Las palabras del músico

Conversaciones con Joaquín Díaz

Joaquín Álvarez Barrientos

Fundación Joaquín Díaz • 2024
Publicaciones Digitales
funjdiaz.net

Joaquín Álvarez Barrientos

LAS PALABRAS DEL MÚSICO

Conversaciones con Joaquín Díaz

ÁMBITO
alarife

Las palabras del músico

Conversaciones con Joaquín Díaz

Joaquín Álvarez Barrientos

Esta edición digital es de libre distribución, siempre que se respete en formato y contenido como conjunto íntegro y se nombre la fuente original, tanto edición como autoría, si se cita en otras publicaciones.

© de la edición digital: Fundación Joaquín Díaz 2024

Primera edición: Marzo de 2001

© ÁMBITO Ediciones, S. A.
y Joaquín Álvarez Barrientos, 2001

I.S.B.N.: 84-8183-089-5
Depósito Legal: VA. 171.–2001

Fundación Joaquín Díaz • 2024
Publicaciones Digitales
funjdiaz.net

Índice

Presentación 9

En los inicios 15

La cultura tradicional.
Cultura angustiosa y cultura plácida 23

El cuerpo. Las edades de la vida 41

La música 55

El trabajo de campo y el de gabinete 63

Viaje, tiempo y religión 71

Sobre los maestros. Yo soy músico 79

La imagen de España 85

La historia y la cultura popular 93

El baile, el teatro y la indumentaria 97

El amor y el odio 109

La risa, la locura y el carnaval 115

Urueña 123

Los trabajos y sus días 133

Presentación

El primer recuerdo que tengo de Joaquín Díaz es en blanco y negro. Barba negra, gafas negras, con la guitarra entre las manos, sentado sobre un taburete y cantando, claro. Todo lo enmarca la pantalla del televisor. Eran los últimos años sesenta y algo debía de haber en él, en su voz o en lo que cantaba que me hizo retener esa imagen como parte de mis recuerdos de infancia. Cierta austeridad, cierta concentración tal vez, que he reconocido cuando lo he tratado más despacio.

Después de aquella temprana reminiscencia hay un largo intermedio en que es un nombre y una voz compartida con amigos a los que, como yo, gustaba la música y hacíamos nuestros experimentos en casas, fiestas y locales más o menos ortodoxos.

Habían de pasar algunos años aún hasta que una mañana, a mediados de los ochenta –yo era becario del CSIC en el equipo de investigación que dirigía Julio Caro Baroja–, apareciera por nuestro despacho un hombre pelirrojo, barbado, vestido con la corrección de un *gentleman*, que decía responder al nombre de Joaquín Díaz. De aquel encuentro queda además el recuerdo de un hombre cordial y sonriente y cierta conmoción entre la imagen primera, seria y austera, y la de este nuevo Joaquín Díaz *dandy* al que todavía había de encontrar pocos días después en la terraza soleada de un café frente al Palacio Real de Madrid.

Volví a verlo, años después, en un Curso sobre la Tradición, en Valladolid –esta vez llovía a mares–, al que tuvo la amabilidad de invitarme para hablar sobre teatro popular. Desde entonces nuestros encuentros y conversaciones se fueron sucediendo al ritmo que propiciaban coloquios y reuniones, a menudo auspiciados por él.

El punto de inflexión de nuestro conocimiento fue cuando, haciendo gala de su generosidad, me ayudó a solucionar una serie de problemas relativos a un antiguo proyecto: un libro que estaba estancado por razones económicas. Sin su intervención desinteresada,

y la del Centro Etnográfico que dirige, seguramente el *Diccionario de Literatura Popular Española*, que coordinamos Mª José Rodríguez Sánchez de León y yo, y en el que colaboraron numerosos especialistas, no hubiera llegado a publicarse.

Aquella circunstancia propició que viajara a Urueña, sede de la Fundación, y conociera de primera mano la actividad que con un número reducido de personas llevaba a cabo. Era emocionante observar la dedicación de todos en proyectos que, para la mayoría, son cosas inútiles o sin interés porque de ellas no se obtiene un resultado práctico inmediato. Y si era de admirar que hubiera conseguido la colaboración de entidades políticas en un intento cultural como ese, más admirable resultaba que la Fundación no fuera un mero adorno de la Administración de turno.

Desde entonces nuestros contactos fueron más frecuentes. No fue en aquella primera visita cuando se me ocurrió la idea de hacer este libro, pero sí fue entonces cuando pensé en la posibilidad de llevar a cabo un tipo de trabajo que tuviera a Joaquín por objeto, llevar adelante algo que, entroncado en la cultura popular o en la «tradición», le tuviera por protagonista. Y esta idea se hizo más fuerte en aquel tiempo oscuro, cuando llamabas a Urueña preguntando por él y él no se ponía al teléfono porque no estaba para nadie o casi nadie. Las noticias de su depresión, de sus problemas, las comentábamos los amigos y respetábamos ese silencio.

Por eso, tras salir del túnel y restablecerse la normalidad en su vida, le propuse llevar a cabo una serie de conversaciones sobre temas relacionados con el mundo de la tradición, para dar a conocer sus opiniones sobre diversos asuntos que tenían que ver con la cultura tradicional y con otros temas no específicamente «populares», aunque sí desde la perspectiva de esa cultura. Y pronto nos pusimos a la obra en sesiones maratonianas que tuvieron lugar en enero de 1999 y solían terminar con alguna botella del buen vino que guarda en su «bodega» de Urueña.

Lo que tiene ahora el lector entre las manos es un libro interesante, donde se dan opiniones, datos, reflexiones sin apoyo bibliográfico pero desde la experiencia de alguien que conoce muy bien la materia de la que habla, porque la ha estudiado y porque la ha re-

creado artísticamente, y esta doble condición del entrevistado no debe olvidarse nunca al leer sus palabras, ya que es fundamental para entender lo que nos cuenta.

Es fundamental y desconocida por lo general en el mundo académico; pocos han sido y pocos son los que, practicando ambas facetas, saben integrar correctamente en sus pesquisas investigadoras la intuición y la libertad del artista. Como comprobará el lector, a mí sólo me cabía tentarle con temas, asuntos, cuestiones que, si a él le interesaban, a mí me interesaban más porque, a mi deseo de conocer, se sumaba el de ofrecer sus opiniones al respecto.

Joaquín Díaz se prestó desde el primer momento a charlar conmigo; y esto me llenó de tanta preocupación como de alegría. Pensé alguna vez, antes de comenzar nuestras conversaciones en el despacho de Urueña, en prepararlas, en leer, en acudir con fotocopias y materiales, pero en seguida llegué a la conclusión de que me equivocaba. Mejores resultados alcanzaríamos y más agradable sería dar suelta a nuestros intereses, bajo un mínimo de orden, y que la conversación fluyera sin esos recortes de erudición.

En ningún momento quise que tratáramos cuestiones personales, de manera que las anécdotas que se comentan o los descensos a la vida privada están en función de las materias tratadas o sirven para explicar algún punto del relato «científico». Sin embargo, a menudo, cuando la grabadora dejaba de hacer su trabajo, la conversación sí continuaba por esos derroteros más personales, y, quizá, en otro momento, sea ocasión de poner por escrito todo aquello.

Desde luego, hay que dejar claro que lo que aquí se presentan son opiniones, reflexiones, dudas –dudas sobre todo– y no certidumbres ni respuestas absolutas. Pero eso era lo que se buscaba. Si algo es la ciencia, la ciencia a la que nosotros nos dedicamos, eso es pensar y repensar, perdido el respeto a las autoridades; hablar sin estar al servicio de un poder o de una fe.

Me gustaba la idea (y no sé hasta qué punto habré sido capaz de lograrla) de ofrecer una sinopsis al día de hoy, aunque fuera parcial, de las ideas que Joaquín Díaz ha ido presentando de forma dispersa en sus publicaciones, en conferencias, en la realización grande que es la Fundación con sus museos y actividades; quería que su personalidad

abierta y amplia tuviera un reflejo que no quedara enmarcado y limitado por los requisitos a que obligan los medios académicos y quería también que esa personalidad llegara al mayor número posible de lectores, a aquellos que no leen un artículo publicado en una revista científica pero que, por las vivencias de sus abuelos, por haber pasado parte de su infancia en el campo o por la razón que fuera, tienen algún interés por las cosas que no son estrictamente urbanas y «modernas».

Por otra parte, Joaquín Díaz es de esos pocos personajes que, como Julio Caro Baroja, rompen los cauces por los que se supone que debemos transitar y de ahí, del valor que tienen para romperlos y llevar adelante su trabajo y su vida como creen que deben hacerlo y no como se les dicta, surgía también un interés añadido. Establecer en este punto una relación entre el gran maestro que fue Caro Baroja y el maestro que es Joaquín Díaz no es arbitrario. Si algo comparten es esa independencia de criterio, esa autonomía, ese interés por conocer y comprender cómo se vivía, sin deseo de demostrar nada y poniendo de manifiesto el desorden, la contradicción, la falta de sistema y estructura que hay en lo que nos rodea y precedió, a pesar de los esfuerzos sistematizadores. Ninguno de los dos ha perdido de vista en sus trabajos que tratan con materia viva, con la vida y las obras de personas, no con simples o solas producciones caídas de no se sabe dónde; ninguno ha olvidado que el contexto (o el pretexto) en que se daban las manifestaciones que estudiaban, ya fueran folklóricas, sociales o históricas, era tanto o más importante que los datos, los documentos o las obras producidas.

Desde esta perspectiva se habla, en las páginas siguientes, de los inicios de Joaquín en la música, porque él se considera sobre todo músico, y en el folklore, de sus ideas y de las de la "tradición" sobre la vida, la muerte y el tiempo, la religión y la magia, la risa, el teatro, las modas, la historia; sobre España y la imagen que de lo español se tiene fuera del mundo mediático, de Urueña y el Centro Etnográfico y de cuestiones relacionadas con la cultura popular que, quizá, sugieran en el lector otra historia, otras respuestas a las preguntas de siempre.

Joaquín Álvarez Barrientos

...¿Te has fijado alguna vez en una bandada de estorninos cruzando velozmente la inmensidad del cielo? De pronto, cuando piensas que nada puede alterar esa formación perfecta, cerrada y homogénea, uno del bando, sacudido por un estremecimiento o fascinado por el reverbero de una nube, crea una línea nueva en el aire, como si quisiese abandonar el rumbo monótono de sus compañeros de especie. Éstos, no tardan ni un segundo en corregir el vuelo y seguir la dirección del disidente, seducidos por la velocidad del quiebro o convencidos de que esa seguridad con que rompió el azul se la da aquel secreto que ninguno conoce...

Joaquín Díaz

En los inicios

Joaquín Álvarez Barrientos –*Para comenzar: ¿cómo nace este interés tuyo por el mundo de la tradición, de lo popular? ¿Debemos diferenciar entre tradicional y popular?*

Joaquín Díaz –Parece que la palabra tradición obliga a implicarse uno mismo en lo popular; sería algo así como una participación personal en un proyecto común. Esta forma de interpretar el término me acerca a esa visión vitalista, tan presente hasta hace pocos años en el mundo rural, en que los conocimientos tradicionales eran, además de unos conceptos heredados de los antepasados, una guía perfecta para recorrer sin obstáculos el camino de la vida.

En cuanto a mi afición, me resultaría difícil señalar de forma precisa el momento en que me intereso por lo tradicional... Muchas veces conversando con otras personas acerca de si el artista nace o se hace, les manifiesto mi convicción acerca de la existencia de un instante –habitualmente inconsciente e ignorado– en el que una persona, casi siempre en su primera infancia, comienza a sentir inclinación por un tema ante cuya simple presencia, a partir de ese momento, vibra de forma distinta a la de los demás. Desconozco la causa por la cual se produce esa temprana emoción pero supongo que todos la sentimos y nos inclina con mayor o menor fuerza hacia un tema concreto que nos capta, obligándonos, cada vez que surge o se nos menciona, a dedicarle más atención, al tiempo que nos perfeccionamos en su conocimiento.

JAB –*Así que tú crees que en algún momento de tu infancia hubo algo que llamó tu atención sobre estos asuntos... El ambiente familiar, oír cantar...*

JD –Probablemente fue el ambiente familiar. Me contaban mis padres que siendo aún muy niño, con dos años o dos años y medio, ya cantaba con una lengua de trapo las canciones que me enseñaba

la chica que ayudaba a mi madre en las tareas de la casa. Normalmente las muchachas que había en casa venían, por lo menos mientras vivimos en Zamora, de la zona de Sanabria. Mi padre, que era Ingeniero de Montes, recibía habitualmente ofertas de los guardas forestales para colocar a sus hijas en la capital y en un hogar de confianza, porque pensaban que era la única forma de sacarlas de la tierra y probablemente su mejor oportunidad.

JAB –*Y así sería, ¿no?*

JD –Mi madre comentaba con mucho humor que, como llegaban vírgenes en todos los sentidos, lo primero que hacían era contraer todas las enfermedades infantiles: sarampión, tosferina, catarros... Cuando uno de los hermanos caía en cama y contagiaba a la muchacha correspondiente se establecía una cuarentena que se cumplía a rajatabla, con un arcón en la puerta que impedía entrar o salir a nadie como no fuera el médico de cabecera.

JAB –*Es decir, que la presencia de estas muchachas pudo ser uno de esos estímulos o fogonazos a que antes aludías.*

JD –Sí, porque ellas tenían un repertorio muy variado que incluía no sólo su propia tradición –aquellas canciones que habían aprendido mientras trabajaban o veían trabajar en su pueblo– sino una selección personal realizada a partir del material que escuchaban en la radio. En Zamora se escuchaban coplas y canciones de moda pero también música portuguesa. Si todo eso me atraía –cosa que no sucedía en el caso de mis hermanos o de los niños con quienes jugaba–, seguramente era porque ya se había producido ese primer chispazo. Recientemente me ha sucedido algo inexplicable que me ha hecho volver a pensar acerca de todo esto. Recibí un encargo de la banda de música de Zamora para prologar un disco con marchas para la Semana Santa. Sólo mi compromiso constante con todo lo zamorano me impulsó a aceptar la petición urgente, pues, por lo demás, no había vuelto a ver los desfiles procesionales desde que mis padres nos llevaban siendo muy niños, ni tan siquiera había escucha-

do el disco. Cuando lo recibí –era mediodía– pensé distraer la hora del almuerzo con sus notas. De pronto, al oír los acordes de una de las canciones, comencé a llorar compulsivamente. Me levanté de la mesa y repetí el tema con el mismo resultado. Vi que era la Marcha de Thalberg, el único entre todos los títulos que yo podría haber escuchado de niño con aquel arreglo tan especial que le hizo el maestro Inocencio Haedo. Increíble... De mi infancia me llegaba una emoción indescriptible que volvía a conmoverme. ¿Por qué no pensar que ese fue el origen de mi afición musical? En cualquier caso, y a partir de aquel momento, todo en mi vida ha sido un constante interés hacia el hecho musical, sobre todo si ese hecho me permitía ir más allá, descubrir algo más que la simple sensación estética. Creo que la curiosidad por descubrir es lo que permite al ser humano progresar en el conocimiento y en el perfeccionamiento. A mí, por ejemplo, cualquier instrumento musical que sonase me atraía, pero también me interesaba la técnica empleada para hacerle funcionar.

JAB –*De modo que hay dos fases. Una primera en la que te interesas por lo musical, y otra posterior que, desde la música, te lleva a interesarte por otros aspectos. Pero, además, ese interés se produce desde una perspectiva artística.*

JD –Sí. Casi todas las sensaciones de las que tengo memoria suelen ser dobles. Me recuerdo con cinco o seis años yendo detrás del gaitero en Alles, en Asturias, pero también el enfado de mi padre –que era muy escrupuloso– al descubrirme soplando en aquella gaita y tratando de controlar el fole que casi era más grande que yo. Ahora que lo dices, tal vez haya convivido siempre con esa dualidad sin cuestionármela.

JAB –*Sí, es que veo que no haces una diferenciación entre el aspecto «científico» o de investigador, y el artístico. Te acercas al problema desde el punto de vista del artista, no del historiador. ¿O éste llega después?*

JD –Yo creo que llega después. El interés científico se produce porque todas las experiencias que acumulo en el orden de lo

musical o de su transmisión me ayudan a descubrir la existencia de un sistema. La curiosidad por comprobar que ese sistema se puede aplicar en diferentes circunstancias me conduce a analizar deductivamente toda la práctica acumulada y extraer conclusiones.

JAB –*¿En qué momento, si es que hay un momento, pasas de lo artístico a pensar en buscar un método?*

JD –Yo creo que cuando empiezo a dedicarme de una forma «profesional» a la transmisión de esas experiencias, que coincide con mi llegada a la Universidad. Hasta ese momento hacía lo que todos los muchachos de catorce o quince años: es decir, entretenerse oyendo música o tocándola. En mi caso, estaba presente en todas las fiestas y «guateques» interpretando música de moda con un criterio selectivo muy amplio. Es a partir de los primeros años en la Universidad cuando trato de crear un repertorio coherente y personal. Algo así como un complemento entre mis recuerdos y mis aspiraciones. Al comprobar que esa mezcla tiene un sentido y además responde a unas expectativas, intento comunicar mis sensaciones con un orden. A partir del momento en que descubro y hago descubrir a los demás que las canciones que interpretaba no se producían desde la nada sino que eran el resultado de un contexto, es cuando empiezo a necesitar un soporte bibliográfico. De ese modo, y al tiempo que iba combinando mis propias informaciones de trabajo de campo con las primeras incursiones en el terreno de la Antropología o de la Etnografía –lo cual era muy positivo–, comienzan a generarse cada vez más dudas en el aspecto artístico.

JAB –*Más dudas, ¿por qué?*

JD –Porque comienzo a percibir que en el acto artístico –y el cantar en público lo es– hay un proceso difícil, doloroso, por el cual el artista se siente incómodo. Se trata de contar algo íntimo, de mostrar impúdicamente parte de tu propio ser y ese desvelamiento

–cada vez distinto, pero siempre acompañado de un padecimiento– el artista debe realizarlo obligado por un sistema que le relaciona con el público a una hora determinada y rodeado de unas circunstancias a menudo perturbadoras. El acto creativo o su comunicación no pueden ser banales o necesariamente cotidianos. Ahí es donde comienzan mis dudas más serias: cuando empiezo a cuestionarme si seré capaz de soportar el hecho de tener que cantar por obligación.

JAB –*¿En qué momento se hace más difícil de llevar esa obligación?*

JD –Pues yo creo que hacia el año 1974, cuando llevaba aproximadamente diez años cantando y seis de intensa actividad escénica. Llegó un momento en que me presionaba terriblemente salir ante el público y llegaba a dar más importancia a ese hecho que a la propia actividad artística. Aunque procuraba paliar ese instante con pequeños trucos –como el de esperar sentado al público ensayando y con el telón abierto–, la incomodidad se hizo cada vez mayor. No se puede olvidar que el artista, cuando actúa, representa; y «representar» es presentar de una forma distinta. Si no existe equilibrio entre lo que se quiere transmitir y la forma en que se envuelve todo eso, el hecho artístico se resiente y en ese resquebrajamiento salen perjudicados el artista o la obra. Cuando en el verano de ese año leí en *Triunfo* unas declaraciones de unos «compañeros» de profesión –a quienes por cierto había ayudado anteriormente a entrar en el mundo del disco– echándome la culpa de todo lo malo que le podía pasar a la difusión del folklore en España, se colmó el vaso. Me pregunté si merecía la pena seguir ese camino y me contesté que no. La vida nos ofrece en ocasiones la oportunidad de elegir entre varias rutas y solemos ignorarlo por comodidad, pero en aquellas circunstancias hacer caso omiso era una cobardía. Me incliné por un tipo de actividad que me alejara de los escenarios pero que mantuviera mi interés por la tradición acrecentando el afán por el conocimiento y encauzando mis aspiraciones científicas y de sistematización.

JAB –*¿Qué me puedes decir sobre el «método artístico» y el «científico» como formas de acercarse al conocimiento?*

JD –Serían como el anverso y el reverso de una moneda. En el anverso podemos contemplar el rostro del rey que, circunstancialmente, gobierna un país, con una faz humana y una historia, cercana o legendaria. En el reverso no caben la anécdota o el simbolismo: el valor de la moneda es único por más que nos empeñemos en cambiarlo. Las reglas del método cartesiano son diametralmente contrarias a las del artístico: frente al principio de no dar jamás nada por cierto, se levanta la verdad única del hecho artístico; frente a la división de los problemas en partes para mejor solucionar las dificultades, se alza la necesidad de amalgamar adecuadamente todos los elementos diversos del conocimiento para alcanzar la verdad personal del artista; frente al orden, el caos; frente al deseo de abarcar todos los ángulos de la cuestión, la certeza de que ésta es sólo una pequeña celdilla de un inmenso panal.

La cultura tradicional. Cultura angustiosa y cultura plácida

JAB –*Y, en tu interés por la sistematización, ¿cómo llegas a definir lo que es tradicional, si es que tienes una definición? ¿Qué entiendes por el mundo de la tradición?*

JD –He intentado explicarme la tradición como una serie de conocimientos que viajan desde el pasado al futuro a través de un cauce, por eso me sirve la metáfora del río cuyas aguas proceden de un manantial lejano pero recibiendo en el tiempo y en el espacio nuevas aguas, los afluentes que se mezclan e integran con las anteriores creando una sola corriente dentro del mismo lecho.

Si entendemos que el cauce es el límite físico dentro del cual discurren aguas de distinto origen, podríamos hablar de la tradición como un marco de formas relativamente diversas cuyo concepto o «estilo» se transmite, se entrega de unas generaciones a otras. Un frasco con líquido podría servirnos también como imagen: los padres entregan a los hijos ese frasco y de éstos depende que lo sepan conservar o que lo sustituyan por otro en el que verterán el contenido anterior, pero lo importante es que hay un recipiente de cristal del que nos interesan continente y contenido.

JAB –*¿Un sentido inmanente del concepto?*

JD –Tradición significa acto de entrega y este acto es inherente a los propios conocimientos que se transmiten.

JAB –*¿De qué manera se crea el concepto de tradicionalidad?*

JD –El concepto de tradicionalidad tiene un sentido patrimonial. Parece claro que no sólo conviene transmitir a las siguientes generaciones una serie de conocimientos prácticos sino un retrato de cómo hemos sido y cómo hemos sido capaces de solucionar nuestras relaciones con los vecinos o con la naturaleza.

JAB –*Y eso se transmite con un estilo o unos estilos determinados... y eso sería lo tradicional.*

JD –Exactamente. Los conocimientos tienen una «forma» particular que condiciona a quien los recibe y los entrega. Son como un hilo conductor que nos relaciona directamente con nuestros antepasados, con nuestra propia historia, y que nos ayuda a conocernos y a situarnos correctamente en el tiempo y en el espacio. El ser humano para avanzar necesita echar un pie adelante, pero deja otro atrás. Es, por decirlo así, una forma de educación cuyos principales argumentos –argumentos primarios– son la admiración y el miedo. El respeto y el temor a lo desconocido han condicionado la existencia del individuo durante cientos, miles de años; el miedo a la naturaleza con todo lo que implica: animales salvajes, bosques, lugares oscuros, cuevas, etcétera. Y el temor al otro, al que confina con nosotros y con quien vamos a relacionarnos. Basta repasar los relatos tradicionales, las leyendas y la mitología de cualquier grupo para comprobar cuántas expresiones populares traducen el recelo del individuo hacia cualquier ser cuyas costumbres o usos difieren de los suyos.

JAB –*¿Y el respeto?*

JD –El respeto o la veneración constituyen asimismo una trama de sentimientos y emociones que ayudan a entender y valorar un tipo de educación jerarquizada como ha sido siempre la educación tradicional.

JAB –*¿Respeto hacia las personas o también se explicita respeto hacia las instituciones?*

JD –La autoridad del padre o la del rey son las que aparecen más frecuentemente mencionadas en relatos o romances y otros tipos de expresiones que tratan de reflejar el pasado y la conveniencia de respetarlo. Ambas vienen a significar lo mismo, esto es, la cúspide de una jerarquía que, aun actuando en diferentes ámbitos, debe man-

tener su estratificación. De cualquier manera, habría que añadir a estos tipos de autoridad, otra mucho más convincente, sobre todo en el mundo rural: la capacidad de influencia de los abuelos, esos miembros de la familia o de la sociedad cuya experiencia acumulada se va transmitiendo naturalmente, sin necesidad de una imposición o sin una orden intermedia.

JAB –*En esto que comentamos es muy fuerte el elemento didáctico y cierta idea de lo que es moral. Los padres quieren dejar a sus hijos un conocimiento, un orden de las cosas, y para ello formalizan un discurso. Uno de los objetivos del mundo tradicional es fijar y transmitir conocimientos. Se podría hablar de cultura tradicional como de una educación.*

JD –Sí, sí. Creo que la idea de educar a sus herederos es el principal impulso que mueve al individuo a transmitir sus mejores y más selectivos conocimientos. Tal vez posteriormente –o quizás al mismo tiempo, no lo sé– surja, junto a ese sentido práctico, la necesidad de entregar códigos morales, estéticos o de otro tipo a quienes nos van a suceder. Otra cosa es cómo se recibe toda esa herencia: una de las condiciones que limita a la persona, impidiéndole incorporar las enseñanzas antiguas a su propio bagaje cultural es la pasión o la necesidad que siente de seleccionar ella misma lo que quiere aplicar a su vida. La experiencia se recibe pero no siempre se acepta.

JAB –*No se escarmienta en cabeza ajena. Se tropieza dos veces en la misma piedra...*

JD –Exactamente. La sabiduría popular refleja muchas veces la paradoja de que teniendo a nuestra disposición una serie de conocimientos cuya aplicación inmediata nos ayudaría a mejorar, tengamos que volver a contrastarlos y hacerlos buenos en cada generación.

JAB –*¿Y no es una forma de vivificarlos, de actualizar la tradición?*

JD –En cierto modo sí, aunque me parece absurdo que esa actualización tenga que pasar en cada generación por el proceso de revisar completamente todos los extremos que la propia vida pueda alcanzar. Acaso por eso sea el reloj de arena el mejor símbolo del paso del tiempo para la humanidad: siempre la misma arena volteada una y otra vez, interminablemente...

JAB –*Vamos al estilo, ¿qué me puedes decir sobre él? ¿Hay uno, hay varios estilos? Porque, al hilo de esta pregunta, me gustaría saber si crees, como algunos estudiosos piensan, que el mundo de la tradición está parado, o si, más bien, cambia.*

JD –Empezando por el final, el mundo de la tradición no puede estar parado desde el momento en que una de sus características más evidentes e interesantes es su capacidad de evolucionar...

JAB –*De ponerse al día, como decíamos antes.*

JD –Sí. Lo único que realmente se respeta en el mundo tradicional es ese marco del que hablábamos, la esencia del estilo.

JAB –*¿Se pueden enumerar las características de ese estilo?*

JD –El estilo sería lo más cercano a una forma de expresión personal en la que se vería reflejada una colectividad. Un lenguaje o una combinación de lenguajes cuyo sentido se entiende mejor o más rápidamente al haber una aceptación tácita de sus códigos por parte de gentes a quienes unen vínculos culturales. El estilo tradicional permite a quien lo posee modificar o innovar los contenidos de esa tradición aunque sea más por alineamiento de ideas que por confrontación, sin alterar esencialmente su naturaleza. Creo que esto se debe a que esa naturaleza se basa en la adecuada aplicación que el individuo hace de conceptos abstractos a su propia realidad, que también es algo cambiante.

JAB –*Ponme un ejemplo.*

JD –Un narrador o un músico crean su personalidad trabajando a lo largo de toda su vida dentro de unos parámetros cuyos límites están definidos por una sabiduría antigua y contrastada. El narrador se hace ya desde la infancia, mejorando día a día su capacidad para comunicar; escuchando y viendo cómo actúan otros narradores; almacenando en la memoria sus recursos y creando otros nuevos que le permitan definir mejor la naturaleza de lo transmisible. Yo creo que este aprendizaje existe tanto en el mundo de lo oral como en el de las cosas materiales. Un carretero, un herrero o un carpintero no adquieren sus conocimientos de repente ni por obligación. En todos los ámbitos del saber se produce un acercamiento paulatino y voluntario que tiene mucho que ver con el propio ritmo de la vida. En los oficios tradicionales siempre hubo esa dependencia de las nuevas generaciones hacia el magisterio de la experiencia, tan claro en los gremios medievales.

JAB –*Lo que dices matiza la teoría sobre la autoría en la tradición. Desde el principio hablas del autor, ¿qué puedes decir sobre él en este mundo de la tradición?*

JD –Menéndez Pidal fue uno de los primeros investigadores que se apartaron de la idea romántica del pueblo como creador de su propia cultura. A Pidal le interesaban las creaciones personales y entendía perfectamente que sin esas aportaciones del autor individual, sin esa talla o esa labor del orfebre, jamás se habrían producido tan hermosas joyas a partir de un material bruto. Sin embargo, creo que le interesaba más la joya que el orfebre; más el resultado del proceso creativo que las fases o las dificultades por las que podía pasar el creador. Su «autor-legión» era en realidad mucho más legión que autor, es decir, era un ejército compuesto por multitud de personas que en mayor o menor medida usaban la creación personal y la iban modificando. Esa actuación sobre los conocimientos, las costumbres, etcétera, constituía un peldaño más de la rústica escalera, que no se podía estudiar separadamente de las anteriores ni de las siguientes. El hecho creativo siempre fue incómodo para los estudiosos porque es más artístico que científico, por tanto más difícil de analizar o de-

finir. La creación supone siempre una invención, una inyección de fantasía y novedad que me parece importantísima porque aporta nueva savia. Es como el afluente que llega con nuevo caudal de agua al cauce de un río muy importante...

JAB –*Y se enriquece...*

JD –Sí, enriquece, por decirlo de algún modo, ese caudal. De ahí mi respeto por el trabajo del individuo como creador. La actuación del «pueblo» se produce principalmente por el uso, puliendo, ampliando o fragmentando un material previamente inventado y aceptado.

JAB –*Entonces, es claro que hay dos figuras: el autor y el transmisor.*

JD –Sí; aunque el autor puede también ser transmisor, éste es, por lo general, un simple usuario de lo que aquél tuvo el acierto de crear. Un repetidor en la mayoría de los casos.

JAB –*¿Crees que los transmisores contribuyen a fijar la tradición y, por lo tanto, a hacerla cada vez más irreal, porque el mundo cambia y ellos mantienen una imagen, una versión, etcétera, a diferencia de los autores que van adaptando y poniendo al día esa tradición para explicar mejor el mundo? ¿O esa idea, a la que me referí antes, de que el mundo de la tradición es algo pasado, antiguo, es el producto de los acercamientos de los profesores?*

JD –Puede ser. Cuando los estudiosos se han aproximado a la tradición han preferido verla, voluntaria o involuntariamente, como algo pétreo, inamovible; puede que fuese una postura más cómoda pues permitía insistir sobre los aspectos que se repetían, sobre esas formas reconocibles cuyas características, pese al transcurso del tiempo, eran comparables. Se ha trabajado muy poco, sin embargo, en los procesos que sigue el individuo para crear o inventar y poco, asimismo, en los factores que intervienen en la

renovación del material tradicional. En el último siglo los estudios sobre lo popular han sido un ritornello sobre las constantes, sobre lo fijo.

JAB –*¿Algo fijo, o algo que se piensa muerto y en vías de desaparición, como decíamos antes?*

JD –Es casi igual. Lo que está muerto se puede diseccionar y describir más fácilmente. En lo vivo siempre hay aspectos variables, imprevisibles, que nos permiten pensar en una evolución. Por eso la tradición es difícilmente mensurable: definir es limitar.

JAB –*Claro, porque uno de los mayores problemas para acercarse a la tradición es que sigue viviendo, con dificultades porque hay otra cultura con mayor presencia en lo que entendemos como vida cotidiana, la «cultura sabia», la cultura predominante. De un modo u otro, y perdona que insista, se tiene la idea de que la cultura popular ha desaparecido, ¿o es que lo que entendemos por tradicional hoy no es lo mismo que lo que se entendió en otros momentos?*

JD –Creo que el concepto de lo «tradicional» ha variado mucho desde las primeras acepciones del término, pero insisto en que lo más fácil de captar del fenómeno tradicional es el hecho folklórico, es decir, el resultado de una idea. Ésta, sin embargo, es mucho más inaprensible. La imaginación, la intuición, son valores que se resisten a ser encuadrados, por eso casi todos los estudios sobre la tradición se refieren a los hechos.

JAB –*¿Los hechos serían el folklore, o no necesariamente?*

JD –Para mí los hechos constituyen la parte visible del folklore, su materialización. Folklore serían, por ejemplo, los conocimientos antiguos que aplica un pastor para curar a una oveja de su rebaño; la curación misma sería el hecho folklórico.

JAB –*¿También la parte visible de la tradición?*

JD –Sí, aunque no hemos abordado las diferencias entre uno y otro.

JAB – *Por eso te lo comento.*

JD –Digamos que, según las definiciones que hoy día circulan, folklore sería la sabiduría, adquirida y heredada por un grupo de individuos, cuya aplicación les ayuda por una parte a expresarse y definirse de forma homogénea y, por otra, a identificarse frente a los que lo hacen de otra manera. Yo diría que eso es lo que se llama hoy día folklore, aunque existan cada vez más reticencias sobre el contenido del término...

JAB – *Folklore con k, porque universaliza.*

JD –La palabra tardó mucho tiempo en ser aceptada universalmente. Después de aquellas polémicas y del esfuerzo que supusieron me parece un capricho tratar de cambiar su grafía sólo por ser una palabra inofensiva e indefensa. Si tuviésemos que cambiar la K de Kilómetro y hacer nuevos todos los indicadores del mundo hispánico, nos lo pensaríamos; como el término folklore importa a poca gente, viene un académico y lo cambia tranquilamente. Es un atraso. Si buscas folclore con c en Internet no encuentras ni un solo espacio. En cualquier caso, yo prefiero utilizar «cultura tradicional» porque está más presente el concepto de entrega de material; me parece una expresión que encierra en sí misma esa vitalidad, esa posibilidad de evolución que, según hemos visto, es fundamental para el asunto del que estamos tratando.

JAB –*Entonces, para ser concretos, si es posible, ¿cómo definirías popular, cultura tradicional y folklore?*

JD –Folklore serían los conocimientos que identifican a un pueblo en su historia; cultura tradicional sería aquella que sobrevive y evoluciona gracias a su capacidad de abstracción y adaptación a la realidad; lo popular sería el grado de aceptación que tienen

aquellos conocimientos entre el propio pueblo que los utiliza. No siempre lo tradicional es absolutamente popular: en determinados períodos históricos las mejores ideas o las costumbres más interesantes de un grupo étnico o cultural han sobrevivido gracias a esos especialistas de que antes hablé que se encargaron de cuidar y preservar ese tesoro de un uso inadecuado o descuidado. Lo oral y lo material serían, en ese sentido, los medios o soportes más adecuados para mantener con variaciones, es decir, en constante evolución y renovación, todas aquellas propuestas universales de que hablamos.

JAB –*Es decir, que son dos facetas de la cultura popular.*

JD –Sí. En cuanto a la esencia de lo popular creo que acertó también Menéndez Pidal, aunque habría que matizar hoy día sus palabras. Estoy de acuerdo con la idea de que lo popular es aquello que gusta a una comunidad en un momento determinado, aquello en lo que nos sentimos reflejados porque da respuesta adecuada a alguna de las preguntas que nos hacemos a lo largo de nuestra vida. Sin embargo hoy, a diferencia de lo que sucedía en tiempo de Pidal, existe la posibilidad de «popularizar», es decir, de imponer y manipular al antojo de unos pocos esa necesidad básica del individuo de encontrar respuestas a sus demandas. En lo popularizado raramente se da la voluntariedad y creo que la sociedad actual, tan pasiva y poco comprometida con sus propias necesidades, prefiere esta vía o, por lo menos, le resulta más cómoda.

JAB –*¿Quieres decirme algo más sobre el folklore?*

JD –El folklore, como he dicho antes, estaría más cerca de la cultura tradicional. Y al decir «cultura tradicional» no es que piense que hay varios tipos de cultura sino varias formas de hacer uso de ella. Lo tradicional tiene para mí esa característica particular en virtud de la cual el individuo es capaz de integrar en su propia vida todo lo aprendido a lo largo de una serie de estadios gradualmente adecuados. Un niño en una familia de labradores, por ejemplo, re-

cibía en su momento justo la orden de que tenía que trabajar en el campo, pero al mismo tiempo, o antes, estaba asimilando todas las informaciones pertinentes para comprender mejor el ciclo del año, el misterio de la vida y la muerte en la Naturaleza, las normas que debía observar en sus relaciones con la familia o con sus compañeros de juegos, el correcto uso –cuando acompañaba al padre a las tierras de labor o le llevaba el almuerzo– de las herramientas que habrían de servirle en su futuro trabajo... Todas esas informaciones, aparentemente dispares y con diverso contenido –creencias, costumbres, normas, oficios–, se integraban correctamente en la formación de un individuo y le resultaban tan necesarias y útiles para su vida, que decidía, tan pronto como las circunstancias se lo permitían, transmitirlas a otros más jóvenes. Todos esos conocimientos que atravesaban el tiempo como un legado patrimonial son los que decidieron a William Thoms, el creador de la palabra folklore, a proponer ese término como más adecuado para definir aquello que, en cualquier civilización, perduraba y traspasaba los límites de la arqueología.

JAB –*Sin embargo, a pesar de esa opinión de Thoms, que es abierta, el estudio de la tradición se ha vuelto reduccionista y limitado.*

JD –El estudio de cualquier materia se complica cuando esa misma materia está viva y en proceso de cambio. Siempre es más sencillo el análisis de lo invariable pues puedes centrar la atención en elementos fijos sobre los cuales no es necesario volver una y otra vez. En ese sentido son notables las sorpresas de algunos musicólogos del siglo pasado cuando transcribían un pasaje musical, por ejemplo, y al poco tiempo lo oían a la misma persona con variaciones que, por más que lo pretendían, no les cabían en la cabeza. De ahí su insistencia, al prologar sus trabajos, en recordar que se publicaban con todas las «imperfecciones» que tenía lo popular. Pensaban que las variantes o el uso de escalas antiguas nunca estudiadas por ellos eran un defecto, cuando en realidad se trataba de lo más notable de ese material.

JAB –*Entonces, la pregunta es obligada, aunque tiene trampa. ¿Hasta qué punto los estudios que tenemos del mundo de la tradición falsean o no una realidad que está viva?*

JD –No la falsean en cuanto que comunican una instantánea, una versión fija que va unida a un lugar, un tiempo y unas circunstancias. De esa versión puedes deducir muchas cosas, excepto creer que es la única y la verdadera.

JAB –*Es decir, falsea en el sentido de que no muestra que hay un continuum.*

JD –Exactamente. A mí me recuerda a las carteleras que hay en los accesos a los cines, donde puedes ver unas fotografías correspondientes a los momentos más notables de la película. La instantánea te puede ayudar a imaginarte una escena pero te faltan el antes y el después.

JAB –*También puede hacerte interpretar la historia de un modo distinto al que se presenta en el relato... A lo largo de la conversación han aparecido dos términos sobre los que me gustaría conocer tu opinión. Uno es «pueblo». El otro, «especialista». ¿Qué opinión te merece el concepto «pueblo»? ¿Cómo se crea?*

JD –La palabra «pueblo» la utilizo siempre para definir a ese colectivo de personas que poseen una identidad cultural, que tienen en común un lenguaje, unas formas de expresión y unas costumbres. Esta visión no se diferencia demasiado del sentido tribal que pudo tener en sus orígenes, pero hay que reconocer que el vocablo en sí mismo sólo alcanza su plena significación al adjuntarle un calificativo. Cuando digo «pueblo judío», por ejemplo, la palabra no expresa lo mismo que cuando hablo de «pueblo catalán» o del «pueblo de Madrid». Me asusta en cualquier caso utilizarla recordando cuánta gente ha muerto por defender ese calificativo, es decir, el valor determinante.

JAB –*¿Y qué puedes decirme de «especialista», que me parece un verdadero hallazgo?*

JD –Para mí la figura del especialista no es exclusiva del ámbito de los conocimientos orales, pero yo diría que representa muy bien al personaje que, dentro de un colectivo cultural, se dedica a «interpretar», es decir, a mediar entre la gente y el hecho cultural; a explicar de forma práctica o con una capacidad de síntesis admirable –gracias a sus habilidades o conocimientos– qué tipo de formas estéticas, morales, etcétera, componen el hecho, que se transforma así en una imagen o en un símbolo. El milagro de que romances antiguos sobrevivan, no se debe tanto a un capricho histórico como a los elementos intemporales y válidos que los acompañan. El intérprete personaliza esos elementos y llega a hacerlos tan útiles o tan mágicos para sus vecinos como una receta para aliviar el catarro o la fórmula de fabricación de una reja de arado. Lo que tal vez sea una novedad es la reivindicación del uso de la palabra «especialista» para esas personas que tradicionalmente se dedicaron a recordar fórmulas musicales o poéticas antiguas y a crear otras nuevas de similar naturaleza.

JAB –*Para ir cerrando este aspecto de lo tradicional y popular, si te parece, me gustaría relacionarlo con lo que se ha denominado «cultura sabia», por utilizar este término, o cultura predominante. Aunque antes has dicho que no creías que haya culturas, sino una cultura, ¿cómo ves la relación entre esos dos mundos? ¿Hay batalla entre ellos, hay olvido?*

JD –Esas culturas aparentemente opuestas o dispares se mezclan cuando entran a formar parte de la educación de un individuo. Veamos un ejemplo: cuando Beethoven crea sus obras tiene tres fuentes en las que inspirarse y de las que toma, según las circunstancias, más o menos elementos. Una de ellas es su propia educación, que le ha permitido adquirir un oficio y una técnica, es decir, un lenguaje para transmitir correctamente lo que su imaginación crea. Otra está constituida por un mundo de veneros antiguos y profundos a los que afluyen recuerdos y sensaciones, sonidos familiares o tradicionales. Por último, se inspira en el propio entorno, al que se debe si es que quiere vivir de lo que ha creado. A Beethoven no le eran aje-

nas las canciones de su infancia, ni la obra de Haydn o Mozart ni las circunstancias sociales o políticas de su época. ¿Cómo pretender disociar eso en una obra personal?

JAB –*Es otro de los efectos reduccionistas de que hablaba antes. Las dos culturas se contagian, no hay rechazo o no tiene por qué haberlo.*

JD –Lo que sucede es que esas formas culturales cuando se integran en un individuo no sólo no se rechazan sino que contribuyen a mejorar su visión de las cosas, a completar su formación. Parecen enfrentadas sólo si se las contempla aisladamente. Supongo que los pasos dados por Miguel Hernández –y pongo un ejemplo de alguien que pudo pasar de formas simples a formas complejas de cultura– desde sus primeros años hasta sus últimas creaciones, no se explicarían si no formaran parte de la vida de un individuo que además trata de acceder desde los hechos particulares a los generales. El artista mejora cuanto más capaz se siente de transmitir sensaciones íntimas en lenguajes universales. No sé. Si no tenemos esa perspectiva resultará difícil relacionar los hechos «cultos» con esa otra cultura «pequeña» que, a veces, no es más que una pincelada.

JAB –*Pero esa cultura «pequeña» no es sólo rural, o, mejor dicho, no siempre fue sólo rural. También en las ciudades durante mucho tiempo encontramos ejemplos de ella.*

JD –Sí; muchas veces se ha cuestionado, sobre todo entre los antropólogos, si la cultura rural era la que representaba mejor o exclusivamente lo tradicional. Como dices, hay otro ámbito importante: la ciudad. La cultura urbana tiene desde hace siglos otras formas de creación y de transmisión que la diferencian –al menos en esos procesos– de la rústica. Lo nuevo tiene mucha más presencia, peso y aceptación en la ciudad que en el campo, donde el tiempo aparentemente se guía por otros parámetros y la vida no va a impulsos sino con un ritmo constante y cíclico. El individuo no se plantea ansiosamente su existencia y, al estar más integrado en su entorno, los procesos vitales tienen una cadencia más natural. Los «ismos» se

producen en el ámbito urbano como reacciones contrarias y frontales contra lo anterior en lo artístico, lo literario, lo social, etcétera. Creo que ya hemos mencionado antes esta forma de creación al hablar de las características del «estilo».

JAB –*¿En qué medida, gracias a los medios de comunicación, se filtran en el mundo rural aspectos de la cultura urbana?*

JD –Los medios, en general, reflejan o reproducen aquellos hechos que, desde el punto de vista de un sistema de comunicación, pueden interesar a un amplio sector de la población, pero la propia organización de ese sistema y la eficacia de su funcionamiento aconsejan no sólo reducir al mínimo los hechos reproducidos sino la dirección en que las ideas deben circular. Cuando se observan las «enormes» diferencias que separaban a la opinión pública en el siglo pasado y que la prensa se encargaba de aumentar con propósitos interesados, no nos explicamos su permanencia prolongada en el tiempo y menos aún qué aportaron de positivo. En cualquier caso creo que lo urbano, hasta tiempos recientes, no hace acto de presencia irreversible en el mundo rural convirtiendo un sistema cultural que podría responder al calificativo de «plácido» en «angustiado». Hoy no se conoce un lugar del planeta al que no haya llegado esa angustia en forma de radio, de televisión, de refresco de cola o de deporte obligatorio que necesariamente hay que practicar o que sufrir como espectador. Todos los conocimientos les llegan a los jóvenes por el único camino que tienen para recibirlos, y reduciendo su capacidad crítica y especializando al máximo el aprendizaje, con lo que ello conlleva de pérdida de curiosidad y de posibilidades de relación.

JAB –*¿Por qué? Desarrolla esto un poco más.*

JD –Porque se ha perdido una de las posibilidades más interesantes que tenía el individuo en el medio rural, que era la de relacionarse intergeneracionalmente. Si las reuniones al anochecer se hacían en una misma casa y con gente de todas las edades era preci-

samente para dar oportunidad a los integrantes de cada generación de comunicarse con los de otras tratando de evitar en lo posible la pobreza de una especialización excesiva, dado que la célula familiar ideal era la autosuficiente y trataba de solucionar todos los problemas diarios –alimentación, protección, indumentaria, trabajo, etcétera– de forma autónoma. Esa vida de relación e intercambio de conocimientos ha desaparecido en favor de una sociedad con grandes adelantos técnicos pero con los mismos problemas humanos y de relación entre individuos que hace tres o cuatro mil años.

JAB –*Este proceso de aculturación es un cambio de método en la forma de transmitir unas ideas y una visión de la vida, que está llevando al apartamiento de cierta forma de entender el mundo. Tú comentabas esa forma intergeneracional de transmitir el conocimiento. Hoy en día, en algunas ciudades, como consecuencia de sentir esa carencia, están creando «foros» para que se relacionen los viejos y los jóvenes. Es evidente que se percibe una carencia afectiva, de relación, de saber. Da la impresión de que ese desprecio de la vejez, en favor de la juventud, produce más desarreglos que beneficios.*

JD –Ya se sabe que actualmente los valores son referencias arbitrarias motivadas por el aparente beneficio que puede producir su uso. Los valores, además de tener un grado, nunca se producen aisladamente en la formación de un individuo; esto quiere decir que cuando unos suben, bajan otros que suelen representar ideales contrarios. Ahora estamos bajo la tiranía de los binomios dinero-poder y juventud-fuerza, y todo lo demás tiene muy poca importancia. Yo no creía en los valores eternos, pero tampoco me convencen estos de quita y pon o de mercadillo que hay ahora.

El cuerpo. Las edades de la vida

JAB –*Tal vez, si te parece, para iniciar esta segunda charla, podríamos comenzar a hablar sobre el cuerpo como tema general, sobre su representación y comprensión, sobre las relaciones entre sexos, sobre el tabú del cuerpo... Muchas cosas, sí.*

JD –Se me ocurre que en el origen del pensamiento está el momento en que el individuo percibe que su cuerpo ocupa un espacio y tiende a conocer los límites de ese espacio y los contornos de su propio cuerpo. Muchas de las expresiones populares que sirvieron durante siglos para entretener y enseñar a los niños tendían a ayudarle en la utilización apropiada de los miembros de su cuerpo. Determinados juegos infantiles amplificaban los sentidos de la vista, del tacto, del equilibrio del niño; esos juegos le transmitían la experiencia anterior y le enseñaban a percibir mejor y a sensibilizarse con lo que estaba fuera de él. Hay un repertorio infantil propio del cuerpo, aunque llama la atención el evidente interés por lo externo del individuo; de la garganta para dentro se habla poco. Así, el niño sabe que tiene cinco dedos en cada mano, «cinco lobitos», o que con una de las manos se alcanza a la cabeza, «date a la mochita», pero no sabe cuántos dientes tiene o por qué le duele la tripa. No sé si la explicación está en cierto sentido de pudor de lo interno. Es más, en el campo no puedes hablar del ano, por ejemplo, porque se te corrige con expresiones como «la boca del cuerpo».

JAB –*Pero este pudor hacia lo corporal se compensa con otras expresiones, a menudo groseras y escatológicas, sobre lo genital.*

JD –Es la reacción a una educación secular en la que un tipo de moral de conveniencias sojuzgaba a una moral natural. La posibilidad de infringir unas normas absurdas y mostrar rebeldía ante lo impuesto sin un razonamiento, es una tentación muy fuerte que incluso acrecienta el deseo de transgredir.

JAB –*¿De qué manera ves tú la representación del cuerpo del hombre frente a la de la mujer en el mundo tradicional?*

JD –La cultura tradicional codifica y da gran importancia a una serie de momentos en la vida de la mujer o el hombre, que tienen que ver con la sexualidad. Los ritos de paso y otros rituales tienden a mantener esos mitos y a crear alrededor de ellos una liturgia, pero sorprende que el sexo constituya en sí mismo un tabú lingüístico: un pastor llama a su mano o a su pie mano o pie, pero pregúntale por el sexo y verás qué cantidad de rodeos da hasta quedarse con un término que le guste.

JAB –*Casi todo sirve para nombrar el sexo.*

JD –Exactamente. Es tan amplio el repertorio y tan fuerte la imaginación que cualquier objeto simbólico o alegórico sirve para designar esas partes del cuerpo que, por pudor social o por una experiencia de especie que aconseja un uso restringido, no se quieren nombrar. Algunos de esos tabúes como el de la «vagina dentada» se han perpetuado en forma de relatos tradicionales y siguen teniendo vigencia entre algunos pueblos. El sexo, e incluso algunas zonas cercanas o que pueden provocar determinadas sensaciones, están limitados –cuando no prohibidos– por quienes tienen en su poder la imposición de las normas de vida o de comportamiento.

JAB –*Pero ese tabú no se da sólo en el mundo popular. En los tratados de urbanidad, hasta este siglo XX, hay también una serie de asuntos que no se pueden tratar y de palabras que no se pueden decir.*

JD –Yo creo que la educación, las formas, se van afectando y haciendo menos naturales a partir del siglo XVIII, precisamente cuando los ilustrados empiezan a preocuparse por la enseñanza inadecuada que se impartía en el medio rural. Sin embargo, no puede decirse que hasta ese momento los niños de pueblo hubieran sido «incultos». Recibían muy pronto su bautismo cultural observando cómo se reproducían las especies, contemplando y asistiendo

al parto de los animales; o viendo morir a sus abuelos. En cambio la educación urbana estaba demasiado preocupada por lo superficial, lo anecdótico, la cortesía, las formas...

JAB – *Por los procesos de civilización...*

JD –Sí..., ese proceso aleja, no sé si mejora o empeora, pero aleja al individuo de su relación con la naturaleza. Y digo que se produce a partir del siglo XVIII porque en los ilustrados se incrementa esa primera preocupación por «educar» a la gente del campo, por «evangelizar» campesinos y sacarles de su error que precisamente consistía en ser demasiado naturales. Un tema tan dieciochesco como el del Retrato, por ejemplo, en el que se van describiendo las partes del cuerpo de una dama recibe un distinto tratamiento según proceda de una visión rural o de una cortesana; mientras que la primera describe el sexo de la dama como si fuese de «leche y miel», la segunda supera el escollo con un «ya estamos llegando a partes ocultas»...

JAB –*¿Crees que la máscara tiene alguna relación con estas formas de ocultar el cuerpo, o simplemente tiene una utilización festiva?*

JD –Yo siempre la he interpretado como una forma de disfrazar la propia personalidad; se utiliza generalmente cuando no interesa que conozcan nuestra identidad y por eso se da en rituales festivos, como también en los de inversión, justamente con la idea de aceptarse uno mismo en papeles que habitualmente no representa. La máscara sirve entonces tanto para demostrar que podemos asumir facetas poco desarrolladas de nuestra personalidad como para tratar de adquirir las facultades y características del ser al que representa la máscara, como podría ser el ejemplo de la cabeza de toro utilizada en tantas fiestas y carnavales.

JAB –*¿Crees que podemos hablar del cuerpo como un microcosmos, como un reflejo de la naturaleza? Y si es así, ¿qué presencia tiene en el folklore?*

JD –Una presencia expresa y abundante. No podemos olvidar que desde el siglo XVI hasta el XVIII, en que comienzan a decaer pero sin desaparecer totalmente, los únicos libros del hombre del campo eran los calendarios, almanaques y pronósticos perpetuos del tipo del que escribió Rodrigo Zamorano y que acabaron llamándose genéricamente zaragozanos. Esos almanaques trataban de sintetizar y relacionar todos los conocimientos para hacérselos llegar al individuo de forma concisa y coherente. Los astros y los planetas tenían una relación directa con la salud porque su ascendiente sobre la personalidad, el lugar de nacimiento o la naturaleza de cada ser humano marcaban su comportamiento, su humor, su voluntad, etcétera. Todos aquellos conocimientos perseguían dar una explicación del universo cuyo centro era el individuo; muchos de los grabados que se reproducen en esos calendarios le muestran no sólo con una descripción anatómica de su cuerpo sino con una interpretación cósmica.

JAB –*Esto, claro, es un intento de explicar el mundo, al hombre y a éste dentro del mundo. Yo lo relaciono a veces con el mundo de los animales y, por ahí, con la fisiognómica.*

JD –Sí, un intento coherente de explicar el universo dentro de los patrones conocidos. Se trataba de entender el cosmos a través de una proyección amplificada de nuestro propio entorno. El que las estrellas se llamen de determinada manera, casi siempre con denominaciones procedentes del reino animal –de ahí precisamente el nombre de Zodiaco–, es una evidencia de que el ser humano necesita comprender lo que desconoce y lo hace a través de seres o figuras que sí conoce. Desentrañar la naturaleza y los seres que la habitan –tanto los que le son útiles como los que le causan daño– es una obsesión, así que no es de extrañar que trate de solucionar los grandes problemas con las reglas que aplica a los pequeños.

JAB –*Y esas figuras intermedias, volviendo al cuerpo, que tienen parte humana y parte no, las sirenas y los centauros, por ejemplo, ¿qué papel juegan en la visión del hombre?*

JD –Sobre el descubrimiento de un animal que existe realmente y que tiene algunas particularidades que le asemejan al ser humano, éste crea, apoyándose en su propia imaginación y en la de quienes le precedieron, otros seres que entran a formar parte de la mitología, un universo en el que la historia y sus protagonistas actúan dentro de la parcela de la fantasía. Supongo que hay un momento en que el ser humano, como constitutivo de una especie, no está aún seguro de su personalidad y cualquier avance o retroceso en su propia forma –sea fantástico o no– le retrotrae a un estadio en que él supone que pudiese adoptar otra morfología. Tal vez estoy haciendo una reflexión demasiado intelectual, pero muchas veces estos pensamientos son la constatación de la existencia de fenómenos que se transmitieron en forma de acertada intuición, sobre la que jamás hubo una reflexión.

JAB –*Hay algunas representaciones antiguas, de Piero di Cosimo, que muestran los estados primitivos del ser humano, en las que se ven esos mixtos, dando a entender...*

JD –Sí, es la idea de que existió un estado en el que el individuo no estaba completo o de que sus miembros no estaban acertadamente colocados, aludiendo al tabú del retroceso. Retroceder es un error y entendida así cualquier representación de seres anormales, o malformados, vendría a advertir sobre el peligro de procesos no deseables para la especie.

JAB –*¿Y cómo se representa el sexo en este mundo?, porque también podrían entenderse estas imágenes como resultados de cohabitaciones más naturales y desinhibidas. Recordemos la fama de los pastores y lo que comentaste antes sobre la temprana familiaridad de los niños con el mundo del sexo. ¿Cómo se presenta el sexo?*

JD –El sexo entendido exclusivamente como fuente de placer es algo relativamente reciente. Como necesidad o como acto útil para la reproducción de la especie es algo muy antiguo y muy natural. Supongo que desde el momento en que el ser humano relaciona el

acto sexual con su propia continuidad se sentiría más reconfortado y querría normalizarlo. En este sentido, las tradiciones que aparecen en distintos libros sagrados que prohíben el sexo fuera del matrimonio o que condenan el sexo no compartido, provienen, como tantas otras creencias y leyes que con el tiempo se van convirtiendo en algo natural, de una serie de normas higiénicas que llegan a transformarse en religión. Si los árabes o los judíos no comen cerdo es por razones higiénicas, al ser un animal cuyas enfermedades podrían diezmar la población o ser una especie difícil de trasladar por su paso corto y por tanto inadecuado para la forma de vida nómada. A partir de ahí esta idea se sublima y se convierte en norma religiosa... En lo que estábamos hablando, prácticamente lo mismo: se van creando unas normas de higiene que al cabo de generaciones se convierten en leyes y por tanto no se cuestionan.

JAB –*¿Se caracteriza por algo especial la representación del sexo en la cultura popular?*

JD –Casi todas las representaciones antropomórficas dan una enorme importancia al sexo. Quizá a un pastor o a un hombre de campo que está tallando una figura no le importa representarla con un hombro más alto que el otro, pero al llegar al sexo se preocupa en definirlo o en destacar lo que a él le sugiere. Cuando uno contempla esas figuritas realizadas por un artista rural le llama la atención que casi siempre reflejen mejor el sexo del varón que el de la mujer. Parece que en ésta importa más el hecho de poder engendrar y se la representa con el cuerpo más redondo, capaz de recibir otra vida dentro de sí, mientras que en el varón importan la forma y el tamaño del pene, miembro que en algunas civilizaciones fue objeto de culto y a cuyas representaciones se le atribuyeron durante largas épocas propiedades terapéuticas o preventivas. En cualquier caso, y no creo que esto se deba a un capricho lingüístico exclusivamente, casi todos los nombres populares del sexo del varón son femeninos (la picha, la minga, la chorra), ocurriendo lo contrario con el de la mujer (el chocho, el coño, el chichi). La misma extrañeza me ha causado siempre que se llame «la» ciudad al espacio que mejor re-

presenta lo masculino, la acción, el movimiento, mientras que «el» campo es el reducto del matriarcado, de lo femenino, de lo pasivo, de la quietud...

JAB –*¿Cómo se percibe el cuerpo en la infancia?*

JD –La primera intención de padres y abuelos es mostrar al niño los límites de su cuerpo, de ahí los juegos que, poco a poco, le van ayudando a tomar conciencia de su movilidad y de sus posibilidades físicas en el espacio que le rodea. Juegos en que la madre le hace saltar como si fuese a caballo sobre sus rodillas, o le hace golpear suavemente en su cabeza, o frente con frente, etcétera. Todas esas manifestaciones entretienen y educan al niño. Muchos sentidos se adquieren o desarrollan con los primeros juegos –los sentidos de la vista, del ritmo, del equilibrio–, como sucede en el «Donde estás, en tabletas», que permite a los niños balancearse espalda contra espalda. También se desarrollan la agilidad y la fortaleza mediante juegos más violentos que suelen imitar las conductas y reacciones de los adultos, descubriéndoles a los niños las reglas del mundo en el que se tendrán que desarrollar.

JAB –*Tú has dedicado mucha atención a los niños. ¿Por qué? ¿Por un especial interés en educarlos, en ampliar sus fuentes de información y, por tanto, de crítica y contraste?*

JD –Más que nada porque veo lo poco que interesa en realidad dar una educación adecuada y potenciar las posibilidades en los más pequeños. Me gustaría que los educadores encontraran en el mundo de la tradición elementos de utilidad didáctica para su beneficio y el de los educandos. Ya apunté antes el poco interés que existe en que el niño piense. Parece que el único interés está en el punto de destino y tienen cada vez menos importancia los paisajes que se pueden atravesar hasta ese punto y la posibilidad de disfrutarlos también. Puede que esta actitud tenga que ver con el cambio que se ha experimentado en la ecuación tiempo-espacio con relación a la vida humana. En cualquier caso, siempre me pareció más

importante en la doctrina filosófica de Aristóteles la potencia que el acto y quisiera –por el medio que fuese– contribuir a que los seres humanos supieran aprovechar todas las posibilidades que cada edad les brinda en vez de lamentarse después de lo que pudieron haber hecho y no hicieron.

JAB –*La infancia es una «edad de la vida». ¿Cómo se representan esas otras edades en el mundo de la tradición?*

JD –En la iconografía suelen aparecer representaciones bastante definidas que protagonizan un hombre y una mujer en su recorrido vital. Primero aparecen como niños, en el momento en que perciben por primera vez su sexualidad; después está la mocedad, con unos ritos en que se convierten en hombre y mujer mediante el intercambio sexual; luego, la edad madura, en la que parece que se han terminado de descubrir los misterios de la reproducción y, finalmente, el declive, en el que sólo se salvan el tiempo vivido y los conocimientos acumulados. La representación de esas cuatro edades, que son las que dividen la vida del individuo, suele estar presente en todas las culturas, aunque algunas llegan a representarlo también en la cama, o en el cielo y en el infierno, pero ésta es una visión más cristiana.

JAB –*¿Es la sexualidad, o las diferentes actitudes hacia ella, lo que marca el paso de unos momentos a otros?*

JD –Me da la impresión de que todo está relacionado con la capacidad reproductora. El primer estadio abarcaría desde el momento en que nacen los niños hasta que descubren si son varones o hembras, es decir, desde la primera infancia hasta cuando se descubre el sexo y sus aplicaciones. La capacidad de utilizarlo y de procrear constituiría otra etapa, la mocedad. A partir de ahí hasta la madurez vendría el siguiente paso. La etapa final vendría marcada por el momento del abandono de esas funciones reproductoras. La vida estaría ordenada de acuerdo a una experiencia útil. Cada edad tendría sus deberes y obligaciones y al individuo se le enseñaría a cumplirlos.

JAB –*Y la muerte, como final de este trayecto, ¿cómo se representa? Porque desde el punto de vista del cristianismo, la vida es un tránsito, una preparación para bien morir. ¿Está esto presente en el mundo de la tradición o tiene sus propias características?*

JD –La muerte es un fracaso. Es la constatación de que el esfuerzo del individuo carece de continuidad. Desde muy pronto el género humano percibe esta discontinuidad y trata de crear unos mitos que mantengan un interés en la especie, independientemente de su propia debilidad. De ahí el miedo a que el hombre no se perpetúe físicamente. La mayor parte de las ideas religiosas tienden primordialmente a dar solución a esa desaparición de la vida, con la creación de otra vida en la que tendría sentido nuestro comportamiento previo.

JAB –*Dejando volar la imaginación, ¿esta representación clásica de la muerte con la túnica negra y una guadaña tiene alguna relación con el mundo rural o no?*

JD –La guadaña es símbolo de lo que deja sin vida las hierbas o cualquier otro tipo de plantas, pero sin arrancarlas de raíz. Se supone que algo capaz de engendrar nueva vida queda bajo tierra.

JAB –*Sí, las nuevas generaciones. Lucubrando un poco más, la guadaña corta e iguala a todos.*

JD –Iguala a todos externamente.

JAB –*Sí, pero deja la raíz, es decir, la fuente de la vida... Algo así como la evidencia de que la vida continúa en los hijos.*

JD –Bueno, tal vez estamos yendo más allá de lo que se trata de representar. Yo creo que esta representación, aunque es utilizada ya por egipcios, griegos y romanos, es mucho mejor aprovechada por el cristianismo, sobre todo a partir de la Edad Media. El cristianismo se ha caracterizado por la gran imaginación desplegada en el desarrollo de conceptos y en la utilización de símbolos.

JAB –*La muerte se ha representado de diversas maneras. La que más me ha sorprendido de las que conozco es la que emplea una gallina como símbolo.*

JD –Sí, como una gallina pelada aparece en cuentos de diversas tradiciones. Y, por contra, la vida la representa un gallo... Esto es algo interesante que me llevó a la siguiente reflexión. En diversas compilaciones de folkloristas del pasado siglo hay una sección en la que aparecen juntos los cantos romeros y las canciones de ronda. Los primeros son los que acompañaban las romerías, es decir, los desplazamientos que se realizaban desde el lugar en que se vivía habitualmente a otro en que se rendía culto. Las canciones de ronda, por otra parte, solían acabar con un grito que esos folkloristas describían como el canto de un gallo. Acabé relacionando esos textos del siglo XIX con otros muy anteriores atribuidos a algunos varones ilustres o Padres de la Iglesia encargados de predicar y convertir a los paganos... En diferentes escritos de esos Padres aparece descrita la costumbre que tenían los paganos de gritarle a la luna para que no desfalleciera y continuara alumbrando en un período que se suponía negativo pues en él reinaba la oscuridad. Ese grito recordaba el canto del gallo como símbolo o precursor de la luz y de la vida... Relacioné ambas cosas. Hay cierta similitud entre los gritos culturales de las romerías o de las rondas y los alaridos nocturnos que daban los paganos. ¿Por qué no establecer una posible relación entre unos y otros? Esos gritos finales podrían ser quizá una reminiscencia de antiguas creencias en los astros...

JAB –*Hay muchos cuentos en los que el canto del gallo aparece como un límite...*

JD –Sí, incluso hay uno vasco que recoge Azkue pero que también aparece en otras zonas recreado durante el Romanticismo. En él, una joven solicita al demonio que le construya un puente para no trabajar tanto en el acarreo de agua. El demonio le pide a cambio el alma pero la joven estipula en el contrato que la obra se realice en una noche. Cuando el diablo está a punto de terminar y ganar

la apuesta, la joven grita como un gallo simulando que llega el día y el demonio tiene que marcharse abandonando alma y acueducto.

JAB –*El ingenio siempre está presente en la literatura popular.*

JD –Sí. Es una constante. Tal vez habría que añadirlo a esos argumentos primarios –respeto y miedo– que antes mencioné. Entre lo que se venera y lo que se teme está la capacidad del individuo para superar dificultades, ya sea gracias a su inteligencia, ya gracias a su valor.

La música

JAB –*Bueno, por un lado la gallina, que representa la muerte, y por otro el gallo, que representa la vida. Una simbología, como tantas veces, muy sexualizada... Si te parece, ya que hemos empezado a hablar de música, podemos tratar sobre tu propia experiencia en este campo. Antes me dijiste que llegaste a lo tradicional desde tu interés como artista. Podemos hablar de tu experiencia como artista y como estudioso de la música popular. Para empezar, ¿te interesas desde el principio por la música popular o también por otras músicas más «modernas»?*

JD –Para mí, como receptor de la música en general, no había diferencia.

JAB –*Pero, ¿cómo llegas a especializarte en un tipo de música y no en otro?*

JD –Bueno, desde que comienzo a tener uso de razón voy acumulando en mi memoria muy diversos tipos de música. En un mismo repertorio incluí los temas que escuchaba a mi madre junto a los difundidos por la radio –*Francisco Alegre, Me debes un beso* y tantos otros– y muchos más de diverso origen. Si en un momento dado me decanto por la música popular es porque me atrae el misterio que intuyo en ella. No depende de un capricho artístico sino de una fuerza antigua y común que transfigura al autor. Desde el momento en que me intereso por ese género musical y hago incursiones en su repertorio me encuentro con temas ya conocidos y que responden a la cultura familiar. Trato entonces de racionalizar un proceso intuitivo haciendo versiones personales de temas en apariencia vulgares pero en cuya recuperación estética confiaba plenamente. Así surge mi interés por comunicar esas canciones, coincidiendo con el último curso de bachillerato, en que formo mi primer grupo.

JAB –*¿En qué año?*

JD –En 1963... Pero hasta ese momento, además de acumular repertorio y desentrañarlo, yo cantaba en la escolanía del colegio. Gracias a un método de enseñanza musical que utilizaban en sus colegios los Hermanos de las Escuelas Cristianas me encuentro con los primeros cancioneros en que aparecía ese mundo polivalente de lo popular, de las regiones con sus características específicas, etcétera. En el colegio, por tanto, descubro la variedad del repertorio popular y el sentido de un cancionero acumulado e interpretado antes de que nosotros hubiésemos nacido. Creo que no es gratuito ni casual lo que al final se produce.

JAB –*Y tu familia, ¿estuvo conforme con que te dedicases a la música? Porque los padres suelen ver con mucha prevención y miedo ese tipo de actividades.*

JD –Hubo oposición, aunque contábamos con precedentes como mi madre o un bisabuelo quien, por cierto y según una leyenda familiar, tenía una voz privilegiada que le permitió ir a sustituir a Gayarre en un momento en que éste se puso enfermo. No se si será verdad o fue la excusa que utilizó mi bisabuelo para viajar de Cabrales a Madrid y echar una cana al aire... Mi abuelo materno tocaba bien la bandurria; mi madre estudió la carrera de piano, armonía, composición y dirección de orquesta, haciendo virtuosismo con José Cubiles. La guerra de 1936 acabó con su carrera musical y probablemente también con su sentido artístico, hasta el extremo de llegar a pensar que estudiar música era una inutilidad y dedicarse a ella una locura. Esto es lo que yo escuchaba en casa y, como en muchas otras cuestiones, lo tomé como un desafío. Supongo que buena parte de la decisión definitiva de dedicarme a la música estuvo alentada por el hecho de que mis padres no me dejaran ser músico. Hasta que conseguí convencerles de lo acertado de mi elección hubo una tensión grande que, por otra parte, me parece que fue muy positiva, porque pienso que la voluntad de los jóvenes se forja mejor en esa fragua de la confrontación generacional y con los padres soplando en contra de tus gustos y queriendo imponerte su criterio.

JAB –*Pero no estudiaste música sino Derecho.*

JD –Inicialmente mi madre hizo valer su opinión y tuve que comenzar Derecho porque el entorno familiar me exigía una carrera universitaria, más que nada para alcanzar una seguridad, una estabilidad económica, que se había convertido para mi padre en auténtica obsesión. Yo no sólo no estaba de acuerdo con esa postura acomodaticia sino que, en el caso de que en algún momento me hubieran llegado a convencer sus argumentos, la actitud irrazonable de mi padre me habría vuelto a poner en contra. El caso es que no estudié música cuando debía haberlo hecho... O tal vez sí, porque precisamente cuando comienzo a recoger canciones es cuando veo la necesidad de familiarizarme con el lenguaje musical, cosa que hago por mi cuenta estudiando diversos métodos que me aportan un sentido crítico, ausente por lo general en los sistemas de enseñanza de los Conservatorios. A veces, por ejemplo, le preguntaba a mi madre cuestiones que nunca se había planteado a lo largo de sus estudios, y es que los métodos teóricos suelen insistir en la memoria y en la técnica, pero dan por supuestos los orígenes y abominan de las preguntas a destiempo y de las experiencias particulares.

JAB –*Dentro de esas experiencias está, supongo, las que devienen del trabajo de campo que realizas para recoger canciones. ¿Cómo es el trabajo de campo? ¿Qué dificultades tiene? ¿Te gusta?*

JD –Es lo que más me gusta.

JAB –*¿Más que interpretar?*

JD –Sí..., interpretar sólo me ha convencido cuando me he sentido realmente a gusto, lo cual se ha producido en muy contadas ocasiones. No sé si es que exijo demasiado, pero como intérprete rara vez me he sentido cómodo.

JAB –*Este trabajo de campo te ha llevado a descubrir canciones, pe-*

ro también un mundo material... de instrumentos. Tú tienes una gran colección de instrumentos y has escrito sobre algunos de ellos...

JD –Los instrumentos musicales me han llamado la atención porque, como en tantos otros aspectos de la vida, descubro en ellos demasiadas preguntas sin respuesta. Se descubren los objetos pero no se repara en que eso es el producto de un largo proceso, histórico y estético, de utilización de materiales cercanos con un sentido práctico... Un músico se convierte en el centro de atención de las personas que le escuchan y es muy importante la puesta en escena también. El instrumento musical se convierte en un atributo que le otorga poderes frente a los demás integrantes de su comunidad. Detrás de la actitud del instrumentista y de su técnica hay muchas horas de sabiduría, de intuición y hasta de reflexión. Todo esto lo fui descubriendo en el trabajo de campo y de ahí surgió mi primer interés por coleccionar las piezas que ahora tengo.

JAB –*Aunque últimamente no tocas, me gustaría hacerte algunas preguntas sobre la interpretación. ¿Qué diferencias hay entre tocar en directo y hacerlo en estudio? ¿Entre tocar solo o acompañado? ¿Qué prefieres? Y lo que más me interesa, dado tu hipercriticismo, ¿cómo llegas a «la» interpretación?*

JD –Desde luego, el filtro más tupido que tengo que pasar a la hora de comunicar algo es el mío propio. Casi no advierto diferencia entre interpretar en solitario, en un estudio o ante un público, ya que tengo que ser el primer convencido de la bondad de lo que estoy haciendo. En alguna ocasión se ha impuesto un sentido didáctico en detrimento del artístico, pero las oportunidades son contadas.

JAB –*¿Has preferido tocar solo o con otros?*

JD –Normalmente salía al escenario solo, pero he pasado muy buenos momentos compartiendo el descubrimiento de la música y para eso se necesita compañía. En cualquier caso, la interpretación parte de una visión personal.

JAB –*¿Y cómo llegas a esa interpretación que te parece la correcta, o la que buscabas?*

JD –A veces trato de imaginarme qué circunstancias me llevaron a interpretar de una manera y no de otra. Qué elementos configuraron mi formación musical y cuáles fueron los caminos que me llevaron a considerar bellos determinados modelos musicales. Por qué unos timbres me atraen más que otros o por qué considero más positivos unos instrumentos que otros, que descarto de antemano. La interpretación la hago sobre las bases de mis propios conocimientos y sobre una especial estética que me atrae. No puedo lamentar que mi voz suene como lo hace en vez de parecerse a la de una anciana de pueblo: ella canta de acuerdo con su formación y yo de acuerdo con la mía.

JAB –*¿Y qué me cuentas del aplauso? Muchos artistas dicen que lo necesitan, que es su mayor satisfacción y la razón, a veces, de volver a los escenarios.*

JD –Nunca he sentido necesidad de aplauso, esa sensación tan extraña y superficial que, como dices, parecen sentir los artistas cuando deciden volver a los escenarios, ni tampoco de público. Cuando creo o invento no pienso en el público y si me presento ante él sólo pienso en poner correctamente en escena lo que antes creé. Realmente no necesito que me digan si lo he hecho bien o mal; sé perfectamente si la actuación ha sido acertada o si he estado vulgar. Lo que de verdad me gratifica es el momento en que descubro el punto exacto en que una canción alcanza y manifiesta sus mejores cualidades. Eso es algo casi mágico.

JAB –*¿Compones ahora?*

JD –No. Para componer hacen falta unas circunstancias que ahora no se dan. Por eso me admira la gente que dice que todos los días compone algo, lo cual equivale a degradar un acto sagrado y convertirlo en algo mecánico a lo que se puede llegar con cierto ofi-

cio. Creo que la tradición es un culto a una serie de actos creativos que han acertado plenamente en su expresión y a los que se venera desde esa forma de recreación colectiva que es lo popular.

El trabajo de campo y el de gabinete

JAB –*Antes decías que el trabajo de campo es lo que más te gusta. ¿Qué dificultades conlleva esta forma de trabajo?*

JD –Una de las primeras cosas que me sorprendieron al iniciar el trabajo de campo sin una preparación específica fue el constatar que, una vez descubierto el material que quería recoger y el lugar en el que estaba, no todas las personas tenían la misma facilidad para comunicarlo. Ese primer pensamiento, derivado de las experiencias iniciales, me lleva a preguntarme por qué no todo el mundo servía para transmitir o dar vida a determinadas formas de expresión...

JAB –*Barruntabas el concepto del «especialista»...*

JD – Sí, eso es. Observo que las personas capacitadas para ello tenían muchas cualidades en común: desde niños habían tenido inclinación hacia ese material, inclinación que se había convertido en respeto; habían aprendido técnicas interpretativas y gestuales, desarrollando capacidades vocales y memorísticas... Es entonces cuando comienzo a denominar «especialista» a quien reúne tales cualidades y las sabe explotar, en ésta como en cualquier otra ocupación. No hacen falta grandes conocimientos para hacer una mesa, pero hacerla bien requiere una técnica, una experiencia que no todo el mundo posee. En cada comunidad hay, por tanto, una persona que cumple la importante función de transmitir a sus vecinos la memoria histórica, procurando además que esa transmisión se realice respetando lo más fielmente posible los hechos y características de identidad, y todo ello bajo el condicionante artístico y estético de su propia personalidad. Conocer a ese personaje desde el principio me permitió colocar en un lugar adecuado los datos que recogía de su boca, interesándome cada vez más por la preocupación y el proceso mental que le llevaron hacia ese oficio y no hacia otro.

JAB –*Una vez que reconoces a ese personaje, ¿miras de forma diferente todo ese material que te va a ofrecer? ¿Cuestiona eso tu método?*

JD –Sí. Para mí es un descubrimiento fundamental y me hace observar el material recogido con otra perspectiva, tal vez más relativa. Es decir, me parece importante pues refleja una historia, un estado de cosas siempre condicionado por la visión personal de quien transmite, cuyo capricho o habilidad puede modificarlo. Desde ese instante empiezo a dudar de que un método sea la única fórmula aplicable para desentrañar las innumerables facetas de ese material.

JAB –*Es que, si hay sistema en la locura, como a veces se ha dicho, no lo hay en la vida, que se escapa de las estructuras y se complica.*

JD –Sí, tienes razón. En este caso me di cuenta de que, a los elementos que se pueden estudiar críticamente, se añaden, de forma aleatoria y casual, muchos otros datos cuya trayectoria se nos sale del cuadro donde estamos trazando las coordenadas de nuestro sistema. Percibimos parte de su contenido pero no la totalidad ni siquiera el origen, pues para ello tendríamos que contemplar el proceso completo por el que el especialista ha llegado a ese punto que tratamos de estudiar. Más que una canción como un hecho aislado, por ejemplo, tendríamos que analizar por qué a la persona que la ha interpretado le han convencido más unos textos que otros –que también estaban a su alcance–, cómo corresponden esos textos a su propio pensamiento o si responden más a las exigencias de un entorno... Evidentemente hay demasiados datos que no se manifiestan en las formas textuales o musicales de esa canción y hay que buscarlos en quien la compuso o en la voluntad de quien la hizo pública entregándola a otros.

JAB –*Su contexto y su pretexto...*

JD –Eso es; ¿por qué razón un especialista llega a crear o transmitir sus ideas a través de un texto? Ese proceso está compuesto por

diferentes elementos entre los cuales los hay que se repiten –y por tanto se pueden estudiar sus características– y los hay que te sorprenden. Lo que más me gusta del trabajo de campo es esa posibilidad constante que tienes de sorprenderte al depender de factores muy humanos. Me interesa la personalidad del individuo con quien hablo pero también su concepto de lo artístico.

JAB –*Una vez más se pone de relieve que te acercas al conocimiento desde una perspectiva de artista y que te interesan los procesos por los que se llega a algo, lo que te permite descubrir cosas que a un mero investigador pasan desapercibidas.*

JD –Al tratar de acercarme al hecho desde varias perspectivas me aproximo a un conocimiento más completo del mismo. La experiencia de la creación y la valoración decidida de sus cualidades pueden ayudarme a complementar la escueta visión científica.

JAB –*Bueno, pues ya hemos terminado el trabajo de campo y ahora hay que meterse en el gabinete. ¿Qué pasa entonces, cuando reflexionas sobre lo que has recogido? ¿Ves la necesidad de divulgar tu trabajo? ¿Cómo es tu trabajo de gabinete, te gusta? ¿Qué te aporta?*

JD –Me gusta desde el momento en que me sorprende siempre, me abre los ojos hacia un mundo variado y me permite relacionar temas aparentemente muy diversos. Cuando comencé a preocuparme por lo tradicional y por su difusión adecuada, mi obsesión era encontrar temas difíciles, canciones o romances «raros»; lo diferente, en suma. Poco a poco fui dando menos importancia a esas aportaciones novedosas que sólo perseguían satisfacer un vano orgullo profesional y me fui implicando seriamente en una interpretación honesta y profunda del fenómeno de la tradición con todo lo que conlleva. No se puede explicar cabalmente algo que no se ha vivido. Por eso en el próximo libro, que ya tengo estructurado y titulo provisionalmente *Entre músicos*, trato de descubrir cómo son humanamente los personajes a los que he tenido la suerte de cono-

cer mientras realizaba ese trabajo de campo. No voy a publicar los datos que me aportaron sino sus sentimientos, sus preocupaciones, sus anhelos, en la medida en que fui capaz de captarlos y porque fueron una semilla que germinó y dio fruto en mi propia existencia.

JAB –*Será una interesante aportación.*

JD –Creo que puede ser una ayuda para el mundo científico si ese mundo todavía es capaz de aceptar la opinión de alguien que hable de conocimientos no reglados o de experiencias que se salen de la norma.

JAB –*Durante estas conversaciones se repite, como hilo conductor, la noción de que te interesa más la idea, la «potencia», la concepción creativa, el proceso, el entorno, que propiamente el hecho. Más el viaje a Ítaca.*

JD –Me gusta la dificultad y el esfuerzo que lleva hasta ella.

JAB –*Hombre, siempre es más interesante, aunque sea más difícil, conocer los mecanismos que llevan al hecho... Sobre todo en mundos como este de la tradición, que está en constante movimiento.*

JD –Es verdad... He tenido una interesante actividad cara al público, en una época crítica y apasionante, pero el trabajo de campo me ha dado los instantes más dichosos en mi vida. Es donde he madurado, mi mejor biblioteca, mi universidad, porque, aunque he disfrutado a menudo de buenos momentos de reflexión y estudio, donde de verdad he aprendido a vivir ha sido en el campo.

JAB –*Sigues haciendo trabajo de campo pero, ¿cuáles han sido tus años de mayor dedicación a esa actividad?*

JD –Mis primeras grabaciones se remontan a 1965. Son grabaciones, que hice con un magnetófono AKAI de válvulas, en Viana

de Cega, el pueblo donde vivía. De forma sistemática, ya a partir de 1968, cuando realicé un recorrido por diversos pueblos de la montaña palentina con un cuestionario previo que utilizaba con bastante flexibilidad.

JAB –*¿Cómo llegaste a esa encuesta?*

JD –Por lógica. Trataba de seguir de forma aproximada el calendario anual, que es el recorrido que cíclicamente efectúa el ser humano y en el que sitúa sus referencias festivas y de relación. Comenzaba por Reyes y San Antón y, una vez que había agotado la dinámica fiesta-trabajo, entraba en el ciclo vital: infancia, matrimonio, etcétera. A través de esos dos círculos concatenados, y abundando en las preferencias de mi interlocutor, iba completando las referencias más importantes de su vida y de su oficio.

JAB –*¿Llevabas papel?*

JD –Nunca. El hecho de realizar un gran número de entrevistas me iba dando experiencia y me facilitaba las pautas de conducta..., aunque a veces la personalidad del especialista era arrolladora y entonces me sentía yo conducido.

JAB –*Para terminar con esto, ¿qué zonas de España has recorrido haciendo este trabajo y cómo las elegías?*

JD –La primera que recorrí, el norte de Palencia, tenía características de comarca. Siempre he procurado recorrer zonas cuya orografía y coherencia cultural permitiesen preparar un único cuestionario: Sanabria, los Ancares, Tierra de Pinares, Tierra de Campos, Ribera del Duero... A veces, sin embargo, te encontrabas el fenómeno diocesano –la influencia de una diócesis cuyos límites se adentraban en una comarca natural, perteneciendo la capital a otra– que confundía. En general este tipo de equivocaciones duraban poco, aunque no eran infrecuentes pues las provincias eclesiásticas no coincidían con las civiles.

JAB –*¿Te has interesado por otras zonas que no fueran Castilla?*

JD –Sí, pero el tiempo es limitado y nos condiciona... Por eso preferí empezar por lo cercano y lo familiar, antes que irme a otras tierras y tener que aprender todo lo superficial, comenzando por el lenguaje. Como dije ya, el ser humano suele plantearse en todas partes las mismas cuestiones.

Viaje, tiempo y religión

JAB –*Acabas de aludir al viaje, a tus trabajos de campo en unas zonas cercanas y, al comienzo de estas conversaciones, te referiste al conocimiento de los límites y a las relaciones del hombre con el espacio. Me gustaría que me comentaras tus ideas sobre el valor y la función del viaje como forma de conocimiento porque para conocer el mundo, con mucha sensatez, has preferido acercarte a lo más próximo. Por otro lado, cómo aparece la experiencia del viaje en el mundo tradicional, porque por lo general se prefiere la estabilidad, arraigarse en un lugar y ver a los otros como extraños.*

JD –Vamos por partes. El desplazamiento, en sí mismo no es un aprendizaje –es bien conocido el chiste sobre la inmensa cultura que podría tener un maquinista de tren–, sino más bien una oportunidad que hay que saber aprovechar. El viaje, para ser fructífero, requiere atención, voluntad y asimilación. En términos generales, el abandono del propio hogar suele obedecer a un objetivo religioso o mágico pero también a la curiosidad; en ambos casos peregrinar –*per agro*– es salir de tu campo –geográfico, visual, mental, etcétera– para recorrer otros.

JAB –*¿Cómo se presenta el viaje en la literatura popular?*

JD –Está casi siempre presente como una referencia en las narraciones populares. Hay pocos cuentos maravillosos en los que el héroe no tenga que salir de su casa hacia otras tierras, aunque luego regrese. Entre los elementos que Vladimir Propp define como esenciales para el cuento está el alejamiento del protagonista de su hogar. En la propia esencia del individuo está la necesidad de salir de su territorio como base para el aprendizaje y principio del conocimiento.

JAB –*¿Crees que esa necesidad es superior al deseo de quedarse?*

JD –Creo que ambas opciones son necesarias y los relatos las suelen combinar haciéndolas coincidir con determinadas edades de

la vida. En cualquier caso, muchas religiones recomiendan la egresión con fines purificadores al menos una vez a lo largo de la existencia.

JAB –*En realidad, el viaje, el nomadismo está en nuestros orígenes.*

JD –Por lo menos en los albores de la especie; cuando el ser humano desciende del árbol y se incorpora, seguramente se siente intrigado por esa visión del horizonte y trata de conocer sus límites.

JAB –*Cambiando de tercio, ¿qué ha significado el viaje para ti?*

JD –He viajado poco por placer; casi siempre por motivos de trabajo y para realizar un oficio que tampoco me gustaba. Al principio solía llevar una máquina fotográfica para captar peculiaridades del sitio al que iba, pero fui perdiendo el interés en las instantáneas y en enmarcar algo para poder recordarlo después... Ahora, sin embargo, tengo el impulso de vivir conscientemente cada momento del viaje y cada lugar que visito, interiorizo más las experiencias. Creo que he aprendido a disfrutar más con el propio viaje que con el regreso.

JAB –*Pero ahora parece que importa más el destino que el hecho de viajar, de aprender, y lo que eso supone.*

JD –Creo que es porque hoy día los viajes suelen dar menos oportunidades de participación o de aventura al individuo. Tú casi no te implicas en el desplazamiento; te colocan allí donde quieras ir. Vuelvo a insistir en el cambio que para la humanidad ha supuesto la novedosa relación tiempo-espacio. La distancia no va unida al mayor esfuerzo del viajero sino a la potencia del vehículo que le va a transportar y, por tanto, está más condicionada por la técnica que por la voluntad del propio individuo. El concepto de viaje como símbolo de la vida ha desaparecido.

JAB –*¿Pesa mucho el ciclo del año en la representación del tiempo en la literatura popular?*

JD –Las estaciones son los períodos naturales en los que se enmarca la vida rural, y las fiestas –abundantísimas–, sus hitos más importantes. Las coordenadas eran el ciclo anual y el recorrido diario, éste determinado por el trabajo y por las referencias horarias del sol y la campana, que ritmaba con un compás conocido el paso del tiempo; la semana como medida adquiere más importancia en tanto en cuanto el binomio trabajo-descanso se va haciendo más rígido y las relaciones laborales comienzan a condicionar la vida social. En cuanto al mes, también es un producto de nuestra civilización y por tanto una medida muy apropiada para situar y poner en común determinados conocimientos. Casi todos los calendarios a los que antes aludí tenían su estudio agrícola o ganadero por meses.

JAB –¿Cómo se inserta la religión en este marco?

JD –Pues, para decirlo en dos palabras, como puede. En el caso de la religión cristiana, con bastante cuidado. Aunque no está agotado el campo, son bien conocidos y completos determinados estudios sobre la adaptación paulatina de creencias y preceptos novedosos, como eran los cristianos, sobre colectivos rurales y por tanto poco proclives a la revolución en las ideas y en las costumbres. A partir de las primeras implantaciones serias y después de los primeros concilios, la Iglesia trata de reglamentar cualquier aspecto –por mínimo que se pueda considerar– de la vida de los individuos, bien buscando explicación a todo por preguntas y respuestas, bien considerándolo misterioso y por tanto peligroso de investigar. En cualquier caso, la historia de la Iglesia y su doctrina es la historia de la civilización que nos da nombre y cualquiera de sus decisiones –por exceso, por defecto, equivocadas o no– nos atañe y está en la misma raíz de nuestra cultura. La imposición de unas ideas o la defensa apasionada de otras siempre está en el origen de aquellas organizaciones cuyo correcto funcionamiento depende de la aceptación incuestionable de sus estatutos o sus leyes.

JAB –*Y ahora, ¿qué pasa con la Iglesia?*

JD –En épocas recientes parece que sucede lo contrario: la Iglesia trata de inhibirse ante la vida o los avances –no necesariamente progresos– del individuo y se ha quedado como una referencia antigua, siempre negativa o pasiva y encasillada en una normativa cuya defensa importa más que el individuo mismo o sus angustias. El intento loable pero suicida del Concilio Vaticano II de acabar con una liturgia repleta de símbolos no siempre entendibles, no ha contribuido a mejorar la situación sino a complicarla.

JAB –*¿Cómo refleja el mundo popular la esfera de la religión y su colateral, la eclesiástica?*

JD –Soy de los que creen que el individuo necesita explicarse el mundo en función de un antes y un después, para lo cual le conviene creer en alguien o algo superior que controle intemporalmente todo ese maremagnum de existencias, nacimientos y decesos en medio de los cuales zozobra su mente limitada. Cuando no comprende algo, abre el armario de lo sobrenatural y lo guarda ahí, pero perfectamente consciente de que, sacarlo en un momento determinado o dejarlo almacenado, depende de su voluntad y de sus conveniencias. Todas las religiones han creado dioses a su medida produciéndose la curiosa paradoja de llegar a afirmar que el ser humano fue creado por Dios cuando más bien aconteció lo contrario. Salvo las religiones que prohíben expresamente para el culto las imágenes, el resto ha dibujado dioses, vírgenes y santos que se suelen acomodar o referir a la visión mundana del cuerpo humano aunque sublimándolo o eliminando lo que comúnmente se consideraban defectos. Las estampas populares, tanto como el Arte sacro con mayúsculas, contribuyeron a difundir esas imágenes, muchas de las cuales hoy se nos antojan infantiles y que desautoriza la propia Iglesia, como el diablo con cuernos, por ejemplo.

JAB –*Sí, ahora parece que no existe el infierno... ¿Y qué puedes decir sobre la representación del mundo eclesiástico?*

JD –En relatos e imágenes populares circulan siempre los extremos, es decir, el comportamiento ortodoxo y el que no lo es, por representar lo más llamativo de las posturas. Por lo general el mundo eclesiástico como símbolo de poder es criticado porque, aun sin ejercer constantemente esa capacidad, coarta o censura al individuo. Las figuras del cura o del obispo, que normalmente cumplían con una función humana impagable, cual era la de consolar al hombre y a la mujer en sus momentos de debilidad y particularmente en los angustiosos del tránsito a lo desconocido, eran criticados por sus actuaciones poco santas, magnificando así una de las cualidades menos nobles del ser humano, que es la de rendir culto a la exageración. La excesiva materialización que la Iglesia propició en las cosas del espíritu a lo largo de grandes períodos históricos vino a hacer el resto. Al final, un comportamiento humano ejemplar salvaba a la Institución y depuraba, como en tantos otros casos, sus responsabilidades frente a la sociedad que la sustentaba y era su razón de ser.

JAB –*Antes relacionabas religión y superstición. ¿Qué papel tiene la magia?*

JD –La religión es, como hemos visto, un sistema para ordenar esa necesidad del individuo de tener una referencia superior que justifique y premie sus creencias y comportamientos. Si no se puede achacar todo al acaso, se precisa una causa que explique lo inexplicable. La liturgia respondería a la puesta en escena de esa ordenación. Determinados ritos, símbolos, prácticas diferencian a unas personas de otras y les relacionan con una forma particular de ver, entender y aceptar lo que es desconocido y por tanto superior a su comprensión o a sus fuerzas. La magia, sin embargo, sería aquello que contraviene o desafía el orden y leyes naturales, pero sin sistema y sin intermediarios.

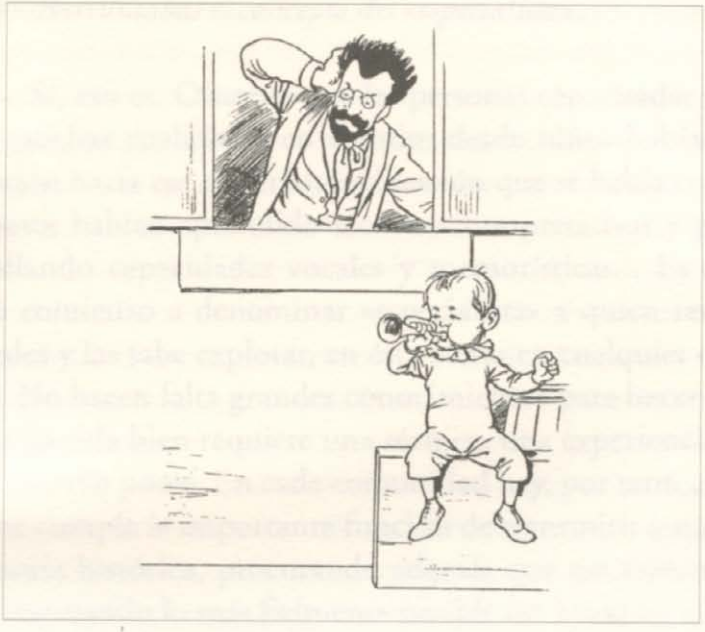
JAB –*Pero el mago sería el intermediario, un intermediario que tiene ciertos conocimientos que no todos poseen. Es, utilizando tu terminología, un especialista...*

JD –Inicialmente, poder más que conocimientos... El mago auténtico es el personaje que con sus dones naturales es capaz de alterar alguna ley de las que gobiernan el universo. No hay intermediación artificiosa en eso; en caso contrario estaríamos ante un «sacerdote» de la magia que se ofrece de mediador entre el mundo superior y el inferior.

JAB –*Sin embargo, hay mucha literatura que ofrece ensalmos, recetas, fórmulas para alterar esas leyes, y suele presentarse al mago como alguien que adquiere sus conocimientos (ya sean de magia blanca o de negra) mediante el estudio, frente al sacerdote o al santo, capaz de transformar la realidad porque le ha sido otorgada la «gracia» divina. "No obró la santidad, obró la ciencia", se dice.*

JD –Ese concepto de mago es similar al que tenían los griegos y romanos de los magos persas, que no se diferenciaban mucho del sacerdote, del intérprete o intermediario. Yo me refiero a esa magia que si proviniese del cielo llamaríamos milagro, pero que se debe a un fenómeno humano y maravilloso. Tal vez es una visión más primitiva y tiene que ver menos con la religión que con esa fuerza impersonal que el mago trata de poner a su favor o hacer suya con encantamientos.

Sobre los maestros. Yo soy músico



JAB –*Si te parece, para comenzar esta sesión, me gustaría preguntarte por tus modelos o maestros, si es que los has tenido, por aquellos que han podido orientar tu trabajo.*

JD –Sí..., cualquier persona, por impermeable que pueda parecer a las influencias externas, tiene unas referencias culturales que marcan su pensamiento y su actuación. En mi caso, y desde muy joven, es innegable el ascendiente de Menéndez Pidal. Sus estudios literarios, y en particular los dedicados al Romancero, me acercaron a lo popular y lo tradicional desde una perspectiva académica... Yo contrastaba todas esas lecturas con mis propias experiencias. La obra de Pidal pese a ser extensísima tiene pocas fisuras: es producto de una extraordinaria intuición y de un proverbial sentido común que rara vez se dan tan unidos y con tanta intensidad. Poco más tarde me interesó la figura de Julio Caro Baroja; primero por su predisposición a atenderte y ayudarte incondicionalmente: la primera vez que fui a su casa fue para solicitarle su apoyo en una petición de subvención a la Fundación March y, casi sin conocerme, no dudó en interesarse por mi trabajo y avalar el proyecto. Aunque ya conocía buena parte de su obra, pues había sido una referencia constante durante el tiempo que duró mi primer trabajo de campo en la provincia de Valladolid, este hecho me acercó a una figura humana extraordinaria. Sus dudas y su escepticismo me fueron descubriendo poco a poco esa bendita inseguridad que va carcomiendo salutíferamente las sólidas conclusiones juveniles.

JAB –*Y en el aspecto musical, ¿hay algún modelo?*

JD –Tal vez es ahí donde he desarrollado un método más personal. Mirando hacia atrás no encuentro unas influencias claras y sí una necesidad de hacer un cesto nuevo con mimbres propios. Cuando comencé a interpretar los primeros romances, por ejemplo, sólo contaba con mi voz y un sentido musical hecho de abun-

dantes y heterogéneos retazos. La tradición baladística europea se había renovado en los últimos cien años pero, ¿quién había cantado antes romances para poder tomar ejemplo? Creo que tomé el ritmo de la balada, la forma del madrigal y el acompañamiento del *lied*; a todo ello agregué una emisión de voz particular y, principalmente, un enorme deseo de buscar una fórmula nueva que convenciera y comunicara. Al final, creo que es uno de los temas de los que me siento más satisfecho.

JAB –*¿Y referencias musicales? ¿Hay alguna especial o que esté más presente?*

JD –De esas tengo muchas y no sólo españolas. No puedo avergonzarme de mis conocimientos ni de haber tenido una educación versátil y voluntariamente deseada. Durante mucho tiempo, en el mundo de la canción étnica se veía con malos ojos todo lo que no fuese «auténtico», entendiendo por tal lo que sonaba a primitivo: voz sin educar, acompañamiento escueto y generalmente de apoyo al ritmo. Como si la música popular no hubiese evolucionado durante los últimos quince o veinte siglos. Sin embargo, esa evolución se produjo y el primero que se apuntaba al cambio, sin prejuicios y con espíritu abierto, era el propio músico popular. Si una mujer rural de edad avanzada canta como lo hace –con voz cascada y sin acompañamiento– es porque no tuvo posibilidad de incorporar un instrumento, de mejorar su emisión. Su espíritu, sin embargo, es positivo y no está cerrado a ningún tipo de influencia.

JAB –*Sería esto un buen ejemplo, otro, de cómo conviven y se contagian, al menos hasta el momento, esas dos culturas. Algo que me gustaría destacar.*

JD –Sí, el individuo es capaz de aglutinar dos formas de cultura de las que va tomando sin prejuicio diferentes aspectos.

JAB –*Desde este punto de vista, tú, ¿qué te consideras, etnólogo, folklorista?*

JD –Me considero fundamentalmente músico. Le tengo cariño sin embargo a la palabra folklorista porque me sirvió durante mucho tiempo para definirme ante los demás. En una sociedad en la que los papeles están tan marcados –uno sólo puede dedicarse con provecho a profesiones conocidas y reconocidas– es incómodo, sobre todo para la burocracia, tener que colocarte en una sección que además haya que crear especialmente para ti o cuya actividad esté tan poco perfilada. En mi fuero interno, insisto, yo me considero un músico y como tal pienso y siento. Ante la música experimento un placer, pero también se me despierta una actitud crítica; analizo todo lo que escucho con gran intensidad y me siento incapaz de hacer al mismo tiempo otra cosa, tal es el respeto y la atención que siempre suscita en mí esa escucha.

JAB *–¿Qué tipo de música te gusta?*

JD –Creo que disfruto con cualquier tipo de música, histórica o actual. Suelo interesarme, eso sí, por las biografías de los autores y por el modo en que esa trayectoria vital influyó en sus obras. Muchas grandes páginas de la literatura musical han sido concebidas en medio de fuertes pasiones o de sufrimientos muy intensos del espíritu. Me gusta imaginar todo eso porque la música casi siempre está firmada y proviene de un esfuerzo humano que valoro mucho.

JAB *–¿Y las músicas actuales, las escuchas?*

JD –Me interesan en la medida que traducen esa condición humana y la elevan o subliman. La música que es sólo técnica me llama menos la atención y me parece un producto artificial detrás del cual adivino principalmente teclados, *samplers* y horas de estudio. En cualquier caso, y aunque reconozco que el autor –cualquiera que sea su época– siempre quiere que su música se conozca y reconozca, nuestra época está excesivamente dominada por el comercio.

JAB *–Sí, precisamente te quería preguntar por el papel que esas compañías, esos intermediarios, juegan a la hora de dar un perfil a la música y de crear unos gustos entre el público.*

JD –Las compañías discográficas, las emisoras, los circuitos invierten en un producto y están dedicados a obtener un rendimiento a costa de lo que sea; de este modo, es más fácil que se produzca el hecho de que no son las mejores canciones las que están en los primeros puestos de las listas de éxitos sino aquéllas en las que hay más intereses implicados. Sobre esto recuerdo una anécdota de la época en que yo trabajaba en un departamento artístico para seleccionar a personas o grupos a los que se podía editar un disco. Un día se presentó un informático catalán (el tema de los ordenadores estaba en sus comienzos) que había inventado un programa «para hacer números uno», según decía él. El sistema se basaba en introducir en el ordenador todos los éxitos anteriores y el programa inteligente convertía todos esos datos en una nueva canción que no estaba mal pero que te sonaba a mil cosas. Cuando le expliqué que en la industria discográfica tenía mucha más importancia que el artista estuviese apoyado por los medios de comunicación que la canción fuera buena o no, se fue muy decepcionado.

JAB –*Retomando la diferenciación entre popular y popularizado, la música «pop» de ahora es música popularizada, pero ¿crees que esa música es la música popular de hoy?, ¿cumple las mismas funciones?*

JD –Si seguimos considerando popular todo aquello que tiene difusión mayoritaria y normalmente está relacionado con el gusto de los sectores más amplios de la sociedad, habría que decir que habitualmente lo popular y lo popularizado se identifican. No obstante tendría que matizar que, entre la inclinación que antes podía sentir un individuo hacia determinada moda musical y la atracción que ahora produce la música comercial, existe la misma correlación o correspondencia que entre los conceptos de interés y adicción. Por otra parte, antes lo popular se convertía en tradicional por el uso y hoy día, con las variaciones vertiginosas que se producen en los gustos estéticos, tal posibilidad es impensable.

La imagen de España

JAB –*Si esto pasa con la música, ¿qué sucede con la poesía popular?*

JD –Algo similar. En el discurso coloquial o en el vocabulario de la gente joven se descubren frecuentemente palabras, giros, modismos, que pertenecen a otros tiempos y que sin embargo todavía hoy siguen pareciendo oportunos. Probablemente han perdido su simbolismo pero siguen siendo prácticos. Mucha gente desconoce que los refranes y las frases proverbiales solían tener dos partes, de las cuales ha desaparecido la segunda, que es la que daba la clave. Cuando, por ejemplo, escucho el proverbio «lo bien hecho bien parece», suelo recordar a quien lo dice que Gonzalo de Correas continuaba: «y lo decía una mujer mientras ahorcaban a su marido en la plaza». Todos se ríen inevitablemente.

JAB –*Pero eso, quizá, en el mundo rural...*

JD –No, no; me refiero a la parte de la sociedad más joven y menos proclive al pasado; esa que se crió en el desprestigio y en el descrédito de lo antiguo. Por supuesto que, en la medida que uno se adentra en el medio rural y va dirigiéndose a gente de más edad, el repertorio se va multiplicando o haciéndose más rico y abundante.

JAB –*Has hablado del desprestigio de lo popular, ¿no crees que ese desprestigio se debe a que durante bastantes años los discursos políticos han manipulado lo popular?*

JD –Es probable, pero esa tentación –la de apropiarse elementos culturales previos para alimentar con ellos un discurso social o político– no es exclusiva de este siglo ni de un solo signo ideológico. No olvidemos que las Misiones Pedagógicas, que nacen con la República de 1931, trataban de llevar a las gentes, sobre todo del medio rural, el aliento del progreso. En ese empeño, no dudaban en llamar

«misiones» a su actividad, usando una palabra que, pese a no tener en su origen connotaciones religiosas, con el tiempo vino a significar imposición de creencias. Y, ciertamente, imposición era proyectar cine en el medio rural, que es precisamente lo contrario de lo que el cine significa. La Sección Femenina vino a continuar la idea, aunque los contenidos ideológicos fuesen tan diferentes... En realidad unos y otros se equivocaban, porque partían de la idea errónea de que el pueblo no tenía cultura ni educación. El problema es que tanto los que iban a enseñar como los que les mandaban no querían ver una realidad cultural que les molestaba por antigua o no les interesaba por distinta.

JAB –*¿Cuándo te parece que arranca ese desinterés?*

JD –Aunque podríamos hacerlo, no es necesario remontarse más allá del Romanticismo. El mismo Antonio Machado y Álvarez y todos los miembros de la Sociedad de Folklore Español tenían la obsesión de regenerar desde fuera. Su principal objetivo era conservar lo exótico, lo diferente de su cultura, como si fuese un cuadro de costumbres o perteneciera a la escena de un sainete con su parte cómica y su parte trágica. Lo admiraban porque nunca lo habían poseído, pero en el fondo creo que les asustaban las reacciones populares, tan apartadas del carácter burgués de su educación. De esa equivocación arranca un tipo de visión de lo tradicional que, desgraciadamente, todavía prevalece.

JAB –*¿Hasta qué punto participas de la idea que nace entre el XVIII y el Romanticismo de que es en la literatura popular donde reside lo que caracteriza a un país?*

JD –Me parece una apreciación parcial. La literatura llamada oral, esa que se transmitía de boca a oído, rara vez se plasmaba en producciones escritas de las cuales se pudiese deducir el mensaje filosófico y ético que representaban. Por el contrario, muchos autores a través del siglo XIX utilizan «lo popular» como excusa para crear un costumbrismo literario y musical. Además hay un

fenómeno contrastado que relativiza la importancia de la literatura en la difusión del carácter de un país: cuanto más grande es, menos repertorio común tiene. La época de la Renaixença catalana es un buen ejemplo. La intelectualidad catalana consiguió convencer a sus paisanos del valor de lo propio, pero tuvo que reducir los repertorios musicales y literarios al mínimo para fortalecer la comprensión y asimilación del mensaje con pocos y selectos ejemplos. Se desechó la variedad o la riqueza en favor de la idea dominante.

JAB –*Así también se ha construido una idea y una imagen de lo que es España. Por ejemplo, se ha identificado lo andaluz con lo español; la copla, con la canción española.*

JD –Claro, una imagen parcial e incorrecta. Ningún asturiano se puede sentir identificado con lo andaluz –lo andaluz estereotipado, además– aunque le guste mucho la copla... Conozco un pliego de cordel que difundieron los copleros a fines del siglo pasado y comienzos de éste, en que se proponía el matrimonio entre el Tío Pingajo –esquilador gitano– y la Tía Fandanga –aguadora asturiana–. El texto, además de divertir, persigue, supongo que voluntariamente, la constatación de la diversidad e irreductibilidad de las culturas peninsulares. Al final la boda es imposible.

JAB –*¿Qué interés crees que puede haber habido en esta identificación, que también arranca del XIX?*

JD –No sé si hay una intencionalidad clara o si detrás de esa intención hay algo más que un deseo de fácil identificación frente a culturas dominantes que venían de fuera y que pretendían imponer sus gustos. Esos cuadernos de «aires nacionales» que tanto proliferaron a comienzos del siglo XIX en los salones madrileños y sevillanos donde se hacía la moda del momento, eran una reacción contra la música extranjera –italiana o francesa, según soplara el aire– que vino a propiciar la aparición de cancioneros con temas de todas las regiones a partir de 1867.

JAB –*¿Crees que desde la cultura popular se puede tener una imagen de España?*

JD –La persona que vive en un pueblo sólo tiene una clara imagen de aquello que le rodea. Su primera referencia es él, su familia, su pueblo; más lejos quedan la comarca, la región, la nación, el país... La idea que puedan tener de España un pastor extremeño, un vaquero pasiego, un huertano de Valencia o un pescador malagueño, no es unívoca, pero creo que es preferible que no lo sea.

JAB –*Quizá por eso se construye una idea de nación... Entonces, generalizando, ¿podemos hablar de que la cultura popular tiene una dimensión concreta y local, para explicarse en un entorno limitado?*

JD –Siempre ha pasado eso. A partir del modo en que un individuo soluciona los obstáculos que le presenta el entorno, se crean más fórmulas culturales, válidas también para sus descendientes. Esa diversidad de soluciones produce localismos. Los mitos, leyendas, costumbres, etcétera, pueden tener un origen común pero la evolución y la implantación en tierras diferentes los va diversificando.

JAB –*¿Crees que se ha utilizado lo popular para construir el concepto de España?*

JD –Lo popular sí se ha utilizado pero no sé si para construir el concepto de España. Me da la impresión de que España es, aparte de una referencia sublimada por el tiempo y las circunstancias, un prisma con muchas facetas, que, según desde donde se las mire, producen un efecto u otro. España es una idea que se ha construido a lo largo de muchos siglos con aportaciones individuales y colectivas. No todas esas aportaciones, sin embargo, han respondido a las exigencias de un proyecto positivo y así se ha ido creando una España negativa y simplificadora.

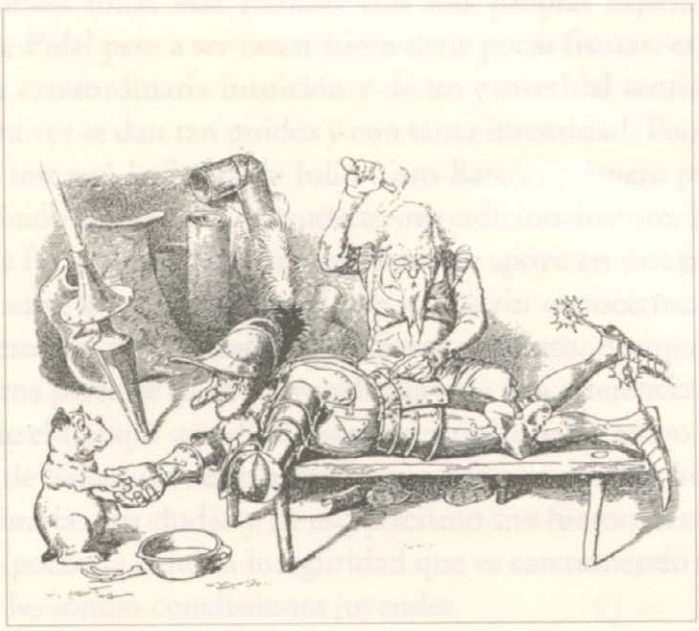
JAB –*Quizá porque parece que hay que encorsetarlo todo.*

JD –Sí. El tema de la unidad, por ejemplo, que casi siempre se ha confundido con la univocidad, ha preocupado hasta la obsesión a los gobiernos autoritarios, llevándolos a adoptar actitudes muy negativas. La época previa a la democracia tuvo como problema recidivante, desde luego, la libertad de expresión, pero a mí me preocupaba mucho más constatar los errores en que, consciente y reiteradamente, se educaba a las nuevas generaciones: ese materialismo dominante, esa actitud vesánica contra lo antiguo, esa desidia ante el deterioro del patrimonio propio... y sobre todo eso, un ¡muera la diferencia! esterilizante.

JAB –*Ahora se persigue el mismo objetivo aunque con otros mecanismos. Parece que triunfa el "pensamiento único".*

JD –Hay muchas formas de llegar al mismo final, pero ahora se trata de contemplar los frutos de ese proceso, el resultado de esos errores que tanto me preocupaban cuando comencé a cantar. Una idea básica nos animaba a todos los que queríamos que esa situación cambiara: crear «culturas» frente a la cultura oficial. Y en ese frente estábamos alineadas muchas personas con distintas ideas y con diferentes propuestas. Me gustaría pensar que ni uno solo de los esfuerzos realizados para mudar aquella situación fue baldío, aunque no sea más que para servir de contrapeso histórico a las consecuencias de aquella política nefasta que todavía padecemos. La premonición que tuve sobre dichas consecuencias me sigue pareciendo certera, como certero me pareció entonces el rechazo a la cortedad de miras de un gobierno que fomentaba la uniformidad cultural de espaldas al pasado. Todo mi esfuerzo de estos años ha ido encaminado a volver a crear una conciencia firme sobre lo positivo de valorar el propio patrimonio.

La historia y la cultura popular



JAB –*Ya que tocas el tema de la Historia, podríamos reflexionar un poco sobre ella, con relación a la cultura popular. ¿Crees que se ha tenido presente lo popular a la hora de escribir la Historia?*

JD –Muy poco. La Historia que todos conocemos está basada, fundamentalmente, en acontecimientos bélicos y en lentos avances jurídicos controlados siempre por el dinero; hay como una necesidad permanente de justificar las guerras y justificarlas sobre todo por sus resultados, que imponen la razón de unos frente a la de otros. Esos grandes hechos están protagonizados por nobles, reyes o caballeros de alto rango, especializados, ya en combatir, ya en hacer política; una historia que tuviese referencias a lo popular estaría más cerca de la historia de la técnica y su evolución que de esta relación de hechos cruentos. Ni siquiera la historia de la literatura da referencias abundantes de lo popular, dado el menosprecio en que estuvo todo lo que se relacionaba con los conocimientos y expresiones populares.

JAB –*¿Crees que se acercan más al conocimiento de la realidad fórmulas de estudio como la «petite histoire», o la historia de las ideas y de las mentalidades?*

JD –Me gustaría saber cómo contarían la batalla de Waterloo una cantinera francesa o un inglés encargado de intendencia... La gran historia es un inmenso cuadro cronológico del que suele estar ausente el individuo de a pie. Por eso la gran historia necesita de planos intermedios que expliquen la evolución de las mentalidades y los vericuetos que siguen los individuos para llegar a sus destinos. Los episodios que más me gustan de la vida de Jesús, por ejemplo, son aquellos en que, carente de datos, la imaginación de los cronistas se activa: el camino a Belén para el empadronamiento, la precipitada huida a Egipto con los correspondientes milagros de la palmera, del trigo, etcétera. En fin, estas fórmulas tal vez no nos

acercasen más a la realidad pero nos ofrecerían más posibilidades de crear, de creer, de estar vivos.

JAB –*¿Qué problemas ves a la hora de hacer una historia de lo popular?*

JD –Lo más difícil sería hacer la historia de quien produce lo popular y por qué lo hace. Vuelvo a repetir que eso se ha obviado deliberadamente en los estudios sobre el tema. Bien está que en esos trabajos quede plasmada una imprescindible visión del estudioso, pero de ahí a pretender sacrificar la realidad en aras del propio interés o de una equivocada y parcial contemplación de lo popular, va un abismo. Si un artista rural, por ejemplo, realiza unas tallas a punta de navaja con figuras de su propia inventiva y otras tomadas del mundo artístico que le rodea, cualquier estudio de ese hecho debería pasar por una investigación seria acerca de si es una causalidad o una casualidad la que le lleva a la elección de esos temas, tratar de entender o interpretar la estructura de esa mentalidad, las claves de esa estética. Concluir diciendo que esas figuras son sólo copias de otra concepción artística es una pérdida de tiempo. Para ese viaje, como dice el refrán, no se necesitaban alforjas.

El baile, el teatro y la indumentaria

JAB –*Como músico que eres, imagino que te habrá interesado mucho el baile, la visualización de la música, ¿cómo surge el baile?*

JD –El baile surge generalmente por la necesidad de comunicar una idea a través de los gestos. Esa idea puede ser creativa o imitativa pero quien la desarrolla es consciente de que sólo su cuerpo y el propio espacio pueden limitar su actuación. Las primeras formas coreográficas trataban de reproducir con los desplazamientos de los bailarines el movimiento de los astros; las danzas circulares, por ejemplo, eran el remedo del sol –tan importante para las personas, los animales y las plantas– en su viaje diario o en su periplo anual. Tengo la impresión de que el baile ha sido siempre un medio adecuado para transmitir sensaciones personales acerca de la naturaleza o de la religión, cuya puesta en escena puede convertirse con el uso en costumbre o en rito.

JAB –*¿Y el baile actual?*

JD –Habría que dar un salto terrible y peligroso. A lo largo del tiempo las modas y las conveniencias fueron apartando al individuo de ese tipo de baile personal e íntimo. En ese proceso hubo interferencias de lo popular y de lo culto; de lo cortesano, de lo teatral... Si pudiésemos desnudar al bailarín de los trajes que se le han ido superponiendo nos daríamos cuenta de qué lejos se está de ese primer concepto divino del baile. Como en tantas otras cosas, la esencia de aquellas primeras expresiones corporales se ha perdido, sólo queda la estética; y, desde luego, la diversión, que no es poco.

JAB –*Aparte de que el baile siempre tiene su componente ritual, ¿crees que hay algo de esto en los bailes actuales de la gente joven, bailes de ritmos como el «rap», el «bacalao» o el «house», etcétera, porque da la impresión que las formas de bailar esos ritmos les unen frente a otros.*

Es como si se ritualizara la diversión... o te parece algo traído por los pelos.

JD –Hombre, puede ser una explicación... Vestir, bailar de determinada manera, no deja de ser una seña de identidad frente a los que no lo hacen como tú, pero el baile, por lo menos desde la Edad Media, es también un lugar donde individuos de uno y otro sexo tratan de relacionarse agrupándose principalmente por edades. En ese sentido, apenas veo diferencia entre una discoteca actual y un salón de baile de pueblo: la actitud preferida es la de mostrar al otro o a la otra lo mejor de uno mismo, las cualidades. Algo muy similar a las paradas nupciales de los animales... Esa forma de relación también diferencia el baile actual del primitivo: hay poca naturalidad y muchos elementos cortesanos...

JAB –*Claro, se hace la corte... Cambiando de asunto, ¿qué función tienen las representaciones teatrales, y parateatrales, en el mundo de la tradición?*

JD –Me parece que el teatro tiene varias funciones muy claras en la tradición: una, ser un trasunto del propio mundo; otra, enseñar y fijar conceptos sobre la vida y las creencias, cosa que se hacía con una considerable participación del público que mostraba sus preferencias o su rechazo ante lo que estaba viendo y oyendo. Las «comedias», como las llamaban en los pueblos, se han seguido «echando» hasta tiempos recientes... Después de la Guerra Civil hubo un corte...

JAB –*¿Puedes explicar este concepto de «comedia», que es distinto del que conocemos habitualmente?*

JD –Sí, es distinto. Los actores no eran profesionales, aunque ciertamente estuviesen especializados. Había un director que conocía todo el texto y cada uno de los parlamentos de los personajes. Ese especialista a veces era el mismo que el narrador de cuentos o el que cantaba romances, pero a todo eso añadía su capacidad para di-

rigir a los personajes y ayudarles a entonar y moverse mejor en el espacio escénico. En algún momento del año –por la fiesta local, por Navidad, por Semana Santa– todos esos recursos salían a la luz para transmitir a los vecinos determinados mensajes en forma de obras antiguas o nuevas.

JAB –*¿Quién las escribía?*

JD –Normalmente eran obras comunicadas de forma tradicional; escritas por algún poeta o dramaturgo de corte popular y llegadas al medio rural a través de los pliegos sueltos. Sobre esos textos el director hacía su propia versión, sobre todo si no se daban indicaciones ni se explicaba a través de acotaciones la forma de escenificarlos..., tenemos otra vez el caso del individuo que accede a la Tradición para alimentarla o cambiarla de modo creativo con elementos nuevos...

JAB –*Elementos locales...*

JD –O personales... En casi todas las obras que he consultado, estudiado o visto representar, se aprecian los intereses del director por las anotaciones que ha hecho al margen y se puede uno imaginar qué le llevó a hacerlas. Rara vez se da el caso de un director-autor porque, aunque suele coincidir que sabe versificar, no tiene un claro concepto de las leyes del teatro; como mucho se atreve con obras en un acto, con pocos personajes...

JAB –*Que representan los propios habitantes.*

JD –Sí.

JAB –*¿Y qué tipos de personajes podemos encontrar en este teatro?*

JD –Personajes básicos, o muy reales o dotados de una personalidad asumible: el diablo, un ángel, un pastor, un clérigo, una da-

ma; en suma, el reflejo de lo que un espectador rural quiere ver representado. Ese tipo de teatro acepta una mayor «participación» del público que el otro, llamémosle «culto». Ya sabes, comentarios, observaciones, apostillas... La gente se considera con derecho –y a veces con obligación– de intervenir hasta el extremo de conducir la escena hacia donde el sentido común indica que debe de ir. Eso es porque el espectador piensa que está en un mundo en el que se le exige una intervención en algún momento y participa de esa manera. Julio Caro Baroja hacía una precisión, a este respecto, que me parece acertadísima: la sociedad de hoy sólo permite al individuo ser espectador cinematográfico; sus opiniones no van a variar el desarrollo de la escena...

JAB –*Sí, hemos perdido el control sobre nuestra vida y la posibilidad de intervenir realmente sobre lo que nos rodea.*

JD –En efecto, yo creo firmemente que hemos perdido nuestra capacidad de actuación en el medio en que nos movemos, hasta el extremo que el individuo de hoy, o sus opiniones, no tienen ninguna influencia sobre la sociedad en que vive y cada vez le resulta más difícil tratar de modificarla. En lo político, lo social o lo económico, los sistemas de gobierno que han venido a considerarse como menos malos le alejan progresivamente de la posibilidad de controlar las situaciones críticas. Si hoy opinas de esta manera siempre se te responde que hay representantes... pero no se puede comparar la democracia ateniense, donde la gente –no toda, eso sí– tenía facultad para expresarse personalmente, con los numerosos filtros actuales que te van alejando de la posibilidad de decidir por ti mismo. Este es un aspecto viciado de la sociedad que tal vez se repare en el futuro: dar más importancia a la calidad que al número. Ahora sólo importan cantidades –miles de visitantes de un museo, tantos por ciento elevadísimos que opinan esto o lo otro...–, y sin embargo las mejores decisiones de la historia han sido individuales. Tal vez no tardando mucho será fácil votar por Internet... Estamos a punto de conseguir algo que seguramente será un revulsivo para la comercialización de la música: hoy el mercado

te obliga a comprar un disco completo de un cantante cuando, a lo mejor, sólo te interesa una canción; además debes pagar al que lo vende, al que lo almacena, al que lo promociona... y ya en último término a quien lo pensó, lo creó o lo interpretó. Esto es injusto. El nuevo sistema permitiría que cada artista expusiera y vendiera directamente su producto. Cualquier interesado podría acceder rápida y sencillamente a la dirección de su intérprete favorito y comprar exclusivamente el tema que deseara escuchar, pagando por él un canon establecido.

JAB –*¿Crees que eso va a llegar a la política? Yo creo que se buscarán las fórmulas para evitarlo, mediante controles...*

JD –Sí, claro, claro. Hay muchos intereses en política, como en el mundo de la música, y supongo que se intentará evitar esa situación.

JAB –*Bueno, volvamos al teatro, si te parece. ¿Qué diferencias ves entre ese tipo de teatro popular y el de Lope de Vega, por ejemplo, del que se ha dicho que es un teatro que mezcla lo popular y lo culto; un teatro que también se representaba en corrales y con gran participación del público?*

JD –Lope es popular en continente y contenido, pero eleva su expresión al estado más elevado y digno. ¿Por qué lo popular debe ser zafio o burdo? Cuando él escribe: «Al pasar del arroyo / del Alamillo / las memorias del alma / se me han perdido»... está demostrando hasta qué punto puede ser bella y elegante la expresión popular. En su teatro hace aparecer personajes del pueblo y les hace esforzarse por mostrar lo mejor de sí mismos y, en cuanto a la temática, utiliza las mismas mimbres que esos autores rurales de que hablaba antes, aunque el resultado final sea un cesto mucho más hermoso.

JAB –*¿Crees que los personajes que aparecen en esas obras de teatro son modelos que luego siguen los espectadores o...?*

JD –Yo creo que sí, que esos personajes son arquetípicos y actúan de forma fácil de identificar por un importante espectro de la sociedad. Cuando Lope, o algún otro autor que se le aproxime en acierto y difusión –cosa que dudo–, da con un elemento nuevo, tiene muchas posibilidades de popularizarlo. No se puede esperar menos de un escritor que supo tocar tantas temáticas y sacarle tanto partido a personajes históricos o inventados. No es extraño que una y otra vez se queje del uso –abuso más bien– que hacen algunos poetas de la calle de sus versos, de cuya autoría se olvidan casi siempre, no sólo en detrimento del honor que se debe a todo artista que crea algo, sino del beneficio que debería sacar de ello.

JAB *–¿Hay modas en el mundo popular?*

JD –Sí, sí. La única diferencia que se aprecia entre el ámbito rural y el urbano es que las modas –creadas para ser sustituidas– duran más en el primero. Tardan más en introducirse y más en perderse, con lo cual determinadas prendas y algunas formas o tejidos tienen más posibilidades de perpetuarse y ser considerados como «propios» de una zona.

JAB *–Respecto de la indumentaria, ¿cómo se llega a concretar un traje que representa a una zona o a un oficio?*

JD –Empecemos por lo segundo. Es normal que los oficios influyeran decisivamente sobre el aspecto final de una indumentaria: no podía vestir lo mismo un soldado que un pastor, o un arriero que un estudiante. Pero hablamos de un traje de diario, ese que por utilizarse más estaba sujeto a un desgaste mayor y que, por tanto, había que sustituir de tiempo en tiempo. Otro traje más duradero y apreciado era el de fiesta, el que por su riqueza y representatividad mostraba el estatus familiar, resumiendo la economía, el gusto y la historia de una familia en un conjunto de prendas.

JAB *–¿Cómo se llega a lo que hoy se llama «traje típico»?*

JD –Es una expresión que siempre he tratado de evitar porque está lejos de la realidad. Típico lo era porque respondía a un tipo pero no porque lo vistiera todo el mundo. Desde el siglo XVIII tenemos iconografía abundante que nos demuestra la variedad de prendas según la zona o la dedicación de cada individuo. Cualquier intento de simplificación tratando de convertir un traje concreto en el único representante de una comarca o provincia, por pequeña que sea, es empobrecedor y, sobre todo, falso.

JAB –*¿Cuándo se empieza a hablar de esos trajes como típicos?*

JD –Es muy antigua la costumbre de identificar a determinados personajes por su oficio. Los pastores y las zamarras van unidos en el teatro primitivo.

JAB –*Sí, pero me refiero al «traje típico». ¿Cuándo piensas que se acuña el término?*

JD –Lo que hoy conocemos como «primera colección de trajes de España» se publica en 1777. Su autor, Juan de la Cruz Cano (mejor sería decir autores, pero me quedo con el nombre de quien concibió y realizó la mayor parte de los grabados), traía de París la idea de reproducir en el papel a personajes populares de la vida española con sus indumentarias características: lo había visto en Francia en la serie *Les cris de Paris* y le pareció posible hacerlo aquí. Hasta ese momento, lo normal era encontrar tres tipos de representaciones: las de hombres y mujeres de grandes naciones –caballero español, por ejemplo–; las de oficios muy corrientes –soldados, pastores– y las de habitantes de zonas tan pequeñas o características que se diferenciaban por algo notable. A partir de Cruz Cano los oficios se amplían y las provincias entran a conjugarse con las regiones más amplias –Ávila, Andalucía, un ciego, un actor, etcétera–. Muchos de los oficios en realidad eran madrileños y normalmente pregoneros de distintas mercaderías que llegaban de fuera de la capital, pero en esa colección está el germen de lo que se vendría a llamar después traje regional o típico. De la Cruz anuncia en un

primer cuadernillo que en el libro se imprimirían los trajes más usados por la plebe y los llevados por la nobleza en los dos últimos siglos, pero advierte que compensaría con unos cuadernillos a quien le enviara dibujos de indumentarias más locales. La colección de Antonio Rodríguez y alguna baraja del figurinista Rojas vienen, ya comenzado el siglo XIX, a concentrar en las regiones y provincias toda la atención, aunque todavía en los subtítulos se sigue dando importancia a la dedicación: «arriero segoviano», por ejemplo.

JAB –*¿Te parece que se puede relacionar la concreción de un traje típico con el momento en que España, con Javier de Burgos, adquiere una división nueva?*

JD –La división de Javier de Burgos tiene importancia porque vino a racionalizar los límites de las provincias. La de Toro, por ejemplo, que él suprime integrándola en Zamora, tenía territorios en el propio Alfoz, en Palencia y en Santander... Era necesaria una reordenación de territorios que todavía aparecían como el resultado de arbitrariedades de la realeza o la nobleza o bien como la confirmación del lema «En España todo es posible». Aun así, y pese a la precisión que se buscaba, un leonés podía ser representado lo mismo por un maragato que por un charro, pues ambos pertenecían en la división de Javier de Burgos al Antiguo Reino.

JAB –*Antes de que te interrumpiera estabas hablando de los varios tipos de traje. El de fiesta es el más rico y el que queda como típico...*

JD –Por lo menos es el que aparece más frecuentemente en las representaciones decimonónicas, tanto porque era el más digno de ser pintado o grabado por los artistas costumbristas, como porque era el preferido por las propias familias a la hora de «posar» para el dibujo. El desplazamiento de lo diferencial hacia los límites geográficos provinciales hace que, en algunos casos, se vayan abandonando las variantes familiares en favor de un prototipo de indumentaria que identifique más globalmente. Al decidir la supresión de diferencias se empobrece el traje y se uniformiza.

JAB –*Estos trajes de fiesta no son distintos de los de boda.*

JD –No. En efecto, para las bodas se llevaba el traje de gala o de fiesta... Eso de casarse de blanco la novia es algo actual. Hasta tiempos recientes las novias rurales se casaban con el traje familiar y con las joyas, muchas o pocas, que hubiese en casa. Una de las costumbres previas a la boda, que hoy se ha perdido, era la de ir a casa de la novia a ver la dote: importante, porque la riqueza de una mujer no sólo se medía por el dinero o los collares de oro, sino por lo hacendosa que podía ser, y allí, en aquella habitación, todo el pueblo podía juzgar si la futura esposa había sabido prepararse para su nuevo estado, si sabía bordar, si aquellos trabajos estaban hechos con primor...

JAB –*¿Tienes idea de cómo ese traje se unifica? Me refiero a que si es un traje familiar, no tendría por qué ser igual al de otra familia y, sin embargo, aunque tuviera adornos personales, hay por zonas unas características peculiares.*

JD –Concha Casado ha acuñado la frase «grandes áreas» para aquellos territorios en que se repetían las formas o las hechuras de algunas prendas. Si invertimos el enfoque podríamos hablar de «prendas básicas». La montera, el dengue, armillas, etcétera, podrían encontrarse en amplias zonas de la Península con leves diferencias. La confección de esas prendas, además, podría estar condicionada por otros factores –preferencia de una raíz u otra para teñir, ingenios textiles, sentido práctico, etcétera– que crearía la variedad local. Ahí, más que en el terreno de la identidad o de la moda, entramos en el capricho y la fantasía. Juan de la Cruz Cano, por ejemplo, graba la estampa del torero Pedro Romero con un sombrero de tres picos en la mano; el mismo que dará origen al tricornio de la Guardia Civil y que, desde luego, tenía un pasado militar dieciochesco. En este caso, las diferentes circunstancias, la evolución funcional y un uso diverso, acabaron por hacer el resto.

El amor y el odio

JAB –*Hablemos del amor.*

JD –Me parece una palabra demasiado compleja para reducirla a una respuesta... Los antiguos tenían dos divinidades para representarlo y distinguían entre el «deseo» y el «hacer bien a otro», pero creo que es Platón el primero que, con su teoría del conocimiento y de la preexistencia de las cosas, ofrece la posibilidad de considerar el término amor como sinónimo de admiración: amamos algo o a alguien porque sus rasgos, sus formas, responden a un concepto estético previo. Ese tipo de amor, por encima del concepto cristiano, va a ser el que predomine desde la Edad Media. El amor caballeresco, el amor «cortés»; amor como forma elegante de mostrar a otras personas que se las admira y que se puede llegar hasta el fin por ese sentimiento. Tal vez podemos hablar de ese amor...

JAB –*Adelante...*

JD –Esa forma de amor tiene, cómo no, influencia sobre los villanos, es decir, sobre los que vivían en pequeños núcleos rurales. Se desarrolla rápidamente a través de la música y la poesía de los trovadores y se prolonga hasta hoy a través del Renacimiento, del Barroco y del Romanticismo. Sus formas son elegantes, más atentas a lo superficial que a lo profundo y muy frecuentemente artificiales, por no decir falsas. Buena parte de la literatura popular que ha llegado a nuestros días relacionada con el amor se atiene a esas premisas: admiración, elección amorosa por esta o aquella razón que se valora más o menos.

JAB –*Este sería un ejemplo más de la simbiosis o relación entre las dos culturas de que hablábamos antes.*

JD –Sí, en efecto, porque junto a ese tipo de amor se desarrolla otro más «natural», que también aparece en formas de expresión

populares –canciones de ronda, de boda, loas, etcétera– y que tiene un sentido más práctico, menos sublimado. En esos casos los poetas tradicionales, ajustándose siempre a unos esquemas previamente aceptados, creaban auténticas normativas de comportamientos para la pareja: eran guías prácticas de cómo debía ser un matrimonio y cómo debía conducirse. De este modo conviven en la tradición dos formas distintas de ver el amor.

JAB –*¿Y cómo ves el odio en las producciones populares?*

JD –Desde que dejaron de «echarse coplas de repente», lo cual presuponía un grado de improvisación, el poeta tiene tiempo de pensar y precisar hasta dónde quiere que llegue su odio. En cuanto a los límites morales que pueden enmarcar ese sentimiento creo que están más determinados por el derecho consuetudinario que por la moral cristiana: una conducta violenta de un individuo puede encontrar justificación si previamente ha habido un ataque a determinados principios considerados sagrados o muy importantes por esa persona. Es el caso de la fuerza de la sangre, de la venganza de un adulterio u otros ejemplos donde una especie de fatalidad obliga al ofendido a ser violento aunque su carácter natural sea sosegado. No hay razonamiento posible y sí un hado que impulsa a un inocente a convertirse en mediador de la Justicia Suprema. En la poesía popular hay casos, sin embargo, en que esas actuaciones violentas son ejecutadas en forma de castigo ejemplar por santos y vírgenes que sustituyen a los hombres y les alivian de tener que soportar ese peso sobre su conciencia.

JAB –*En la literatura sobre bandoleros se encuentra a menudo el motivo del abandono de la casa familiar como resultado de una injusticia que llevó a una venganza, que a su vez obligó al hombre a convertirse en bandido. Hablabas el otro día del respeto como base de la literatura popular. También habría que considerar un elemento provocador.*

JD –Sí, una situación injusta, una fatalidad, pueden provocar el poema, cuyo argumento se enreda como una madeja. A partir de la

rotura de la telena cotidiana todo es posible y la capacidad de odio de los personajes se carga con las razones del autor y con la fantasía de quien escucha o lee su poema.

La risa, la locura y el carnaval

JAB –*Otro de los elementos que se suele enumerar al hablar de lo popular, sobre todo desde la formalización de Bajtin, es el de la fuerza y la presencia de la risa y la locura. Yo creo que se han utilizado demasiado, y no siempre adecuadamente, estos conceptos de risa y carnavalización en los estudios literarios. Pero volviendo al mundo de la tradición, ¿está tan presente la risa, la burla?*

JD –Yo diferenciaría la risa de la locura; precisamente la primera es el producto de un proceso psicológico, una especie de válvula de escape por donde se alivian tensiones. A veces he escuchado reír de una forma muy particular por un tema que, en otras circunstancias, no habría provocado hilaridad; la risa no es, pues, un hecho aislado, sino un conjunto de condicionantes, internos y externos a la persona, que la conducen a una «solución». Esa solución suele producir excelentes resultados psíquicos porque pone en funcionamiento capacidades de relación y asociación de ideas que una persona raramente usa. Es una reacción inadvertida pero no inconsciente.

JAB –*Entonces la pregunta sería, ¿de qué se ríen?*

JD –Cualquier hecho, por serio que parezca, puede ser motivo de risa, aunque suele depender del carácter o de la preparación de cada persona el que ese hecho produzca más o menos hilaridad. Dicen los psiquiatras que un individuo inteligente suelta una carcajada cuando le cuentan un chiste, pero un tonto suelta tres: cuando se lo cuentan, cuando se lo explican y finalmente cuando lo entiende. Probablemente es más feliz este último pues se divierte más y se echa a las espaldas las inhibiciones; la cuestión es si esas carcajadas desenfadadas o incontroladas no estarían bordeando ya el terreno de la insania. Vuelvo a repetir que para mí la risa requiere en su proceso un grado de consciencia. Esto me recuerda el cuento que me contaba muchas veces mi madre y que tanto me influyó en otro aspecto –el de la consideración de los bienes materiales–, cuyo título

podría ser: «¿Es compatible la felicidad con la ambición?». La trama era que un rey había caído enfermo de melancolía y sus médicos le dieron como único remedio que se pusiera la ropa de un hombre feliz. Se le buscó infructuosamente por todo el reino y cuando ya estaban desesperados y a punto de abandonar la empresa, escucharon reír a alguien detrás de unos arbustos. Reía con tantas ganas y de un modo tan natural que nadie dudó de que era la persona adecuada: se echarían sobre él y le quitarían la camisa para ponérsela al Rey. Cuando los enviados reales fueron a quitársela se dieron cuenta de que no la llevaba... La risa es un tesoro en sí mismo, evidentemente, aunque sea bastante difícil de encontrar.

JAB –*Quizá porque la risa necesita una puesta en escena...*

JD –Desde luego; la risa, como tantas otras cosas, necesita un espacio escénico y una representación, aunque los actores ignoren habitualmente que están implicados en una situación humorística.

JAB –*Se teme el poder de la risa y se penaliza reírse.*

JD –Se teme su poder porque va unido a la capacidad de evadirse de la realidad: la imaginación, la fantasía –o la misma locura– se han considerado siempre peligrosas por quienes trataban de domesticar voluntades y reducir conciencias. Es probable que la religión haya tenido mucho que ver también en esto. Tanto los judíos como los cristianos somos muy serios y muy tristes...

JAB –*Se dice que Jesucristo no sonrió nunca.*

JD –Sí; yo no sé si sería cierto, pero la hagiografía está repleta de ejemplos tenebrosos que se nos proponen como modelos de vida: hombres y mujeres que llegaron a la santidad tras infinitas penalidades, sacrificios, penitencias... Vidas terribles coronadas por un martirio que aseguraba una existencia gloriosa después de la muerte. Ante esa insistencia un poco sesgada no tienes más remedio que preguntarte: «¿entonces, disfrutar es pecado?». Realmente, cuando

tienes dudas sobre lo que puedes encontrar en el más allá, parece lícito aprovechar...

JAB –*...en el más acá.*

JD –Sí, sí. Esa actitud, que todavía en la Edad Media está en estado gaseoso, pierde la batalla y la moral cristaliza después en una seriedad y un hieratismo que están en constante vigilancia sobre la imaginación, la vida, el arte. Posturas goliardescas como la del Arcipreste de Hita, por ejemplo, pasan directa e imperativamente al campo de la heterodoxia sin posibilidad de debatir si se podrían haber convertido en actitudes «normales» con algún pequeño retoque. Esa visión cristiana, adusta e inflexible, se mantiene hasta hoy en día en actos y costumbres como el Carnaval, locura organizada que pasa de ser una necesidad personal –invertirse para conocerse y aceptarse– a ser un acto social. El ambiente que conseguía el Carnaval, permitiendo que el individuo pudiera transgredir sus límites y sus limitaciones, se pierde si se convierte en una fiesta reglada en la que «hay que» hacer esto o lo otro.

JAB –*Ya que me hablas de esto, de dirigir la fiesta, ¿qué opinión te merece el hecho de que incluso desde los ayuntamientos (desde el Poder) se «recuperen» fiestas que estaban perdidas porque quizá ya no cumplían su función o su referente no estaba claro? ¿Por qué crees que «hay que» recuperar?*

JD –La recuperación obsesiona en nuestros días porque se tiene la sensación de que hay una pérdida o un declive en tradiciones y fiestas. El individuo participa cada vez menos en la organización y ejecución de ritos y costumbres, pasando a ser miembro pasivo de la sociedad; le da miedo o vergüenza intervenir en actos que le implican social o históricamente. Por otro lado la diversión y la fiesta se generan desde el ocio, no desde un concepto «integral» de la cultura. Ambas circunstancias preocupan a los poderes públicos (tan obsesionados como las autoridades romanas por el *panem et circenses*) que procuran motivar al individuo –sobre todo al de las ciudades,

menos cercano a sus raíces– con una serie de actividades que cubran los tiempos dedicados al ocio sin necesidad de que utilice su imaginación: otros piensan por él.

JAB –*Es, desde luego, una cuestión de actitud: la autoridad propone la fiesta y así controla el ocio, pero sería muy interesante, y respondería a una actitud más participativa, el hecho no de recuperar fiestas, sino de que la población creara su propia fiesta que respondiera a sus necesidades del momento. Desde este punto de vista, sería innecesario recuperar esta o aquella fiesta, y se crearía tal o cual como en su momento apareció el Carnaval o cualquier otra. Aunque ya sé que esto supondría un cambio radical de la población.*

JD –Por supuesto que hay casos en los que la fiesta tiene un carácter más natural y brota espontáneamente. En esas circunstancias la participación individual y colectiva está asegurada. Abundan sin embargo las fiestas convertidas en espectáculos en los que, para colmo, el espectador sólo mira y se ha distanciado del carrusel que gira: desde esa posición, que a muchos les parece privilegiada, es más fácil considerar ridícula una expresión de miedo o de alegría.

JAB –*En realidad asistimos a la pérdida de los sentidos festivos y a su conversión en simples períodos vacacionales.*

JD –Tienes razón. La propia organización de las fiestas, que antes corría a cargo de cofradías, hermandades, quintos, etcétera, se va trasladando a una esfera más apartada del individuo, que es la del Municipio.

JAB –*Poniéndonos dramáticos, como algunos estudiosos que titulan sus trabajos «última versión de» o «último testimonio de», ¿se podría hablar de muerte de la tradición?*

JD –No, como mucho de la pérdida de aspectos circunstanciales que permitieron durante muchas generaciones a muchas personas considerarse un peldaño de una escalera o un eslabón de una cade-

na. La actitud del espectador de hoy que abomina de la tradición parece liberarle de ese ejercicio de humildad pero no le excluye del teatro del mundo donde hasta el público es observado y, lo quiera o no, representa un papel. No creo que se pueda hablar de muerte de la tradición sino más bien de transformación de sus estructuras o de crisis en determinados aspectos de su funcionalidad. Esta situación me recuerda aquel relato en que un grupo numeroso de médicos atiende a un príncipe recién nacido con tanto interés que casi le ahoga. Creo que hay más médicos que enfermos, más estudiosos que artistas. Además, en realidad, la tradición ha pasado de ser «el mundo» a convertirse en «un mundo», uno más de los que existen y que, como dice acertadamente el antropólogo Manuel Delgado, ni siquiera necesita de un espacio físico para desarrollar su actividad.

Urueña

JAB –*Pues, dado que no tenemos que hacer caso de los que hablan del final de la tradición, y puesto que estamos charlando en este Centro de Urueña, quería que me hablaras de cómo surge el Centro, por qué en esta villa de Urueña, para qué te ha servido esta institución (aparte de para guardar tus colecciones), si te ha ayudado a echar raíces. Cuéntame cómo nace.*

JD –La idea que da origen a la Fundación surge muy pronto. Las carencias padecidas durante mi paso por la Universidad; las dificultades para contrastar opiniones, métodos de trabajo, etcétera, me alentaron a crear un lugar que no sólo fuese una referencia obligada como centro de documentación, sino un sitio de encuentro y relación, de debate e intercambio generoso de conocimientos. Partiendo de ese deseo se ha recorrido un largo camino con muchas y complicadas dificultades técnicas y humanas.

JAB –*¿Tenías muy clara la idea desde el principio?*

JD –Aunque yo tuviera el concepto claro, tal vez me faltaba claridad al transmitirlo. Todo comenzó a tener forma desde el momento en que decidí involucrar de alguna manera a la Administración, al considerar que la idea podía tener un alcance y una finalidad sociales.

JAB –*¿Y cuál fue el primer paso?*

JD –El primer paso lo di en 1983 al conseguir una subvención de la Junta de Castilla y León para la confección de un fichero bibliográfico sobre cultura tradicional; tras unas conversaciones con la Diputación de Valladolid, ésta me cedió un pequeño despacho desde el que partieron las primeras iniciativas: publicación de unos «cuadernos» sobre temas didácticos relacionados con lo popular, atención a las primeras consultas... Aquel fichero llegó a tener

28.000 entradas y sigo lamentando no haber continuado con él. Poco más tarde vino la época que yo llamo humorísticamente «de los palacios», porque coincidió con algunas ofertas de espacios históricos para situar físicamente el Centro. Los buenos deseos se estrellaban contra la dura realidad que hacía inviables esos grandes proyectos, cuya realización habría requerido un esfuerzo económico imposible.

JAB *–¿Es entonces cuando llegas a Urueña?*

JD –Sí, porque durante ese período palaciego tuve la oportunidad de visitar Urueña y entrar en la casona que aquí había comprado la Diputación. En cuanto vi el edificio y comprobé que estaba casi restaurado pero sin uso, dediqué todo mi esfuerzo a recuperar el lugar y a darle un contenido.

JAB *–¿Por qué? ¿Por qué aquí?*

JD –Por varias razones: primero, porque la casa, aun siendo grande, se ajustaba al «tamaño humano» que yo quería para el Centro; desde esa primera plataforma siempre habría posibilidad de ampliar. Segundo, porque el edificio estaba en un pueblo, lo que me iba a permitir poner en práctica algunas teorías –hasta ese momento indemostrables– sobre el futuro del medio rural: si hay ideas, ilusión y una pequeña inversión económica no hay comunidad rural en peligro. Por otra parte, después de cinco siglos de antepasados labradores, parece que el campo me llamaba de alguna forma: había también un desafío personal... Una vez resueltos los primeros trámites administrativos, la casa se restaura de acuerdo con las futuras necesidades y nos instalamos. Con sorpresa para todos –y no me importa incluirme en el grupo, porque nunca sospeché un auge tan rápido–, la respuesta es unánime: aficionados, especialistas, curiosos, periodistas, escolares... se acercan con un gran interés y quedan satisfechos de su visita o de su consulta.

Compruebo, además, que las colecciones que había reunido con paciencia e interés despiertan la misma curiosidad en la mayoría de

los visitantes. El primer año recibimos a doce mil personas, lo cual es un número respetable, si tenemos en cuenta que el pueblo tiene menos de doscientos habitantes.

JAB –*¿Qué es lo que se muestra en el museo?*

JD –La colección más destacable es la de instrumentos populares, ya que se trata de elementos polivalentes que muestran mucho más de lo que se ve en la pieza: sonidos, formas, técnicas de construcción, técnicas de ejecución, etcétera. Muy pronto nos dimos cuenta de que la simple contemplación de los instrumentos musicales despertaba en los visitantes un interés complementario: recuerdos, costumbres, sensaciones. Creo que es la colección clave del Museo. Las otras dos que se exhiben en el edificio principal de la Fundación proceden de mi afición a reunir objetos. Una congrega más de 500 grabados de trajes españoles y la otra más de 4.000 pliegos de cordel y aleluyas de los dos últimos siglos. Las tres vienen a resumir de forma coherente las vertientes más frecuentadas de la tradición: el mundo de lo oral, el de lo material y el de la fantasía. Tal vez sean colecciones que no representan lo fundamental de la actividad humana en el medio rural –no hay aperos, ni enseres–, pero nos interesaba dar una idea más abstracta e imaginativa de la vida del individuo.

JAB –*¿Y qué diferencias hay ahora respecto de esos orígenes?*

JD –La única variación sustancial se ha dado en el terreno de nuestra relación con las instituciones. Ahora somos una Fundación con seis patronos –Diputación Provincial de Valladolid, Junta de Castilla y León, Universidad de Valladolid, Caja España y Ministerio de Cultura, y yo mismo–, con capacidad jurídica y con muchas ideas que tienen como punto de partida o de llegada Urueña. También hemos creado una vía de participación pública a través de la cual personas o entidades pueden entrar en la Fundación como colaboradores o protectores, pudiendo comprobar directamente cómo sus aportaciones tienen una aplicación inmediata y unos resultados.

JAB –*Pero habéis crecido, porque ahora tenéis un museo de campanas. ¿Cómo es esta política de crecimiento?*

JD –Otra de las ideas que me preocupaba al llegar –no olvidemos que llevo treinta y cinco años observando el medio rural– era el deterioro externo de los pueblos. Pese a que existe una legislación y una voluntad política para evitar los errores irreparables, éstos se producen con más frecuencia de lo que sería deseable: desde que Patrimonio aprueba un proyecto para construir una casa en un conjunto histórico-artístico, por ejemplo, hasta que se concluye la construcción del edificio pueden acaecer tantas cosas que al final el resultado es absolutamente inverso al que se pensó originalmente. El propietario hace cambios por su cuenta, el albañil pone un grano de arena, los almacenistas de material no tienen esto o aquello y la prisa por acabar obliga a sustituirlo por algo expresamente evitado en el proyecto... No hay un seguimiento final de la obra y así se explican infracciones a las leyes con atrocidades que, sobre el papel, eran distintas y no se habrían aprobado por una comisión seria. Hemos intentado predicar con el ejemplo y hemos abordado la restauración de dos edificios que en su momento fueron paneras –espacios que se utilizaron para almacenar cereal– con la intención de preservar el estilo y los materiales de construcción pero dándole un nuevo contenido. De esta manera, recurriendo al barro, piedra y madera, hemos creado una nueva funcionalidad –colección de campanas y aula de arqueología– para unos edificios que, de otra forma, probablemente se hubiesen derribado.

JAB –*Vamos a dar un pequeño giro a la conversación. Tú, que venías de fuera y montas este tinglado, ¿cómo fuiste recibido por los oriundos?*

JD –Con curiosidad; primero con curiosidad –nadie sabía por qué ni para qué me había venido a vivir a este pueblo–, pero después con una amabilidad sin límites. Durante el tiempo que duró la restauración del edificio de la Fundación yo alquilé una pequeña casa en Urueña y viví día a día con los vecinos, preocupándome

por sus cosas, aprendiendo de su sabiduría, charlando y escuchando a los mayores... Me interesé vivamente por la historia local, por las leyendas, por el suelo y el subsuelo... En una villa como ésta que tuvo cuatro monasterios, tres parroquias, cinco ermitas y dos fortificaciones pronto nos dimos cuenta de lo apasionante que podría ser realizar prospecciones arqueológicas. Así, iniciamos y después prolongamos durante varios años, unos cursos prácticos de arqueología con diez o quince estudiantes de la Universidad de Valladolid, encaminándolos a la recuperación de la historia local y al conocimiento más completo de enclaves monásticos en el término.

JAB –*¿Y funcionaron bien esos cursos, se relacionaban los estudiantes con la gente de Urueña?*

JD –Pese a que los cursos eran breves, la experiencia fue muy interesante. Llegó un momento, sin embargo, en que tuvimos que optar, por razones presupuestarias, entre hacer ese tipo de cursos u otros dedicados más concretamente a nuestros propósitos principales.

JAB –*Pero habéis creado una asociación que tiene que ver con el descubrimiento del propio territorio...*

JD –Sí. Hoy, que van desapareciendo antiguas formas de hermanamiento o de relación, son necesarias las asociaciones culturales como aglutinadoras de las inquietudes y excusa para la convivencia. Esas asociaciones suelen perseguir dos fines: uno, conseguir que exista una comunicación personal entre vecinos y, otro, mantener costumbres de modo natural procurando que intervenga en su preparación y ejecución el mayor número de personas.

JAB –*Y ahora, desde el otro punto de vista, desde el tuyo, ¿qué te ha supuesto asentarte aquí?*

JD –Por una parte, me ha servido para confirmar esa intuición que siempre tuve de que el medio rural era mi hábitat ideal. Si se

puede hablar de la existencia de una memoria genética, debo reconocer que estaba trabajando, tal vez sin yo percibirlo, en devolverme al medio del que hace dos generaciones salieron mis abuelos para descubrir espacios y oportunidades nuevas... Transcurridos todos esos años aquella memoria me reclamaba. Por otra parte, mi traslado a este pueblo coincidió con la época en que fallecieron mis padres y quedé desvinculado de responsabilidades familiares, pudiendo afrontar la vida en solitario. En el campo profesional, ya tenía abandonadas las actuaciones en público y orientadas mis actividades en otro sentido más positivo. Así, la Fundación se convirtió en el centro de mi vida y era ese laboratorio donde pude poner en práctica, ensayar, mis intuiciones anteriores. De este modo se han ido cumpliendo esas etapas que antaño no fueron más que un sueño.

JAB *–Pero eso es como llegar al final..., parece algo terminal.*

JD –Toda existencia tiene unos plazos en los que de nada vale el voluntarismo. Para una persona que, como yo, se desenvuelve mejor en el terreno de las ideas que en el de los hechos, esta situación que coincide con el final de una etapa de tensión y crecimiento significa, desde luego, la terminación de algo. No es casualidad que en ese momento cayera en una gran depresión que me ha durado tres largos años. Una vez terminada la pesadilla puedo ver la vida de otra manera. Ahora que estoy más calvo que en mi juventud, por ejemplo, me interesa más el pelo que me crece y que necesito cortar, que el que ya tengo... Parece como si sedujera más lo probable que lo cierto.

JAB *–¿Quiere eso decir que vas a dejar de hacer esto para dedicarte a otra cosa o que vas a racionalizar tu trabajo?*

JD –El nivel en el que ahora me encuentro es positivo: observo las cosas desde una distancia que las embellece y les proporciona una dimensión humana. Pero ese nivel corresponde al ático de la casa... No sé si podré o me dejarán construir otro piso sobre éste.

Estoy preparado para cualquier situación porque siempre tuve claro lo precario de nuestra existencia, sin embargo me falta la ilusión de los grandes proyectos. No sé si una persona puede sobrevivir sin grandes aspiraciones o si, por el contrario, eso es lo que aconseja la edad... En cualquier caso, siempre me he considerado un «disidente razonable» y mantengo una actitud crítica ante todo y ante todos; un escepticismo ante las grandes ilusiones, sin olvidar alimentar las pequeñas de cada día.

JAB –*En todo caso, y sea como sea, los antiguos hablaban de la «aurea mediocritas» como la panacea de la vida del individuo... Oyéndote hablar de la posibilidad de vivir sin un gran proyecto, recordaba unas palabras de Caro, que, hablando de cosas parecidas, decía que cuando cogía el bolígrafo y el papel era como si lo hiciera por primera vez, y eso le satisfacía. Escribir un artículo o un libro podía no ser un gran proyecto, pero le satisfacía. Tú tienes muchas ideas y proyectos..., ahora quieres escribir ese libro sobre los músicos..., creo que la clave o el secreto es mantenerse activo e ilusionado...*

JD –Esa misma impresión la sigo teniendo cada vez que me pongo a escribir un libro o grabar un disco y desde luego ayuda a mantenerse vivo. Son como los pilares de un puente sobre el que discurre nuestro camino; el problema es cuando levantas la vista y te abruma el resto del recorrido.

JAB –*...Date un respiro... porque vas a parecer un fundador como Santa Teresa...*

JD –No, no hay cuidado. Santa Teresa tuvo una seguridad que yo nunca he tenido. Como mucho me puedo parecer en la prudencia... Creo recordar que en *Las moradas* recomendaba a sus hijas que, si no tenían espacio suficiente en la casa, se refugiasen en el castillo interior... Pero en lo que toca a la certeza sobre si lo que he hecho está bien o mal, tengo muchas más dudas que la Santa. Además, siempre me ha faltado el interés por crear discípulos, esa gente a la que se supone que debes preparar para que mantenga a ultranza

tu ideario, tanto porque creo que la única herencia que podría dejar con orgullo sería la de una razonable rebeldía contra todo, como porque, si se ha dado el caso de verme obligado a transmitir ese ideario, lo he hecho con tal timidez, con tal cuidado de no perturbar el de los demás, que no he podido crear adeptos. Los ejércitos se forman con convicción, fe en lo que se cree y algo –o mucho– de violencia, virtudes éstas de las que he prescindido por propia voluntad.

JAB *–A propósito, ¿no hay muchos centros como éste en España?*

JD –No, y no sé por qué, ya que es una fórmula muy completa que integra lo académico, lo social y lo artístico. Un *totum revolutum...*

JAB *–Sí, pero está ordenado y yo te felicito porque en muchos campos se da sistemáticamente esa separación entre lo académico y lo demás –por ejemplo, en el teatro–, e incluso el desprecio. De tal manera que ninguno entiende al otro, no se ponen en común los conocimientos, ni se tiene la implantación social que se desea. Pero tú estás consiguiendo esa integración, dar difusión de forma seria a estas investigaciones y además tienes implantación social.*

JD –Sí, por eso nuestra obligación es cuidar y hacer que crezca esta planta que a mí se me antoja única.

Los trabajos y sus días

Joaquín Díaz nació en Zamora el 14 de mayo de 1947 y actualmente reside en Urueña (Valladolid), en la sede de la Fundación que lleva su nombre.

CURRICULUM VITAE

–Académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid.

–Director de la *Revista de Folklore*, especializada en temas de Etnografía y música tradicional.

–Director de la Fundación que lleva su nombre.

–Miembro del International Council for Traditional Music.

–Miembro de la Sociedad Española de Musicología.

–Miembro de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología.

–Miembro de la Galpin Society (Londres).

–Asesor del Consejo de Etnografía de la Junta de Castilla y León.

–Asesor del Consejo de Museos de la Junta de Castilla y León.

–Miembro de la Comisión de expertos de la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León.

–Miembro del Patronato del Museo del Alto Bierzo.

–Asesor del Museo Etnográfico de la Cabrera.

–Miembro del comité científico del Congreso de Folklore de Andalucía.

–Miembro del comité científico de la revista *Tenique* de Canarias.

–Miembro del Instituto de Estudios zamoranos «Florián de Ocampo».

–Miembro vitalicio del American Biographical Institute.

–Miembro del International Biographical Centre (Cambridge).

–Miembro de la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera.

–Titular Honorífico de la Cátedra de Estudios sobre la Tradición de la Universidad de Valladolid.

–Académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

PREMIOS Y DISTINCIONES

–Ciudadano de Honor del Estado de Texas, 1967.

–Disco de oro de la Bienal Internacional del Sonido, 1974.

–Socio Honorario de la Sociedad Hispánica Sigma Delta Pi, 1978.

–Castellano de Pro, con don Claudio Sánchez Albornoz, 1983.

–Premio Nacional de Fonografía del Ministerio de Cultura, 1984.

–Doctor *Honoris Causa* por la Universidad de Saint Olaf, USA, 1985.

–Premio Nacional de Etnografía «Ayuntamiento de Valdés» (Asturias), 1995.

–Premio Nacional Cultura Viva, 1995.

–Premio Nacional de Folklore «Agapito Marazuela». Segovia, 1997.

–Premio Castilla y León de Ciencias Sociales y Humanidades, 1998.

–Premio de la redacción de *El Norte de Castilla*, 2000.

Otras distinciones honoríficas y homenajes por parte de entidades oficiales, artísticas, culturales, universitarias y empresariales.

PUBLICACIONES

Artículos

–«La música tradicional en la provincia de Valladolid», en *Narria*, Universidad Autónoma de Madrid, 1976.

–«La Danza de Lobeznos», «Las Candelas», «El Oriente», «Juegos populares», «San Juan en el Romancero», «El agua en la cuenca del

Duero» y «Recopilaciones de folklore musical en Castilla y León», en *Revista de Folklore*, números 1, 2, 4, 5 y 6 (1981), 127 y 128 (1991), respectivamente. Caja España, Valladolid.

–«Estado actual de la tradición oral en Castilla y León», en *Actas del 2º Simposio Internacional sobre Literatura y Folklore*. Universidad de Groningen (Holanda), 1982.

–«Breve catálogo de romances de tradición oral», en *Actas de las Segundas Jornadas sobre Folklore de Almansa*, 1983.

–«Prototipos musicales romancísticos», en *Anuario Musical, homenaje al Doctor Marius Schneider*, 1984-1985.

–«Un romance sobre las visitas de Madrid» y «La guitarra en el Madrid de los siglos XVII a XIX», en *Actas de las Jornadas sobre el Madrid Tradicional* [Primeras (1985) y segundas (1988) respectivamente] del Centro de Estudios Tradicionales. Madrid.

–«Ciegos zanfoneros en grabados del siglos XIX», en *Revista de dialectología y tradiciones populares*, t. XLIII, 1988.

–«Instrumentos de la música popular en la región leonesa», en *I Seminario sobre etnografía y folklore de las comarcas leonesas*, León, 1990.

–«Los personajes del miedo», en *CLIJ*, 1990.

–«La música en los romances», en *Euskaltzaindiaren Ian eta agiriak. Trabajos y actas de la Real Academia de la Lengua Vasca*. Bilbo: Euskaltzaindia, Real Academia de la Lengua Vasca, 1991.

–«Celebraciones y creencias populares», en *Tribuna de actualidad*, Madrid, 1993.

–«Panorama de la música tradicional», en *Eufonía*, Barcelona, 1997.

–«Las ilustraciones en los pliegos de cordel», en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, Valladolid, nº 32, 1997.

–«Los instrumentos musicales en la literatura», en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, Valladolid, 1998.

–«Costumbrismo y etnografía», en *Ínsula*, nº 637, enero 2000.

Setenta artículos sobre folklore, en *Mundo Joven*, (1969-1971).

Artículos divulgativos en *Sono Control, Hilo Musical, Ritmo, Actividad Discográfica* y otras revistas de ámbito nacional y regional sobre música y cultura tradicional.

Ciento veinte artículos sobre temas populares en *El Norte de Castilla, El Mundo de Valladolid* y *La Tribuna de Castilla.*

Libros

–*Palabras ocultas en la canción folklórica.* Ed. Taurus. Madrid, 1971.

–*Música pop-música folk* (con José Mª Íñigo). Ed. Planeta, Madrid, 1975.

–*Canciones tradicionales renovadas por Joaquín Díaz.* Ed. Quiroga. Madrid, 1978-1983. 6 volúmenes.

–*Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid* (con Luis Díaz y José Delfín Val). Diputación Provincial de Valladolid, 1978-1982.

Vol. I: *Romances tradicionales*, 1978.

Vol. II: *Romances tradicionales*, 1979.

Vol. III: *Dulzaineros y tamborileros*, 1980.

Vol. IV: *Cancionero musical*, 1981.

Vol. V: *Cancionero musical*, 1982.

–*Temas del Romancero en Castilla y León.* Excmo. Ayuntamiento de Valladolid, 1980.

–*Romances de Castilla y León* (con Luis Díaz). Seminario de estudios medievales de la Universidad de Madison. Wisconsin, 1981.

–*Cancionero del Norte de Palencia.* Institución Tello Téllez de Meneses. Palencia, 1981.

–*Cancionero de Palencia II.* Institución Tello Téllez de Meneses. Palencia, 1982.

–*El Duque de Marlborough en la tradición española.* (Discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes). Valladolid, 1982.

–*Romances, canciones y cuentos de Castilla y León.* Ed. Nueva Castilla. Valladolid, 1982.

–*Cien temas infantiles.* Centro de Estudios Folklóricos y Ayuntamiento de Valladolid, 1982.

–*Otros cien temas infantiles.* Centro de Estudios Folklóricos y Ayuntamiento de Valladolid, 1983.

–*Cuentos castellanos de tradición oral* (con Maxime Chevalier). Ed. Ámbito, Valladolid, cuatro ediciones: 1983,1985,1992 y 2001.

–*Autos de Navidad en León y Castilla* (con José Luis Alonso Ponga). Santiago García Editor. León, 1983.

–*Adivinanzas de Castilla y León* (con Modesto Martín Cebrián). Ed. Nueva Castilla. Valladolid, 1984.

–*Trabalenguas de Castilla y León* (con Modesto Martín Cebrián). Ed. Nueva Castilla. Valladolid, 1985.

–*La cultura tradicional de Medina del Campo y su Tierra* (con Antonio Sánchez del Barrio), en *Historia de Medina del Campo y su Tierra.* Ayuntamiento, Diputación Provincial de Valladolid y Junta de Castilla y León. Valladolid, 1986.

–*Instrumentos Populares.* Caja de Ahorros Popular. Valladolid, 1986.

–*Instrumentos musicales en Castilla y León.* (Catálogo de Exposición). Casa de Cultura. Zamora, 1986.

–*Estampas de trajes en Castilla y León (s. XIX)* (Catálogo de exposición). Caja de Ahorros Provincial. Valladolid, Zamora, 1986.

–*Cuentos tradicionales en Valladolid.* Caja de Ahorros Popular, Valladolid, 1987.

–*El folklore y la cultura popular (I: La cultura tradicional y II: Instrumentos tradicionales*), en VV. AA.: *Castilla y León*, Junta de Castilla y León. Madrid, 1987

–*Guía de Romances.* Centro Etnográfico. Valladolid, 1987.

–*La Cordera de Molacillos.* Caja de Ahorros Provincial. Zamora, 1988.

–*Trajes y Costumbres* (con Concha Casado). Santiago García Editor. León, 1988.

–*Danzas y Bailes.* Caja de Ahorros Popular. Valladolid, 1988.

–*Cuentos en castellano.* Ediciones de la Torre. Madrid, 1988.

–*Instrumentos e instrumentistas musicales*, en VV. AA.: *Aproximación antropológica a Castilla y León.* Anthropos. Barcelona, 1988.

–*El traje en Valladolid según los grabadores del s. XIX.* Real Academia de Bellas Artes. Valladolid, 1989 (Segunda edición: Centro Etnográfico, Valladolid, 1989).

–*Cancionero Popular de Castilla y León* (con VV. AA.). Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca, 1989 (2 vols.).

–*Pasatiempos tradicionales* (con Modesto Martín Cebrián). Castilla Ed., Valladolid, 1989.

–*El traje popular en Castilla y León* (Catálogo de la exposición). Diputación Provincial. Salamanca, 1989.

–*La Pastorada* (con José Luis Alonso Ponga). Caja de Ahorros Popular. Valladolid, 1989.

–*Tipos y costumbres,* en VV. AA.: *Valladolid.* Ed. Mediterráneo, Madrid, 1989

–*Valladolid* (con VV. AA.). Edilesa, Madrid, 1990.

–*¡Qué zorro eres!* Ed. Paulinas. Valladolid, 1991.

–*Coplas de Ciegos.* Antología. Ámbito Ed., Valladolid, 1992.

–*La Memoria Permanente.* Reflexiones sobre la tradición. Ámbito Ed., Valladolid, 1992.

–*Costumbres y fiestas,* en VV. AA.: *Valladolid.* Cámara de Comercio e Industria de Valladolid y otros, 1992.

–*Pliegos de Cordel* (Catálogo de exposición). Caja España. Zamora, 1992.

–*Tradición y danza en España. Castilla y León* (con VV. AA.). Ministerio de Cultura y Comunidad de Madrid. Madrid, 1992.

–*Comedio Yermo.* Ámbito Ed., Valladolid, 1994.

–*La castañuela tradicional,* Valladolid, Castilla Ed., 1994.

–*El traje en Andalucía. Estampas del siglo XIX.* Fundación Machado, Sevilla, 1995.

–*Leyendas tradicionales.* Ámbito Ed., Valladolid, 1996.

–*La cárcel blanca.* Tf., Madrid, 1996.

–*El ciego y sus coplas.* Fundación ONCE, Madrid, 1997.

–*La Navidad en la Tradición.* Universidad de Valladolid, Valladolid, 1997.

–*La danza en la cultura tradicional de Castilla y León,* en VV. AA.: *Danzas rituales y bailes de diversión.* Junta de Castilla y León, Valladolid, 1997.

–«Adivinanza», «Aguinaldo», en Diccionario de literatura popular española (J. Álvarez Barrientos y Mª J. Rodríguez Sánchez de León, eds.). Colegio de España, Salamanca, 1997.

–*La danza en la cultura tradicional de Castilla y León*, en VV. AA.: *Danza y baile tradicional como signo de identidad.* Junta de Castilla y León, Valladolid, 1998.

–*1898. Crónica ilustrada de un año.* Libro Catálogo de la Exposición. Universidad de Valladolid/Banco Santander, 1998.

–*Folklore y cultura tradicional*, en VV.AA.: *Valladolid, Arte y Cultura.* Diputación de Valladolid, 1998.

–*Recordando al Cid* (con Julio Valdeón Baruque). Consejería de Educación y Cultura, Junta de Castilla y León, 1999.

–*La tradición de Castilla y León*, en VV.AA.: *El libro de oro de Castilla y León.* Edilesa, León, 1999.

–*Espectáculos de la Fiesta: Edad Moderna y Contemporánea*, en VV.AA.: *Historia de los espectáculos en España* (Coords. A. Amorós y J. M. Borque), Castalia, Madrid, 1999.

–*Refranero del Ahorro.* Castilla Ed.,Valladolid, 2000.

Editor de las siguientes publicaciones:

–*La cultura oral.* Centro Etnográfico de la Diputación Provincial y SAGA. Valladolid, 1987.

–*Ordenanzas de Valladolid. Siglos XVI al XIX* (Editores Fernando Pino y Joaquín Díaz). (Ed. facsímil). Ámbito Ed., Valladolid, 1988.

–Tomé Pinheiro da Veiga: *Fastiginia o Fastos Geniales.* Ayto. de Valladolid y Ed. Ámbito, Valladolid, 1989.

–*Catálogo de la Biblioteca del Centro Etnográfico.* Diputación de Valladolid y Fundación J. March, Valladolid, 1990.

DISCOGRAFÍA

–*Recital.* Movieplay, Madrid,1967.

–*Canciones de Navidad.* Movieplay, Madrid, 1968.

–*De mi álbum de recuerdos.* Movieplay, Madrid, 1969.

–*De la picaresca tradicional.* Movieplay, Madrid, 1970.

–*En viaje.* Movieplay, Madrid, 1970.

–*Del Cancionero tradicional.* Movieplay, Madrid, 1971.

–*Romanzas y Cantigas sefardíes.* Movieplay, Madrid, 1971.

–*Canciones de Navidad.* Movieplay, Madrid, 1971.

–*Romances tradicionales.* Movieplay, Madrid, 1972.

–*Canciones infantiles. M*ovieplay, Madrid, 1972.

–*Canciones del campo.* Movieplay, Madrid, 1973.

–*The Music of Spain.* National Geographic Society (USA), 1973.

–*Romances truculentos.* Movieplay, Madrid, 1973.

–*Temas sefardíes.* Movieplay, Madrid, 1974.

–*Sephardic Songs.* Sephardic Community of Los Angeles (USA), 1974.

–*Del llano a la montaña.* Movieplay, Madrid, 1975.

–*Romances populares.* Movieplay, Madrid, 1976.

–*Selección.* Movieplay, Madrid, 1976.

–*25 cuentos tradicionales.* Movieplay, Madrid, 1977.

–*Tierra de Pinares.* Movieplay, Madrid, 1977.

–*Romances de Ciego.* Movieplay, Madrid, 1978.

–*Cancionero de Romances* (caja 5 LPs y folleto). Movieplay, Madrid, 1978.

–*Mitos, ritos y creencias.* Movieplay, Madrid, 1979.

–*Canciones de Palencia.* Movieplay, Madrid, 1980.

–*Canciones para niños.* Movieplay, Madrid, 1980.

–*Canciones de Sanabria.* Movieplay, Madrid, 1981.

–*Chansons pour les enfants.* Fernand Nathan, París, 1983.

–*Últimos recitales.* Fonomusic, Madrid, 1984.

–*Canciones y cuentos tradicionales* (caja con 5 LPs y folleto). Movieplay, Madrid, 1984.

–*Cien temas infantiles* (caja 5 LPs y folleto). Fonomusic, Madrid, 1985.

–*Sephardic Ballads and Love Songs.* Belladonna records. California, 1985.

–*Kantes Djudeo-espanyoles.* Tecnosaga, Madrid, 1986.

–*Canciones de los Ancares.* Tecnosaga, Madrid, 1987.

–*Canciones de la Comunidad de Madrid.* Tecnosaga, Madrid, 1987.

–*Romances de Allá y de Acá, I* (Con Gabriela Pizarro. Chile). Fonomusic, Madrid, 1987.

–*Romances de Allá y de Acá, II* (Con Pepe Bárcenas. Perú). Fonomusic, Madrid, 1988.

–*Navidad en Castilla y León.* Junta de Castilla y León, 1988.

–*Romances.* Tecnosaga, Madrid, 1988 (CD).

–*Villancicos, romances y aguinaldos.* Tecnosaga, Madrid, 1989.

–*Romances de Allá y de Acá, III* (Con Guadalupe Urbina. Costa Rica). Fonomusic, Madrid, 1989.

–*Romances de Allá y de Acá, IV* (Con Iván Pérez Rossi. Venezuela). Fonomusic, Madrid, 1990.

–*Romances de Allá y de Acá, V* (Con Fratelli Mancuso. Sicilia). Fonomusic, Madrid, 1991.

–*Canciones y Romances compuestos por Joaquín Díaz.* Fonomusic, Madrid, 1991 (CD).

–*Das Köhlner Koncert.* WDR Records (Alemania), 1992 (CD).

–*Alta, alta va la luna.* Tecnosaga, Madrid, 1992 (CD).

–*Devotos llegad.* Tecnosaga, Madrid, 1994 (CD).

–*Affinités.* (Con Yole). Caskabel, Madrid, 1995 (CD).

–*Canciones y cuentos para niños.* Tecnosaga, Madrid, 1996 (CD).

–*Cien temas infantiles.* Fonomusic, Madrid, 1997 (5 CD).

–*Romances del Cid.* Pneuma. Madrid, 1999 (CD).

Director y productor de los siguientes discos:

–*Temas sefardíes* (Mª Teresa Rubiato y Alex Kirschner).

–*Instrumentos populares de Castilla y León.* 3LPs.

–*Romances en torno a la trébede.*

–*Música Castellana de Juan del Encina* (Coral de Cámara San Esteban).

–*Romances del Renacimiento* (Coral de Cámara San Esteban).

–*Dos misas populares.*

–*Colectivo. 1.*

–*La última dama* (María Salgado).

–*Canciones de amor y de trabajo* (María Salgado).

–*El calendario del pueblo.* 2 LPs.

–*Canciones de boda.*

–*Dulzaina y órgano* (Pedro Aizpurúa y Joaquín González).

–*Música en la Corte de Castilla. S.XV y XVI* (Coro de cámara del Conservatorio de Valladolid).

–*Coplas del pueblo* (Candeal).

–*Candeal* (Candeal).

–*Recuerdo y profecía por España* (Luis Díaz, María Salgado y Joaquín Díaz).

–*De boca en boca* (Raíces).

OTRAS ACTIVIDADES

– Entre los años 1964 y 1974, recitales y conciertos en universidades, colegios mayores, ateneos e instituciones de España, EE.UU., Alemania, Italia, Francia y Portugal.

– Actuaciones en medios de comunicación (Radio y TV) en Europa, Asia y América.

– Dirección de cursos, jornadas y exposiciones monográficas sobre cultura tradicional.

– Conferencias y charlas de divulgación en colegios, universidades, y centros privados y públicos de enseñanza.

– Realización de programas sobre cultura tradicional en cadenas de radio nacionales (SER, COPE, RCE, RNE), y realización y dirección de programas sobre el mismo tema en televisión (TVE, Panamericana, NHK de Japón, Televisión Argentina, Televisión Noruega, WDR y ZDF de Alemania, etcétera).

Las palabras del músico

Conversaciones con Joaquín Díaz

Joaquín Álvarez Barrientos

Fundación Joaquín Díaz • 2024
Publicaciones Digitales
funjdiaz.net