

La tradición musical como camino. Conversaciones con Carlos Herrero y Héctor Castrillejo de El Naán¹

Interview. Musical tradition as a path. Conversations with
Carlos Herrero and Héctor Castrillejo of El Naán

M.^a Pilar Panero García

Universidad de Valladolid

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7346-0778>

Resumen

El grupo de música palentino El Naán hace suya la célebre frase pronunciada por el compositor postromántico Gustav Mahler «La tradición es la transmisión del fuego, no la adoración de las cenizas». A través de su música se empapan del legado que ofrecen los antepasados, escapan de la fosilización de los textos y las melodías, algo que pasa cuando la tradición está viva y es usada por los grupos en su tiempo histórico. El resultado es un producto musical que nos ayuda a pensar en la creación y transmisión de la palabra como *logos* y como signo y su relación con el mundo. En la entrevista reflexionamos con Carlos Herrero Pérez y Héctor Castrillejo San Millán sobre la memoria cultural y su transmisión y adecuación al conocimiento.

Palabras clave: El Naán, música étnica, música *folk*, ruralidad, compromiso sociopolítico, artes.

Abstract

The Palencia music group El Naán makes their own the famous phrase pronounced by the post-Romantic composer Gustav Mahler «Tradition is the transmission of fire, not the worship of ashes» their own. Through their music they soak up the legacy offered by their ancestors, escaping from the fossilisation of texts and melodies, something that happens when tradition is alive and is used by groups in their historical time. The result is a musical product that helps us to think about the creation and transmission of the word as *logos* and

as sign and its relationship with the world. In the interview we reflect with Carlos Herrero Pérez and Héctor Castrillejo San Millán on cultural memory and its transmission and adaptation to knowledge.

Keywords: El Naán, ethnic music, folk music, rurality, socio-political commitment, arts.

PERO ¿qué están hablando esos poetas de ahí de la palabra?
Siempre en discusiones de modisto:
que si desceñida o apretada...
que si la túnica o que si la casaca...
La palabra es un ladrillo. ¿Me oísteis?... ¿Me ha oído usted, Señor Arcipreste?
Un ladrillo. El ladrillo para levantar la Torre... y la Torre tiene que ser alta...
alta, alta, alta...

León Felipe, *El ciervo*, «La palabra» (1958)

El orden natural de las cosas nos enseña que la praxis precede a la teoría.
Béla Bartók, extraído de *Escritos sobre música popular* (1979)

1. Introducción

El Naán es un colectivo de creadores que se funda por tres amigos —Carlos Herrero Pérez, Héctor Castrillejo San Millán y Patxi Vallés Moratinos— que trabajan haciendo teatro de calle en el grupo Alkimia 130 (1995-2011). Esta fue una compañía teatral dirigida por la dramaturga y actriz Mercedes Herrero Pérez, hermana de Carlos Herrero, que se especializó en un teatro de calle y participativo muy comprometido socialmente. Uno de los compromisos que adquirió fue el de la dignificación y sensibilización hacia las gentes que todavía habitan en el medio rural.

El creador plástico, actor, productor y artista plástico Patxi Vallés es el que le dará nombre al grupo y el único que hoy día sigue vinculado a una compañía teatral, Pez Luna, también dirigida por Mercedes Herrero. Esta compañía colabora con El Naán en una dinámica de reciprocidad. NAÁN es el acrónimo de «Natural androide-androide natural», personaje de una novela inédita de tintes surrealistas de Vallés (2001), que es una especie de dios que no sabe que lo es. De esta obra surge medio en broma, medio en serio el nombre del grupo. Tanto Carlos Herrero como Héctor Castrillejo se han definido en esta entrevista como «alquimistas cien por cien», dado que en sus nuevos proyectos permanece la idiosincrasia y una postura vital que se conformó y creció desde su paso por Alkimia 130. Carlos Herrero puntualmente colabora con Pez Luna Teatro creando las bandas sonoras y miembros compañía participan en el proyecto de El Naán. En ocasiones confluyen en proyectos de otros artistas y amigos².

Permanecen un tiempo entre la performance, lo visual (vídeo arte) y la música y es en 2009, a raíz de la grabación del disco *De Babel a Ítaca*, cuando los fundadores Carlos Herrero —cuerdas y voz principal— y Héctor Castrillejo —poesía, rapsodia y vídeo arte— suman a su proyecto a Adal Pumarabín, percusiones y batería, con el que Carlos había viajado a Cuba y se decantan de forma abierta por un grupo marcadamente poético y musical. Carlos, Héctor y Adal tocan en la calle para financiar un viaje a Irlanda para participar en un festival e incorporan a otros músicos con los que tocan. De esta experiencia que sumaba sus grabaciones y los aportes de otros músicos se conforma el grupo como septeto al que se unen: César Díez, bajo eléctrico; María Alba, percusiones y voz; Javier Mediavilla, guitarra eléctrica; y César Tejero, saxo.

Como septeto producen con la fórmula del micromecenazgo los discos *Código de Barros* (2013), *La Danza de las Semillas* (2017) y *Germinal* (2021) controlando, al igual que en el primero todo el proceso incluyendo la distribución³. Esta forma de comercialización un tanto casera no les ha impedido participar en festivales de Irlanda, Polonia, Hungría, Portugal o Inglaterra; actuar en directo para la BBC, en el Teatro Real de Madrid o en el WiZink Center de Madrid para de 35.000 personas cerrando la gira de *Cable tierra* del grupo madrileño Vetusta Morla; que su música suene en programas de la radio de máxima audiencia como *El faro* de Mara Torres o en emisoras especializadas como Radio3; obtener reconocimientos como que *Código de Barros* aparezca en *The ultimate guide to Spanish folk*; y algunos premios como el de mejor disco europeo 2018 por la *Trasnglobal World Music Chart* por *La Danza de las Semillas*.

Su propuesta artística rastrea las músicas tradicionales y sus ritmos para rehacerla desde el s. XXI. Recogen la música vernácula y sus estéticas para crear un producto nuevo, pues no son recopiladores o intérpretes de versiones del acervo tradicional, sino que cantan las letras de Héctor Castrillejo mezcladas con textos o intertextos que la lírica popular y la poesía moderna les ha legado.

El grupo mantiene dos líneas de espectáculos, uno más íntimo que consiste en recitales poéticos musicados en dúo como «Dioses, ruinas, semillas y canciones» o en trío como «La desaparición de las luciérnagas», al que se incorpora Adal Pumabarrín; y conciertos para presentar sus discos en el que participa el septeto al completo. Ambas líneas conviven con las colaboraciones con otros artistas como Fetén Fetén o Vetusta Morla, o con trabajos por encargo como bandas sonoras.

El Naán, junto con la radio comunitaria K.Jabalí, impulsada por el documentalista Javier Valdezate —responsable de la productora CabraSentada⁴— participa del ambicioso proyecto cultural de la Universidad Rural Paulo Freire que tiene otras sedes que operan en la provincia de Palencia, en la Comarca de Páramos y Valles Palentinos y en la Comarca de Tierra de Campos (Becerra *et al.*: 136-137 y 143-146). La Universidad Rural es un movimiento social que surge a partir del año 2000 a través de dos lugares, la Serranía de Ronda y la Tierra de Campos. Desde un pueblo de 134 habitantes donde viven Carlos Herrero y Héctor Castrillejo, Tabanera de Cerrato⁵,

tienen una antena de este proyecto educativo para los adultos, que toma el nombre del importante pedagogo y sociólogo reconocido por la UNESCO Paulo Freire (Recife, Brasil, 1921-1997), una sede de la Universidad Rural en la comarca del Cerrato —biocomarca que se extiende en las provincias de Valladolid, Burgos y, sobre todo, Palencia—. El proyecto nace de una dignificación de la cultura campesina que no es nueva, sino que está presente en otros proyectos nacidos de la utopía, pero que se han materializado en algún momento de la historia como recuerda Héctor Castrillejo en una entrevista concedida:

El lema de la Universidad Rural es que no es maestro quien sabe contar, sino quien sabe hacer. Desde este principio, cualquiera que sepa un oficio o un arte puede enseñarlo a los demás. Nace de la filosofía de la Institución Libre de Enseñanza y las misiones pedagógicas que en la República fueron tan importantes y en las que se conectaba mucho con lo artístico. Como en los proyectos que desarrolló Federico García Lorca, por ejemplo, llevando la cultura y el arte a las zonas rurales aisladas, o Paulo Freire en Brasil (Vázquez y Tzigane 2014).

Tras perder su sede inician un *crowdfunding* para adquirir el antiguo y abandonado salón de baile, también tienda de ultramarinos y bar en Tabanera. La iniciativa resulta un éxito y, desde junio de 2023, la Casa del Baile es la sede de la Universidad Rural, hogar de El Naán y estudio de la radio K.Jabalí. Ven el futuro con la Casa de Baile restaurada para optimizar su uso. A través de este proyecto promueven un modelo educativo y social en el que la economía rural sea sostenible e igualitaria. Realmente El Naán ya trabajaba en la línea de las universidades rurales y, de hecho, el proyecto de Amayuelas de Abajo⁶ iniciado en los años 90 del siglo pasado (Corominas 2010) ha estado muy presente en su ideario pues es el paradigma de

toda una rica historia de trabajo y de lucha por la defensa de unos pueblos con vida, donde el componente educativo ha sido la espina dorsal. [...] Amayuelas de Abajo simboliza, a través de muchas de las personas que participan directa o indirectamente en el proyecto, la lucha por un mundo rural vivo, a través de las nuevas propuestas que se hacen para que ello se convierta en una realidad (Becerra *et al.*: 145).

Ellos explican su conexión con la red de universidades rurales desde el encuentro entre la ciudad y el campo con la idea de ofrecer herramientas para poder habitar los pueblos vaciados. Parten de un reconocimiento de la naturaleza y la cultura de los mayores que sirva para transformar socialmente a las personas con un enfoque ecológico y feminista que integra lo artístico y educativo⁷.

Desgranamos en esta conversación, partiendo del proyecto artístico de El Naán y su evolución, la idea de Walter J. Ong (2006) a propósito de la palabra, pues nos

hace recordar que la tecnología (de la palabra) no es nunca más importante que su usuario, que es el que le otorga un valor añadido. En este grupo, la táctica de imbricar la música en su manera de pensar determina los formatos en los que envuelven los contenidos que permanecen archivados, paradójicamente más por la escritura que por la oralidad. Sin embargo, a pesar del cambio del modelo cultural y la percepción de nuestro pasado que ha traído el desarrollismo y el capitalismo voraces, los individuos conservan un margen de poder frente a las fuerzas para indagar en la información que se transmite de generación en generación.

2. Conversación

2.1. Difusión. Coherencia y ruralidad

M.^a Pilar Panero García [PP]. ¿Cómo mantenéis la calma, dícese coherencia, de atender a lo íntimo y minoritario con la participación en conciertos a los que asisten miles de personas? Aunque seguíis dando conciertos en salas con aforos reducidos y otros espacios que pueden ser pequeñas plazas, pueblos desaparecidos bajo el agua de los pantanos⁸, cementerios⁹, etc. en la línea del situacionismo artístico. Parece ser que no habéis abandonado algunas de sus ideas y especialmente tres: desvío para distorsionar significados y lograr un efecto crítico; recuperar lo radical para que entren en mayor o menor medida en el discurso dominante; y contestar a la creación de situaciones poco consideradas con aquellas que no nacen de lo mayoritario, es decir, de lo propuesto por el *establishment* capitalista y legitimado por sus medios de comunicación (Perniola 2007). Lógicamente, cualquier producto artístico, por muy contestatario que sea, cuando termina siendo absorbido por la sociedad como espectáculo y esta se acostumbra a él deviene en una mercancía artística.

Carlos Herrero Pérez [CH]. Bueno... Nosotros tenemos un equilibrio bastante bueno. Por ejemplo, tenemos una difusión mucho más grande que la que tuvimos en Alquimia 130 en la que nosotros estuvimos un montón de años. Un grupo teatral también tiene un espacio más pequeño que la música a nivel mediático. No llenan con 35.000 personas que vayan a ver una obra de teatro, aunque en ese nivel creo que El Naán está en un punto muy cómodo, muy bueno. Ahora tenemos difusión, pero hacemos lo que queremos, tenemos el control y podemos estar tocando en la plaza de un pueblo y podemos estar en un gran festival. Somos artistas que hemos llegado a tener un poco de estabilidad laboral y de reconocimiento, tras años y años descargando furgonetas. No hemos llegado a este estado de repente pues estamos muy «curtidos». Podemos ir a Radio3, pero seguir en nuestro proyecto de Universidad Rural «Paulo Freire». Y nosotros seguimos produciendo nuestros discos desde nuestro entorno.

Solo hemos trabajado una vez con una discográfica británica con nuestro segundo disco, *Código de barras*, y ni fu ni fa. Nosotros grabamos en los estudios

que nosotros elegimos, financiamos nosotros. Con la industria musical no tenemos prácticamente ninguna relación. Colaboramos con otros compañeros por contacto personal.

Héctor Castrillejo San Millán [HC]. Esa discográfica británica no sacó el disco. Nosotros lo teníamos ya y ellos hicieron una edición internacional en inglés para fuera de España. Es una que estaba en inglés. Hacemos nuestras proyecciones en directo, videoarte, y también los *videoclips*, que los pensamos, creamos y producimos nosotros. No nos obsesionamos con llegar a mucha gente, pero hoy día es muy fácil al tener una persona que se ocupa de nuestras redes sociales, Facebook e Instagram, que tenemos como una obligación. Y con respecto a la pregunta sobre nuestro estilo de vida, yo soy descendiente de Tabanera pues es el pueblo de mis padres y de mis abuelos, aunque yo no nací aquí. En un momento dado nos vinimos aquí después de viajar mucho por España y el mundo. Decidimos establecer aquí un campamento base para seguir viajando. Carlos y yo reconstruimos casas en ruinas y, por lo visto, hemos enraizado más de lo previsto.

PP. Si me permitís la observación, con vuestro estilo de vida en la España rural abandonada, ¿no pensáis que también estáis contribuyendo a crear un el tópico del músico que huye de la ciudad? No sois los únicos músicos que buscan lugares exclusivos en la ruralía, no porque sean exclusivos, antes eran lo general, pero ahora lo minoritario es vivir en un lugar como Tabanera, y por extensión en la comarca del Cerrato, que, lógicamente es un territorio conocido sin vosotros, pero al que muchas personas llegan a través de vosotros.

HC. Sí, eso es verdad. Nuestro enfoque como dices parte de la idea de abandono, no de aislamiento. Precisamente la emigración lo que hace es que no haya aislamiento porque toda esa gente son nervios del pueblo en otro sitio. Nos fascina la interconexión entre las cosas, entre las culturas... Nosotros lo que buscamos en la tradición es lo que es de camino, no de aislamiento, es decir, lo que une tradiciones, lo que une culturas. Entonces buscamos en nuestra música los caminos de África, de América y en cualquier lugar. La literatura, y para nosotros la poesía es una necesidad, funciona ajena al aislamiento porque se impregna de cualquier sitio, incluso de aquí. Creo que es nuestra idea.

PP. Vosotros, desde cualquier lugar, mencionáis a Palencia y a Castilla y León. Hacéis una difusión de la región que es muy necesaria, aunque sabemos que hay un claro fracaso de la identidad cultural castellana y leonesa. Esto se debe a que esta se perfila con una historia común y un arte universal, la gran historia y el arte de los grandes personajes; mientras que los discursos identitarios para que sean efectivos tienen que ser restrictivos e incorporar la pequeña historia de miles y miles de seres humanos. Un «yo» bien definido se crea y recrea *versus* un otro, y no digo que el «otro» sea excluyente, aunque si debe ser comparado. Se ha abandonado una lucha por lo nuestro, por el patrimonio de nuestros pueblos abandonados, y así no se de-

fiende la identidad. El Principado de Asturias se vale de Rodrigo Cuevas y Andalucía lleva décadas exhibiendo su música, por elegir casos diferentes. Vosotros bebéis de esa tradición y la reivindicáis dentro y fuera por lo que os hago una pregunta imperintente, pero ineludible. ¿Cómo os lleváis con las instituciones?

CH. Nos sentimos poco apoyados, pero no menos apoyados que el resto de grupos que nosotros conocemos. Creo que estamos en una comunidad que todavía no tiene la habilidad de usar sus productos culturales para hacer bandera de ellos. A día de hoy ves los anuncios de Castilla y León con la música de Café Quijano o de Melendi o yo que sé qué.

Bueno... Están vendiendo tradición, Castilla, las piedras, no sé qué. Y sabemos que a Palencia viene a hacer publicidad Antonio Resines. Castilla como es un sitio tan conservador nunca es vanguardia porque nunca arriesga, entonces copia lo que ha funcionado en otros sitios, pero que en otros sitios ya no se hace, ¿no? La idea es a traer a alguien famoso para que publicite la comunidad, pero eso se hacía hace diez años. Ahora ya no, ahora se busca identidad en los artistas o en algo de tu tierra, pero bueno... En la campaña de julio de 2023 se ha promocionado con una canción del Grupo vallisoletano Siloé, «Nada que se parezca a ti», que es algo positivo. Nosotros llevamos treinta años viviendo de la cultura y, sobre todo, tocamos fuera de Castilla y León. Nos gustaría, pero asumimos que a día de hoy no hemos actuado en la mayor parte de los pueblos grandes de Palencia.

HC. Nosotros nos hemos saltado esa casilla. O sea, lo que hemos hecho es poner nuestra proyección fuera. Es como cuando vienes a vivir aquí, que hay que venir con la vacuna puesta. Ya sabes lo que hay. Aquí es como es, no puedes desesperarte ni puede hundirte que no te apoyen las instituciones, que esto es lo que es y como ya lo sabemos pues no nos ha afectado emocionalmente. Nuestra mente está dentro y fuera. No necesitamos vivir de actuar en Castilla y León, aunque sería agradable hacerlo más. No tengo ni idea de cómo nos llevamos con las instituciones, pero me gustaría que nos apoyaran un poco, quizás.

Eliseo Parra, que es el gran músico del s. XX y un gran renovador, que es responsable de lo que está pasando con el folklóre en toda España no ha tocado nunca en Villalar siendo un emblema del folklóre castellano. Tiene un gran mérito trabajar durante décadas y lo ha hecho desde Cataluña. Él usó el pandero cuadrado que está tocando ahora Vetusta Morla. Es un maestro para todo el mundo del *folk* de norte a sur y de este a oeste en España y es de Castilla y León. Vivimos en Castilla y León.

CH. Aquí lo raro es que nosotros vivamos en un pueblo de Palencia. Lo normal es que nosotros por generación y por tendencia deberíamos vivir en Madrid, Barcelona o Bruselas como cualquier joven de nuestra época. En esta comunidad autónoma y en este país ya sabes el mundo artístico no se cuida porque la cultura no es un valor. Nosotros seguimos el camino de mi hermana Mercedes que con Alkimia fue un grupo que estuvo años y años y le costó ser apoyado, entonces es ese el nivel con las instituciones.

PP. Vosotros tenéis una postura ética muy abierta. En vuestro tercer disco, *La danza de las semillas*, en la canción «Dónde pongo las flores» en un tema como es el folklore que históricamente se aprovechaba para todo lo contrario (nacional catolicismo, nacionalistas excluyentes...) y os plantáis, vosotros que tenéis una línea marcadamente *folk*, con una canción sobre los desaparecidos de la represión de la dictadura, una de las grandes vergüenzas nacionales.

CH. Nosotros hacemos lo que tenemos que hacer. Si vamos a un encuentro con alcaldes y diputaciones pues cantamos «Dónde pongo las flores». No hay ningún problema, aunque cuando cantamos pueda haber personas a las que le moleste. Morder la mano que te da de comer eso siempre está mal visto, porque lo contrario es más general, pero nos da igual. Hacemos lo que queremos. Cantar memoria histórica no te abre muchas puertas.

HC. Pero bueno tampoco vamos mordiendo manos. Hacemos lo que hacemos. No somos un grupo político, aunque lógicamente tenemos una forma de estar en el mundo.

CH. Nosotros abanderamos la cultura castellana y si tenemos reuniones con instituciones se lo decimos. Nosotros vayamos a tocar donde vayamos, hablamos de Palencia, hablamos del Cerrato, hablamos de Castilla. No necesitamos ningún logo que ponga diputación para hacerlo. Lo hacemos porque lo sentimos, porque amamos a nuestra tierra y, simplemente, porque queremos.

HC. El otro día [1 de diciembre de 2023] en el WikCenter mencionaste a Palencia tres o cuatro veces aprovechando el micro y vinculándola a música actual. Pero bueno... para las instituciones de Castilla y León la cultura es entretenimiento y, en el mejor de los casos, patrimonio. Aquí y en España, pero bueno... aquí muy especialmente. Somos conscientes de que vincular a nuestro grupo con el mero entretenimiento no es fácil.

CH. Y nosotros somos indisociables de la Universidad Rural Paulo Freire. La gestión cultural y el activismo rural está aquí. Y nosotros estamos con una universidad rural y no hemos recibido subvenciones a día de hoy. Tenemos una casa que hemos comprado el año pasado a través de un *crowdfunding* y estamos aquí en mitad de la despoblación haciendo nuestra labor de manera autogestionada.

PP. Es curioso. En otras regiones sí se crea conciencia de territorio con elementos tomados del folklore. Por ejemplo, Rodrigo Cuevas vende la marca Asturias con sus performances. En estas la música, la puesta en escena con el hórreo, las almadreñas o la montera dan una idea de etnicidad diferencias. Pero lo cierto es que la construcción y el calzado son propios de los climas húmedos, no solo de Asturias, y la montera era un tocado masculino muy generalizado. Esto solo son ejemplos, tiene un amplio repertorio. ¿Por qué allí se inserta el folklore en el discurso político y aquí no es viable? El caso gallego es también contrapuesto a lo que sucede en Castilla y León y, como en Asturias, hacen de la gaita un emblema de un pasado celta recién

inventado (Castelo-Branco *et al*, 2022). Son comunidades en las que no se avergüenzan de sus indígenas, aunque los discursos sobre algunos elementos de los mismos no tengan la arcaicidad que le atribuyen. ¿Qué pensáis?

CH. Rodrigo Cuevas es un hombre que viene del cabaret, es un artista, «agitador folklórico» como se define él. A mí me parece maravilloso y siempre me he preguntado si en Castilla podría haber un Rodrigo Cuevas. La respuesta es que sí, ya lo va habiendo. Él es reflejo de una época, creo que no lo hubiéramos asumido como ahora hace quince años. Ha habido muchos hechos históricos, sociológicos que han hecho que una figura así mezcle todos esos lenguajes. Y creo que lo bueno de Rodrigo Cuevas es que detrás hay alguien que es un artista, porque si detrás no hubiera un artista y solo fuera una loca con plumas y agitando una pandereta sería grotesco como puede ser en cualquier otro ámbito, sea folklore o no lo sea. A Rodrigo no lo ha moldeado nadie. Nosotros lo conocemos hace años y es auténtico. Detrás de él van saliendo y salen las copias que quieren seguir ese camino. Dulzaro, es un Rodrigo Cuevas castellano, es de Valladolid.

Antes que él en Galicia, que es una comunidad que va muy por delante, Mercedes Peón ya era una mujer con una estética transgresora —que llevaba la cabeza afeitada y utilizaba música electrónica hace años— y al mismo tiempo que era una recopiladora. Que lo mismo estaba registrando música con unas viejas en un pueblo, que lo mismo te hacía un disco en un astillero haciendo percusión con chismes de metal. Rodrigo abre líneas y sigue líneas. Nadie inventa nada del todo.

HC. Mercedes Peón sacó un disco hace veinticinco años haciendo lo que hace ahora Rodrigo Cuevas, mezclar el folklore con la música electrónica en Galicia. No tiene ese toque de *show* cabaretero de Rodrigo, pero comparten cosas. Esto fue muy novedoso pues veníamos de una época en la que se rechazaba todo lo que venía de los pueblos.

Estamos en un mundo donde todo va tan rápido que tiende a que la gente se pierda, además de todas las crisis como la ecológica. La gente se agarra a lo que sea y cuando eso pasa busca la raíz, la identidad. Vivimos en una época tan superficial que la gente busca algo estable, algo que sea de verdad, que se perciba como auténtico frente a la ficción, Internet, la inteligencia artificial. Entonces buscamos desesperadamente algo que sea verdad. Lo necesitamos y de ahí la mirada a lo rural, al folklore. Se entremezcla con muchas cosas, pero yo creo que es eso.

PP. Contamos con lóbregas formas, con la cicatería de una política mal entendida en la que el otro es el enemigo. Eso puede ser así, pero la perseverancia se abre paso. Sí estáis reconocidos. Sois parte de la selección de músicos que expresáis vuestras ideas acerca de la música tradicional de Castilla y León y étnica en general en un documental precioso, *¡FOLK! Una mirada a la música tradicional* (García Sanz 2018). Además, habéis hecho la banda sonora para *Comuneros* (García Sanz 2022) que explica los tristes hechos de la derrota comunera en abril de 1521, aunque es-

tos acontecimientos han germinado hasta reconocerse como una victoria moral en favor de los límites del poder. Participáis de un producto audiovisual que habla de unos hechos que son motivo de orgullo no solo para los castellanos y leoneses, sino para los españoles y cualquiera que valore la libertad como bien supremo. Además de la banda sonora, el hilo narrativo se jalona con poemas de *Una brizna de sangre* (Castrillejo 2023), libro bellamente editado por Páramo con ilustraciones Sandra Rilova que también son parte del documental de Pablo García Sanz. Aunque estos dos trabajos, *¡FOLK! Una mirada a la música tradicional* y *Comuneros*, no sean unos trabajos, en principio, auspiciados por las instituciones, sino por un director y unas productoras, las instituciones terminan participando.

Al margen de estas cuestiones, que también son necesarias, como quién dirige un documental, quién lo produce y quién lo financia ¿qué tal se trabaja para una banda sonora?

CH. Como músico fuera de El Naán sí que he hecho algunas cosas como bandas sonoras para teatro con algunos grupos y la experiencia es muy buena. De hecho, es una rama creativa que gusta mucho. Me encantaría algún día componer bandas sonoras para cine o para otras producciones. Es un lenguaje que me agrada, un rumbo muy motivador. Creo que cuantos más lenguajes use uno es más completo, es mejor.

HC. Además del documental de los comuneros he hecho algunas cosas por encargo, no muchas, pero algunas. Lo he disfrutado porque un encargo te lleva a lugares donde tú no irías. Entonces te hace crecer. Te obliga a ir por caminos que a lo mejor no son los tuyos y los descubres, te sirven, se convierten en herramientas que luego son muy útiles. Imagino que si solo haces encargos la forma de crear acaba siendo poco gratificante, pero si están salteados con las creaciones de uno te abren caminos inexplorados.

2.2. Los procesos musicales frente a los productos (la obra)

PP. Al escucharos la primera vez dudaba pues, aparte de voces reconocibles como la de León Felipe, parece que usáis el acervo tradicional, pero esto es un trampantojo. Vosotros creáis algo nuevo a partir de la tradición. Transmitís esa idea del Ecclesiastés, 3, 15 de que «Lo que es ya existió; lo que será ya fue; Dios va a rebuscar en lo que ya pasó». Sin embargo, están los poemas originales de Héctor, «Canciones» (Castrillejo San Millán 2021: 35-63), publicadas con otros de sus poemas que son parte de recitales poéticos musicados en dúo, o en trío con Adal como son los «Poemas del derumbe» (Castrillejo San Millán 2021: 19-33) y los «Brindis» (Castrillejo San Millán 2021: 67-72). Vosotros hacéis las injerencias que estimáis oportunas, os valéis de las fuentes orales, pero creáis más allá de la recopilación, del archivo oral y sus variantes de una u otra canción. ¿No os parece que esto, manipular lo que hay, es lo que se ha hecho siempre?

CH. Hay un par de temas nuestros que hablan sobre inmigración, «Los invisibles de Kolda» sobre la tragedia de ciento sesenta jóvenes que partieron Senegal y nunca llegaron con su cayuco a Canarias en 2007 (El Naán 2017) y «El viaje de Djabarou» en que se incluye la voz del protagonista, Djabarou Damaou que viaja de Níger a España (El Naán 2021). Y esto va en la línea del trabajo de Héctor, literario y poético de contar el mundo de hoy. La mayor parte de los grupos de folklore o de *folk* cogen las letras tal cual y apenas cambian nada. Hay una cosa así..., como un tabú con tocar la tradición, hay un tira y afloja. Sin embargo, muchos renovadores como Paco de Lucía han tomado la tradición y han hecho su alquimia. En nuestra opinión es lo que se ha hecho siempre, nunca ha llegado nada sin cambio. Si las cosas no se tocaran en música estaríamos tocando los tambores de las cavernas o algo así. Entonces nosotros dentro de esto nos sentimos con cierta sensibilidad de no agarrar una letra o una melodía y hacer cualquier cosa. Que la brújula sea la emoción. Eso siempre ha sido nuestro, si la música nos emociona, si esto provoca emoción a otros y transforma al que escucha el hecho artístico, esto es válido. Las personas pueden elegir lo que escuchan eligiendo a los viejos y viejas que cantaban esto hace cuarenta años, aunque estos, pasado el tiempo, también lo reinterpretan. La clave está en el respeto al hecho artístico de cualquier grupo y de cualquier tendencia. Para lograr emocionar no hay una fórmula que siempre funcione, porque también salen afechos de los cambios y las mezclas.

HC. La tradición no es algo estático, que se queda ahí en una vitrina, sino algo que sigue funcionando y sigue andando y que cuenta las cosas de hoy y para hoy, para que te pince, para que te emocione. Claro, es necesario el trabajo de recopilación para que no se pierda la memoria, pero eso tiene que ser para usarlo desde nuestro punto de vista. Usarlo para hacer cosas de hoy como en arquitectura, como en cualquier disciplina. Necesitamos la tradición para hacer cosas de hoy, actuales. Por ejemplo, si hablamos de arar un campo con mulas pues será muy bonito, pero ya no interpela a nadie o a muy poca gente. Nosotros valoramos la tradición siempre que pueda ser usada.

PP. Evidentemente no podemos pensar que la música es solo la obra reducida a una partitura y a una épica de la técnica en la que los virtuosos son una especie de héroes para el demérito de los aprendices o de los que no llegan a la perfección extrema, la que es capaz de levantar pasiones y una admiración extrema (Sennett 2009: 79 y ss). Esto se ha asumido en las culturas no occidentales, más o menos, pero en nuestra cultura cuesta más salir de la obra y su ejecución y focalizar qué pasa con ella. Desde un punto de vista antropológico los procesos musicales son procesos performativos que van más allá de un producto musical concreto, el que se escribe o se pudiera escribir en un papel. Sabemos que confinar la música en un papel es una postura, cuanto menos, limitante. El antropólogo norteamericano Clifford Geertz partiendo de la semiótica y del legado de Max Weber nos dice que

el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones (2003:19).

A través de la música conocemos y construimos la realidad en diferentes momentos históricos atendiendo a diferentes necesidades. Por ejemplo, en vuestro último disco *Germinal* (2021) la canción «Rogativas» concentra muchos o todos los procesos de cambio de la cultura —hibridación, transculturación, modernización, occidentalización, resistencia y revitalización—. Mezcláis en una misma canción cinco audios: las percusiones en el agua de las mujeres Vanuatu (Oceanía), una danza Masai (África), unos cantos polifónicos de Mongolia (Asia), un canto mexicano (América), otro vasco con una rogativa dedicada a San Isidro que se cantaba en Valladolid. Todos ellos responden a una necesidad humana, la de tener agua, expresada mediante la música que identifica a los grupos, ayuda a la construcción de una memoria colectiva individual si las separamos, pero global, de nuestra especie, si las unimos como hacéis vosotros.

¿Tenéis alguna pieza que naciera de alguna manera concreta y haya evolucionado de una forma inesperada para vosotros?

CH. Creo que una de las cosas que hacemos bien es abarcar muchas sonoridades y muchos nuevos caminos. Siempre un disco es como que pronostica los caminos siguientes. Entonces hay muchas cosas que me gustan y, sobre todo, la poética de Héctor que crea canciones que quedan grabadas.

Hay una canción que yo creo que sintetiza bastante la estética de todos estos caminos de ida y vuelta por nuestro territorio afroibérico, que titulamos con un nombre que nos gusta mucho, «Afroiberia», en del primer disco *De Babel a Ítaca*. Esa canción la escuchó una persona que nos empezó a llevar como grupo y marcó una línea que no hemos abandonado.

Nos halaga que haya personas que digan que «Cuando el ruido regrese» es la mejor canción que yo he oído nunca donde Héctor recrea imágenes que están en nuestra poesía desde la Edad Media, o que tú valores la mezcla que hacemos en «Rogativas», ambas en *Germinal*. «Panaderas de pan duro» en *Código de barro* da la sensación, y muchas personas lo creen, que es una canción tradicional, pero es un juego. Eso me encanta. Es la esencia de lo que hacemos. El origen de esa canción inspirada en las panaderas tradicionales fue otra letra para un anuncio que nos encargaron para galletas Gullón. Tiene un origen comercial que dio pie a la canción como la conocemos.

HC. Coincido con Carlos en que ambas canciones sintetizan muy bien lo que es El Naán. Por un lado, «Cuando el ruido regrese» mezcla sonoridades contemporáneas con instrumentos y ritmos tradicionales, aunque predomine una poética más contemporánea; y, por otro, «Panaderas de pan duro» es cante puro, con una poética

de inspiración más popular que da el pego de tradición oral. Y esas dos canciones representan bastante esos dos mundos. Ahora nos ha llegado un vídeo de Argentina en el que aparece un coro haciendo «Panaderas de pan duro» y esas interpretaciones para nosotros sorprendentes suceden con frecuencia. Nos llegan interpretaciones de sitios inverosímiles, de gente..., de colegios, de grupos que no sabemos ni de donde son. Esa es una canción que ha tomado vida propia y eso es algo muy emocionante. Por eso esa canción es especial para nosotros. Para mí lo es.

2.3. Rechazo de una perspectiva evolucionista

PP. La historia musical no es ni lineal ni progresiva. La idea de que el conservatorio occidental y el corpus de la música clásica occidental son el culmen de la evolución; mientras que el resto de la música es una degeneración o subproductos de nuestra civilización está superada. Podemos referirnos a músicas más o menos complejas técnicamente, más libres o menos libres en la ejecución e innovación, con más o menos presencia en la vida social de las personas y grupos, etc. Estas músicas terminan definiendo al Hombre o al hombre, que es tan variado como todos los dispositivos simbólicos que crea para controlar su conducta (Geertz 2003: 57). ¿Buscáis la verdad en ese sueño primitivista que une a todas las culturas y tradiciones musicales? Tal vez algo de esto esté en el disco que Carlos tiene en solitario, *Trashumante* (2018) en el que hay una búsqueda de la alteridad para reconocer lo propio, lo más íntimo, y de ahí un homenaje a esos padres cantores, Mila y Lalo, para los que la música estaba imbricada en la vida cotidiana.

CH. Bueno... ese disco... Hay un concepto que a nosotros nos guía mucho, que es entender al mundo campesino ibérico como población indígena al mismo nivel que población indígena de la Sierra Nevada, de Colombia, de Mali... en cualquier lugar del planeta porque son lo mismo. Nos interesa el mundo campesino con su folklore con todas sus capas musicales identitarias. Personalmente me interesa todo, absolutamente todo porque hay tantos timbres, hay tantas sonoridades y todo es muy diferente, todo tiene muchos caminos. Depende de dónde estás. En los instrumentos hay piel, madera..., en los cantos la manera de los melismas. Y todo eso lo vemos como ingredientes para poder sumar a esa olla que la Península Ibérica, que es además un lugar privilegiado pues por aquí han confluido muchas culturas. Esto que se llamó Word Music en los 90 eclosionó bastante, pero descafeinó a ciertos artistas y a ciertas estéticas pues, a veces, se pulió la etnicidad, la crudeza y a veces se quedó un poco en eso, en un producto más comercial y menos diferenciado. Nosotros nos sentimos más vinculados a un mundo de músicas étnicas, que a la música del circuito *folk*. A veces estamos más cerca de la programación de un WO MAD de Cáceres o de un Mar de Músicas en Cartagena o en un Festival Internacional de las Culturas Pirineos Sur en comarcas del Valle de Tena y Serrablo en Huesca que de estar en Folk Segovia.

HC. Yo creo que esta idea de Carlos es el eje central de nuestro proyecto, la idea fuerza. Nosotros venimos de ahí, nos impactó un viaje muy potente que hicimos con dieciocho años en una caravana indigenista. Fue precioso pues viajamos desde México a Tierra de Fuego encontrándonos con comunidades indígenas. El mexicano Alberto Ruz Buenfil, «Coyote», que es el hijo del arqueólogo que descubrió la tumba de Pakal el Grande en Palenque [Alberto Ruz Lhuillier] fue el promotor de este proyecto en 1996 y de otros muchos. Él condujo esa caravana para Consejo de Visiones¹⁰, recoger su mensaje y esparcirlo por el mundo.

Este viaje nos marcó a fuego y, sobre todo, nos puso en contacto profundo con el mundo indígena que nos permitió descubrir nuestra música, la de aquí. El viaje nos cambió y miramos a nuestra tierra desde esos ojos ajenos y cercanos. Ahí se produjo ese chispazo y asumimos que nuestros abuelos son indígenas. Es esto, la cultura que está ligada a la tierra porque la conocen. Son los guardianes de la tierra, de los conocimientos heredados del cuidado de la tierra.

CH. Nosotros solo viajamos seis meses, pero Alberto Ruz estuvo diez años viajando. A las enseñanzas de este viaje le sumamos el contacto con el mundo místico que, muchas veces, aquí, se ha quedado oculto por el catolicismo, por el franquismo ¿no? Aunque contamos con alguna personalidad como Delibes, que sí se ha percatado de esa relación de los indígenas, nuestros indígenas, con la tierra. No sé... esa asunción de que los elementos del entorno y de la idea de comunidad que en otras culturas indígenas está muy vivo, pero que aquí se ha arrasado. Él ya transmite el último palpitar de un mundo que se extingue.

HC. Cuando regresamos empezamos a investigar en nuestro folklore, en nuestra literatura... Para mí Delibes tiene esta misma mirada de indigenismo, aunque no lo nombre como tal. El señor Cayo que vive solo en un pueblo y no necesita al mundo porque está integrado en la naturaleza tiene esa sabiduría antigua, ancestral que le hace no necesitar al mundo. Sin embargo, el mundo lo necesita a él. Eso está en toda la obra de Delibes y es de aquí, de Castilla. Esa mirada es la que nos hace lo que hacemos y, por ejemplo, esa canción [«Rogativas»] es universal porque lo más local es lo más universal para nosotros. Cuando tú hablas de algo superlocal, es universal porque es algo esencial. Por ejemplo, pedir para que llueva se ha hecho y se hace en todo el planeta. Entonces evidentemente es lo mismo cuando aquí se hace una rogativa a san Isidro y vas a África y hay una danza de la lluvia. Evidentemente es lo mismo con la misma cáscara. Esa consciencia de que eres uno más es algo muy emocionante, muy poderoso, que es la que nos ha marcado. Antes de la desaparición de nuestra cultura tradicional un pastor de Mali tenía más que ver con un pastor de la Sierra de la Culebra, que ese pastor con alguien que vive en una ciudad, aunque hablen la misma lengua, la misma cultura, tengan DNI y todo, pero viven en planetas diferentes. Al menos esto fue así hasta que los ámbitos rurales se han urbanizado por la globalización.

CH. La verdad es que para el poder los indígenas son unos palurdos en todos los sitios. Tanto en Colombia, por poner un ejemplo, como aquí para los señoritos el paisano que hace sus rogativas, que hace sus bailes, es un palurdo y es algo que en este país empezamos a superar, ver a esas personas como justamente lo contrario, pero ha sido la casta más baja en todas las sociedades. Los indígenas, los campesinos, están en todos los sitios. Por eso ningún paisano lleva boina como hacían no hace tanto... Yo a veces la llevo y la reivindico, porque es como un tocado de plumas.

PP. Hay unos instrumentos que se rigen por un método, mientras que otros dan mucha libertad y, para estos últimos, el método lo hace el propio músico en su ejecución. A esto sumamos el punto de partida, la historia musical no es lineal ni tiene una evolución progresiva, sino que da saltos y en la construcción histórica de las tradiciones musicales son importantes las técnicas, pero también los contextos en los que la música florece y se hace. Es importante si la música se conserva, se abandona o se recupera, las influencias, los cambios, etc. que están siempre en función de unos valores imperantes o marginales que dependen de todos los factores que conforman una cultura. Es fundamental el individuo, la forma de crear de músicos concretos que tienen un bagaje de experiencias que los hacen investigar, componer, improvisar, interpretar y acercarse o distanciarse del producto mediante la emoción. ¿Cómo percibís los procesos de conservación de nuestras músicas tradicionales? ¿No os parece que muchas veces tenemos un corpus que es una foto fija privada de la evolución y cambio inherente a toda cultura?

CH. Yo no tengo formación académica, aunque he hecho mis formaciones. No sé leer música. Toco de oído, así era antes... Cambio de instrumento, cambio mucho. Sí, porque si me obsesiona el timbre de un instrumento quiero tenerlo cerca y quiero componer con esa tímbrica. Y no vivo en Madrid donde haya muchos músicos que toquen el banyo, pues como no conozco gente termino aprendiendo. Me pongo, pruebo hasta que me sale.

HC. Ventajas de la despoblación.

CH. Creo que siempre ha sido la manera de... Hay algo que no es racional en la creación. Porque nosotros nos consideramos dentro de este mundo del folklore creadores, y no intérpretes. Somos artistas y creadores. Nosotros pasamos una frontera, aceptando que hay personas en el *folk* que recogen la tradición y la reinterpretan. En algunos casos aspiran a interpretar siendo lo más fidedigno, emulando como cantaban los mayores. Y eso está muy bien y es respetable, pero a nosotros no nos sirve. Sabemos, además, que al subirnos a un escenario ya recreamos.

Es una ficción. Es una absoluta ficción porque cuando hay etnógrafos que han recogido músicas muchas veces lo hacen fuera del contexto en el que estas tenían sentido. Se puede cantar igual, pero el contexto, por ejemplo, de una canción de siega o de ofertorio, ya no existe. La persona que grabas también le da su toque personal y se fija descontextualizado y personalizado. Sabemos que la idea de que recogemos

la tradición pensando que en el pasado «esto era así» es pura ficción y sobre esta hemos creado un corpus tradicional negando la evolución constante de la tradición.

HC. Además, si a la señora la has grabado cuando tenía noventa años, no canta la canción de siega o de ofertorio, por usar los mismos ejemplos, que cuando tenía veinte. Se puede imitar la forma de cantar de una señora de noventa, cuando en realidad estás recogiendo el último suspiro de la memoria de esa señora que la cantaba con doce, veinte...

CH. Intentamos guiarnos por lo que nos gusta estéticamente, por aquello que nos provoca la emoción. Esta es nuestra guía, aunque después sí que damos muchas, muchas vueltas y mil reflexiones acerca de cómo la materializamos. Por ejemplo, yo que soy quien propone los temas que se hacen a nivel instrumental. Cuando elijo un tema de la tradición para hacer una recreación siempre tengo como un peso, como una responsabilidad por apropiarme de algo, de un pequeño tesoro. Tengo muchas dudas sobre la forma en la que lo voy a devolver a las siguientes generaciones porque la certeza desaparece. Hay cosas que de El Naán te puedo decir que han salido muy bien, otras cosas un poco regulares y cosas que para mi gusto son mejorables. Las últimas con la experiencia se harían de otra manera, pero los discos quedan ahí. No soy el mismo músico ahora que hace quince años y no seré el mismo que dentro de quince. Sí debemos saber cuál es el punto de partida y conocer la materia de trabajo.

2.4. *Un uso decantado de las músicas indígenas y de la tradición literaria*

PP. Es evidente vuestra visión transcultural y comparativa puede estar dentro o fuera de diferentes parámetros etnomusicológicos. Nosotros, ciudadanos del s. XXI escuchamos, disfrutamos, usamos la música en los términos que nos interesan sincrónicamente, aunque tengamos esa visión diacrónica que nos ofrece la etnografía, sea esta relativista o particularista. La música siempre ha sido fácil de transportar, pero en un mundo como el nuestro tenemos acceso inmediato a practicantes de las músicas más diversas. Desde occidente la música es arte, aunque no solo, porque en todas las culturas es una vía para expresar creencias, sentimientos de etnicidad, transmisora de poderes terapéuticos y mágicos, portadora de prestigio social, un producto con el que se comercia, un medio para la sociabilidad de los grupos, una herramienta para marcar el estatus y el poder y, en definitiva, el fenómeno musical es un todo integrado y orgánico (Martí 1996). Desde esta perspectiva holística, el viaje por América, ¿fue iniciático? ¿Conociendo al otro profundizasteis en vuestra propia cultura?

HC. Sí, ese fue un viaje iniciático y luego hemos hecho otros viajes que también nos han marcado. Hemos viajado a África varias veces. Además, nosotros venimos de un activismo y de una conciencia política fuerte. Cuando hemos llegado a esto es porque lo tenemos dentro. Nosotros transmitimos nuestro amor a lo rural a través de una música que tiene inspiración popular y tradicional, sí. No es la más

habitual, pero hubo otras épocas en las sí lo fue. Sucedió que en España el franquismo ha borrado gran parte de esa cultura. Hubo un flamenco y otras músicas que tenían tendencias políticas diversas, pero aquí se hizo *tabula rasa*, pero no es que no existieran diversas tendencias castellanas.

PP. Tradicional es la poesía de Nicolás Guillén con el negrismo y vosotros en *De babel a Ítaca* le ponéis música a los poemas «Son número 6» y «Sudor y látigo» publicados en *El son entero. Suma poética* (1929-1946), obra cenit del cubano, y que unís y rebautizáis en una canción, «Soy (látigo)». Héctor recita la primera y Carlos canta la segunda acompañado del coro, ambas están ensambladas con ritmos que recuerdan al Caribe. Utilizáis una poesía que es una fiesta musical cargada con recursos rítmicos y semánticos que toma del son, que Guillén carga de compromiso social ante la injusticia que se debe resolver: «Como soy un yoruba de Cuba, / quiero que hasta Cuba suba mi llanto yoruba / que sale de mí»; «El sol despertó temprano / y encontró al negro descalzo, / desnudo el cuerpo llagado / sobre el campo. / Látigo, / sudor y látigo» (Guillén 2018: 139 y 140).

Precisamente en este poemario de madurez Guillén, que conoce los resortes de la poesía culta, asimila desde esta toda la poesía popular con un ritmo que parece un poderoso ensalmo. En vuestro primer disco elegís a este exponente de la poesía negrista, poesía que todavía resuena como insólita, pues une el lenguaje popular de Cuba, el folklore y la música de raíz africana con octosílabos y otros versos de nuestra tradición lírica española. Parece una declaración de intenciones con respecto a la etnicidad, pero lógicamente también hay una decisión estética, pues el resultado es mestizo como Guillén, un mulato con sangre africana a favor de la unidad de los cubanos. Una conquista literaria, musical o artística, ¿es también una conquista vital?

CH. Por supuesto que sí. Desde El Naán reivindicamos y es un eje para el grupo, que la visión del folklore siempre tiene que ser amplia, perderse en el horizonte porque nuestra identidad cultural no se limita al territorio de la Península Ibérica. Para mí, como músico, obviar o no rascar y seguir las huellas de toda la música de ida y vuelta hacia América y al Norte de África me parece un error o, en el mejor de los casos, una limitación.

Creo que es algo que ha hecho aquel *revival* del folklore que se vivió y era muy político en la transición y que ha fijado una estética muy local, que siguen manteniendo la mayor parte de los grupos, una de una estética muy constreñida. No lo juzgo con dureza, creo que no se supo en ese tiempo o, quizás, es que ha hecho falta que siga andando la sociedad para ampliar el campo. Ahora estamos viendo cómo se empieza a reivindicar la identidad y la presencia del mundo negro en la península, se recuerda a los esclavos negros en Sevilla y en Cádiz. Eso para mí es fundamental. Y a veces al oído se puede decir cómo puede haber aquí sonidos del Caribe o cosas del Magreb. Para nosotros es obvio que eso está y que no solo puedes decir «música de... que esta vieja cantaba en el valle de... que cantaba así». Pero te das cuenta que

sus melismas, los instrumentos que toca son prácticamente una evolución de todos estos instrumentos que están en el norte de África. Y bueno... me parece que es una pobreza no ampliar esa mirada.

HC. Y encima ahora hay una obsesión con la identidad, que viene de EE.UU. Todo el mundo está pensando en la identidad y esta no es algo estático y además no la decide un territorio, sino un camino. O sea, los senderos son los que hacen las naciones y las culturas. Los senderos que hemos andado es lo que hace que seamos lo que somos, no un territorio, sino un camino. No se puede pensar en lo que somos con las fronteras, sino con los caminos y Cuba y toda Latinoamérica para España son importantísimas. También el norte de África pues somos resultado de esa fusión.

CH. La mayor parte de los etnógrafos trabajan un territorio y su labor es fundamental, es vital. Yo no soy etnógrafo, no soy etnomusicólogo, solo soy músico, pero igualmente investigo para llegar a unos fines diferentes que quienes lo hacen con el método de la antropología. Ahora, por ejemplo, me voy a ir a Colombia, pero voy con esa visión de querer escuchar a esas poblaciones cantar. Voy a encontrarme a poblaciones prácticamente africanas cantando en castellano, en nuestra lengua. Debemos asumir que también es folklore en nuestra propia lengua... Para mí es muy importante sin dejar de pensar en lo que hay en el territorio que habitamos. Me pregunto porque solo consideramos que es nuestro *folk* las producciones de un territorio muy limitado, es algo que a mí me genera interrogantes. Por fortuna es una línea que ahora se explora más. Hay músicos como Raúl Rodríguez Quiñones, el hijo de Martirio, o Santiago Auserón, «Juan Perro» que trabajan esta línea y con los que tenemos mucho vínculo. Sin embargo, aquí, en Castilla, hemos sido la avanzadilla de ese concepto, aunque no somos los únicos. Eliseo [Parra] también, Luis Delgado, por supuesto, y Joaquín [Díaz] con el mundo sefardí han tenido una idea que va más allá de lo estrictamente local. Desde luego que nadie inventa nada, nosotros seguimos un legado, pero un legado que no era el mayoritario en el folklore. Eliseo componía, pero muy poco.

HC. Quizá una diferencia que veo yo entre lo que hicieron Eliseo Parra, Joaquín Díaz, salvando las distancias, es que nosotros hemos optado por crear, no por recopilar, aunque al recoger también se recrea. Crear es extraño en el mundo de la música de tintes folk. De la cantidad de discos que tiene Eliseo, que son tesoros y han generado una evolución gigantesca en la música eso no está. Sí creo que hay alguna diferencia que podemos poner nosotros, sin hablar de la calidad que nosotros no debemos valorarla. La diferencia es esa, que nosotros hacemos canciones. El 98% de las canciones son nuestras, no tradicionales.

PP. Sí, pero cuando la voz es espléndida, y no estoy exagerando, la dejáis. Pienso en el poema de XVI de *Versos y oraciones del caminante* (1920) León Felipe que en *De Babel a Ítaca*... renombráis como «Interludio del caminante» con voz del propio

poeta de Tábara. Es tan mexicano como español, es universal como Lorca del que en ese mismo disco ponéis música intercalada con testimonios al poema «1919» de *Aire nocturno* (1921) al que llamáis como el libro del poeta andaluz. Incluí en *Código de barro* el poema «Rubaiyat» de persa Omar Yyyam (1048-1131). En el último disco *Germinal*, también cantáis un poema de Miguel Hernández, «Silbo del dale» (2011: 316-317) que ha sido musicalizado por otros artistas¹¹. Y hay algún intertexto de Machado, concretamente de «Proverbios y cantares» en *Nuevas canciones* (1917-1930) en un poema de Héctor que también está en *Código de Barro*: «¿Conoces los invisibles / hiladores de los sueños? / Son dos: la verde esperanza / y el torvo miedo. / Apuesta tienen de quien / hile más y más ligero, / ella, su copo dorado; / el, su copo negro. / Con el hilo que nos dan / tejemos, cuando tejemos» (Machado 299-300: 1998). En general las letras son vuestras, pero *La danza de las semillas* incluí «Canto de siega», que recopiló Joaquín Díaz, aunque a veces lo interpretéis con un guimbri, que es un instrumento del norte de África; en *Germinal* hay una tonada tradicional, «La tonada del carro» y bebéis de la tradición literaria.

HC. Lo que es sorprendente es, por ejemplo, es lo poco que está reivindicado un poeta como León Felipe. Machado cantó este paisaje, pero me llama la atención que no cantemos más a nuestros poetas.

CH. Fíjate como el flamenco ha cantado a sus poetas desde siempre. Camarón y Enrique Morente han cantado a Lorca, pero aquí... a un poeta como Machado lo ha tenido que cantar, y es una gran suerte, Serrat.

PP. Me encantó *Código de barro*, el disco y su diseño. Me parece sorprendente la capacidad que tenemos para hacer algo bello de un proceso horroroso y antihumano como es vaciar un territorio del capital humano y las consecuencias que eso tiene. ¿Tenéis un poco de obsesión con el barro?

HC. Es que mira donde vivimos, ahora te damos un paseo. La imagen del disco es un cuadro real. Francisco Vallés, «Patxi», y yo hicimos una exposición en Madrid que se titulaba *Código de barro*, hicimos como quince barro pintados con tierra y arcilla de diferentes tonos y expusimos en Madrid y uno es este.

PP. Cuando uno ve por primera vez un disco vuestro, especialmente el primero y tercero, la sensación es de *collage*, de que hay mucha imaginación para que surjan mezclas con elementos aparentemente diferentes, pero que terminan casando bien. ¿Cómo habéis diseñado el resto de libretos?

H.C. Estos diseños son míos, pero siempre en colaboración con alguien. En el primer disco, *De Babel a Ítaca*, son dibujos de Elena Mostoen Vena, una artista muy buena que es de un pueblo cercano a Tabanera, de Vertavillo de Cerrato. Lo que hice fue mezclar sus dibujos con mapas para sugerir la idea del viaje y del poema *Odisea*. Da idea de *collage* porque es un *collage* hecho con trozos de dibujos de Elena y otras cosas.

El segundo disco, *Código de barras*, como ya hemos dicho, tiene de carátula un cuadro de la exposición del mismo nombre y dentro hay un diseño al alimón con mi hermano Ricardo Castrillejo, que diseña camisetas y otros productos para su marca *Niquis del Páramo*. Para inspirarnos ya está el Barrio bajo de tabanera con sus casas de barro derruidas por el abandono y el paso del tiempo.

La danza de la semilla también la hice con mi hermano. Trabajamos juntos, yo le doy la idea y él controla con los programas para llevarla a cabo. Mezclamos fotos de nuestro rural ibérico con el africano. Una canción se titula «La llamada Afroiberia» y esa es la idea.

El diseño del libreto del último disco, *Germinal*, está inspirado en tratados antiguos de botánica que también adaptamos a nuestra idea, a lo que cuentan las canciones del disco Ricardo y yo. En este caso la carátula es lo único que no hicimos nosotros. La hizo Diego Nestar, «elDimitry», que también es palentino y es extraordinario.

2.5. Oralidad

PP. Hablamos de tradición oral, pero esta se ha fijado con la escritura con los vídeos, con las grabaciones, con Internet. En esta evolución de la cultura que le permite circular más rápido podemos revisar toda la literatura escrita a través del registro digital como antes pudimos escrutar la oral a través del registro escrito. Cualquier materia, sea etnográfica o no, está en red y se puede desde tiempos contemporáneos examinar saberes tradicionales, la música en este caso, aunque estén descontextualizados. Mediante la escritura, «tecnología del intelecto» para Jack Goody, desarrollamos modos de pensamiento diferentes como el silogismo o las operaciones matemáticas. El uso de tablas, listas, formulas y recetas escritas influye en la forma en la que conocemos la realidad. Establecemos el canon cuando lo escribimos, es decir, cuando lo fijamos con la escritura. Y el canon se institucionaliza y ofrece autoridad (2008: *passim*). Dice Goody:

La emergencia de lo que nosotros llamamos historia estuvo muy estrechamente vinculada al advenimiento de la escritura, como la implícita distinción de la prehistoria sugiere. No fue la presencia de documentos por ellos mismos, sino su preservación y almacenamiento lo que fueron prerequisites esenciales. Lévi-Strauss dice que «no hay historia sin fechas, pero sería más cierto decir que no hay nada sin archivos. [...]

No es sólo la existencia de archivos o la formalización de la información lo que hace posible la historia, sino el tipo de atención crítica que se puede dedicar a los documentos originales y a los comentarios de otros, particularmente cuando es posible examinar diferentes versiones palabra por palabra. Y, finalmente, existe la

combinación de lo registrado y la reformulación que están implícitas en la misma composición escrita (2008: 167-168)

Vosotros hacéis muchas canciones con unas formas *ethno* o *folk*, en las que usáis el acervo cultural, pero que son vuestras. Sin embargo, en ocasiones, no os resistís y usáis el canon como en el canto de siega que referís como «de Los Ancares recogido por Joaquín Díaz nos inspiró un paisaje sonoro donde dar voz al poeta León Felipe» (El Naán, 2017). En este caso hay una autoridad etnomusicológica, la de Joaquín Díaz, que no es un recopilador común, sino excepcional. Y en ese paisaje unís «homenaje y réquiem para los últimos segadores del secano mesetario» es decir la voz, lo oral, el «pensamiento salvaje» (Lévi-Strauss 1997), con dos autoridades que con las tecnologías del intelecto (Goody 2008) o tecnologías de la palabra (Ong 2006) lo han dominado la del músico etnógrafo y la del poeta. Este ha fijado su poema con la escritura y con su voz graba que es lo que se escucha en el disco, un fragmento del poema «¡Eh, muerte, escucha!» de *Ganarás la luz* (1943)¹². Este es un ejemplo de cómo podéis sorprender al público. En el libreto que acompaña al disco no vamos a encontrar la imagen típica del segador, bien sea romantizada o realista, sino que la encontramos mezclada con la idea de muerte, es un hombre cuya cara es ya una calavera con una guadaña. Este no es, como decimos, un campesino idealizado guardián de las esencias de un pueblo incontaminado y tampoco es un representante de clases socialmente marginadas, aunque puede ser las dos cosas. Se añade un guiño estético y cultural a África (Afroiberia), como ha apuntado antes Héctor cuando ha explicado el diseño del libreto, pero sugiere otras culturas. Recuerda también a México, y a León Felipe, pues este personaje, campesino inquietante y recuerda a las calaveras de José Guadalupe Posadas.

CH. En la creación Héctor y yo que trabajamos muy a la par, Héctor desde la palabra y yo desde la música. Nos permitimos estar en nuestro taller, en nuestro mundo creativo que nos lleve a otros lugares. Eso de agarrar una canción tradicional y decir «pues solo vamos a coger una estrofa y el resto lo vamos a omitir y va a ser el germen de una continuación» nos parece muy estimulante. En la tradición también escuchas canciones que son retazos de varias. Escuchamos a una mujer cantando tres, cuatro estrofas que nos invitan a pensar que son de canciones diferentes. Las mujeres y los hombres, por supuesto, tenían esas canciones en la cabeza y en el momento de cantar usaban su repertorio. Pero el orden de esas canciones a no ser que sean romances u otras composiciones de carácter narrativo es totalmente indiferente. Oyes canciones y aquí está hablando de un boticario, luego viene una zorra, luego no sé qué... Nada tiene lógica realmente. Entonces dices aquí con una mente literaria que no tiene sentido, pero sí lo tuvo porque la gente cantaba lo que recordaba y, aunque se podía revisar en una comunicación oral era más difícil que dejando el registro con esas «tecnologías de la palabra». Ahora está descontextualizado.

HC. Puedes seguir ese proceso que es el de la tradición oral que es un *collage*, porque la memoria es un *collage*. Lo que está diciendo Carlos, son retazos de cosas que quedan y entonces tú puedes crear así directamente, no tienes porqué repetir. Puedes crear con un *collage* de cosas tuyas, de cosas que te han contado, de cosas que has oído... y, por supuesto, de cosas que leemos o escuchamos grabadas. Creamos pensando en un ideal de la tradición oral, en cómo funciona la tradición oral. Aun así, la mayor parte de las veces creamos. Hay a lo mejor un ritmo, un instrumento, una idea de la que partimos, pero el resto es creación pura y dura. Ahí tienes libertad total, no tienes que estar pidiendo permiso a nadie.

CH. A nosotros no nos gusta nada sentirnos encorsetados en esto. No somos un grupo de música tradicional, ni de folklore. Somos un grupo de música y entonces nos gusta esa libertad de hacer cualquier tipo de canción y de ritmo que no tenga nada que ver con eso. Por eso nosotros tampoco reivindicamos la bandera *folk*, la tradición, esto, lo otro. Lo usamos, eso sí, con libertad.

HC. Ayer he estado escuchando a una chica en *Carne cruda*¹³ hablar sobre los grupos que usan el *folk* norteamericano, que son la mayoría. El *rock*, el *blues*, el *sould*, todo eso está en la música popular, el *pop* en general. Y hay mucha gente que hace *rhythm and blues*, gente de aquí de este país y nadie les dice que están siguiendo una tradición o que están recogiendo una tradición. Simplemente lo usan porque es su bagaje cultural. Pues nosotros igual, nuestro bagaje cultural es tanto el *blues* Misisipi como los *agarraos* de Zamora.

2.6. Mestizaje

PP. Sobreentiendo que vosotros no hablaríais de músicas degeneradas o sub-productos culturales. Por ejemplo, un *rhythm and blues* degenerado porque se espagnoliza. La tradición siempre es mestiza e innova y se renueva. Vosotros en *La danza de las semillas* incorporáis el tema «Agapito Groove» que, como su nombre indica, incita a una danza expansiva que se ha ido asociando a diversos subgéneros del *jazz* y a otros estilos —salsa, *funky*, *sould*, *blues*, etc. Hay un gusto por las mezclas usando instrumentos y ritmos de diversos lugares marcados por la idea de exotismo, aunque estoy de acuerdo con vuestra idea de camino que une tradiciones aparentemente dispares. Desde la mezcla hacéis un homenaje al músico folklorista segoviano Agapito Marazuela, ejemplo de dignidad profesional y vital, al que tanto debe el folklore castellano. Con un toque de humor estilo El Naán le pedís disculpas por usar su «Entradilla castellana» y su «Entradilla del amor».

Cuando mantenéis la letra tradicional, por ejemplo, en el «Bolero de Algodre» la mezcla viene por los ritmos: «Licencia pedimos a las tierras zamoranas para tomar prestado este bolero tradicional y llevarlo de ida y vuelta del Duero al Caribe» (El Naán 2017). En «La trama de Ariadna» (El Naán 2021) hacéis lo contrario, la letra es de Héctor, pero os inspiráis la melodía de «Las alforjas» de Agapito Marazuela.

Esta mezclanza se da en diversos lugares en grupos como vosotros, siempre a con el ancla dispuesta para fondear en el lugar de tradición propia, o llevarla para aligerar el *folk* con otras músicas de diversos orígenes culturales, colaborando, como también hacéis vosotros, con otros artistas, realizando videoclips, presencia muy activa en las redes sociales, diversificando los trabajos musicales, en definitiva. Grazia Magazzù describe esta situación con algunos grupos sicilianos que, sin perder de vista la labor de pioneros etnomusicólogos de finales del s. XIX y primeros del XX, como Alberto Favara, y el trabajo incesante de coros, grupos y un nutrido grupo de intelectuales crean *ex novo* con una sensibilidad moderna (2023: 290-296).

CH. Yo solo creo en la buena música y en la mala música. No hay distinción de mezclas. Hay puristas que hacen música muy mala y gente de fusión que hace también lo mismo. Y un pequeño matiz con respecto a la pregunta de antes. Hablando con músicos de Eliseo que han trabajado bastante por Latinoamérica me han dicho, y ya lo intuía, que siempre ha habido un prejuicio muy grande a trabajar, a componer y a que formen parte de la creación de tu estilo las músicas tradicionales de aquí, de la Península, en los grupos españoles. Y eso en Latinoamérica no pasa. Por ejemplo, en Argentina, los grupos de *rock* en los 80 tocaban chacareras, tocaban zambas. Incluían eso, pero aquí en España siempre hemos tenido el prejuicio de que es algo casposo, por ser una herencia del franquismo. Claro aquí un músico no te va a tocar un ritmo de pasodoble, porque el pasodoble se asocia a lo taurino, aunque funcione ahí y en otros muchos ámbitos. Ese prejuicio, es una posición limitante que empieza a cambiar, pero muy poco a poco. Es una actitud muy castrante para la cultura de un país. Se pierde mucho porque al final acabas usando las influencias del *rhythm and blues* americano o del *regue* o de no sé qué todo, por no tocar lo tuyo, porque supuestamente lo tuyo es algo casposo. Poco a poco va cambiando.

En el flamenco se ha superado eso. Ahora es *cool*, pero hace cuarenta años era la música de cuatro gitanos harapientos. Entonces sería deseable que los músicos sepan igual lo que es una bulería, que sepan lo que es una charrada.

PP. Vosotros estáis, como ya se ha dicho, en el elenco de músicos de Castilla y León que recoge el documental *¡FOLK! Una mirada a la música tradicional*. A partir de vuestro testimonio y del de otros músicos que intervienen la música no es solo un arte. Esa sería una visión reduccionista y para vosotros el fenómeno musical es un todo integrado. Es evidente que evitáis una perspectiva etnocéntrica en el sentido de que la valoración de otras músicas —y en vuestro caso es uso melódico, armónico etc.— solo se hace como un todo integrado. Sin embargo, siempre hacemos taxonomía de las cosas para distinguirlas. Vuelvo a formular una pregunta pesada. ¿Hablaríais de tradición ibérica, castellana?

HC. Tampoco vamos a ser puristas en la impureza. Sí que se puede hablar para entendernos y porque hay diferencias claras, pero sin tomarlo en serio. Para mí la pureza no existe. No existe en absoluto, es imposible. Igual que no existe en la gené-

tica. Es imposible encontrar a una persona genéticamente pura porque nos hemos mezclado y requetemezclado miles de años. Pues la música es igual. Los elementos de la identidad castellana pura cuáles son. Pues ahora el pandero cuadrado, la dulzaina, la caja, la jota, todo tiene un origen árabe y es nuestra esencia.

Pues eso, cualquier cosa que cojas de cualquier tradición es exactamente igual. Tiene mil padres y mil madres. Pero sí que podemos hablar de música andaluza, música castellana, podemos hablar de música ibérica, pero sin tomarlo en serio como una pureza porque eso es un absurdo. Podemos hablar de ello para entendernos porque hay diferencias claras que se pueden destacar, pero no como algo esencialista.

CH. La palabra pureza tiene muchas aristas. A mí no me interesa la palabra en contraposición al otro. En ese ámbito a mí no me interesa la discusión de la pureza, como que la tengo superada, pero sí el concepto de pureza me gusta en las músicas, el cante puro. Eso sí. Entiendo y si hablo de cante puro significa quiero oír y escuchar una guitarra y un cantaor y entiendo eso por pureza. No quiero decir que si entra un saxofón o una marimba no tenga pureza, pero es otra. Igual que si yo quiero oír un grupo puro de Castilla quiero oír una pandereta y un cante, no un *DJ* [*disc-jockey*], por ejemplo. Quiero decir que la pureza se puede abordar de muchas maneras. Personalmente me gusta desde ahí. Lógicamente me refiero a la experiencia de la escucha.

HC. Bueno..., es una cuestión semántica. Porque tú hablas de austeridad, de algo sin demasiada mezcla. Sin demasiada mezcla actual, pero no quiere decir que no tenga una mezcla en su ADN. Una idea restrictiva de la identidad tiene delito en un país como España, que tiene una riqueza etnomusical absolutamente desbordante. Como dijo Jorge Pardo, que ha sido Premio Nacional de las Músicas Actuales, «El jazz clásico fue fusión en su momento. Toda pureza es una mezcla olvidada».

PP. Vosotros sois reconocibles, pero muy versátiles. Habéis hecho colaboraciones diversas con muchos artistas, algunos muy conocidos como Vetusta Morla, Fetén Fetén, con Santiago Auserón, Germán Díaz, etc. También hay alguna colaboración más llamativa como la que hacéis con Castora Hertz [Zimi Matilla].

CH. Trabajamos con muchos compañeros, siempre estamos abiertos. Zimi es un artista más con el que hemos colaborado. La verdad es que la música electrónica no es nuestro ámbito, no es algo que la mayor parte del grupo escuchemos, pero se puede colaborar puntualmente con muchas personas.

HC. Es buen amigo, lo conocemos de siempre. Él está investigando en su campo, la música electrónica, con el folklore, pues colaboramos encantados. Él estuvo haciendo esto mismo con músicas de todo el mundo en Alemania, con música hindú, con música africanas... y de repente le llevó a ese pensamiento de pensar en lo propio. Como él está muy cerca, en Ampudia, y nosotros aquí ya funcionando, nos lo propuso y nos pareció muy bien hacer algo juntos.

5.7. Preferencia

PP. Héctor, ¿tienes preferencia por algún poeta de la tradición? Alguno que haga entender lo que es un indígena en nuestro país, incluso en Castilla y León. Alguno que para ti refleje la etnohistoria real contando las grandezas y las miserias, no estetizando el pasado que es lo que hace el Romanticismo. En mi opinión esto es algo pernicioso, porque si no sabemos cómo han vivido nuestros antepasados no podemos tener la idea de superación de ese pasado indigno. Héctor, ¿qué personaje te persigue?

HC. Me persigue el señor Cayo. Con respecto a los poetas, hay tres poetas que son el eje de esto: Miguel Hernández, Machado y Julio Llamazares, que en un momento dado no ha seguido su obra poética, sacó tres poemarios, aunque muchas de sus prosas son especiales. *La lluvia amarilla* es un poema. Claro... yo he vivido aquí, en el derrumbe, mi infancia. Como habla tanto de la destrucción, del derrumbe, del fin de un modo de vida pues también me ha influido mucho.

PP. Carlos, ¿un instrumento, con qué instrumento estás más cómodo?

CH. Bueno... con el que estoy más cómodo estoy quizás es la voz, el cante, sí, porque es el que me vino también por herencia familiar. Es el que he mamado. Todos los instrumentos que toco son instrumentos para acompañar, para acompañarme cantando.

3. Coda

Analizando la trayectoria de El Naán a través de la mirada de Carlos Herrero y Héctor Castrillejo la música es un eslabón más de su comportamiento como humanos. Esta contribuye a construir una cultura y, al mismo tiempo, es construida en la cultura. A través de su obra elaboran una estética que responde a un posicionamiento ideológico, dentro de un entramado simbólico extraído de diversas tradiciones culturales, literarias y musicales que se conjugan con su propio estímulo creativo. Ellos tienen una clara conciencia de estar expuestos a una amplia serie de influencias. La elección y el uso de las mismas nunca es neutro, pues responde a un imaginario sociocultural concreto dispuesto para generar emociones. Estas necesariamente nacen con pautas culturalmente codificadas y que identifican a diversos grupos y su carga de etnicidad. En el caso de El Naán, esta carga se define desde la alteridad y desde una corriente de pensamiento constructivista que deshecha comunidades imaginadas cerradas en las que la práctica musical es esencial y es inherente a un grupo determinado. Por el contrario, el grupo palentino hace una búsqueda identitaria fluida que se centra en una práctica social cambiante.

Por un lado, el grupo alienta el mito de la oralidad que se sustenta en una variedad de estilos y géneros musicales de diversas tradiciones asociadas a lugares cercanos

y remotos; mientras que por otro usa archivos literarios y sonoros que encapsulan la oralidad describiendo o no la ocasión en la se dio. Estos extremos no invalidan lógicamente sus gustos y percepciones como artistas y las que ellos generen a los que participen sus performances o las conozcan por medios masificados en el contexto tecnológico actual que abarca la escritura, los registros sonoros clásicos como el cd o las redes sociales (González Aktories y Masera 2024)¹⁴.

Todavía hay una parte de usuarios del folklore, las costumbres folklóricas son de hace dos siglos pues antes eran la vida misma, a datarlas en «la noche de los tiempos» que permanece inmóvil. Sin embargo, lo que hay es nuestro fracaso en la investigación de proceso o bien por carecer de testimonios orales o bien por desconocerlos o bien porque conociéndolos no se consideran una fuente fiable. Una mirada detenida desde la antropología cultural de la obra de El Naán nos permite detectar los procesos de difusión, invención, integración de la música más allá de los parámetros estrictamente musicológicos. Las voces del pasado se unen con las suyas en el presente.



Héctor Castrillejo, Pilar Panero y Carlos Herrero conversando después de un paseo por el Barrio Bajo y una visita a la Casa del Baile es la sede de la Universidad Rural en Tabanera de Cerrato el 14 de diciembre de 2023. Fotografía: Sáhara Mena.

Bibliografía

- Becerra, Concha, David Gallar y Antonio ViÑas (2008). *La Universidad Rural Paulo Freire. Proyecto educativo*. Málaga: Universidad Rural Paulo Freire.
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan, Susana Moreno Fernández y António Medeiros (eds.) (2022). *Outros celtas. Celtismo, modernidade e música global em Portugal e Espanha*. Lisboa: Edições Tinta-da-China.
- Castrillejo San Millán, Héctor (2021) *Dioses, ruinas, semillas y canciones*. Sevilla: Punto Rojo Libros.
- (2023). *Una brizna de sangre*. Valladolid: Editorial Páramo.
- Geertz, Clifford (2003) [1973]. *La interpretación de las culturas*, Barcelona Gedisa.
- Guillén, Nicolás (2018) [1976]. *Summa poética*, Luis Íñigo Madrigal (ed.). Madrid: Cátedra.
- González Aktories, Susana y Mariana Masera (coords.) (2024). *Oralidades en la era digital: archivos, activaciones, memorias y resonancias. Nuevas aproximaciones a los estudios de los impresos populares y la voz*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Goody, Jack (2008) [1977]. *La domesticación del pensamiento salvaje*, Marco Virgilio García Quintela. Madrid: Akal.
- Hernández, Miguel (2010). *Obra Completa I. Poesías / Prosas*, Agustín Sánchez Vidal (intr.). Madrid: Espasa.
- León Felipe (2010). *Poesías completas*, José Paulino (ed.). Madrid: Visor.
- Lévi-Strauss, Claude (1997) [1962]. *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Machado, Antonio (1998). *Poesías completas*, Manuel Alvar y M.^a Pilar Celma (eds.). Madrid: Espasa, 1998.
- Magazzú, Gracia (2023). Algunas formas de recuperación de la música tradicional siciliana, entre pasado y presente. En E. Ignazio Buttitta y José Antonio González Alcantud (eds.), *El mito de Sicilia. Estudios culturales* (pp. 273-301). Granada: Ediciones Universidad de Granada.
- Martí i Pérez, Josep (1996). *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.
- Ong, Walter J. (2006) [1982]. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Perniola, Mario (2007) [1972]. *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Madrid: Ediciones Acuarela y A. Machado Libros.
- Sennett, Richard (2009) [2008]. *El artesano*, Marco Aurelio Galmarini (trad.). Barcelona: Anagrama.
- Vallés Moratinos, Patxi (2001). *Campaña de la remolacha 2022-23* [inédito].
- Vázquez, J. A. y A. Tzigane (2014). La música es el mensaje. Nueva vida para viejos saberes. El colectivo de músicos y artistas El Naán impulsa la Universidad Rural

Paulo Freire en Palencia. *El País*, 2 de septiembre. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2014/09/02/planeta_futuro/1409653787_433120.html

Discografía / Filmografía

- COROMINAS, Agustí (2010). *La tierra asoma. Amayuelas*. Babuin Media i Metròpoli Vídeo Films, 77' [Audiovisual].
- EL NAÁN (2009). *De Babel a Itaca*. La Adobera. [CD].
- EL NAÁN (2013). *Código de Barros*. Producción César Díez y El Naán. [CD].
- EL NAÁN (2017). *La Danza de las Semillas*. Producción Adal Pumarabín y César Díez. [CD].
- EL NAÁN (2021). *Germinal*. Producción Adal Pumarabín y César Díez. [CD].
- GARCÍA SANZ, Pablo (2018). *¡FOLK! Una mirada a la música tradicional*. Plan Secreto S.L. (Valladolid) y Visual Creative Producción Audiovisual, S.L. (Valladolid). 77' [Audiovisual].
- GARCÍA SANZ, Pablo (2022). *Comuneros*. Plan Secreto S.L. (Valladolid) y Visual Creative Producción Audiovisual, S.L. (Valladolid), 84'. [Audiovisual].
- HERRERO, Carlos (2018). *Trashumante*. Producción de Carlos Herrero y Adal Pumarabín. [CD].

NOTAS

1. El grueso de esta entrevista tuvo lugar en Tabanera de Cerrato (Palencia) en la casa de Carlos Herrero y en otras localizaciones del pueblo el día 14 de diciembre de 2023. Antes habíamos mantenido algunos intercambios de ideas y después otras conversaciones. En todos los casos les agradezco su tiempo y su amabilidad. Destaco su humildad y el respeto que profesan al resto de músicos que contribuyen a la conservación y al desarrollo de la música *folk* en sentido amplio. Sirva esta entrevista para manifestar la gran admiración que tengo por su proyecto.

La entrevista forma parte de la actividad del Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid IDINTAR: Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al mundo contemporáneo.

Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de I+D titulado El corpus de la narrativa oral en la cuenca occidental del Mediterráneo: estudio comparativo y edición digital (referencia: PID2021-122438NB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER). David Mañero Lozano (Universidad de Jaén), IP.

2. Por ejemplo, en el corto *El Rey del Glifosato* (2021): dirigido por Javier Valdezate; con guion de Héctor Castrillejo, Carlos Herrero y en Javier Valdezate; en el que actúan, entre otros Carlos Herrero, Adal Pumarabín y Patxi Vallés; y con música creada por varios miembros de El Naán.

3. Excepcionalmente, una tirada desde su segundo disco, *Código de Barros*, fue distribuido internacionalmente por el sello inglés ARCMusic, casa de referencia en la World Music y el Folk, activa desde 1976.

4. La productora tiene proyectos como la serie *La cabra tiró al monte*, sobre personas que han dejado atrás una vida urbanita para reinventarse e iniciar un nuevo proyecto vital en entornos rurales. Los protagonistas cuentan su experiencia en un tono realista. Los vídeos se encuentran en YouTube en acceso abierto bajo una licencia Creative Commons que permite su difusión con fines no comerciales. Héctor Castrillejo es protagonista de uno de los episodios.

5. Puede verse la evolución del censo de población desde el año 1900 con 461 habitantes, teniendo el mayor número en 1950 con 668 habitantes hasta la situación actual con una densidad de población de 2,98 habitantes por Km². Es habitual que haya en los pueblos de Castilla y León personas censadas, pero que *de facto* no viven en el pueblo por lo que estas cifras son aproximadas. En Tabanera habitualmente viven 70 personas. Véase la información obtenida del INE: <https://www.foro-ciudad.com/palencia/tabanera-de-cerrato/habitantes.html>

6. Héctor Castrillejo recuerda que una de las primeras experiencias en lo que él llama panteatro —idea que toman del situacionismo— fue una performance en Amayuelas de Abajo. Allí, en las ruinas generaron diversos cuadros teatrales con música. La gente iba haciendo un recorrido por entre las ruinas con Alkimia 130 representando parte de la novela de Julio Llamazares *La lluvia amarilla*. Es significativo que uno de los poemas de Héctor Castrillejo de títule «La tribu perdida. Pregón para Amayuelas de Abajo» (2021: 78-79).

7. Puede verse en su web Universidad Rural Paulo Freire del Cerrato algunas de las formaciones que han programado en tiempos recientes: <https://launiversidadrural.com/quienes-somos/>

8. Carlos Herrero participó en el teatro documento AguAdentro (2018), performance de la compañía Pez Luna Teatro, en Argusino, pueblo inundado en 1967 para construir el embalse de Almendra. Personas que vivieron esa tragedia y sus descendientes se juntaron medio siglo después desde la diáspora, pues esta fue la única opción que tuvieron. «Nos lanzamos AguAdentro al atardecer a celebrar la memoria en comunidad. Se produjo el rito, el tamboril de Pardal volvió a sonar cincuenta y un años después. Aquella mañana aquel actor apretando la piel dijo «este tambor hoy tiene que sonar como lo hacía cantar Pardal». Sonó el tamboril y se produjo el rito, la fiesta, la celebración venida de unas manos ásperas que hacían bailar a un pueblo entero al toque de seguidillas», se explica en la web de la compañía. Disponible en: <https://pezlunateatro.com/aguadentro/>

9. Por ejemplo, en el proyecto también de teatro documento EXHUMACIÓN. Materia cruda (2013) que nace de presencia de la dramaturga Mercedes Herrero en actos de exhumación realizados por las asociaciones de memoria histórica de Palencia y Valladolid que nacen del proyecto Dónde pongo las flores (2011). La última acción de esta línea ha sido la participación de El Naán en un homenaje de inhumación de 199 víctimas en el Panteón Memorial del cementerio del Carmen en Valladolid el 14 de abril de 2024. En este acto de liturgia de la memoria se entregaron los restos inhumados a tres familias. Sobre EXHUMACIÓN. Materia cruda puede verse: <https://pezlunateatro.com/exhumacion/>

10. El Consejo de Visiones de Guardianes de la Tierra (1990-2018) se dedica al cambio social, la sostenibilidad ambiental y las artes escénicas. Son un grupo de educadores ambientales, artistas y emprendedores sociales que aspiran a construir un presente y un futuro sostenible. Ruz

Bonfil fue uno de sus fundadores junto con grupos de teatro internacionales, la primera ecoaldea de México, Huehuecoyotl. En México DF creó el proyecto Ecobarrio y lo llevó durante tres años a diez pueblos y barrios diferentes de esa parte de la ciudad. Puede verse un perfil de Alberto Ruz Bonfil en la web Naciones Unidas sobre Harmony with Nature: <http://www.harmonywithnatureun.org/profile/QLPqn3EBXg3QfzA1RxPCTfq6cKMYvPdm0FHEY7PE4GVOqAil3jPU-MEZvJZdad8WeFWoBVNwtFTINbNygInCphg==>

11. «Silbo del dale» ha sido cantado por Carmen Linares, Lole y Manuel, Toyo Gabarrús, Jarcha, José Miguel Arranz, Evoéh, Oriana Quintero y Manuel Ramos y como «Dale que dale» Joan Manuel Serrat. Es probable que haya más versiones cantadas de este bellissimo poema.

12. «Segador Esforzado /Y ahora pregunto aquí: ¿quién es el último que habla, / el sepulturero o el Poeta? / ¿He aprendido a decir: Belleza, Luz, Amor y Dios / para que me tapen la boca cuando muera, / con una paletada de tierra? / No. / He venido y estoy aquí, / me iré y volveré mil veces en el Viento / para crear mi gloria con mi llanto. / ¡Eh, Muerte... escucha! / Yo soy el último que hablo: / el miedo y la ceguera de los hombres / han llenado de viento tu cráneo, / han henchido de orgullo tus huesos / y hasta el trono de un dios te han levantado (León Felipe 2017: 445)

13. Programa emitido por Radio3 (RTVE) dirigido por Javier Gallego que se define así: *Carne cruda* es un programa sobre... las músicas, artistas, creadores, escritores y activistas sociales más rupturistas, a los que queremos hacer accesibles, inteligibles, amenos e incluso, divertidos. Porque la contracultura no tiene por qué ser un ladrillo. Puede ser tierna como una chuleta».

14. Sobre la cantidad y diversidad de los archivos sonoros disponibles en el entorno virtual —académicos y no académicos, comerciales y no comerciales, etc.— que nos brinda Internet son muy interesantes las reflexiones de diversos autores en un libro reciente que han coordinado Susana González Aktories y Mariana Masera (2024).