



Invención de la tradición o resurgimiento de nacionalismos musicales en la Unión Europea: el caso en una comunidad del norte de España

El escenario global: geopolítica y nacionalismos

Casi al final de siglo XX la humanidad vivió procesos de cambio social, económico, político y por supuesto de tipo tecnológico y cultural de gran dimensión. Estos cambios significaron transformaciones radicales de la política y la organización social en vastas regiones del planeta: se crearon nuevos estados nacionales y desaparecieron otros; la ciencia se desarrolló vertiginosamente, transformando la tecnología y la medicina; además se implantó el acceso a internet como estándar de comunicación global.

A partir de la caída del muro del Berlín se gestó un vertiginoso proceso de transformación del orden global: desapareció el gigante soviético y con él desapareció —al menos en teoría— la distensión que originó la guerra fría. Con esta caída el bloque comunista soviético, y luego el chino, se abren al capitalismo como sistema económico y borran sus grandes fronteras geopolíticas con el occidente neoconservador de la era de Reagan y Thatcher. La disolución del bloque comunista posibilitó el resurgimiento de antiguas nacionalidades como el caso de la ex Yugoslavia, donde el eje social e ideológico que movió a los pobladores a buscar su reorganización política fue la adscripción étnica-religiosa: la guerra de los Balcanes fue el triste escenario donde serbios, bosnios y croatas dirimieron sus disputas por la reorganización en nuevos estados. Otra consecuencia política de la desaparición del bloque soviético fue el resurgimiento de varios nacionalismos o regionalismos de las etnias islámicas agrupadas en las repúblicas soviéticas ubicadas geográficamente en Asia —Uzbekistan, Rajastán Turkmenistan y Kazajstán—, las cuales trataron de reagruparse no mediante el dominio ideológico del comunismo, sino con base en sus diferencias étnicas y religiosas.

Aunque aún no está del todo claro el verdadero motivo del atentado, se

* Etnólogo egresado de la ENAH y doctor en antropología social por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente dirige la Fonoteca del Centro Nacional de las Artes.

puede pensar por varias razones que el 11 de septiembre de 2001 pudiera ser parte de un escenario posbélico sustentado en la teoría de Samuel Huntington en torno al “choque de civilizaciones”. Es decir, la nueva confrontación no es entre los antiguos bloques económico-políticos: capitalismo y comunismo, sino que ahora se da entre dos proyectos civilizatorios, religiosos y culturales que se oponen drásticamente: el representado por las corrientes musulmanas integristas, y el representado por el integrismo cristiano de la dinastía Bush.

Simultáneamente, en Europa se consolida el proyecto de la Unión Europea de naciones a partir de la creación de un parlamento y leyes supranacionales que regirán la convivencia económica y social de los Estados miembros. Con este proyecto de integración surgieron temores que apuntaban a que se repitiera en la Unión Europea el desastre de los Balcanes, sobre todo tomando en consideración cuál pudo haber sido la respuesta de los grupos de nacionalistas vascos y catalanes en el caso español. Estos nacionalismos se expresan —más en el caso vasco— en la confrontación armada de guerra de baja intensidad en contra del Estado central. Ni siquiera la creación de autonomías históricamente reconocidas basadas en la lengua y las identidades socioculturales habían sido suficientes para que los grupos separatistas quisieran pasar de la lucha armada a la vía política.

En América Latina surge el último movimiento guerrillero del siglo XX con el Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Se habló de la balcanización del país, de la existencia de un proyecto de escindir a las etnias del Estado mexicano y conformar regiones autónomas. Sin embargo, nada de esto pasó, y para desmentir aún más tales afirmaciones la base social zapatista se refugió en zonas geográficas relativamente aisladas de todo centro urbano, quedando completamente al margen de la sociedad que les circunda, al menos en lo económico y lo social. Como fenómeno particular de la internacionalización —globalización de los movimientos sociales—, la lucha zapatista se insertó en el escenario global generando respuestas solidarias de grupos sociales alternativos en todo el orbe, ya que asistieron a sus convenciones e hicieron suyas sus demandas. Además se crearon las redes de comer-

cio alternativo que trataron de situar los productos agrícolas de estas zonas marginadas en los mercados especializados en productos orgánicos del primer mundo. Las comunidades locales se globalizaron.

No surgieron en el escenario mundial proyectos nacionalistas, salvo en el caso de la ex Yugoslavia y las ex repúblicas socialistas soviéticas, que se independizaron y culminaron —con toda la desgracia humana que implicó— en la consolidación de Estados nuevos, pero ello no implicó que a la vez hayan gestado movimientos socioculturales con relevancia global. En el caso de los serbios —virtuales vencedores en la guerra—, el funesto e infame personaje Slobodan Milosevic —capturado y juzgado en el Tribunal Internacional de La Haya— utilizó como recurso propagandístico un género músico-literario que introdujeron varios siglos atrás los pastores musulmanes, durante la dominación otomana de Europa central. Este género de cantos épicos para voz masculina es acompañado de violín o rabel.

La importancia de este tipo de canto, es que en su poesía se evocan las gestas de los héroes míticos y tienen una fuerte carga simbólica que transmite nociones de conducta, de sentimiento de origen y pertenencia grupal, y funciona como transmisora del saber históricamente acumulado del grupo. En el caso serbio este género se utilizó deliberadamente con fines de activación ideológica, y sirvió como medio de transmisión de mensajes xenófobos e incitando al proceso de confrontación.

En el caso de los movimientos étnico religiosos de las ex repúblicas soviéticas, la música como tal no tiene una presencia en la vida pública de la sociedad. Lo que se practica de manera pública al menos dos veces al día es la lectura-canto del Corán, que se transmite por medio de altavoces en las comunidades con el fin de que toda la población reciba el mensaje divino.

La *world music* y los festivales tipo G8, mega festival organizado por varias estrellas de la música rock, entre ellos Bono, del grupo U2, y Bob Geldoff, quienes trataron de juntar fondos para las poblaciones africanas sumidas en una pobreza históricamente ignominiosa, y con el desplante tecnológico consiguieron que fuera visto vía satélite en los cinco continentes a través de televisión de paga por 80 millones de personas. Con ello, nuevamente se hizo patente la capacidad de la



metrópoli para absorber los procesos culturales locales para crear corrientes masivas de consumo cultural que imponen modas, estilos de vida y hábitos de consumo.

En resumen, los procesos globales han sido más poderosos en cuanto a capacidad de movilización social, en cuanto a imposición de modas y estilos culturales, que los procesos locales regionalistas, o que las luchas por crear nuevos Estados nacionales con sus incipientes utilidades de diacríticos culturales como vehículos de propaganda.

La música y el regionalismo en Cantabria

Por cuestiones de tiempo y formato no podré desarrollar in extenso una etnografía de la Comunidad Autónoma de Cantabria, ni de la comarca de Campoo. Baste decir que Cantabria se encuentra situada al norte de España, colindando con Asturias y el País Vasco. No tiene —como en el caso de Galicia, Cataluña, el País Vasco o Asturias— una lengua propia, sino que se trata de una comunidad castellanoparlante y comparte la frontera marítima norte con las autonomías señaladas.

En Cantabria no ha existido un movimiento nacionalista que reivindique la autonomía y/o independencia por razones étnicas, lingüísticas o socioculturales, como en el caso de sus vecinos vascos y catalanes. Sin embargo, podemos rastrear el origen biológico y cultural de sus actuales habitantes varios siglos antes de la era cristiana —por las evidencias arqueológicas de sitios como Altamira, que se encuentra muy cercano a la comarca de Campoo—, siendo además territorio de asentamientos visigodos, romanos, musulmanes y, en su momento, junto con los vecinos asturianos, fue cuna del movimiento de reconquista que terminaría con la presencia sefaradí y mudéjar en la Península Ibérica. De este último capítulo en la historia de España, el de la presencia islámica y judía, quedan como herencia un sinnúmero de elementos de la cultura y la lengua que se asimilaron a la sociedad que emergió con la unificación de los reinos de Castilla y Aragón. Entre otras cosas, podemos mencionar la gran riqueza gastronómica, la arquitectura y, por supuesto, la lengua y la música. Dentro de la herencia musical podemos situar los cantos masculinos acompañados de rabel que vamos a analizar.

El estudio de campo del que extraigo este documento señala que en algún momento histórico los cántabros —grupos socioculturales de origen celtíbero— fueron cristianizados y marcaron sus fronteras étnico-religiosas de los nómadas musulmanes que llegaban a sus límites geográficos procedentes de la meseta castellana pastando sus ovejas y con sus rebaños de cabras trashumantes. Las fronteras simbólicas entre ambos grupos socioculturales, unos pastores de vacuno en la cornisa cantábrica, los otros pastores trashumantes de ganado caprino, se construyeron en torno a esta actividad fundamental y ordenadora de su vida y cosmovisión: la ganadería. Sin embargo, ambos grupos sociales marcaron con sus diacríticos culturales su origen étnico y lingüístico, aunque el intercambio cultural es innegable.

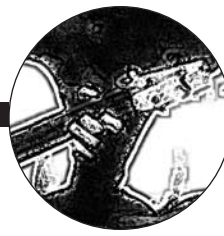
Esta expresión musical, junto con manifestaciones como los cantos a capela de varones jóvenes, así como los cantos y bailes de mujeres solas acompañados de pandereta, fueron reactualizados en la coyuntura de integración de España a la Unión Europea, en un esfuerzo regional por no sucumbir a la políticas económicas que impusieron las cuotas de producción de cárnicos y derivados lácteos de vacuno, dejando a los pequeños productores locales al margen del gran mercado europeo.

Las reacciones sociales y de los productores ganaderos de Cantabria basaron su acción de protesta y de defensa regional en actividades políticas y culturales sin cristalizar en un movimiento nacionalista que buscara la autonomía, pero sí de reivindicación de prácticas sociales, productivas y culturales muy añejas.

Veamos ahora en detalle el caso de la música y el regionalismo de la comarca de Campoo en la Comunidad Autónoma de Cantabria, en el norte de España, en el marco de la consolidación de la Unión Europea.

Lírica popular, géneros musicales e identidad social en Campoo

La lírica de las canciones, junto a la narrativa o memoria oral de todo grupo social, refleja su sabiduría acumulada en torno a la naturaleza y a sí mismo; además reflejan aspectos de sus estructuras sociales. La líri-



ca es contenedora de las simbologías asociadas a las creencias religiosas, a las prácticas litúrgicas y rituales, dando a conocer una serie de datos sobre las prácticas y la cosmovisión del grupo.¹

La etnomusicología² plantea que todas las actividades sociales de los grupos humanos han estado acompañadas de alguna forma de narrativa o de canto. Coincidimos con el planteamiento en torno al origen árabe del rabel,³ y con la hipótesis de que sea un instrumento pastoril introducido en la comarca de Campoo por los pastores de ovejas trashumantes castellanos. El rabel es un cordófono⁴ no temperado que se toca por frotación de arco, de la familia de los violines; hoy en día se encuentra con distintos tamaños y denominaciones en los países balcánicos como Albania y la ex Yugoslavia, y se extiende hacia los países y regiones de influencia árabe como Azerbaiyán y Rajastán,⁵ habiendo sido introducido a Europa del Este por los países que quedaron bajo el Imperio otomano. En los países del mundo islámico que aún lo conservan, se utiliza el rabel para acompañar tanto las veladas familiares como las ceremonias y rituales en que se narran los mitos de origen de los distintos grupos. En Campoo, el rabel y su poética asociada han pasado, al contrario del sentido litúrgico ceremonial que posee en aquellos países, a formar parte del acervo cultural donde la lírica rompe, aunque sea momentáneamente, con los tabúes en torno a la sexualidad, haciendo de los versos “picantes” que sirven de válvulas de escape para aliviar la tensión que hablar de sexo puede generar.

El rabel no es un cordófono de la misma familia que el laúd, ya que este último es un cordófono que produce el sonido por golpe directo sobre las cuerdas, ya sea en forma de punteo para producir melodías por

medio de secuencias de notas, ya sea como base armónica produciendo acordes, que implican tres o más notas simultáneas: tónica, fundamental y dominante. La forma del laúd lo acerca más a la familia de cordófonos de los que surgen la guitarra en su versión italiana y en la española, la mandolina y otros cordófonos de golpe directo que han caído en desuso en la Península Ibérica, pero que al haber pasado a América con el contacto colonial han permanecido vigentes hasta el día de hoy. Tal es el caso de instrumentos derivados de la familia del laúd como las vihuelas, las jaranas veracruzanas o el cuatro venezolano.

En torno al género músico-poético del rabel, mantenemos la hipótesis de que el grupo social que habitaba en los valles de la Merindad de Campoo haya sancionado su frontera social diferenciándose de los pastores de origen castellano, posiblemente musulmanes, adaptando el repertorio, y sobre todo la lírica, desde el ámbito de las narraciones de origen hacia la liberación de la libido, rompiendo los tabúes sobre el sexo entre el grupo altomedieval cristiano de Campoo.

Siguiendo la misma línea hipotética de la creación de la frontera de grupo, diremos en cuanto al repertorio de la música femenina de pandereta y voz que este género es otra de las aportaciones del Islam a la cultura de la Península Ibérica, ya que ha sido trasladado a los usos y costumbres del grupo social cristiano medieval de Campoo, pasando de ser única y exclusivamente de uso masculino en el mundo árabe a ser un género privativo del género femenino, en el que se hace alusión al universo simbólico y cultural de este género en la vida social del grupo.

Los cantares masculinos con rabel

El factor fundamental del canto masculino acompañado del rabel que nos interesa es aquél en el que se hace énfasis en la mujer y la sexualidad, entendida en su aspecto erótico más que reproductivo, a través de las metáforas poéticas asociadas. Esta forma de expresión se ha tipificado culturalmente como de “cantares picantes” o “rojos”, donde se realizan constantemente, desde la visión masculina de la sexualidad, alusiones a las dotes de las mujeres.

¹ Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press, 1964.

² John Blacking, *How Musical is Man?*, Seattle, Seattle University Press, 1973.

³ Ana María Rivas Rivas, “Tiempo de canción, tiempo de creación: la representación de la identidad”, en *Meridies*, núms. 19-20, 1994/1995, pp. 223-237.

⁴ León Mames, *Atlas de música, I*. Madrid, Alianza, 1987. pp. 40-41.

⁵ *Instruments de musique du monde* (notas de Geneviève Dournon), Le Chant du Monde (DC), LDX-274675.

Son muchas las culturas que han dedicado repertorios y géneros a los cantos alusivos de la conducta sexual, con lo cual no es algo privativo de Campoo. Sin embargo, analizando los contenidos simbólicos de los versos, lo que extraemos es que existe una asociación entre la fertilidad de la mujer y la fertilidad de la tierra, así como alusiones directas a la estructura social de Campoo, en las que la mujer aparece como parte fundamental de la actividad económico-productiva y pecuaria.

La expresión metafórica de la actividad sexual puede estar derivada hacia la lírica picaresca, mientras en las relaciones sociales familiares y vecinales está fuertemente sancionada su mención explícita; es decir, trasladar de la esfera de lo privado los aspectos íntimos de la vida conyugal hacia la esfera de lo público se considera tabú. Por tal motivo la expresión de las pulsiones de deseo sexual son llevadas hacia el ámbito de lo simbólico “picaresco”, dejando de tener contenidos precisos y al producir la hilaridad relajan las fuertes restricciones sociales para expresarlos.

Una de las características de este género músico-poético es que está cantado desde la voz masculina, la que culturalmente puede exteriorizar los deseos, siendo que la poética del repertorio ejecutado por los colectivos femeninos también expresa la pulsión, pero desde otra construcción simbólica. Mientras en los cantos masculinos de rabel se alude francamente a la sexualidad y a las características que debe de cumplir una mujer para ser “merecedora” —desde la posición emic en cuestión— de ser pedida en casamiento, están los de ser una buena esposa, madre y buena trabajadora en la unidad productiva doméstica que se formará.

Mientras en la lírica de los cantos femeninos se alude con más precisión al amor romántico característico de la familia nuclear cerrada moderna, donde los valores que se expresan tienden a estar más próximos en su contenido explícito hacia las bondades del amor visto como ideal de amor romántico. En algunos casos, la lírica de los cantos femeninos no deja de contener cargas simbólicas alusivas al deseo sexual de la mujer.

Los cantos masculinos remiten a la oralización de las pulsiones y los deseos sexuales enunciados desde la primera voz del singular de forma activa. Mientras la líri-

ca femenina refiere las pulsiones hacia una sublimación poética, donde se transfiere el deseo, la pulsión, hacia formas descentradas: la mujer no expresa el deseo, ya que está fuertemente sancionado y, por tanto, lo traslada a la esfera de la poética recargada de metáforas de amores “ideales”. Se descentra el deseo de la mujer trasladándolo hacia la voz en segunda persona inactiva.

Como ya se ha dicho, aunque ambos miembros de los matrimonios llegan a éste con sus respectivas dotes y herencias, la propiedad de la casa de labranza, o por lo menos la detentación pública de la propiedad, pasa a quedar bajo registro de los hombres. Esta característica se expresa en la narrativa oral, y en las metáforas y la poesía de los distintos géneros musicales de Campoo.

A continuación se transcriben una serie de estrofas de dos aires o canciones: “La mujer que a mi me quiera” y “Jota a lo pesao”, que reflejan la percepción masculina sobre la mujer dentro de la literatura oral de Campoo. No se ha considerado necesario detallar los contenidos simbólicos de la poesía, ya que en el caso de este género son bastante explícitas en su significado. Los materiales fueron obtenidos en una grabación de campo realizada con un informante nacido en Fontecha, que ahora vive y trabaja en Reinoso. Este informante, además de su trabajo profesional como profesor de enseñanza pública primaria, es constructor de rabeles y músico.

La mujer que a mí me quiera tiene que ser campurriana,
que me cosa y que me lave y que eche el jato a la cabaña,
campurriana, campurriana ha de ser, campurriana,
la que a mi me ha de quereroley ya.

La mujer que a mi me quiera tiene que tener prendidas
30 vacas en la cuadra con campanos con hebillas,
campurriana, campurriana ha de ser, campurriana,
la que a mi me ha de quereroley ya.

La que a mi me ha de querer tiene que ser de Naveda, que
me cosa y que me lave, y eche el jato a la pradera,
campurriana, campurriana ha de ser, campurriana,
la que a mi me ha de quereroley ya.

La que a mi me ha de querer tiene que ser campurriana,
que las de capital tienen mucha espiga y poca grana,
campurriana, campurriana ha de ser, campurriana,
la que a mi me ha de quereroley ya.

Campurriano fue mi padre, campurrianos mis hermanos,
campurrianuca ha de ser la que a mí me dé la mano,
campurriana, campurrianuca ha de ser, campurriana,
la que a mi me ha de querer oley ya.

Y en el Valle de Campoo me dijo una campurriana, si me
chísquilas el burro para ti doy la lana, campurriana, cam-
purrianuca ha de ser, campurriana,
la que a mi me ha de querer oley ya.

Toca rabelillo toca, que te tengo que romper,
que a la puerta de mi novia no has querido tocar bien,
este rabel pide vino, y las cuerdas aguardiente,
y el mozucu que le toca, chavalas de quince a veinte,
el rabel está enojado y el que le toca también,
porque no le dan de aquello que rechina en la sartén,
el rabel que ha de ser fino, ha de ser de verde pino,
la vihuela de culebra, y el sedal de mula negra,
debajo del delantal tienes un tintero negro,
déjame mojar la pluma que soy escribano nuevo,
debajo del delantal tienes el chichirimundi,
si te lo llevo a pillar, quitolis pecata mundis,
me quisiste y te quise, me obligaste y te obligué,
los dos tuvimos la culpa, yo primero y tu después,
viva el Valle de Campoo y el de Enmedio porqué no,
viva el pueblo de Fontecha que desde allí vengo yo,
La despedida les doy, a todos en general,
que mi corazón no quiere con ninguno quedar mal.

El repertorio de pandereta⁶ y las romerías

Los datos de campo relativos a las sociedades de mujeres, la música de panderetas y su lírica nos indican que el canto femenino estuvo asociado más con aspectos de la liturgia, en los que la virginidad o doncella de las participantes en los grupos de baile y canto era una prerrogativa. Los grupos de canto femenino se organizaban para cantar en las fiestas de Corpus, de la Ascensión, pero sobre todo en las procesiones y actos litúrgicos destinados a conmemorar a la Virgen de Labra y la Virgen de Montesclaros, donde cantaban el “Salve María” en las romerías.

⁶ Los estilos musicales que se tocan y cantan acompañados de pandereta por los duetos de mozas son: “a lo pesado”, “a lo ligero”, “a la jota”, “paso doble”, “a lo agarrado”, y al “vals”.

El repertorio básico de la pandereta se compone de dos tipos de “aires” o estructuras rítmicas fundamentales. Se conocen como “tocar a lo pesado” y “tocar a lo ligero”. Ambas estructuras rítmicas son englobadas dentro de una forma musical muy difundida en el norte de España conocida genéricamente como jota⁷. Sin embargo, en Campoo se practica una variante rítmica llamada “jota campurriana”.

Ambos estilos de tocar son acompañados por la percusión de una o varias panderetas, con las cuales las mujeres acompañan el canto. La estructura armónica del canto⁸ se realiza en voces paralelas, formando acordes en terceras que tejen una misma melodía acompañadas de la polirritmia de los panderos. El pandero, por su parte, es un instrumento de percusión o membranófono de golpe directo polirrítmico, de origen oriental.⁹ Llega a Europa de la mano de las migraciones provenientes del norte de África. Este instrumento representa uno de los membranófonos de golpe directo más complejos, ya que sus múltiples posibilidades de ejecución lo convierten en un instrumento polisémico.

La base rítmica se logra por el golpe directo de la mano sobre el parche de cuero de cabra tensado en un bastidor de madera circular. En dicho bastidor se colocan series de pequeños címbalos metálicos que resuenan según se percute el parche con la mano y según se mueve el instrumento de arriba hacia abajo, con el fin de lograr el afecto de polirritmia que caracteriza a esta jota.

Es decir, mientras la mano percute en forma directa en *tempos* ternarios, el pandero es movido de arriba hacia abajo, creando los acentos binarios de complemento al ternario. Como se deduce, la sesquiáltera que se produce de la combinación del 6/8 con el 2/4, es un claro ejemplo del origen norteafricano de este percutor complejo.

⁷ Bruno Nettl, *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, Madrid, Alianza Música, 1985.

⁸ Karl Dahlback, *New Methods in Vocal Folk Music Research*, Oslo, Oslo University Press, 1958; también Paul Cutter, “Oral Transmission of the Old-Roman Responsories”, en *Music Quarterly*, núm. 62, 1976, pp. 182-194.

⁹ León Mames, *op. cit.* pp. 30-31. Se sigue el sistema de clasificación de instrumentos organológico de Curt Sachs, *The History of Musical Instruments*, Nueva York, Norton Press, 1940.



Las voces femeninas tejen complejas florituras diatónicas en torno a las notas de paso —tercero y quinto grado de la escala— de la melodía, dando así un realce a la ancestral estructura armónica modal. Este mismo rasgo es compartido por la voz masculina, que canta a capela los versos de amor a las mujeres, donde destaca la monofonía que borda los finales de las estrofas, como melismas modales.¹⁰

Las diferencias estriban en que tocar a lo ligero tiene una estructura binaria, basada en un tempo de 6/8 acentuado como un tempo de 2/4, donde se subdividen los compases no en tres tiempos, sino en dos tiempos, por lo que tiene una posible acentuación como tempo ternario. En otros casos se deriva hacia su estructura binaria. Mientras se percute en el parche, los címbalos crean trinos de tresillos que adornan las estructuras rítmicas de la jota. Tocar a lo pesado tiene una clara estructura ternaria que no se deriva a los acentos binarios, sino que se descompone en acelerandos que llegan en el caso de las ejecutantes expertas hasta frases rítmicas básicas de 12/16, mientras los címbalos del bastidor repiquetean doblando el tempo.

Como en toda la tradición percutiva de origen oriental, existen distintas combinaciones de golpes, ya sea combinando la palma de la mano abierta con repiqueteos de los dedos sobre el parche; bien sean estas variantes de golpe en el parche con golpes en el bastidor de madera. Así, nos acercamos a las tradiciones musicales que derivaron en distintos tipos de ritmos para señalar las fases componentes de las ceremonias. Esto se pone de relieve en las formas de bailar que acompañan inexorablemente a la jota, ya sea a “lo pesado” o a “lo ligero”.

En las jotas a lo ligero se baila en filas de hombres y mujeres que se encuentran frente a frente, haciendo evoluciones coreográficas dentro de un área rectangular que la misma formación en filas determina. El baile a lo pesado es realizado por parejas que evolucionan coreográficamente dentro de un área.

¹⁰ Alexander Ellis, “On the Musical Scales of Various Nations”, en *Journal of the Royal Society of Arts*, vol. 33, 1885, pp. 485-527.

Conclusiones

En el momento histórico preciso de la incorporación de España a la Unión Europea, los grupos de acción social: movimientos de barrio, sindicalizados, casas de cultura, así como los intelectuales locales, organizaron actividades que tenían como fin activar la solidaridad social con el fin de movilizar tanto a amplios contingentes urbanos y rurales de la comarca como a la clase política y a la burocracia local, para que no permitieran que las cuotas de producción pecuaria impuesta por la política agraria comunitaria fuera a terminar con una actividad milenaria que consideran la base de su organización social.

Como parte de la activación o respuesta social a lo que denominaban “el fin de una tradición”, se creó un movimiento regional que se valió de la música, los bailes y la lírica popular para recrear y actualizar la memoria histórica colectiva y tratar de evitar con ello su aniquilamiento socio cultural.

A lo largo de esta ponencia he tratado de mostrar cómo la élite política y social de una región utiliza ciertos diacríticos culturales como elementos que aglutinen el sentido de pertenencia o adscripción socio cultural, y con ello movilizar la consciencia social en una coyuntura dada.

Los nacionalismos y los regionalismos operan ideológicamente movilizándolo —a partir de la activación de mecanismos de cohesión grupal— símbolos compartidos a la población que se opone a cambios exógenos que ponen en peligro la estabilidad y el *status quo*. De esta forma la cultura —música, lírica, danza, etcétera— se convierten en medio excelente para transmitir mensajes específicos dentro de contextos particulares. Crear festivales culturales, concursos y certámenes fue la reacción que tuvieron los grupos de poder local para tratar de evitar que las políticas económicas exógenas terminaran con la ganadería de vacuno en la cornisa cantábrica.

Aunque no pudieron evitar la imposición de la política económica europea, los diversos colectivos sociales de la comarca tuvieron la oportunidad de actualizar sus tradiciones culturales dentro del marco de la activación de una nueva conciencia de cultura regional.