septiembre octubre

nº 5

1999

el fingidor

revista de cultura



La temporada

Antonio Muñoz Molina



Entrevista
Alfredo Aracil

Albaicín:
Patrimonio abandonado

Poemas
Rafael Juárez



Centenario de
Alfred Hitchcock

La poesía de
Claudio Rodríguez



Páginas monográficas
Presencia gitana

300 ptas.

Universidad de Granada

El día uno de septiembre nos trajo como una misericordiosa ficción de que el efecto invernadero no existía, y amaneció nublado y húmedo, con los azules, los grises y los verdes de otros lejanos septiembres del pasado, con los olores idénticos de aquel tiempo, que son los de una felicidad transida de promesas, que iluminara al mismo tiempo la memoria y el porvenir. Septiembre trae el alivio de los días estancados de agosto, y nos vivifica con una energía que parece nueva y debería ser la de los grandes trabajos por fin emprendidos, la de la vida que vuelve a ser tomada en serio. ¿No hay todos los años una conspiración cada vez más contumaz y grosera para volvernos definitivamente idiotas, un acuerdo de políticos, periodistas y programadores de televisión para explorar el fondo de lo más bajo? Agosto es cada año el mes de Gil y Gil, y el espectáculo de los tránsfugas del politiquerío no es menos bochornoso que el del presidente catalán acampando ilegalmente en un bosque y lanzando desde allí el sermón de la montaña de su demagogia: nada como la cercanía de unas elecciones para ordeñar el viejo filón del miedo y la penuria de los jubilados.

De sobra sabe uno que septiembre no tiene por qué ser mejor, más propicio para la dignidad o la inteligencia, pero el influjo de la promesa es siempre más fuerte que el del desengaño. El otoño dice Cyril Connolly que es la estación gloriosa de las facultades intelectuales, cuando se recoge la cosecha de lo sembrado a lo largo del año. Las uvas más doradas y grávidas, las granadas más rojas, llegarían al mismo tiempo que las ocurrencias más fértiles para el trabajo literario.

Pero septiembre también es la época de la desgana ante el regreso a la realidad, del pánico por las obligaciones recobradas, por las dilaciones ya insostenibles, por la repetición de lo mismo. La temporada, el curso, se cierne sobre el veraneante tardío de principios de septiembre como una nube oscura y cada vez más cercana de tormenta.

Otra vez el circo de siempre, las horrorosas presentaciones de libros en las que todo el mundo miente y todos saben que están mintiendo y sin embargo hablan y sonríen e intercambian parabienes y besos e indicios de admiración como si por un instante creyeran que hay en todo lo que dicen y hacen algún rastro de verdad; de nuevo el embuste sabido y consentido de la crítica dominante, sea de cine, de arte o de literatura, que alía con desenvoltura la ceguera y el cinismo, de nuevo el tedio de una información cultural que guarda con la realidad aproximadamente la misma semejanza que los editoriales de un diario soviético.

Dan ganas de quedarse escondido en una de estas mañanas otoñales, fragmentos de un reino encantado en el tiempo donde parece posible gozar con el mismo límpido entusiasmo de la vida y de la literatura: decir no para decir sí, y escribir y leer como si la temporada no existiera, a solas uno mismo con su oficio, con sus hábitos y sus pasiones, atento a las novedades no del mercado cultural, sino de los colores y los olores de octubre.

Editorial

Ahora que van quedando atrás los calurosos rigores veraniegos, como anticipo de un otoño más templado y benigno que ya se anuncia en nuestra portada, llega esta nueva entrega de *El fingidor* «con el mismo límpido entusiasmo de la vida y de la literatura» del que habla en su artículo Antonio Muñoz Molina.

Después de nuestro anterior número doble, no ha resultado tarea fácil volver al formato habitual de treinta y dos páginas. Las colaboraciones, afortunadamente, se multiplican y los originales recibidos superan la capacidad receptiva de la revista. Con esas limitaciones, hemos tratado de seleccionar unos textos que cumplan con la doble exigencia de su calidad intrínseca y el interés que se les supone para los lectores a los que van dirigidos. En este sentido, las páginas monográficas, centradas en esta ocasión en algunos testimonios sobre lo que ha supuesto la cultura del pueblo gitano a lo largo de su historia, quieren suscitar la reflexión y el debate sobre una realidad no por controvertida, y tantas veces soslayada, menos fecunda en sus innegables logros artísticos.

Los meses pasados fueron testigos de la desaparición de algunas de las voces más singulares de la poesía española contemporánea: José Agustín Goytisolo -ya evocado en estas páginas-, Claudio Rodríguez -cuya poesía es analizada en este mismo número- y más recientemente Javier Egea, que será homenajeado en nuestra próxima entrega. Junto con el testimonio de nuestro pesar, no podemos ocultar el sentimiento de gratitud por el fértil legado imperecedero de sus obras. ■



el fingidor
revista de cultura

Año I ● Número 5
Septiembre-Octubre 1999

Director
José Gutiérrez
Edita:
Universidad de Granada.
Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Enseñanzas Propias
Redacción y Administración:
Gabinete de Prensa. Hospital Real. Cuesta del Hospicio, s/n. 18071 Granada
Consejo de Redacción:
Cristina García, José A. García Sánchez, Wenceslao C. Lozano, Margarita Orfila Pons, Antonio Pamies, José Carlos Rosales, Javier Ruiz Núñez, Antonio Sánchez Trigueros, José Tito Rojo, Andrea Villarrubia
Secretaría y Administración:
José Miguel Martínez del Río
Fotografía:
María de la Cruz y José Torres
Diseño y maquetación:
Enrique Bonet Vera
Filmación:
Taller de Diseño Gráfico y Publicaciones
Impresión:
Editorial Santa Rita
Depósito Legal: GR 161-1999
ISSN: 1139-9236



El fingidor no mantendrá correspondencia con los autores de colaboraciones no solicitadas -aunque agradece su envío- ni procederá a la devolución de las no seleccionadas para su publicación.
El fingidor no se responsabiliza de las opiniones vertidas por los autores en sus artículos.

sumario

3/ Entrevista: Alfredo Aracil / *Alejandro V. García*
5/ Música: Festival de Música y Danza: Una referencia musical para el futuro/ *Ricardo Molina Castellano.*
6/ Patrimonio: Albaicín: Patrimonio de la humanidad, patrimonio abandonado/ *Juan Manuel Barrios Rozúa.*
8/ Ciencia: La formación ambiental / *José Luis Rosúa.*
Le Gentil, astrónomo, mártir / *Eduardo Battaner.*
11/ Páginas Monográficas: Presencia gitana.
23/ Poesía: Maro / *Rafael Juárez.*
24/ Cine: Alfred Hitchcock / *José Abad, Rafael Martín-Calpena.*
26/ Opiniones: Claudio Rodríguez: Una celebración de la poesía / *Fidel Villar Ribot.*
27/ Reseñas Bibliográficas: José Ángel Valente: Obra poética. El collar del neandertal. Los años con Laura Díaz. Así se fundó Carnaby Street. Las cosas del campo.
31/ Citas del fingidor



Correo: El fingidor. Universidad de Granada. Gabinete de Prensa. Hospital Real. C/ Cuesta del Hospicio, s/n. 18071 Granada. Tfno. 958 248488. Fax: 958 243071. Correo electrónico: rector4@elvira.ugr.es

Alfredo Aracil:

«Un certamen que se hace con dinero público debe llegar al mayor número de gente.»

Alejandro V. García

entrevista



Pepe Torres

Alfredo Aracil (Madrid, 1954) es, desde 1994, director del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, un certamen implacable, que en los últimos tiempos ha mudado con frecuencia a sus máximos responsables. Antonio Martín Moreno, Maricarmen Palma y Juan de Udaeta han antecedido a Aracil en esta misión.
Aracil –compositor, doctor en Historia del Arte- ya tiene comprometida su marcha para el año 2002, una vez celebrada la edición conmemorativa del cincuentenario.
Antes de ser nombrado director del festival granadino, fue programador de Radio Nacional de España y jefe de producciones musicales de Radio 2.
Sus inicios como músico se remontan a 1967. A partir de 1973 tuvo como maestros, en Madrid, a Cristóbal Halffter, Tomás Marco, Carmelo Bernaola y Luis de Pablo, y en Darmstadt (Alemania) a Stockhausen, Xenakis, Christian Wolf y Mauricio Kagel.
Su producción musical ha sido estrenada en numerosos ciclos y festivales internacionales y ha evolucionado al mismo tiempo que sus reflexiones sobre estética y comunicación.

Pregunta.- En el último programa del festival usted ha incluido, como pedía el sector de aficionados más tradicional, nombres de músicos muy conocidos. ¿Supone una claudicación?

Respuesta.- Lo que ha sido una sorpresa, al margen de la buena acogida, es que la gente haya visto un cambio tan grande en relación con el año anterior. Eso no lo acabo de ver. Todos los años ha habido importantes figuras de la danza y la música, e importantes apuestas para recuperar rarezas y curiosidades.

P.- Quizá usted entienda por gran figura algo diferente a los nombres que manejan las multinacionales del disco y, por extensión, ese sector que las reclama con entusiasmo.

R.- Es posible. En ese caso, habrá sido Lorin Maazel quien cubrió la pasada edición esa característica. Pero no entiendo dónde está la diferencia. Pero contesto a tu primera pregunta: no ha sido una claudicación. Cuando más grande y mejor sea el músico que pueda contratar mejor para mí. Lo que ocurre es que no siempre se puede hacer eso, por oportunidad o por razones económicas. Ahora quizá sí se puedan abordar proyectos que no eran tan fáciles, como que los artistas estén dispuestos a venir a Granada y a hacer con nosotros el programa.

P.- Pero lo que parece claro es que en Granada hay un sustrato de aficionados con unos gustos, respecto al festival, muy conservadores, que exigen siempre grandes figuras y la repetición de los ciclos sinfónicos más comunes del repertorio.

R.- Sí, es posible que algo de eso haya. La columna vertebral del festival para ese tipo de público es lo que ocurre en el palacio de Carlos V por la noche. El resto parece que no tiene tanta importancia. Ese tipo de público existe en todas las partes. En otros festivales es el público de los abonados. Yo siempre he procurado huir de ellos por un motivo: porque un certamen que se hace con dinero público debe llegar al mayor número de gente.

P.- En el caso de Granada este público tiene reacciones muy contundentes. No le perdonó a Maricarmen Palma que contratara un espectáculo de parodias de danza montado por el ballet de Trocadero. O no entendió que Antonio Martín Moreno trajera como figura singular a Pierre Boulez.

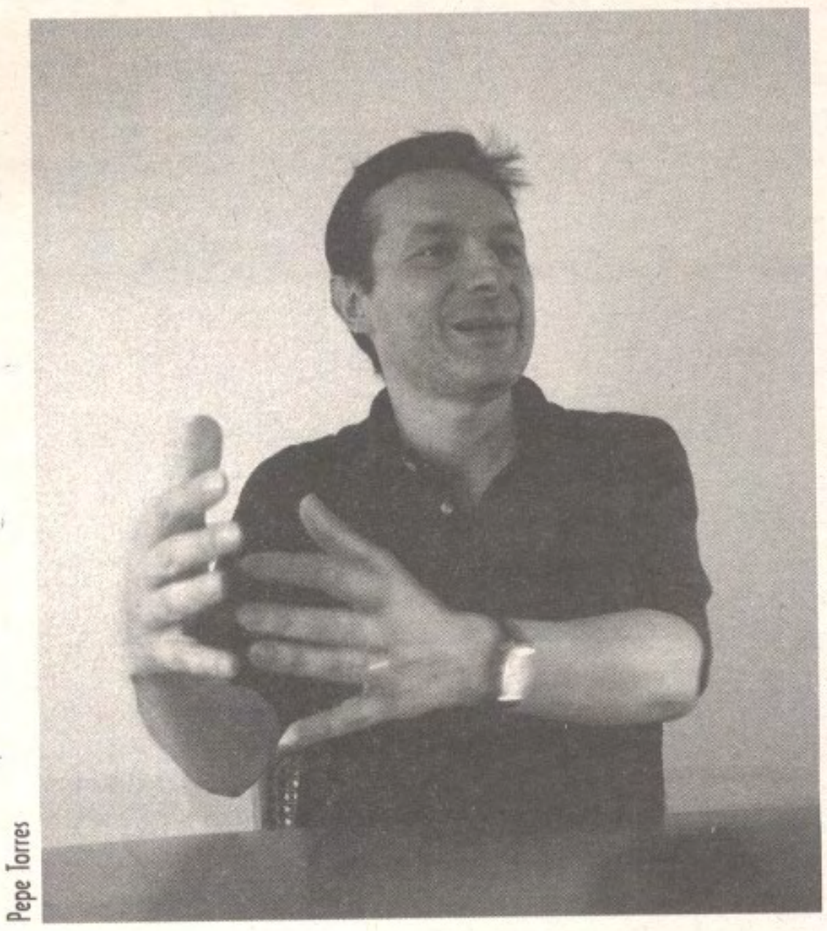
R.- No creo que un grupo de opinión tenga fuerza para destituir a un director. Lo que ha hecho que el festival sea difícil de resistir para un director es que es muy importante para la ciudad. Esto tiene ventajas muy grandes. Permite hacer cosas de gran repercusión. En Granada el festival es como el equipo de fútbol de primera división que no tiene. Siempre se cuestiona la alineación que presenta.

P.- Hace un año usted anunció que iba a abandonar la dirección del certamen, y luego rectificó. ¿Se iba por cansancio?

R.- No. El abandono lo anuncié en el otoño de 1997 a la comisión ejecutiva. La causa es que no puedo dirigir eternamente el festival porque me absorbe mucho. Es un pozo sin fondo en el que el límite del trabajo lo pone tu imaginación y como imaginación y ganas no nos faltan yo veía que era muy bonito mantener el nivel de entusiasmo pero se hacía difícil compatibilizar mi tarea como director con la de compositor. Preferí vivir un apasionado romance con el festival, aunque durara menos, pero después volver con mi legítima, que es la composición. El otoño pasado me propusieron, atendiendo una sugerencia de la comisión artística, que aprovechando el empuje del festival cerrara el ciclo del cincuentenario. Acepté quedarme dos años más.

«Algunos de los compositores más valorados en este momento lo serán menos dentro de un siglo.»

.../...


Pepe Torres

.../...

Puse dos condiciones. Un compromiso de las Administraciones de hacer un esfuerzo económico en el cincuentenario, y la posibilidad de programar actuaciones para el 2000 y 2001 desde ese momento. Así opté por la prórroga.

P.- Teniendo en cuenta su faceta de compositor ¿le resulta extraño que como director le aplaudan sobre todo cuando programa ciclos sinfónicos conocidos?

R.- Te niego la mayor. Tan aplaudida este año ha sido la cuarta sinfonía de Chales Ives y otras rarezas como la Sinfonía de los Mil y la quinta de Beethoven. No es que haya un festival que se aplaude y otro que se soporta. Hay un público tan amplio que en todos los conciertos se aplaude mucho, aunque casi nadie va a los conciertos de enfrente. ¿Es paradójico componer en el último borde de la creación y estar poniendo los ojos en el pasado para programar? No es contradictorio ni incómodo. Ahí tiene que ver mi faceta de historiador. A mí me ha gustado mirar dónde nos encontramos, y el dónde no sólo es lo que ocurre hoy sino también lo que ha ocurrido hasta ese momento.

P.- ¿Por qué la música contemporánea sigue produciendo desconfianza?

R.- Quizá sea mejor hablar de desconcierto, porque no somos capaces de ver toda la dimensión y la riqueza de una obra hasta que no la hemos escuchado muchas veces. Pero cualquier novedad causa el mismo desconcierto. Otra cosa es que en otras épocas hubiera un consumo mayor de música contemporánea que del pasado. La música se componía, sonaba y se arrinconaba. Ocurría en el Vaticano donde era raro que sonara alguna obra de alguien que no estuviera trabajando en la Capilla Sixtina. Un caso excepcional fue Cristóbal de Morales. La música nueva siempre ha causado una cierta estupefacción.

«El más grande compositor de óperas fue Monteverdi.»

P.- Pero en otros géneros artísticos contemporáneos, como la pintura, la crítica sí ha hablado abiertamente de estafa. ¿No ha ocurrido algo semejante en la música?

R.- Supongo que algunos de los compositores más valorados en este momento lo serán menos dentro de un siglo que otros que están pasando desapercibidos porque su música es más difícil o son más discretos. En el caso de la música ese aburrimiento, mejor que desconfianza, acaso provenga de que hoy día se está estrenando de todo, está conviviendo la música recién hecha de genios con otra de poco valor.

P.- ¿Pero no cree que en los últimos 50 años los compositores han experimentado demasiado, sin tener en cuenta los gustos del público? ¿No ha habido demasiados "ismos"?

R.- El serialismo se ha agotado igual que la música aleatoria o la moda de componer con modos medievales. Creo que lo que ha ocurrido es que no hemos tenido tiempo de comprender y luego de disfrutar de esas nuevas músicas a causa de ese proceso tan rápido de sustitución de una escuela por otra, pero no porque el contenido de la música serial no fuera bueno. La prueba de ello consiste en comprobar ahora la belleza de las obras serialistas, algo que no se pudo hacer entonces porque era demasiado inmediato ni las interpretaciones eran igual de buenas. Pero ni el compositor ni el oyente tienen la culpa de eso.

P.- En 1985 usted decía que estaba intentado diseñar con su música "una poética de la incomunicación".

R.- Yo lo decía como salida y cierre de mi etapa anterior. Pensé que el escenario de la música es la memoria y no el oído y que gracias a ella distinguimos cuando hay un crescendo o cualquier forma y estructura. Eso me llevó a hacer una música en que facilitar la tarea de la memoria fuera lo más importante. A los diez años me di cuenta que la música también era un hecho cultural y que en la búsqueda de sensaciones nuevas también se daba un hecho musical. Yo dije ésa frase para dar a entender que a partir de ese momento entraban otras cosas en juego.

P.- La crítica habló entonces de la dureza musical de sus composiciones.

R.- En ese momento entendí que en la percepción no sólo tenía que incluir los sentidos habituales sino otros como la inteligencia y la memoria histórica, no la memoria inmediata de la forma musical. A partir de entonces afloraron en mi música ciertas novedades. No buscaba sólo sensaciones habituales, es decir, placenteras. Decidí provocar otras sensaciones tan nobles como la belleza, la coherencia y el equilibrio. Empecé a jugar con sensaciones de acidez, desequilibrio, diferencia. Todo eso lo metí en mi música. El fin era llegar a los individuos, pero de otra forma. Alguna de esas obras se pueden calificar de áridas porque de hecho lo eran.

P.- El estreno de su obra "Francesca o El Infierno de los Enamorados" tuvo una gran importancia en su historia como compositor.

R.- Sí, la tuvo desde un punto de vista externo y otro interno. Igual que cuando estrené mi primer obra sinfónica dejé de ser un chaval, cuando estrené mi primera ópera gané en consideración ante la crítica, el público y mis colegas. Fue importante para mí. Ya casi me podía centrar en lo que realmente me interesaba, que era componer música. Componer "Francesca" también fue importante porque supuso un gran esfuerzo, de mucho tiempo.

P.- Recuerdo una frase suya, en una conversación. Usted sostenía que la historia de la ópera terminaba con Monteverdi.

R.- Lo sigo suscribiendo en lo que tiene de provocación. Yo quería decir que el más grande compositor de óperas fue Monteverdi no sólo porque compuso las mejores sino porque fue quien sistematizó el género, la persona que tenía en la cabeza algo que no existía antes salvo en precedentes parciales. Para mí la ópera empezaba en él y a la vez alcanzaba la cumbre.

P.- Su tesis versó sobre las máquinas musicales y ha publicado recientemente un libro sobre las máquinas y los autómatas del Renacimiento ["Juego y artificio", ediciones Cátedra, 1999]. ¿Cómo nació su interés por estos ingenios?

R.- Yo era músico cuando estudiaba historia del arte y viendo grabados y estudiando la configuración de los jardines italianos del Renacimiento y del primer Barroco descubrí que existían una serie de órganos hidráulicos automáticos que sonaban con la fuerza del agua. Eso llamó mi atención como músico que era y desarrollé un poco ese trabajo. Hice la tesina sobre ello y luego obtuve una beca de la fundación Juan March y preparé un trabajo.

P.- Su tesis continuó esa investigación.

R.- Sí, mi tesis fue más allá. Me di cuenta que la gran época dorada de las máquinas y los autómatas fue desde la primera mitad del siglo XVI hasta mediados del XVIII, lo que coincide con el Renacimiento y el Barroco. En el momento de la Ilustración las máquinas pasan a ser meros objetos divertidos y dejan de tener tanta influencia sobre los intelectuales. Me pregunté por qué era así y llegué a la conclusión de que al fin de la Edad Media el hombre olvida las teorías teocéntricas y piensa que tiene suficiente capacidad lógica y tecnológica para descubrir y explicar el mundo. Pero eso deseo no va a culminar hasta la Ilustración, en que la lógica, la filosofía y los conocimientos son suficientes para encontrar una explicación cabal. En los dos siglos y medio que faltan para que llegue ese momento, la cultura europea lo que hace es crear realidades virtuales. Ya que no tiene el control del universo ni sobre el hombre crea el jardín y el autómata. En vez de crear un lenguaje racional y científico desarrolla una especie de alquimia literaria. Comprendí que era un momento fascinante. ■

Ricardo Molina Castellano

Festival de música y danza 1999

Una referencia musical para el futuro



La 48ª Edición del Festival Internacional de música y danza de Granada fue fiel al guión que le habían escrito. Se cumplieron las expectativas y se confirmaron los temores. En el mundo de los conciertos suele haber poco margen para las grandes sorpresas y esta edición del festival granadino no ha querido ser una excepción. Pero nada mejor que una breve crónica de los conciertos más importantes, para describir los que fue la pasada edición del Festival en lo que a la gran música se refiere.

La Orquesta del Teatro de la Feniche dejó claro que es una agrupación acostumbrada al foso que no asume el protagonismo que requiere un concierto sinfónico. Tuvo su mejor momento en la cuarta sinfonía de Ives, con una interpretación clara y sincera. Sin embargo fue con la quinta sinfonía de Beethoven donde demostraron sus carencias. La concentración de la mayoría de los músicos fue nula y el director tampoco pareció tener mucho interés en la obra.

Pierre Hantaï, joven clavecinista de gran proyección, salió bastante airoso de sus dos conciertos, teniendo en cuenta el descomunal reto que supone la interpretación del *Clave bien temperado Libro I*, aunque se afronte en dos sesiones. A pesar de los apuros que pasó en varios pasajes, Hantaï demostró que es un músico que sabe profundizar en el infinito universo de Bach. Con unos preludios tocados con convicción y unas fugas bien planificadas, elevó la armonía del *Cantor* a esas cotas donde el oyente cree oír música de imposible superación. Un músico que promete decir mucho en el histórico teclado, cuando adquiera la madurez artística que ahora le falta, pues quedaron patentes su buena técnica y su capacidad para reflexionar sobre las partituras.

Pudo ser magnífica la interpretación del *Requiem* de Mozart a cargo de la Orquesta Ciudad de Granada y el Coro de The King's Consort. La orquesta granadina parecía especialmente inspirada, hasta las cuerdas daban un bello sonido. Coro y solistas se entregaban con entusiasmo, aunque quizá no muy adaptados a la acústica del Carlos V. Todos se prodigaban en la partitura, construyendo ese ambiente estremecedor del Requiem mozartiano. Pero la organización, basándose en unos argumentos banales, planificó el despedazamiento de la partitura intercalando obras de Chopin (muy mediocremente tocadas, por cierto) entre los movimientos más sublimes de la misa para difuntos. De la organización se puede esperar cualquier cosa, pero quien decepcionó fue el director, Robert King, pues tiene fama de ser un músico serio.

Parecía que el gran sonido orquestal que podemos escuchar en otras ciudades europeas, estaba vetado en Granada por algún misterioso bando municipal. Pero vino la Orquesta Sinfónica de Viena para demostrar que no hay ninguna prohibición al respecto. La formación austríaca dio todo un recital de lo que debe ser un concierto sinfónico: empaste, riqueza de matices, conocimiento de las partituras, cuerdas expresivas y armónicas, metales amplios... Fantástica velada que pudo ser inolvidable si hubiera tenido un programa más ambicioso.

María Bayo saldó el concierto que le habían confeccionado a medida con la profesionalidad que se espera de una diva. No derrochó todas las cualidades que la han hecho ser una de las sopranos españolas más solicitadas de la actualidad, pero no decepcionó a los aficionados a los conciertos para lucimiento de cantantes.

En esta edición del Festival se tuvo la gran oportunidad de escuchar a uno de los jóvenes pianistas más prometedores del momento: Yung Wook Yoo. Mostró su impresionante dominio del teclado que le hace pasar con soltura al campo de la expresión. Con el concierto *Emperador* estuvo concentrado, atento a la importancia de cada nota y comprendiendo el esquema global de la partitura. La antítesis la puso la pobre actuación de la Orquesta Sinfónica de Málaga. Jesús López Cobos demostró que es un notable director, pues al menos consiguió que la orquesta ofreciera cierto sentido a la difícil partitura que es *Muerte y Transfiguración*, aunque sin la trascendencia que requiere.

Muy esperado era el concierto del grupo español Zarabanda por sus últimas incursiones en la discografía de élite internacional. Demostraron un profundo conocimiento del barroco italiano en los conciertos para solistas sin orquesta de Vivaldi (interesantísimas las notas del programa de Alvaro Marías, flauta de pico y director). Pero estuvieron alejados de la perfección y brillantez que exhiben en sus registros.

Qué duda cabe que el despliegue de medios que exige la partitura de la octava sinfonía de Mahler es todo un espectáculo. Y eso es lo que fue el concierto, un espectáculo visual, porque música hubo poca. Todos pasaron más apuros de los debidos, dando una versión deslavazada, con un sonido en ocasiones ensordecedor que no ofreció ninguna claridad, sin contar todos los desajustes que se produjeron entre coros, solistas y orquesta. A Rafael Frühbeck de Burgos se le fue claramente la obra de las manos. Y la música de Mahler no merece semejante trato.

Y al fin llegó el "deseado": Lorin Maazel. Y no defraudó a nadie. Qué maravilloso concierto ofreció el mítico director con la Sinfónica de la Radio de Baviera. Dirigió la séptima sinfonía de Beethoven con la maestría que está reservada a los verdaderos talentos de la dirección. Hubo claridad de texturas, multitud de matices, *tempi* personales y ajustados con precisión milimétrica. Convenció el *Vivace,* emocionó el *Adagio*, impresionó por su solemnidad el *Presto*, y un apasionado *Allegro con brío* llevó al público al entusiasmo. Todas estas virtudes se multiplicaron con las partituras de Richard Strauss y Ravel, al ser obras más ajustadas con las intenciones que tenía Maazel para la velada. Y no menos elogios despertó la Sinfónica de la Radio de Baviera, con unas cuerdas cálidas y ardorosas, maderas muy implicadas, unos metales dilatados y espaciosos, todos vigilantes a las indicaciones de su director. Un concierto para recordar.

Siempre son los hechos los que verdaderamente indican los caminos a seguir. Si la organización desea que el Festival granadino vuelva a ser una referencia para el panorama musical, no tiene más que seguir las pautas que han marcado Pierre Hantaï, Yung Wook Yoo, la Orquesta Sinfónica de Viena y Lorin Maazel. Contando con un público entusiasta, que llenó los aforos de los conciertos, el éxito está garantizado. ■

«Pudo ser magnífica la interpretación del *Réquiem* de Mozart.»



María de la Cruz

Lorin Maazel frente a la Sinfónica de la Radio de Baviera

Juan Manuel Barrios Rozúa

Albaicín: Patrimonio de la humanidad, patrimonio abandonado

patrimonio

Hace pocos años que el Albaicín fue declarado patrimonio de la humanidad, un honor que un siglo antes habría merecido todavía la ciudad de Granada en su conjunto, pero que hoy queda limitado al barrio morisco y a la Alhambra. El proceso por el cual los granadinos han conseguido arruinar la belleza de la ciudad baja también afectó al Albaicín y de hecho ha dejado grave mella en él, muy superior a la que la gente pueda imaginar, aunque algunas circunstancias impidieron que la destrucción fuera a mayores. Pero el proceso de deterioro continúa a buen ritmo mientras las administraciones públicas se miran unas a otras esperando a ver quién desembolsa primero. A la vista del abandono del barrio y de la edificación del Rey Chico ya se oyeron voces desde la UNESCO amenazando con retirar la importante distinción que se le había otorgado. Méritos está haciendo la ciudad para que esto ocurra y no estaría de más recordar los graves problemas a los que se enfrenta como conjunto histórico y apuntar cuáles son las vías para abordarlos.

Un barrio adaptado al medio ambiente

El Albaicín se ha caracterizado hasta el presente siglo por ser un barrio semirrural, o sea, por haber en él numerosos huertos y corrales así como por estar una parte notable de su población dedicada a tareas agrícolas en la Vega. La falta de lo que hoy consideramos buenas infraestructuras no era óbice para que la vida se desarrollara en unas aceptables condiciones dentro de los límites que imponía la renta de sus habitantes. Una red de acequias e incontables aljibes de época andalusí abastecían a los vecinos y sus huertos. La falta de cloacas se suplía con pozos negros en los que se acumulaban los desechos, de tiempo en tiempo retirados y reutilizados como abono agrícola. Por otra parte, tras la expulsión de los moriscos y sobre todo durante el siglo XIX, en las soleadas y ventiladas laderas del Albaicín se construyeron cármenes, que con su arquitectura adaptada al medio y sus jardines-huerta se ofrecían a las clases altas como la residencia ideal para evitar los inconvenientes de una ciudad cada vez más saturada sin salir de ella.

«El más acuciante de los problemas al que se enfrenta el barrio es el deterioro de su caserío.»

La segunda mitad del siglo XX ha mantenido esta dualidad de vivienda popular frente al carmen de familia acomodada, aunque con una progresiva despoblación de la primera tipología y una importante implantación de la clase media que ha preferido viviendas de nueva fábrica con un jardín minimizado y que muestra una gran preocupación por dar facilidad a la circulación de sus coches. Además, las vistas a la ciudad quedaron gravísimamente dañadas por los bloques construidos en lugares como la Gran Vía.



María de la Cruz

Así, cualquier proyecto actual de recuperación del Albaicín debe proteger sus valores ecológicos y paisajísticos como un bien inapreciable en una ciudad cada vez más contaminada. Es prioritario poner fin a la proliferación de urbanizaciones en su entorno; hay que frenar la dinámica de colmatación del barrio, por la que se ha ido edificando todo solar yermo mientras las casas antiguas se hundían sin que nadie las rehabilitara; hay que proteger las tipologías arquitectónicas perfectamente adaptadas al medio frente a los caprichos arquitectónicos de algunos arquitectos formados en el postmodernismo; y hay que cerrar de una vez por todas el tráfico rodado a quiénes no sean residentes en el barrio a la par que se desarrollan medios de transporte colectivo. Por otra parte, cuando el barrio era semirrural y en él abundaban los corrales, podía entenderse la proliferación de animales muertos y heces, una situación que también se hacía más soportable por estar poco habitado. Pero lo que no es tolerable es que en un barrio netamente urbano como el actual la basura y los excrementos de perros y gatos impidan en muchas calles andar sin mirar al suelo.

La necesidad de una intervención pública decidida

De todas formas, el más acuciante de los problemas al que se enfrenta el barrio es el deterioro de su caserío. Si en el pasado las casas eran reformadas, adaptadas, modificadas... siempre reutilizando buena parte el edificio precedente, en la actualidad una pala excavadora deja en unas horas el solar expedito y permite la construcción de un inmueble completamente nuevo, adaptado al gusto estandarizado. Con estas facilidades desearían contar los constructores cuando intervienen en el Albaicín y en ocasiones no dudan en forzar la propia ruina del edificio por abandono. La rehabilitación es una práctica que en esta ciudad no termina de cuajar y no exclusivamente porque resulte más onerosa, sino porque la mayoría de las empresas constructoras carecen de hábito, faltan ayudas públicas, hay poco personal especializado y la adquisición de una vivienda es demasiado difícil por el elevadísimo precio del suelo. Este encarecimiento de la vivienda en el Albaicín tiene causas bastante más evidentes que las servidumbres que impone el patrimonio histórico, al que siempre se le cuelgan los sambenitos. De hecho no derribar el edificio suprime el trámite obligado de realizar un sondeo arqueológico. El elevado precio de la vivienda en el Albaicín se debe en buena parte a los precios disparatados que tiene el suelo por culpa de la especulación, ya que se piden cantidades muy por encima del valor real aprovechando el prestigio del barrio. Además, la oferta es escasa porque la propiedad de los inmuebles está muy fragmenta-

da y los dueños no acaban de sacarlos al mercado. El resultado final no es que las ventas se hagan a precios muy elevados, sino que la demanda se retrae y los edificios se caen de viejos sin que quienes estarían dispuestos a habitarlos por precios más razonables puedan hacerlo. Dado que la "mano invisible" del mercado no funciona, la intervención de los poderes públicos se impone para sacar el caserío de un círculo vicioso que sólo encuentra salida en los expedientes de ruina.

Es imprescindible la creación de una oficina encargada de la rehabilitación de viviendas del barrio cuyas principales tareas serían simplificar la burocracia para la concesión de licencias unificando los trámites de las distintas administraciones y canalizar ayudas públicas. Es vergonzoso que la ridícula cantidad de 200 millones que el Ayuntamiento destinó a la rehabilitación de todo el casco histórico en 1998 no tuviera al final aplicación efectiva. Es necesaria, pues, una oficina que informe y tramite las ayudas, y deben, por supuesto, librarse cantidades importantes que vayan más allá del mero maquillaje electoralista en un esfuerzo conjunto de todos los poderes públicos. Los criterios de tales ayudas pueden ser varios, empezando por el apoyo a las familias más modestas con el objetivo prioritario de eliminar las infraviviendas y continuando por la consideración del valor histórico del edificio en el que se piensa actuar.



María de la Cruz

Por supuesto que el Ayuntamiento y la Junta no deberán bajar la guardia en la persecución de obras ilegales y no caerán en la tentación de recatalogar a la baja los edificios. Es más, habrá que esperar de ellos que persigan de una vez por todas a los propietarios que dejan que sus inmuebles se arruinen. Hay instrumentos legales para ello que no se utilizan y si estos son reforzados tanto mejor. Lo que es intolerable es que se permanezca cruzado de brazos mientras las ventanas de un edificio están abiertas durante meses para que la lluvia debilite las estructuras, que se acumule en su interior la basura, que se conviertan en refugio de ratas, gatos y cucarachas, en riesgos potenciales de incendios y en focos de malos olores. Tolerar esto va más allá del respeto a la libertad de los propietarios para entrar en el terreno de la propia delincuencia, ya que facilitar el deterioro de edificios es un atentado contra la seguridad de los ciudadanos que recorremos las calles, una agresión contra los vecinos que ven devaluada su calidad de vida y un perjuicio para el turismo, industria de vital importancia para la ciudad.

También será tarea de los poderes públicos desbrozar la selva en la que se ha convertido la titularidad de los edificios por culpa de sucesivas fragmentaciones hereditarias o la vejez de los propietarios. Con las potentes bases de datos y los completos dosieres que sobre cada edificio existen en los registros municipales es posible dinamizar el mercado de ventas y alquileres. No se trata de que el propietario acuda a las autoridades o a los tribunales, sino de que éstos vayan a sus casas. Lo que en cualquier caso es inaceptable es que los poderosos aparatos burocráticos con los que cuentan las administraciones contemplen impasibles cómo un barrio que es patrimonio de la humanidad se cae día a día mientras en la ciudad se dice irónicamente que "si el Albaicín no se hunde es porque lo sujetan los cables".

Otro paso importante a dar es aceptar de una vez por todas que el Albaicín y la Alhambra forman un todo; pese a quedar claramente separadas por un valle ambas colinas están condenadas a mirarse en toda su longitud y el deterioro de una implica la devaluación de la otra, porque el paisaje que mutuamente se ofrecen constituye un valor imprescindible. Además, el propio espacio en que ambos conjuntos confluyen, las márgenes del Darro, es un lugar de valor excepcional sujeto a tensiones. Dado que ambos comparten la alta valoración de la UNESCO, es importante avanzar hacia su gestión como un único conjunto histórico y apuntar a la solución de problemas comunes tales como la promoción turística, la restauración arquitectónica, las prospecciones arqueológicas, el control de la polución, la iluminación de los monumentos, el cuidado de jardines... A principios de este siglo los conservadores de la Alhambra eran también los encargados de restaurar los otros monumentos musulmanes de la ciudad, aprovechando el bagaje técnico y teórico adquirido en uno para intervenir en los otros, y viceversa. Se compartían así, además de experiencias, los presupuestos y materiales. Hoy la Alhambra es la niña mimada, con elevados medios económicos y un amplio equipo de conservadores, mientras que el Albaicín es el desheredado, abandonado en las manos de corporaciones municipales inhibidas, de especuladores, de arquitectos que nada saben de historia, abocado siempre a mendigar presupuestos y objeto de intervenciones esporádicas sin relación entre sí.

Tanto más lamentable resulta la postración del Albaicín cuanto reúne todas las características para convertirse en una mina turística, en un polo de atracción comparable a la propia Alhambra y que de hecho desvíe visitantes de un monumento que está siendo sobreexplotado. La habilitación de itinerarios monumentales bien señalizados, especialmente cuidados y con un billete común para visitar los edificios históricos que jalonen el recorrido se impone como la manera ideal para musealizar una parte del barrio. Es habitual que muchos turistas teman adentrarse por su complicado callejero, se extravíen en él o sólo visiten alguno de sus monumentos porque no son capaces de encontrar los otros, ignoran su existencia o están cerrados.

De lo que hay que huir a la hora de afrontar los problemas del Albaicín es de las soluciones estrambóticas y muy costosas (teleféricos, túneles, espectáculos de luz y sonido...), pues sólo encierran falta de voluntad política, de conocimiento histórico o de imaginación. De voluntad política cuando su propia grandiosidad las hace dignas de titulares de prensa pero irrealizables a la hora de librar partidas presupuestarias, por lo que al final quedan en nada. De conocimiento histórico cuando lejos de elaborarse un estudio serio de las formas constructivas, mobiliario y ensolados tradicionales se acude a la última moda difundida por las revistas de arquitectura. Y de imaginación porque muchos problemas pueden solucionarse dignamente con bajos presupuestos y, sin embargo, se gastan partidas multimillonarias en poner farolas y bancos de diseño, cambiar pavimentos que se pueden reparar o desechar elementos que nuestra mentalidad consumista da por caducados pese a que todavía están en buen uso.

«Hay que huir de las soluciones estrambóticas y muy costosas.»

Las medidas que se adopten para recuperar el Albaicín podrán, comprobada su eficacia, utilizarse en la recuperación de todo el casco histórico. Si la gestión se mostrara eficaz, podría incluso aspirarse a que la declaración de patrimonio histórico de la humanidad se hiciera extensiva a otros espacios de la ciudad. Pero esto resulta fantasioso cuando la propia valoración que la UNESCO ha dado al Albaicín está en peligro, pues no olvidemos que la declaración de patrimonio de la humanidad no es un título nobiliario que se hereda de generación a generación, sino un título democrático concedido por méritos y que puede perderse si el barrio minoriza su patrimonio. ■



José Luis Rosúa

La formación ambiental

Ciencia

No hay excesivas discrepancias actualmente en el reconocer que el debate ambiental está siendo uno de los temas centrales que protagonizan el final del siglo XX. La «naturaleza», referencia constante en la literatura y las artes de diversos autores a lo largo de los siglos, toma asimismo cuerpo doctrinal a finales del siglo XIX, al sistematizarse su investigación y comenzar de alguna forma la «socialización» de este conocimiento de lo «natural». Este proceso se mantiene durante varias decadas, hasta que en los años 60 y 70 se pasa a una etapa posterior que podríamos denominar «conservacionista» por una parte y «ecologista» por otra. Más recientemente, sobre todo a partir del Informe Brutland de l987 sobre los límites del crecimiento económico, se consolida un concepto que camina paralelo al de medio ambiente en la actualidad, cual es el de «desarrollo sostenible».

Y en este contexto nos encontramos. La sociedad asiste hoy a un repique de campanas diario con eco ambiental, y lo que es llamativo, a la gran mayoría de la población sólo le queda ese «eco», no pudiendo discriminar en la mayor parte de los casos lo superfluo de lo fundamental en el debate ambiental. Y evidentemente en este punto llegamos de nuevo a constatar el déficit de educación ambiental, y si damos un paso más, la necesidad de «formar» ambientalmente al ciudadano para que pueda contribuir con su mejor criterio a la solución de estos mismos problemas ambientales. Es necesario, pues, armar a la sociedad civil de opinión ambiental lo más sólida posible, para poder distinguir el polvo de la paja, la noticia sensacionalista del informe contrastado; la investigación ambiental de la barricada ecologista.

«El medio ambiente podría ser considerado como un elemento de generación de riqueza.»

A esta tarea de la formación deben dedicar su esfuerzo aquellas instituciones que, como la Universidad, están obligadas a ofrecer respuestas a las demandas que genera la sociedad. Y es cierto que una de estas demandas es la de formar ambientalistas, y podemos hacerlo o lo estamos haciendo desde diferentes líneas de trabajo. Una primera sería la de incrementar el contenido ambiental de las diferentes titulaciones que con carácter sectorial confluyen en el gran campo del medio ambiente. Son ya frecuentes las especialidades o itinerarios de orientación ambiental. Una segunda sería el potenciar una titulación como la de Ciencias Ambientales con caracter claramente pluri e interdisciplinar, donde confluyen enseñanzas provenientes de las ciencias experimentales, de las tecnologías, del derecho, economía y sociología. Una tercera línea la constituyen los cursos de postgrado dirigidos a completar la formación de diferentes titulados y finalmente la consolidación de Programas de Doctorado con claro contenido ambiental.



Pero evidentemente a esta tarea formativa no sólo debe contribuir la Universidad, están llamados también otros sectores de la Administración Pública que ya vienen jugando un papel determinante. Este es el caso de los Museos y Parques de las Ciencias, y ha de jugar igualmente su papel el sector empresarial, que puede contribuir a asumir un papel fundamental en la integración de los objetivos de desarrollo socieconómico con los de la conservación del medio natural y de los recursos naturales. Ciertamente la empresa ha sido hasta hace poco un observador distante y desconfiado a veces del debate ambiental que antes señalábamos. Se consideraba que el medio ambiente podría ser un freno al desarrollo y a la creación de empleo, pero afortunadamente la experiencia de los últimos años está demostrando todo lo contrario: que el medio ambiente se está caracterizando por ser un sector de dinamización ecónomica importante y un claro generador de empleo. Y se están cayendo barreras y observamos con esperanza cómo el sector productivo se va sometiendo a la norma ambiental y cómo de esta actitud se deriva una mejora de su competitividad y un mejor posicionamiento en el mercado, hasta el punto que empieza a consolidarse la opinión de que aquellas empresas que no tengan integrados y asumidos los costes ambientales de su proceso productivo, pueden quedar en clara desventaja en los mercados de futuro.

Hoy ya están diseñados los caminos de integración ambiental de la empresa. Ya se viene aplicando la Directiva Comunitaria que con carácter voluntario permite a las empresas dotarse de un Sistema de Gestión Ambiental en el que se coordinan los programas y políticas a aplicar en la actividad productiva correspondiente. Asimismo son cada vez más frecuentes la adaptación a normas internacionales, como la ISO 14.000, que permiten verificar y caracterizar la adecuación de una empresa a objetivos de mejora ambiental. En definitiva hoy día ya no es incompatible hablar de empresa y medio ambiente, o al menos no debería de serlo. Como antes señalábamos, son cada vez mayores las evidencias de que el medio ambiente no sólo no debe entorpecer el crecimiento económico sino que se están perfilando determinados sectores como el de la gestión del agua y de los residuos, así como el de la contaminación atmosférica y otras áreas como las energias renovables y consultoría ambiental que están generando un gran dinamismo empresarial con la consiguiente creación de empleo.

En este último contexto, todos somos conscientes de que el empleo es hoy día una de las mayores demandas de la sociedad y constituye en las encuestas y en los programas políticos una de las prioridades. Pues bien, la Comisión Europea estima que la industria ambiental creará más de 250.000 empleos entre 1995 y el próximo 2.000, solamente en los sectores de gestión de residuos, agua, aire y suelos. Si a esto le sumamos los empleos de carácter indirecto que se estan generando, podemos pensar que el medio ambiente podría ser considerado como un elemento de generación de riqueza y de crecimiento económico. Con esto estaríamos contribuyendo a consolidar en positivo otro de los grandes debates que antes señalábamos: el de si el desarrollo sostenible es posible o es sólo una aspiración utópica. Evidentemente cada día hay más experiencias de que existen modelos de desarrollo sostenible que pasan de proyecto a realidad y todo ello gracias a la integración de voluntades de diferentes sectores. Si conseguimos consolidar este proceso estaríamos entrando en una nueva etapa de crecimiento económico, aquella que contemplaría no sólo las variables puramente económicas sino también consideraciones de conservación de los recursos naturales y la sostenibilidad futura del propio proceso productivo. En otras palabras, estaríamos haciendo camino al andar. ■

Le Gentil,
astrónomo, mártir

Eduardo Battaner

Sonaba un acordeón. El borracho de siempre, sentado en aquel bar de la calle de Vaugirard, miraba a ningún sitio con sus ojos vacíos, manoseando incansable su barba sucia.

Cierto día se acercaron unos estudiantes bulliciosos y para arrancarle el secreto de su tragicómica decepción, con ánimo de guasa, le invitaron a una botellita y le incitaron a hablar. El viejo borracho tenía una voz pesada y torpe, de tan poco que la usaba:

- Yo tenía un amor por el que lo hubiera dado todo, por el que estuve loco... completamente loco. El principio todo era propicio a mi pasión... Luego... ella me traicionó. Secó mi juventud. Me persiguió con saña hasta dejarme en este estado miserable en que me encuentro... y del que no quiero salir... Dejadme...

- Y ¿cómo se llamaba su novia?- dijo uno de la pandilla, insistiendo en la burla convenida.

Se llevó torpemente el vaso a los labios deformes. Calló una eternidad:

- Se llamaba... Astronomía.

Mimí, entre aquella chusma, era la más sensible.

- ¿Le gustaban a usted los astros?

- No, señorita. No me gustaban los astros... me gustaba la Astronomía... amaba a la Astronomía.

Volvía el humor cruel:

Y la Astronomía, ¿se fue con otro?. Ja, ja, ja.

- La Astronomía parece una ciencia fría... los telescopios parecen fríos... las fórmulas astronómicas parecen frías, como si no encerraran más que reglas fijas de cálculo... Pero no; ...están envenenadas... ¡esconden fuego!. ¡Pobre del seducido por lo que sólo parece nada más que simple exactitud! Puede ser consumido por esa ciencia insaciable. La Astronomía es como una madre amorosa, que arrulla a sus hijos en sus brazos rollizos... y de pronto convierte el abrazo en aprieto perverso... hasta asfixiarles, hasta quebrar sus costillas, hasta hacer estallar sus venas...

Calló un trago, y él mismo concluyó:

- La Astronomía mata.

- Ja, ja, ja. ¿Es usted el Conde de Lagrange? Juá, juá, juá.

- Mi nombre es Guillermo José Jacinto Juan Bautista Le Gentil de la Galasière.

Risitas memas.

- Nací rico en Coutances. Fui ayudante de Juan Cassini. No os lo creeréis pero... llegué a ser elegido individuo de la Academia de Ciencias. Entonces empecé a enamorarme de ella. Por ella decidí realizar una expedición científica a la India, para observar el tránsito de 1761 de Venus por el Sol. No tuve suerte. El viaje fue más lento de lo previsto, debido a la guerra entre ingleses y franceses por el dominio de la India, y el tránsito tuvo lugar cuando mi barco estaba aún en medio del Océano Indico. Ya en la India, decidí no regresar y esperar al próximo tránsito que debía tener lugar en 1769. Tras estudiar las posibilidades de observación en Madagascar y Filipinas, construí un observatorio en Pondicherry, en la India.



Mientras hablaba, el pirata grababa con su cuchillo en la mesa de madera el signo de Venus.

- Los días previos al deseado evento eran azules y limpios. Iba a contemplar aquel desposorio cósmico... aun mejor, ¡iba a medirlo!. Contemplaba el brillo de latón de mi telescopio, enfervorizado como un uxorio... Mediría con él; aplicaría a los valores obtenidos unas fórmulas que cuidadosamente había predestinado... ¡qué gran placer!... Pero cuando Venus iba a tener su primer contacto, unos nubarrones ocultaron el Sol... Ocho años inútiles...

Risotadas bobas.

- Y cuando Venus debía de haber completado su tránsito, desaparecieron los nubarrones.

Carcajadas destempladas.

- Mi viaje de vuelta hubo de retrasarse un año más porque enfermé de disentería. Pueden reírse, no me queda ya nada de orgullo. Tomé entonces un navío de guerra español para volver a casa. El viaje no pudo ser más desgraciado. Para evitar a los corsarios hubo que alterar frecuentemente el rumbo. Un huracán dejó la embarcación hecha astillas al doblar el cabo de Buena Esperanza. Unos fuertes e ingobernables vientos llevaron sin embargo a aquel montón de tablas, que de barco no tenía ni el nombre, hasta más al norte de las Azores. No me preguntéis cómo, llegamos al puerto de Cádiz... flacos, enfermos, extenuados... Sin dinero y sin fuerzas, pero con deseo decidido de terminar aquella absurda aventura, atravesando a pie los Pirineos, llegué al fin a mi casa...

El cuchillo grababa ahora el signo de Marte.

- ¡Nadie me conocía! Tras once años y medio me habían dado por muerto, y mis acreedores y mis herederos se habían repartido mi hacienda... Todavía no he podido convencerles de que estoy vivo.

Escarnio ruidoso. Mimí, compadecida, se aproximó al aventurero:

.../...

«Las fórmulas astronómicas parecen frías... pero no... ¡esconden fuego!»



.../...

- ¡Pobre! Ahora comprendo su ánimo. Sin familia, sin casa, sin dinero...

-No. No comprende usted nada. Eso es algo, señorita, que a mí no me importa nada... Lo que me atormenta, la pena que realmente me embarga... es... que nunca llegué a ver el tránsito de Venus... ¡El próximo será dentro de 90 años!

Carcajada odontológica.

Pero Le Gentil clavó bruscamente su cuchillo en la mesa. Orquestado por aquel violonchello de cachas de nácar que aún temblaba grave y armónico hincado en la mesa, añadió:

- Entre la gloria y el ridículo no cabe el filo de este cuchillo.

Los estudiantes se fueron en busca de experiencias más estimulantes. Volvió a quedar el infeliz en la misma postura anodina de siempre. Sonaba un acordeón.

Nota: El personaje y sus desgracias son reales. Pero de la escena anterior, lo único verídico es que sonaba un acordeón.

Micromegas • Manuel Toharia

Sed y sequías

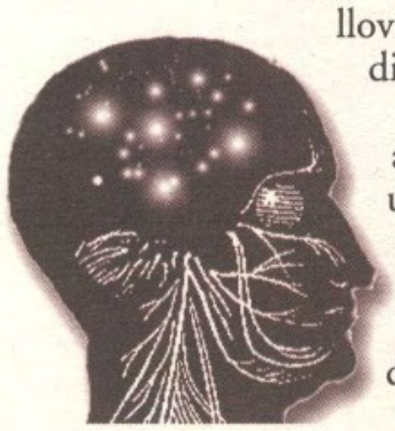
«El campo tiene sed...», suelen repetirnos ahora los titulares informativos, especialmente en la mitad meridional de España. Y es que la sequía vuelve por sus fueros después de tres años excelentes desde el punto de vista pluviométrico; al decir excelente estamos calificando, en este caso positivamente, el hecho de que las precipitaciones fueran abundantes, aunque siempre habrá personas que no gusten de la lluvia y prefieran otro tipo de tiempo -nunca llueve a gusto de todos, ya se sabe-.

Pero, ¿es cierto que el campo tiene sed? ¿Qué esconde esa impersonalización de un problema que, a todas luces, afecta sobre todo a las personas?

Todo es relativo. Para producir biomasa -que esa biomasa sea o no aprovechable por motivos agrícolas, ganaderos, forestales o cualquier otro no afecta al caso-, un campo tradicionalmente de secano sólo recibe las lluvias que las nubes quieran buenamente depararle. La vegetación, consecuentemente, acaba por adaptarse a ese régimen pluviométrico, propio de la zona. En la mayor parte de la antiguamente llamada España Seca, ni siquiera existe un «régimen pluviométrico» como tal; es decir, no hay regularidad que permita hablar de «régimen» sino una absoluta irregularidad, a corto y a largo plazo. No hay «ciclos» de sequía o lluvia, sino periodos aleatorios en los que llueve mucho o poco; y no hay «estaciones» de lluvia o sequía como sí ocurre, por ejemplo, en los países tropicales. Eso sí, la cantidad de lluvia que cae, en promedio, es bastante baja comparada con la que cae en el norte del país; aunque considerablemente más alta que la que cae más al sur, en el Sahara. Una vez más, todo es relativo.

Ese «no régimen», o mejor dicho «incierto régimen», de la lluvia se caracteriza, pues, por la irregularidad tanto de las cantidades caídas como de las fechas en que cae; y hay años con mucha lluvia y años con poca, sin ninguna repetición más o menos cíclica.

Así son las cosas del clima en la mayor parte de España. Y poco se puede hacer para cambiarlo. Ni siquiera en una óptica de posible cambio climático futuro va a modificarse algo tan poco definido: seguramente seguirá lloviendo lo mismo, incluso un poco más, en promedio, pero de la misma forma irregular que ahora.



Por otra parte están luego las necesidades agrícolas nuevas, cuando no nos conformamos con un secano tan poco acogedor, cuya escasa lluvia cae cuando y como quiere. Y así aparecen los regadíos; y quizá entonces sí podamos hablar de sed en el campo. Porque cuando un cultivo de regadío carece del agua que le llega de forma artificial -es decir, llueva o no-, entonces el drama es inevitable. Un drama a la vez económico y biológico. ¿Cómo evitarlo?

Evidentemente, conformándonos con la lluvia que cae. Si acaso, regulándola para evitar en lo posible las irregularidades temporales: embalses, canalizaciones, periodos de regadío... Pero teniendo en cuenta que el agua que cae es la que cae; no más. Si regamos por encima de esa disponibilidad nos arriesgamos a carecer del agua necesaria a poco que la sequía se prolongue. Y eso es lo que está pasando ya en muchas regiones.

Es cierto que se acude a los pozos o a los trasvases. Pero son soluciones falsas, pan para hoy y más hambre para mañana. Los pozos almacenan agua que procede de la superficie; sólo debieran ser utilizados, y con mesura, para paliar deficiencias extraordinarias, como recursos de emergencia; luego hay que dejar que se recarguen. Y los trasvases son muy costosos, poco eficaces por las pérdidas de agua que se producen, y en última instancia conflictivos si los que ceden el agua se niegan a ello.

La solución es aceptar lo evidente: llueve lo que llueve, y a eso hay que atenerse. No se deben encarar políticas de oferta de agua -«un nuevo pantano para tantas hectáreas nuevas de regadío»- sino políticas de demanda -«necesitamos tanto... ¿hay suficiente?»; si no, prescindamos de los regadíos o prioricemos los más interesantes.

No es fácil. El olivar con regadío, por ejemplo, no sólo rinde más sino que sobre todo rinde siempre igual, sin las terribles oscilaciones que tantos quebraderos de cabeza producen de un año a otro. ¿Cómo no invertir en regar el olivar?...

Lo que ocurre es que muchos métodos de aportar agua a los campos son despilfarradores y a menudo ineficaces, cuando no dañinos: regar a manta o por aspersión en pleno verano no deja de ser una insensatez en regiones secas y calurosas. Racionalizar el regadío supone aumentar su eficiencia y gastar mucha menos agua, que podría así ir a otros cultivos que ahora no pueden tener más agua que la que llueve.

Y, en todo caso, no olvidar jamás que la sequía es un elemento cotidiano de nuestros climas y no una catástrofe que, cuando llega, nos vuelve a pillar a todos desprevenidos.

No vale aprovechar al máximo los años lluviosos y quejarse cuando llegan los secos. Lo que hay que hacer es promediar, y jamás gastar más que ese promedio.

Ya en la época del Cid España era lo que hoy sigue siendo: «al destierro con doce de los suyos, por la estepa castellana, polvo, sudor y hierro, el Cid cabalga»...

Páginas monográficas de El fingidor

Presencia gitana



Cuando se cumplen 500 años de la pragmática que instaura en España la caza del gitano, nos llegan noticias recentísimas de nuevas persecuciones contra los zíngaros en Kosovo, ante la pasividad (al menos por ahora) de la OTAN, presunta garante de la dignidad y las libertades humanas por imperativo histórico. Dicen que la Historia se ha acelerado desmesuradamente, aunque también parece haberse detenido en esta infame última curva del milenio.

Pero debe recordarse que no sólo de tópicos vive el hombre: no todo ha sido odio y marginación en este largo viaje, y, más allá de los sucesos que recoge el sanguinolento registro de la historia, ha habido y sigue habiendo personas que se han propuesto sobrevivir, que se han ido buscando la vida y la han encontrado.

Y justo es reconocer que sobrevivir en el seno de países y culturas tan dispares -sólo coincidentes en su hostilidad hacia lo extraño- es en sí toda una lección de política y de economía, o sea, de coherencia cultural.

Si -acudiendo a frases famosas- todos somos berlineses, o judíos, podemos por igual decir que todos somos gitanos, pues la opresión del hombre no se detiene en una raza. Las páginas que siguen pretenden ilustrar algunas parcelas de la realidad de una cultura universal como pocas.

Colaboradores: Antonio Gómez Alfaro, Félix Grande, José Heredia Maya, José Heredia Moreno, Wenceslao Carlos Lozano, María Luengo, Juan de Dios Luque Durán, José Ortega López, Antonio Pamies.

1999:

Un año para la reparación histórica

Antonio Gómez Alfaro

El actual año de gracia de 1999 es una fecha cargada de significación para los españoles gitanos. El pasado 4 de marzo se cumplieron los cinco siglos de la primera disposición que cimentaría el profuso corpus legal con el que el reino de Castilla intentaría la reducción social del grupo. A ejemplo suyo, los demás territorios integrados en el mosaico español no tardarían a partir de aquella fecha en aprobar medidas crecientemente rigurosas que permitieron el acosamiento de los gitanos. En la operación no dejaría de participar la Iglesia a través de las constituciones sinodales que promovían el integrismo religioso y la desaparición de cualquier tipo de otredad cultural.

La criminalización de todos sus signos distintivos de identidad, muy destacadamente entre ellos su propio idioma, formaría parte de unas detalladas medidas de control que incidieron duramente en el desarrollo individual y comunitario de los gitanos. Para asegurar el éxito de aquella política, el Antiguo Régimen contó con la destinación al forzado trabajo del remo en las galeras, condena dispuesta en muchas ocasiones de forma indiscriminada y no como respuesta punitiva a una previa conducta delictiva particular. En este sentido, los archivos conservan una variada documentación sobre las redadas que periódicamente se disponían para surtir de galeotes a la flota dedicada a la vigilancia y defensa de las fronteras marítimas del reino.

Tales son los parámetros en los que puede enmarcarse la situación política y legal de los gitanos durante dos siglos y medio, hasta los terribles acontecimientos de 1749, fecha que divide su historia española en dos mitades cronológicamente iguales desde la pragmática de los Reyes Católicos. Aunque la abolición de la pena de galeras en 1748 intervino directamente en aquellos acontecimientos, tuvieron su específico detonante en dos circunstancias concretas: la culminación de una operación reasentadora que a partir de 1717 había logrado la fijación domiciliaria de gran número de familias gitanas en unas localidades habilitadas para ello, y la delegación que la Santa Sede hizo a los obispos para que autorizaran directamente el envío a las iglesias de los presidios de los refugiados que pretendían beneficiarse de la inmunidad eclesiástica local.

Por supuesto, más allá de esos factores, debe tenerse en cuenta la afloración de una nueva filosofía de gobierno que justificaba, como solución definitiva de lo que se consideraba gravísimo problema político, la separación de la sociedad de un grupo que no parecía mostrar deseos de fundirse en ella. Propuesta la operación por el obispo de Oviedo, gobernador a la sazón del Consejo de Castilla, y autorizada por Fernando VI tras el visto bueno de su confesor, el marqués de la Ensenada diseñaría una estrategia que contaba con la participación decisiva de un ejército cuya utilización para tareas interiores comenzó a ser habitual en aquellos tiempos.

Conseguido un aceptable nivel de sigilo en la preparación de la redada, ésta se llevaría a cabo de manera simultánea en toda España el 30 de julio de 1749, completándose en la primera quincena de agosto a partir de una circular que ordenaba no exceptuar a ningún gitano y embargar sus bienes para financiar los previsibles gastos: ali-

.../...

.../...

mentación y conducción de los detenidos, aranceles de los funcionarios intervinientes, etcétera. Aquellas terribles medidas afectarían a un número impreciso de hombres y mujeres, ancianos y niños, entre las 9.000 y las 12.000 personas, según algunos documentos coetáneos: los trabajos forzados de las gitanas detenidas deberían garantizar la viabilidad de los depósitos donde irían destinadas con los niños pequeños; los varones, a partir de los siete años, sustituirían en los arsenales al peonaje libre contratado para las obras que entonces se llevaban a cabo.

La llegada de los apresados a los arsenales y a las ciudades en que deberían instalarse los depósitos de mujeres, pondrá de manifiesto unos problemas para los que no se había previsto solución anticipada por culpa precisamente del sigilo con que quiso asegurarse que no huyeran ni ocultaran bienes. El Consejo quedaría inmediatamente desbordado por los informes que subrayaban la falta de edificios adecuados y de tropa para una eficaz vigilancia, la cortedad de presupuestos para alimentación y vestuario, la imposibilidad de proporcionar trabajo a mujeres y hombres. Todo ello, sin perjuicio de que las quejas de los victimados hicieran comprender la antijuridicidad de unas medidas aplicadas indiscriminadamente sin tener en cuenta la posible existencia de gitanos finalmente «buenos», «por cansados, temerosos o arrepentidos».

La comisión nombrada al efecto para estudiar el tema y proponer destinaciones, aconsejaría, como aceptó el Consejo, una adecuada criba selectiva a través de expedientes informativos «secretos», esto es, sin audiencia de los presos. Dirá Campomanes, años más tarde, que la falta de una instancia judicial supervisora de aquellos expedientes hizo que recuperase la libertad una mayoría de los detenidos, «resultando llenarse el reino de gitanos poco menos que antes». A falta de datos fidedignos sobre aquellos sucesos, se sabe que los libertados se enfrentarían a toda clase de dificultades a la hora de recomponer su existencia entre unos convecinos que no habían dudado en aprovechar las subastas para comprar viviendas, animales, ropas y enseres propiedad de unos gitanos que pensaron no iban a volver a ver.

Contradiciendo la política reductora secularmente propugnada por la legislación aprobada desde 1499, la redada supuso un retroceso cuyas perversas consecuencias marcarían duramente el futuro de la comunidad gitana española. Culminación aquellos acontecimientos de una larga memoria de acoso y desencuentro, un catártico texto recordatorio preparado al respecto por la Asociación Nacional Presencia Gitana propondría convertir este año de gracia de 1999 en «Año de la Reparación Histórica del Pueblo Gitano». El tema no ha dejado de suscitar el lógico interés del Colegio de Defensores del Pueblo, que aprobaría un comunicado conjunto cuyo párrafo final subraya la necesidad de «que la sociedad española se asome al nuevo milenio con la satisfacción de haber reparado las injusticias históricas cometidas con las minorías. Sólo si logramos compensar los déficits heredados, habremos contribuido realmente a una convivencia en igualdad de todas las personas, las comunidades y las etnias». ■

El léxico caló en la lengua española

Miguel Ropero Núñez

En la configuración histórica de la lengua española, podemos documentar un caudal importante y problemático de préstamos léxicos, cuyo origen y significado radica en el caló, el dialecto de los gitanos españoles, de origen indio, emparentado con el sánscrito. Este léxico caló, utilizado y transmitido por tradición oral en las familias gitanas, como reliquia viva de la *chipe callí* (lengua gitana), ha traspasado los límites del grupo minoritario de los gitanos y ha arraigado profundamente en las hablas andaluzas y en el lenguaje coloquial español. Así lo dice expresamente Carlos Clavería, uno de los más rigurosos investigadores sobre los gitanismos del español:

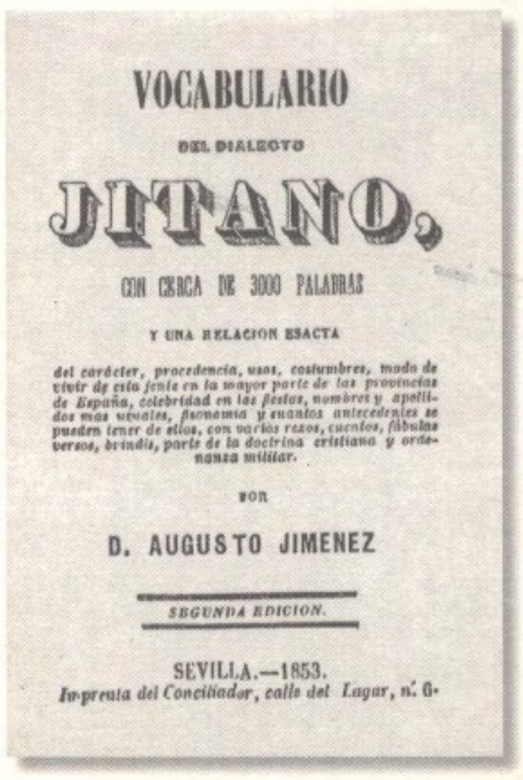
Es un hecho que las voces de origen gitano son un elemento constitutivo de la lengua general nada despreciable, aunque resulte un poco difícil determinar qué gitanismos fueron, durante largo tiempo, únicamente términos del argot delincuente o carcelario, antes de pasar a la lengua común, o cuáles se incorporaron directamente al lenguaje popular español a través del dialecto andaluz y al calor de la moda flamenca.
(*Argot*, en ELH, 361)

A este léxico gitano y flamenco, a pesar de que se usa con frecuencia en el habla popular andaluza y en el lenguaje coloquial español, no se le ha prestado la atención que se merece ni se le han dedicado estudios científicos suficientemente rigurosos, porque se le ha tratado casi siempre con cierto desprecio y superficialidad, sobre todo en los medios intelectuales. Como consecuencia de esta actitud, existe bastante confusión y hay conceptos muy equivocados en torno al origen del léxico gitano y a la terminología para designarlo y clasificarlo.

En efecto, el hispanohablante que emplea o escucha un término de origen gitano desconoce su etimología, y lo suele identificar con otros vocablos propios de la germanía, o con palabras características del argot de la delincuencia actual. Otras veces, duda si se trata de un término propio del léxico caló o si es una palabra característica del lenguaje popular andaluz. Sin embargo, el dialecto de los gitanos, de origen indostánico, y conocido en España con el nombre de *caló*, nada tiene que ver en sus orígenes con la vieja germanía ni con el habla andaluza, históricamente dialecto del castellano.

Para arrojar luz y precisar de forma práctica el léxico caló presente en la lengua española, ofrezco a continuación una relación de los gitanismos incorporados en la última edición del DRAE, como muestra de la importante influencia de la lengua y cultura gitanas sobre el habla andaluza y el lenguaje coloquial español:

Acharar, achares; andoba, andóbal; baranda; barbián; barí, baril; bato; bulo; buten; calé, cañí; camelador, camelar, camelo; canguelo; cate, catear; clisos; curda, curdela; currar, curro; chaci, chanci; chalar, chalado, chaladura; chamullar; chanelar; chaval, chavea; chingar; chipé, chipén; chorrar, chori, choricear, choriceo, choricero, chorizar, chorizo, choro; chulé; chungo, chungón, chunguearse, chungueo; churumbel; debla; diñar, endiñar; diquelar; ducas; fetén; gaché, gachí, gachó; gilí, gilipollas, gilipollez; gindama, jinda, jindama; guillarse, guillárselas, guilladura; jalar, jamar; jonjabar; juncal; lacha; lipendi; mangancia, mangante, mangar; menda; mengue; naja; nanay, pañí, paripé, parné, pesquis, pinrel, pira, pirandón, pirante, pirar, pirárselas; postín, postinear, postinero; sandunga, sandunguero. ■


VOCABULARIO
DEL DIALECTO
JITANO,
CON CERCA DE 3000 PALABRAS
Y UNA RELACION EXACTA
del carácter, procedencia, usos, costumbres, modo de vivir de esta jente en la mayor parte de las provincias de España, celebridad en las fiestas, nombres y apellidos mas usuales, fisonomía y cuantos antecedentes se pueden tener de ellos, con varios rasos, cuentos, fábulas versos, brindis, parte de la doctrina cristiana y ordenanza militar.
POR
D. AUGUSTO JIMENEZ
SEGUNDA EDICION.
SEVILLA.—1853.
Imprenta del Conciliador, calle del Lagar, n.º 6.

Federico García Lorca y los gitanos

José Ortega López



La literatura sobre el gitano no ofrece, en general, una versión creíble de esta minoría y esa falsa imagen ha ayudado, hasta cierto punto, a prolongar y reforzar la discriminación y la marginación que ha venido sufriendo el gitano. En la literatura del siglo de Oro, quizá con la excepción de *El donado hablador Alonso, mozo de muchos amos* (1626), los escritores se han limitado a destacar el exotismo físico y espiritual del gitano. Cervantes, el más humanitario de nuestros escritores, en la estilización del existir del gitano que nos da en *La gitanilla*, se atiene más a la norma aristotélica de entretener y moralizar que a su realidad social. En general, los escritores de los siglos XVIII y XIX tratan al gitano con frivolidad, y los de la Generación del 98 lo ignoran o atacan. El Modernismo (Salvador Rueda, Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado) inicia la reivindicación del gitano, que culminaría en la Generación del 27 con Rafael Alberti y Federico García Lorca.

Una de las obsesiones en la obra del escritor granadino es la eterna lucha entre las fuerzas antagónicas de Eros y Tánatos. En el *Poema del cante jondo* (1921), del que se desprendería su *Romancero gitano* (1927), este conflicto es protagonizado por el gitano y la autoridad en el poema dramático *Escena del Teniente Coronel de la Guardia Civil*. Éste es el antihéroe, el antagonista, o principio del que emergen las fuerzas oscuras del mal. Desde el punto de vista social, este cuerpo represivo es el representante de la cultura dominante que coarta, en pro de la estabilidad que garantiza a la minoría gobernante la satisfacción de los impulsos de la libido. Y ante esta coerción, la única defensa que puede oponer el gitano es la del poder contestatario de su fantasía: evasión hacia una realidad gratificante que se refleja en la respuesta que el gitano da al civil: *He inventado unas alas para volar y vuelo. Azufre y rosa en mis labios*. Esta voluntad de desajenación por parte de la víctima explica la muerte poética del civil como un conjuro liberador: *El alma de tabaco y café con leche del Teniente Coronel de la Guardia Civil sale por la ventana*. Y en el *Romance de la Guardia Civil* se insiste en este antagonismo entre el principio del placer (libertad) y el principio de la realidad (represión), paralelismo antitético que culmina en el ataque de las fuerzas del orden contra la imaginación, lucha que se resuelve en la forma más extrema de infecundidad, que es la imposibilidad de dar vida: *Pero la Guardia Civil/ avanza sembrando hogueras,/ donde joven y desnuda/ la imaginación se quema.*

Lorca fue el primer escritor que dio vida a un mundo marginado reivindicando la tradición gitana del romance y enalteciendo su figura: *y lo llamo gitano [romancero] porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal*. El tratamiento de este tema dio lugar al mito del poeta gitano o el gitano poeta, adscripción contra la que se defendió en su conocida carta a Jorge Guillén: *Me va molestando un poco mi mito de gitanería. Confunden mi vida y mi carácter. No quiero de ninguna manera. Los gitanos son un tema. Y nada más. Yo podría ser lo mismo poeta de agujas de coser o de paisajes hidráulicos. Además, el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de poeta salvaje que tú sabes bien no soy*. Tema gitano, pues, pero no como elemento decorativo, pintoresco o costumbrista, sino medio para calar con su penetrante mirada poética en la mentalidad secreta, mítica y primitiva de este pueblo. Lo que explica que en el *Romancero gitano*, aunque se potencia la metáfora, se va imponiendo el símbolo, figura que establece relaciones no por similitud, sino según asociaciones de orden prelógico que hacen coexistir en el poema un significado lógico con otro racional. Las correspondencias prelógicas se asocian con la «mentalidad primitiva» del gitano, cuya energía espiritual puede unir anímicamente un objeto y una idea, o una emoción y un objeto. Primitivismo también por la capacidad del gitano para evocar todo tipo de sentimientos en contacto con la naturaleza, en un intento por recuperar los lazos perdidos del hombre con el cosmos. Este primitivismo, que poéticamente Lorca ausculta en sus versos, expone las partes más escondidas y reprimidas de la personalidad del gitano, fondo arcaico que se halla en los niveles más profundos de la psique.

El sentido dramático de la existencia y la amenaza constante, misteriosa e inexorable de las fuerzas del mal se resumen en la pena, tema central, según el poeta, del *Romancero*. Pesar como dolor íntimo de penas ocultas, que tejen la existencia del gitano y que le fuerzan a espejar en su interior, o a manifestar oralmente su dolor en el desgarrado lamento de la copla. Pena sola que adopta la forma de superstición para conjurar el miedo ancestral del gitano, miedo atávico a la cultura dominante, que se refleja en estos versos que abren el poema «Muerto de amor»: *¿Qué es aquello que reluce/ por los altos corredores?/ Cierra la puerta, hijo mío,/ acaban de dar las doce*.

El interés de Lorca por el gitano andaluz es similar al que expresó en sus escritos por otros marginados: la mujer en los tres dramas rurales, el homosexual en algunas de sus obras de teatro vanguardistas y los negros en el poemario neoyorquino. A causa de la sistemática negación que la sociedad paya hace del gitano para asimilarlo, aculturizarlo y negarlo, el gitano se ha visto forzado a cuestionarse su identidad. Y lo hace ahondando en su tradición, en sus mitos y en la raíz espiritual de su dolor. En sus escritos, Lorca reivindica no sólo la tradición gitana del romance, sino que se identifica con la angustia radical de esta minoría para combatir su marginación, solidarizándose con un pueblo al que se le ha negado elegir su destino. ■

presencia gitana

La lengua de los gitanos

Algunas consideraciones lingüísticas, históricas y culturales

Juan de Dios Luque Durán

páginas monográficas

La abundante profusión de términos del caló, la lengua de los gitanos españoles, que han pasado al argot español, tales como *gachí*, *chamullar*, *gachó*, *menda*, *andoba*, *coba*, *currar*, *fetén*, *jamar*, *postín*, *ful*, *chungo*, *guillarse*, *chalao*, *najarse*, *curda*, etc. constituyen un importante tesoro léxico de nuestro idioma por varias razones. Una de ellas es la importancia del caló como fuente de términos alternativos, ya que el poco contacto que durante muchos siglos ha tenido nuestra lengua con otras lenguas no ha facilitado la obtención de un rico vocabulario argótico, mediante préstamos de otras lenguas, como por ejemplo ocurre en el inglés. Los términos procedentes del caló, existentes en nuestro idioma, son además para el lingüista un puente intercultural que une la lengua española con una de las lenguas y civilizaciones más antiguas y prestigiosas del mundo: la cultura de los hindúes y la lengua sánscrita, con sus descendientes las lenguas prácritas y la mayor parte de las lenguas que hoy se hablan en el norte de la India, entre ellas el hindi, lengua oficial de la India en la actualidad.

Los orígenes del romaní, o lengua de los gitanos europeos, han sido bien identificados y situados a lo largo de numerosas investigaciones en los últimos ciento setenta años. La lengua romaní se ubica dentro de los dialectos prácritos hablados entre el año 500 a.d. C. y 1000 d.C en la India. Estos dialectos proceden del sánscrito clásico, de la misma manera que las lenguas romances proceden del latín. Geográficamente, el romaní se hablaba en su origen junto con dialectos indios noroccidentales, que incluyen al hindi y al punjabi, aunque se han demostrado contactos con las lenguas dárdicas. Este dato apunta a que los gitanos pudieron haber habitado en el noroeste de la India largo tiempo antes de comenzar su gran migración hacia Occidente. Las causas que provocaron la salida de la India y su larga diáspora son motivo de debate. Se apunta a que pudieran haber seguido a los invasores musulmanes de la India en un periodo que oscilaría entre el s. X y el s. XII. Está casi descartado que su éxodo proceda de la conquista de Tamerlán en el siglo XIV, por ser demasiado tardía.

Resulta fácil asociar a los gitanos con pueblos y costumbres típicos de la India. Incluso ha habido intentos de asociar a los gitanos con algún grupo concreto de los que todavía habitan en la India, como por ejemplo la comunidad *dumaki*, que bien pudiera ser un fragmento superviviente del pueblo gitano original. Los dumakis se dedican a actividades tan típicamente gitanas como la herrería, el cante y el baile. El éxodo de los gitanos de la India se ha intentado explicar por la costumbre de los hindúes de degradar a grupos sociales que en algún momento histórico hayan cometido una falta contra el colectivo social. La religión hindú es la única del mundo a la que uno no puede adscribirse por conversión ya que sólo se puede ser hindú por nacimiento. Dentro del hinduismo, uno queda adscrito también por nacimiento a un rígido sistema de castas y subcastas. Un crimen imperdonable contra la comunidad es que una parte de ella se adhiera a la religión o creencias de un conquistador extranjero y traicione así el orden cósmico hindú. Los gitanos podrían ser descendientes de un grupo que, tras haber tomado partido por un invasor, hubieran sido expulsados tras la derrota de éste.

En cualquier caso, es seguro que en su éxodo los gitanos atravesaron lo que hoy es Pakistán, Afganistán, Irán, Turquía, los Balcanes, expandiéndose posteriormente hacia el centro, el este y el oeste de Europa. A la Península Ibérica los gitanos llegan hacia 1425 procedentes de Francia. A finales de ese mismo siglo, junto con los ejércitos de los Reyes Católicos, entran en Granada, donde existirá desde entonces una de las comunidades gitanas más numerosas de España.

Todo esto que hoy sabemos de los gitanos fue durante siglos ignorado, creándose en torno a ellos un halo de misterio y resquemor. A falta de documentos históricos y de memoria histórica del propio pueblo gitano, fue la lingüística la que consiguió resolver el enigma del origen del pueblo gitano. Los gitanos, cuyo nombre endoétnico es *romí* o *romaní*, se presentaron a sí mismos durante largo tiempo como *egipcianos*, es decir, procedentes de Egipto. El nombre *romaní* procede de *rom-* "hombre". Esta raíz viene del prácrito *doma* "hombre de baja casta", palabra de origen dravídico. De *rom-* se deriva también el femenino *romí* "mujer". Con la astucia de pasar por *egipcianos*, conseguían el doble propósito de dotarse de una patria de alcurnia y de postularse como conocedores de todos los conocimientos ocultistas que los europeos asociaban con el Antiguo Egipto. Sin embargo, el origen egipcio de los gitanos fue ya negado por Covarrubias, quien en 1611 afirmaba que el vulgo creía que los gitanos habían recibido la maldición de peregrinar por el mundo, sin tener asiento ni morada permanente, porque no habían querido albergar al niño Jesús, a su madre y a José durante su huida a Egipto. Pero Covarrubias advertía que todo esto era mentira, porque según él los gitanos vivían antes en los confines del imperio turco y su lengua *tira a esclavona*.

Fue el jesuita español Lorenzo Hervás y Panduro quien se dio cuenta en 1802 de que la lengua de los gitanos era parecida a las lenguas que se hablaban en la India. Esta teoría sería probada extensamente por comparatistas decimonónicos, entre ellos A.F. Pott, F. Miklosich y A. Paspati. Tanto la gramática como el léxico romaní pueden relacionarse fácilmente con el sánscrito, el hindi y otras lenguas de la India. Así, p.ej., los numerales cardinales presenta un estrecho parecido:

	Caló	Romaní común	Hindi	Sánscrito
1	yequé	yek	ek	éka
2	dui	dui	do	dvá
3	trin	trin	tīn	trí
4	estar	štor	chār	chatúr
5	panche	pančˇ	pānch	pāncha
6	job	šov	chhai	sás
10	deque	deš	das	dáça

La lengua que hablan los gitanos de Europa se conoce como *romaní común* y es una reconstrucción, fundamentalmente léxica, a partir de las diferentes variedades y dialectos que existen en Europa. Las diferencias son suficientemente marcadas para que unos gitanos del este y del oeste no puedan entenderse entre sí, aunque pueden encontrar que determinadas palabras del vocabulario básico son muy parecidas o iguales. Así, la palabra para "agua" es *pani*, o *pañi*, en todo el ámbito europeo. Una división esquematizada de las variedades europeas del *romaní* sería la siguiente:

a) Grupo *vlaj romaní* (incluyendo variedades como el *kalderash*, el *lovari* y el *churari*)
b) Grupo *no-vlaj*:
  b1) caló (romaní ibérico)
  b2) sureño (Italia)
  b3) griego
  b4) balcánico
  b5) norteño (británico, escandinavo, báltico, central [bohemio, húngaro, eslovaco, etc.])

La pervivencia de la lengua de los gitanos plantea múltiples problemas lingüísticos. En las lenguas romaníes habladas en Europa es fácil encontrar cerca de un setenta por ciento de términos de origen indio. Sin embargo, las gramáticas varían notablemente ya que tienden a remedar la estructuras gramaticales de la lengua que se habla en el entorno en el que viven. Así, la gramática del romaní hablado en Rusia se parece extraordinariamente a la gramática del ruso, mientras que la gramática del caló se parece extraordinariamente a la del español. Este sorprendente hecho, que contradice las tendencias generales de asimilaciones y cambios que se dan en las lenguas en contacto (lo normal es la preservación de la gramática propia y la incorporación del léxico de la lengua vecina), se explica por unas especiales condiciones sociolingüísticas del romaní. La lengua de los gitanos ha funcionado siempre como un criptolecto para uso exclusivo de la comunidad gitana, que se aísla y protege del exterior mediante una lengua desconocida para los vecinos, y que al mismo tiempo les permite la ventaja de tener una jerga que, como en el caso de las jergas de maleantes, les da una cierta impunidad en sus actuaciones. Desgraciadamente, en la actualidad no queda ya en España ningún hablante del caló como lengua vernácula. Los gitanos de ahora, todo lo demás, utilizan antiguas palabras del caló intercaladas en su español.

Los sustantivos y el vocabulario en general asociados con los gitanos constituyen una clave lingüística para indagar sobre los orígenes de estos. Si la raíz *rom-* nos remonta a unas orígenes en la península indostánica, y la palabra *gitano* nos lleva a informar de un espúreo origen egipcio, otras palabras como *calé*, *cañí* o *zíngaro*, nos pueden aportar así mismo datos de interés. La palabra *calé*, plural *caló*, procede del adjetivo hindi *kālā* "negro". Con toda seguridad alude al color negro, aceitunado de los gitanos, contrastándolo con el de los *parnorré* (sánscrito *pandarā*), los "blancos". La palabra *zíngaro*, con su variante *zincali*, procede del griego *athinganoi* (nombre dado a un tipo de herejes con los cuales se asoció a los gitanos). La palabra *cañí* resulta más difícil de explicar porque, curiosamente, *cañí* en caló significa "gallina". Pero podría tratarse de una deformación de «calí». También han sido llamados *húngaros* y *bohemios* por su procedencia de esta zona de la Europa central, puesto que las emigraciones de los gitanos se dieron en varias oleadas, una de las cuales sabemos que acompañó a los ejércitos de Napoleón a comienzos del siglo XIX.

La lengua de los gitanos, y más en concreto su léxico, es una prueba del recorrido histórico de estos. El grueso del léxico es de origen indostánico y en él encontramos multitud de palabras, como *ruv* "lobo", que procede del sánscrito *vrkas* y está relacionada a su vez con otras lenguas indoeuropeas, como el latín *lupus*, el griego *lukos*, el ruso *volk*, el inglés *wolf* y el alemán *Wulf*. En su camino desde la India a Europa, los gitanos tuvieron contacto con diversas lenguas iranias, con el armenio, el griego y diferentes lenguas eslavas de los Balcanes. Posteriormente, así mismo, adquirieron algunos términos del turco, el húngaro y el alemán. Términos como *cangrí* "iglesia" (en caló usado también como sinónimo de *trena* "cárcel"), *angustí* "dedo" o *quejesa* "seda" son términos iránicos. Palabras armenias en el romaní son *morchás* "piel", *gasté* "caballo" y *choré* "mula". Términos de origen griego son algunos de los numerales en caló (*efta* "siete", *otor* "ocho" y *enia* "nueve"), así como los términos *zumí* "sopa", *foró* "ciudad" y *drom* "carretera". Los términos procedentes de las lenguas eslavas son abundantes. Así, por ejemplo, *cralis* "rey"(del nombre de Carlomagno, que los eslavos usaron como genérico para "rey"), *clichí* "llave", *dosta* "suficiente". Muchos términos eslavos del caló romaní proceden de inmigraciones tardías de gitanos europeos a la Península Ibérica. Tal es el caso de los términos *jundo* "soldado", *ulicha* "calle" y *pusca* "cañón". De algunos de estos préstamos eslavos se puede precisar perfectamente su origen ruso, como en *guillar*, del ruso *guliát* "andar", o *sejoña* "hoy en día", del ruso *segodnia* "hoy". El alemán también ha proporcionado diversas palabras, como *gueltre* "dinero", de *Geld*.

El estudio del léxico romaní puede servir también para dilucidar una de las cuestiones más controvertidas sobre el origen de los gitanos, la cual está relacionada con una idea muy arraigada en algunas comunidades de Andalucía, según la cual los gitanos han estado en el sur de España desde hace mil años. Probablemente, esta idea ha sido repetida por bienintencionados que, de esta manera, querían reforzar el derecho de los gitanos a estar en unas tierras cuyos antepasados habrían ocupado incluso antes que los cristianos. Según esta teoría, reproducida por lo demás en diversos tratados nacionales y extranjeros sobre los gitanos peninsulares, los gitanos habrían llegado a Andalucía a través del norte de África. Es inexistente cualquier tipo de evidencia histórica que pruebe tal cosa. La evidencia lingüística, por otra parte, indica lo contrario. Solamente dos palabras del extenso léxico romaní proceden al parecer del árabe. Estas son *lao* "palabra" y *quisobí* "bolso". Estos términos, por otra parte, pudieron haber sido adquiridos por los gitanos en Persia, donde la influencia árabe, cultural y lingüística, es muy grande desde el siglo VIII. Sumada la evidencia lingüística a la evidencia histórica, parece casi concluyente que los gitanos llegaron a nuestra tierra en un año concreto: 1492. En 1992 se celebró el V Centenario de la conquista de Granada, del descubrimiento de América y de la publicación de la Gramática de Nebrija. Un cuarto acontecimiento que la comunidad gitana, junto con la comunidad paya, debía haber celebrado también es la llegada a Granada, ciudad que ha marcado con su especial carácter y colorido. Por desgracia, ni unos ni otros se acordaron o quisieron hacerlo. ■

presencia gitana



Mariano Fortuny.
Gitano, c. 1870-72

De tal palo tal astilla

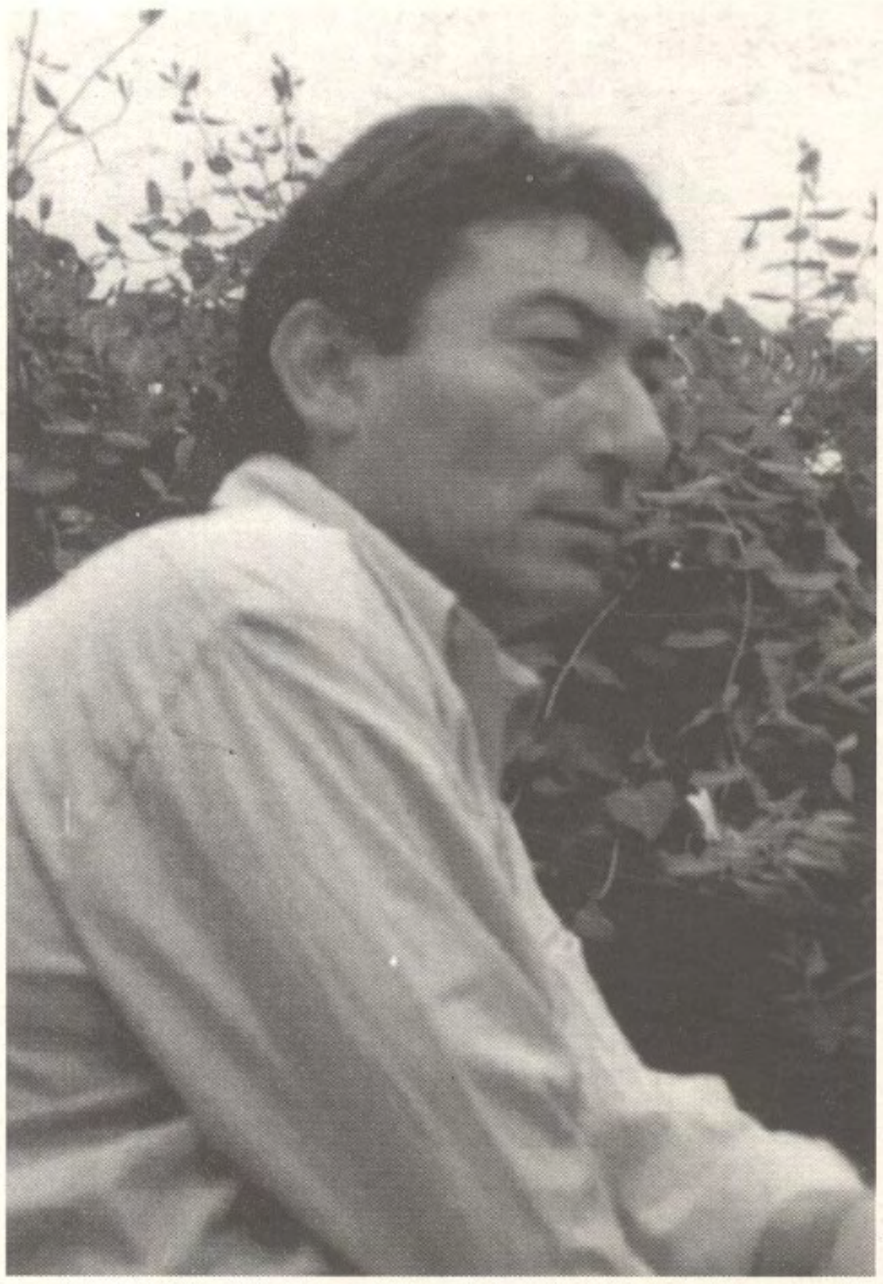
Wenceslao Carlos Lozano

Jaime Heredia *El Parrón*

páginas monográficas

Cuando a Jaime se le pregunta por sus antecedentes artísticos familiares, suele partir de su bisabuelo sacromontano, el cantaor apodado «el Parrón», fragüero de profesión, como también lo fue su abuelo materno: familia de fragüeros y cantaores ¡qué dos primores! Dos de las hijas de aquel *Parrón* fueron consumadas artistas, la bailaora conocida por la *Faraona*, cuya zambra se mantuvo con ese nombre hasta entrados los años 80; y su abuela materna, *la Parrona*, cantaora en círculos familiares y madre de Rosa, *la Rochina*, cantaora y bailaora profesional en los años 60, especialmente en Madrid y Barcelona: se trata, claro está, de la madre de Jaime.

Jaime nace en Granada en 1955 y pasa su infancia en la parte baja del Albaicín, debajo del Mirador de San Cristobal. Estudiará en el colegio del Padre Manjón sito del otro lado de la carretera de Murcia (el colegio de San Cristobal, como se decía). Tiene por vecinos a sus familiares los Marote, que no necesitan presentación en el mundo del flamenco. Si añadimos el apellido Maya (Mario, Manolete, Juan y un largo etcétera) y al gran solearero Juanillo el Gitano, nos encontramos con una de esas dinastías que suelen conformar los artistas flamencos de primera magnitud. Y henos aquí con el joven Parrón, que a los 14 años se lanza a cantar en la zambra de su tía *Faraona*, tras haberse fogueado de pequeño en las reuniones familiares. Con 17 años gana una serie de premios, como el del Paseo de los Tristes, y los concedidos por Puleva y Renfe. Con 18 se incorpora a la plantilla del mítico Rey Chico, hoy desaparecido víctima del infortunio; y, ya con 21 años, se va a Mallorca para trabajar con la compañía de la bailaora Carmeta. Al año regresa a su ciudad y se incorpora a la nómina de los buenos cantaores locales, una cantera de la que Granada no está falta.



Wenceslao C. Lozano

Como todo el mundo sabe, en los primeros 70 apuntan los primeros cambios que van a diversificar, sin menoscabo de su engrandecimiento, el flamenco en todas sus facetas. Pensamos tanto en el cante racial de Camarón o en el social de Menese, como en la guitarra de Paco de Lucía o en el baile de Mario Maya, especialmente a partir de ese acontecimiento artístico y cultural tan decisivo que fue *Camelamos Naquerar*, de Pepe Heredia Maya: otro lujo de talento y humanidad para esta ciudad. Jaime participa en espectáculos posteriores de José Heredia, como *Macama Honda* y *Sueño Terral*, junto con artistas como Mariquilla, Paco Cortés, Miguel Ochando; cantaores como Enrique Morente, el Polaco o Antonia la Negra.

En Jaime se dan, al menos, dos etapas diferenciadas. En primer lugar, el largo periodo de dedicación al *cante p'atrás*, impuesto por las exigencias profesionales, pero del que ni mucho menos reniega pues, si bien se le llegó a hacer largo el momento de imponerse como *cantaor p'alante*, en ese aprendizaje en segundo plano se coció su actual firmeza de voz, su seguridad y facilidad en el cante, el abanico de palos que domina, el dominio absoluto del compás, su naturalidad con el público, y desde luego su reconocimiento entre los cabales. La opinión de Jaime es clara al respecto: *Todo el mundo debería pasar por ahí, aunque no demasiado tiempo, porque el estilo se vicia por la servidumbre al baile, y por la ligereza..., siempre pendiente uno del ritmo y de la bailaora, en lugar de tu cante.*

A partir de 1980, más o menos, Jaime pone su peculiar rajo por delante, al servicio del cante, aunque hasta hoy sigue cantando para bailar cada vez que los compromisos profesionales lo requieren. Desde entonces, además de España, ha actuado en varias ocasiones en Francia, en Suiza, Alemania, Portugal, Marruecos, Japón, Ucrania, India, Hong-Kong, que recordemos. En estas fechas andará de nuevo por Japón, para una gira de tres semanas.

Sus fuentes de inspiración arrancan de Manuel Torre, y se van nutriendo de Don Antonio Chacón, Juan Talega, la Niña de los Peines, Caracol, el Chocolate, Gabriel Moreno... En otro periodo, Terremoto, Camarón, Morente. Como se ve, no hay elección inocente: lo mejor de lo más puro. No ha dejado de escuchar atentamente a nadie que mereciera ser escuchado, pero su estilo, al margen de una natural querencia, está determinado por la particularidad de la voz de este cantaor de rajo bronco y ecos atávicos. Las letras de sus cantes están entre las más enjundiosas del acervo histórico, a veces pasadas por Camarón -un obligado homenaje- pero siempre desde una concepción personal de su arte. Dos características del cante del Parrón son, pues, enciclopedismo y personalidad de voz. Pero está abierto a todas las tendencias. En palabras suyas, *el flamenco no se puede quedar empotrao*. Debe ir por donde lo lleven las nuevas generaciones, y a todas las fusiones posibles (él mismo ha intervenido junto con músicos hindúes y marroquíes). Según el Parrón, *los jóvenes tienen un nivel musical muy alto y están bien informados. El flamenco no se pierde, sino que se adapta; se conservan muchas letras antiguas y también la dimensión dramática. Claro que el ¡Ay! de antes no es como el de ahora: era más doloroso, más hecho de hambre y de frío. Hoy el quejío es el de las inquietudes de la juventud actual, que sufre sus cosas pero no vive la tragedia de los de antes.*

En un momento en que estas particularidades escasean, los aficionados, especialmente los «añejos» -entre los que nos encontramos, más bien por suerte que por desgracia- no podemos por menos que agradecer a Jaime Heredia que esté donde está, artística y humanamente. Pero no se engañe nadie, Jaime no es una reliquia del pasado (aunque su rostro bien podría salir de un daguerrotipo de guerrero comanche), sino un hombre de su tiempo, atento al devenir de la sociedad, cuya simpatía y sencillez de trato no consiguen ocultar una psicología de aguas profundas y un resuelto propósito ético. En este sentido, nunca ha dejado de admirarnos su mentalidad abierta, una actitud sin duda nacida de la lucidez y la flexibilidad, de un generoso esfuerzo para conjurar los demonios ancestrales. El aprecio unánime en que se le tiene es prueba de ello, no nos inventamos nada.

Marina Heredia



Su natural afición al flamenco le viene -como debe ser- del ambiente familiar. Empieza con 7 años a bailar, primero en la academia de Mariquilla, y más adelante con las bailaoras Angustilla y Maite Galán. Quería ser bailaora. Pero, con 14 años, decide ser cantaora y así se lo dice a su atónito padre, que nunca la había *sentido cantar* en serio. Marina nos confiesa que empezó a tararear a los 12 años, deslumbrada por el cante del Potito en su primera grabación. Hasta que un día, en una fiesta familiar, *se lanzó y ya nunca paró*, como dice el padre. Conviene apuntar que en arte flamenco es donde menos se verifica la expresión popular «esto es coser y cantar»: cualquier aficionado sabe que es mucho más difícil cantar que tocar o bailar. O, mejor dicho, que el toque y el baile están al alcance de cualquiera -¡es un decir!- que se prepare adecuadamente para ello y supere sus muchas dificultades técnicas. Pero cantar requiere, además, una predisposición del alma, unas aptitudes de oficiante de ceremonia para convocar a los duendes y *destapar el frasco de las esencias*, que no se aprenden, sino que se llevan dentro, como blasón intransferible de la herencia cultural. Más que de dotes canoras, se trata de un don que se hereda, pero se reparte entre pocos.

Cualquiera que conozca a padre e hija reconoce de inmediato la filiación biológica y artística. Él nos dice que la niña no le pidió expresamente que le enseñara sino que iba consultando su opinión, y él le daba consejos sobre la manera de entender y expresar este difícil arte: *en cuanto al compás, lo traía en las venas*. Sin embargo no nos cabe duda de que Marina empezó a cantar por admiración al padre. Su infancia se vio rodeada de artistas -flamencos, poetas, pintores, escritores, músicos-, y eso ha determinado su familiaridad con el mundo del arte y su afición por lo bello. Lo primero que aprende de su padre es a ser artista desde que se levanta hasta que se acuesta, y no sólo en el escenario: vestir bien, con nobleza de porte, don de gente, llaneza de trato con todos. Luego están la afición y la voz. No cesa de estudiar y de ampliar su repertorio, en un constante afán de cuajar un estilo personal -que por supuesto ya posee- a partir de las voces más venerables del pasado. Tal como le ocurre al padre, es en la soleá y la seguiriya donde se recrea con más gusto y más se crece. Uno se sobrecoge al comprobar hasta qué punto un mismo rajo familiar se puede desdoblar sin dejar de ser el mismo, y cómo la herida ancestral del quejío se torna hondura aterciopelada, llena de sutiles matices, conciliando pasado con presente.

Ya con 14 años, canta profesionalmente para bailar en Aquila (Italia), y colabora con Estrella Morente en la grabación *Malgré la nuit*, editada en París. Trabaja durante un par de años junto a su padre en la compañía de la bailaora La China, con quienes viaja por Portugal, Francia y Suiza. Acompaña a su padre por festivales y peñas, y va haciendo sus propias cosas por ahí, en distinta salas, como Eshavira, el Corral del Carbón para el programa *La aventura del Flamenco*, o el Corral del Principe con el ballet de Maite Galán. En 1998, dentro del Festival de Música y Danza, actúa en el estreno de la obra de María Pagés sobre canciones de Lorca: *De la luna al viento*, en los jardines del Generalife. Ese mismo año José María Gallardo la lleva a su concierto como artista invitada, en el Festival de la Guitarra de Córdoba, y en la Bienal de Sevilla. También para la Bienal, en el Teatro Lope de Vega, colabora en el estreno del espectáculo de Eva la Yerbagüena, junto con los cantaores Enrique Soto, Enrique el extremeño, Segundo Falcón y Arcángel, los guitarristas Paco Jarana y Salvador Gutiérrez, y los percusionistas Antonio Coronel y Efraïm Toro.

Posteriormente, firma un contrato para participar en la Opera *De Amore*, del músico Mauricio Sotelo con libreto de Peter Mussbach, una coproduccion de varios teatros de la ópera para casi una veintena de representaciones por Europa a lo largo de 1999 (Alemania, Bélgica, Holanda, Luxemburgo, España). Su estreno el 19 de abril de 1999 en la Bienal de Munich (para tres actuaciones), ha sido un éxito de público y de crítica, que ha destacado las dos voces flamencas femeninas, que se insertan dentro de un complejo entramado operís-tico donde se combina música electrónica con instrumentos tradicionales, voces clásicas con flamencas -en ambos casos en varios idiomas-, con un reparto de intérpretes de primera fila. Atendamos a las impresiones del crítico J.A. Vela del Campo: *las dos cantaoras Eva Durán y Marina Heredia, colosales en los diferentes palos flamencos y hasta en su disposición lingüística con el alemán o el inglés [...] se dejaron la piel y abren nuevas vías de expansión al flamenco. La música española vivió ayer en Munich una noche de gloria.* En septiembre empieza la gira en Madrid y acaba en Los Paises Bajos en octubre. Mientras tanto, sigue actuando aquí y allá. La acabamos de escuchar por dos días en los trasnoches del Festival de Música y Danza de este año, en la Peña de la Platería, junto con Miguel Angel Cortés.

Marina nos habla de sí misma con una modestia no exenta de pasión, por las ilusiones que tiene puestas en su porvenir artístico. Su educación y su talante la han librado de ese patético divismo en que suelen caer algunos de sus compañeros de generación, echados a perder por la tentadora facilidad de una mercadotecnia que los acaba devorando, y luego relegando a un humillante olvido. Sabe perfectamente lo que quiere: ser una buena cantaora flamenca de su tiempo, pero *por derecho*, respetuosa con una tradición tan rica y llena de nobleza y autenticidad. Como bien dice, *yo intento cantar según los cánones, y lo que de ahí sale es mi cante como cantaora joven*. Primero la vocación, luego *los dineros* y las mieles de la fama, si vienen. Por lo demás, ya está escribiendo sus propias letras y en sus próximas grabaciones entrarán algunos de sus temas.

A principios de verano ha firmado un contrato con la multinacional discográfica Universal, que compromete a ambas partes a realizar tres discos con opción a otros dos, el primero de los cuales debería grabarse antes de final de año. Nacho Sáenz de Tejada, responsable del fichaje por Universal, ha declarado atinadamente al diario *El País* que *Marina colma las aspiraciones de cualquier discográfica: es guapísima, muy joven y tiene una voz que gusta a la gente de dentro del flamenco y llega también a los no aficionados*. Para una crítica interna, acudimos a palabras textuales de su padre: *es seria, trabajadora, estudiosa, responsable. Se toma el cante muy en serio. Quiere ser cantaora de verdad, no de variedades.*

Éstas son las credenciales de una de las actuales musas del cante, a quien la crítica especializada augura un ascenso fulgurante, pero que no tiene prisa en llegar porque sabe que tiene mucho que aprender. Si resultan ser ciertas estas predicciones, queda garantizada la continuidad de la mejor tradición flamenca femenina en la persona de esta joven de turbadora belleza, nueva esfinge viva para mitómanos. ■

Gitanidad e hispanidad:

Una realidad lingüística compartida

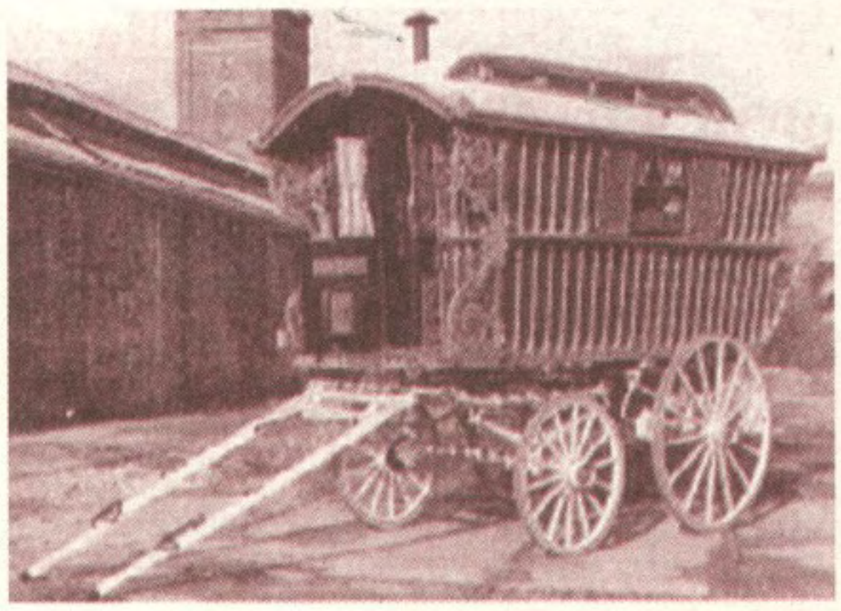
José Heredia Maya

páginas monográficas

Hace unos meses recibí de la Universidad de Innsbruck, una invitación de Beate Eder-Jordan, a escribir un artículo científico o un ensayo de unas veinte páginas; a tal fin me proponía una serie de sugerencias sobre el tema a tratar expresadas en una docena de interrogaciones. Hoy, para *El Fingidor*, voy a intentar abordar la primera de las preguntas: "¿Según tu opinión se puede hablar de *Literatura de los gitanos*?" Literatura y gitanos... que ¿cómo relaciono yo estos dos términos? Pues no sin dificultad. No se me hubiera ocurrido esta relación sino para señalar en textos literarios más de una prueba xenófoba o racista. Mas, delimitemos con cautela el sentido de los términos de *literatura* a literatura escrita (hablar de la tradición oral nos enfrentaría a demasiadas complicaciones que, por ahora, es mejor soslayar) y el de *gitanos* a un grupo culturalmente diferenciado de españoles (me sería imposible incluir en mis referencias otras áreas geográficas).

La literatura escrita presupone la existencia de una lengua; las hablas, dialectos y demás artefactos de comunicación requieren el lustre que proporciona una literatura variada y rica para que la comunidad le reconozca la suprema dignidad de lengua. Según estos presupuestos resultaría impropio hablar de literatura hispanoamericana al no estar escrita en una lengua distinta al castellano. Igual de improcedente sería referirnos a la literatura sudafricana si esta se escribe en inglés. ¿Fue un escritor argelino A. Camus aunque escribió en francés? S. Beckett, irlandés de nacimiento, escribía en inglés y en francés, ¿a qué literatura enriquecía? ¿Fue un escritor irlandés en dos lenguas o un escritor inglés que nació en Irlanda y se adornó con la lengua franca? ¿Borges es un escritor universal sin lengua o un escritor en la lengua de Quevedo con las singularidades del que en un momento renuncia a la vida fuera de la metáfora de la biblioteca, en y desde Buenos Aires? Las interrogaciones pueden ampliarse a la vasta variedad de relaciones y matizaciones que posibilitan los términos contemplados sincrónicamente o a lo largo de la historia, en el fluir de las culturas o en la percepción concreta de un punto de vista. Naturalmente, hoy es operativo, económico y útil hablar con libertad de estas cuestiones en Andalucía a cuenta del romanó o caló, teniendo en cuenta los corsés con que se discuten estos temas en el ámbito vasco y catalán (también en el gallego).

Cuando digo hablar con libertad, digo que es posible remontarse sobre los estrictos postulados de la romanística clásica preocupada por el origen y progresiva disgregación de las lenguas neolatinas, para tratar de entender qué significa la afirmación de que el negro Nicolás Guillén es un poeta cubano, igual que lo son Martí o Lezama Lima. Todo ello complicado con la percepción probable de Shakespeare, Góngora o Dante, como trasmutados por la cultura, dada su dimensión de genios arquetípicos, en seres vivos y cercanos a cada uno de nosotros. Esta compleja significación de los términos empleados dificulta la comprensión para la defensa de algunos postulados.



En fin, quizá me engañe, pero parece claro que lo que se espera no es una introducción a problemas debatidos con amplitud, sino una respuesta personal. He querido, no obstante, situar el tema en un pórtico donde la comprensión y el debate no sean imposibles y sí retornables.

A todo escritor inmerso en el Amazonas Grande de la literatura castellana, sea gitano, vasco, catalán, andaluz, o gallego de nacimiento, le resulta a veces más fácil comunicarse con Manrique, Garcilaso, Góngora, Quevedo, Calderón, Gustavo Adolfo, Juan Ramón, Lorca... que con la vecina, porque vive la comunicación por encima del tiempo, estableciendo una clausura de la temporalidad estándar. Pero si entra en un bar del barrio y lee *Acobá habela jalipén*, instantáneamente, se le puede abrir la escotilla de un mundo de comprensión distinta, insondable como los afectos, abrumadoramente diverso, ajeno a la traducción de lo leído: *Aquí hay comida.* Mensaje cuyo contenido estricto no alcanza a suscitar la percepción de una singularidad tan ancestral cual la pervivencia del sufijo *–ipén,* característico del caló: *jallar, jalar,* más el nominalizador *–ipén, jallipén, jalipén.* Sin apurar los comentarios que suscita este sufijo, sí conviene señalar el contraste con bares más comunes cuando publicitan su oferta culinaria: *No deje de pedir la especialidad de la casa: sanjacobo, costillas con miel, etcétera.* Escuetamente, *acobá habela jalipén / aquí hay comida.* Nada menos. Y nada más abierto al diálogo tras la pregunta del que llega, y la contestación del tabernero, Pedro: *Hoy lunes no hay pescado* (pausa afinada para continuar mientras le sirve un tinto) *la Carmela está haciendo un pimentón, a ti eso no te gusta* (pausa más breve) *y choto al ajillo.* La diferencia en el procedimiento propagandístico es total y reclama una relación afectiva de distintos quilates, cuido personalizado y disfrute. Y si el poeta vive ese manejo del idioma, ese cuidado por el acto de la comunicación que enriquece la pertinencia de lo lingüístico, pero que no se agota en la lengua, es muy posible que se le cuele en su sentido de la música. En el poema.

Si estos rasgos de la individualidad lingüística y de las relaciones personales permiten hablar de Valle-Inclán como escritor gallego y de Unamuno como vasco, a mí me parece más en razón decir que hacen un uso del castellano o español distinguible en el concierto de geniales chapoteadores en las cálidas aguas donde bracean desde Berceo y los Machado hasta mis alumnos de "Taller de Poesía". Y además, por ello, aportan un punto de vista continuador y rupturista a la vez.

En estos dos aspectos, por otra parte de estricta estirpe estilística (a lo Dámaso Alonso), se debiera basar la percepción de los poemas de Nicolás Guillén, Martí o Lezama Lima -iguales y distintos- como aportación al castellano y su cultura.

Así percibo yo la literatura hispanoamericana: uso particular de la lengua, influida por otros substratos lingüísticos, geográficos y culturales; y un escritor con mirada propia respecto a los castellanos viejos ya no exclusivos genios en el uso del español. ¿Quién no prefiere transitar cerca de García Márquez en Macondo a seguir a Cela por los caminos de la Alcarria? Los dos manejan la lengua nacida en Castilla, pero uno es gallego y el otro colombiano. Todo depende además de la enciclopedia del lector, de su capacidad para relacionar y extraer matices, y, también, de la diligencia o pereza, la vitalidad, que se esté dispuesto a pagar por el conocimiento.

La cultura minoritaria gitana que en 1999 cumple quinientos años de persecución de su lengua y que todavía sigue siendo el chivo expiatorio, por ejemplo, en Kosovo, puede intuir y desarrollar una literatura propia, en el mismo sentido en que hablo de literatura hispanoamericana, en la medida en que sepa hacer valer el hecho de que lo gitano también es integrante de lo español, al que enriquece. ■

Acerca de las raíces indias

del flamenco

María Luengo
Antonio Pamies

Existen dos tipos de relación entre lo que llamamos de forma imprecisa *flamenco* y *música india*. Por un lado, la propia herencia musical que trajeron de la India los gitanos (los cronistas medievales Hamza y Firdusi hablaron de la llegada de 12.000 músicos *rom* a Persia), por otro, los distintos tipos de *fusión* realizados desde una perspectiva moderna en los últimos años. Hablar de música y danza en la India remite a antiquísimos ritos religiosos, semilla metafísica de un arte con más de 3000 años. Según la leyenda, la vida se creó a través del sonido (*nadabrahma*), por el cual el poder espiritual de la música es capaz de elevarnos a las esferas trascendentales superiores. En la cultura india el círculo es el primordial símbolo de lo infinito, donde vida y muerte son simplemente dos formas de existencia. Pero de la *unidad* del infinito nacieron los distintos aspectos de la vida. El *Uno* es el poder divino creativo que brilla en todos los seres, totalidad de la existencia que encuentra su expresión en la multiplicidad de nuestro mundo. El problema religioso central es el reconocimiento del *Uno* en sus ilimitadas formas de expresión, herencia que también recogió la música india. La palabra mágica que intenta plasmarlo es *Raga*, pieza musical que representa la unidad, describiendo uno o varios de sus aspectos. El *Uno* está representado por el sonido monocorde y permanente de la *tampura*, intrumento que proporciona la tónica, sobre la que superponen los tonos individuales que desarrollan frases melódicas que dan paso al cuadro completo en el que una emoción concreta va a tener lugar, al latido de la *Tala* (ciclo rítmico). El aumento gradual del *tempo* lleva a los músicos a una emocionante conclusión antes de que la melodía regrese y se extinga otra vez la omnipresente tónica. Este proceso se llama *Alap* ("llegar al conocimiento): el círculo queda completo, y el músico actúa como medium que no *crea*, sino que *representa* la vida y las leyes del universo en sus formas más sutiles, como un mero vehículo a través del cual el *Uno* se manifiesta. Por ello la preparación de los músicos no consiste sólo en técnicas y composición, sino en adquirir un sutil conocimiento de este trasfondo cultural y espiritual. Muchas de las *ragas* de la música clásica india proceden del folclore de algunas regiones, y han viajado por el mundo: la escala de Bhairavi, por ejemplo, es muy similar a las del flamenco actual.

En un lógico afán de éxito, los gitanos se adaptaron siempre a la música local de las regiones de paso o de destino, pero conservan aun así elementos formales indios (especialmente norteños). Por un lado en la melodía, las escalas penta, hexa y heptatónicas, mezclan lo que para nosotros serían los tonos menores y los mayores (lo cual también ocurre en las escalas flamencas), predominan los melismas *ad libitum* y las transiciones continuas entre semitonos frente a los tonos estables y discretos. Pero el ritmo es el factor que tal vez mejor representa esta coincidencia en el caso del flamenco. Frente al compás propiamente dicho que predomina normalmente en Occidente, la música india se basa en una unidad rítmica mayor: la *tala*, ciclo rítmico con varios acentos, no siempre equidistantes entre sí. Pero cada *tala* en su conjunto repite la distribución acentual de la anterior. Existe una abundantísima variedad de tipos de *tala*, breves (6 tiempos) o muy complejas (36 tiempos); p.ej., el *dhamar tala* es un ciclo de 14 tiempos subdividido por 3 acentos [5+5+4], aunque también puede combinarse a la variante [3+2+5+4]. Un fenómeno muy parecido se da en algunos *palos* flamencos, donde se llama *compás* lo que en realidad es un ciclo con varios acentos, distribuidos a intervalos desiguales. Así, el mal llamado *compás* de la *soleá, bulerías y alegrías* es un ciclo de 12 tiempos con varios acentos que mezclan el ritmo binario con el ternario, y su única regularidad reside en la identidad de los ciclos enteros entre sí. La forma más usual es [3+3+2+2+2] aunque también existen otras variantes como [3+3+4+2] etc... El secreto de los ritmos gitanos está también en la compleja y desconcertante mezcla de irregularidad dentro de la regularidad, pues como diría Lorca, *como no se repiten las formas del mar en la borrasca.*



En lo que se refiere a los recientes intentos de *fusión*, se enmarcan en una tendencia compartida por otros géneros, desde acercamientos superficiales y "pintorescos" (el Pandit Ravi Shankar tocando con los Beatles o con Yehudi Mehunin) hasta los sorprendentes experimentos de los *jazzmen* John Coltrane, Charlie Mariano, John McLaughlin y Jan Garbarek, o de algunos occidentales que decidieron pura y simplemente lanzarse al duro aprendizaje del *modus vivendi* indio -lengua, costumbres, religión- para convertirse en auténticos intérpretes de *raga*, como en el caso del músico alemán Pichlbauer. El primer experimento para acercar sincrónicamente el flamenco y la música india fue probablemente el del «Agujetas» (1979) acompañado al *sitar* por Gualberto, polifácetico multiinstrumentista cuyo *sitar* acompañaría -aquel mismo año- una admirable *Nana del caballo grande* de García Lorca cantada por Camarón (*La leyenda del tiempo*, Philips 6328255). A partir de allí surgirían otros trabajos del propio Gualberto como *Sin Comentario* o *Puente Mágico,* o el reciente *Con Trastes* (1998), con el guitarrista Ricardo Miño y la cantante india Bina J.Mehta (Pasarela CDP5/724). En este ámbito conviene destacar sobre todo una obra que -por desgracia- pasó casi desapercibida pese a ser uno de los mejores discos de flamenco de la década, realizado en 1995 por el grupo de jóvenes gitanos *Amalgama* junto a la orquesta india Karnataka College of Percussion (*Encuentros,* Nuba7702), con la colaboración de José Mercé y de Antonio Ramos "Maca". Esta mezcla merecería realmente crear escuela, configurando un género propio por la perfecta integración de ambas músicas, donde se funden con plena naturalidad y armonía los diversos *palos* flamencos con la forma y el espíritu de la *raga*, reuniendo dos antiguas tradiciones en la modernidad. Con ello el flamenco no se desvirtúa ni pierde el rumbo, sino que se renueva bebiendo en sus propias raíces. ■



Gualberto y Ricardo Miño

presencia gitana

Semántica específica

(Recuerdos infantiles)

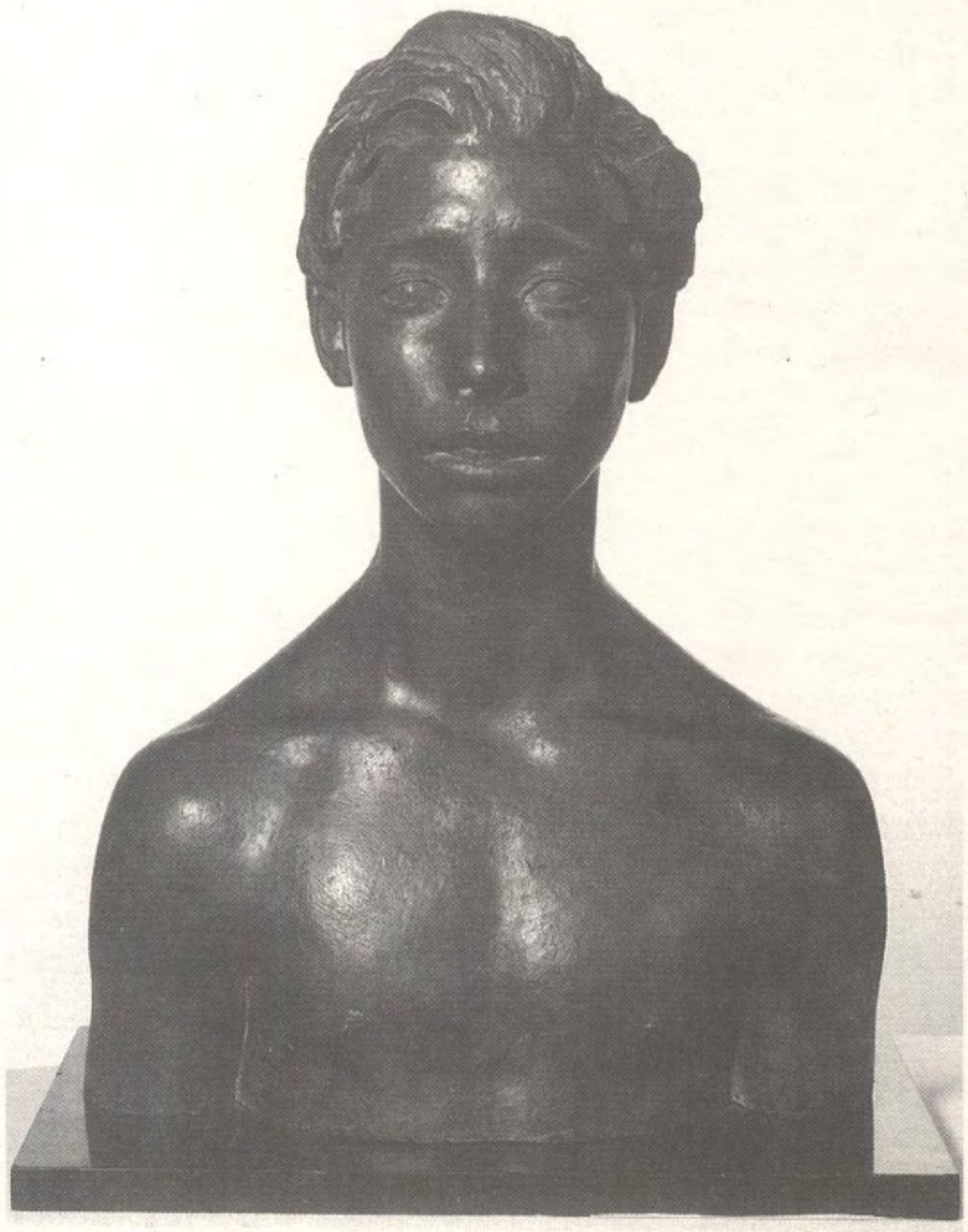
José Heredia Moreno

páginas monográficas

¿Qué significa ser gitano? Me planteé la cuestión hace mucho tiempo y aún nado a tientas, buceando más profundo en aguas cada vez más frías. Siempre me ha interesado discurrir por el significado de las palabras y la desmesurada ramificación de sus matices, pero gitano parece una de esas en las que la gente no consigue ponerse de acuerdo. La semántica, como disciplina, permite diseccionar conceptos con métodos precisos como bisturíes, ahora bien, no es ciencia lo que puedo ofrecer sino un hablar más modesto. Sobre mi étnico origen sólo acierto a enlazar un discurso cercano a la irremediable vaguedad de la autobiografía, un hilván de impresiones acunadas en la experiencia, la cartografía de mi sentimiento, mi semántica específica.

El primer recuerdo que guardo de la existencia de la palabra gitano es muy remoto. Tenía yo cuatro o cinco años cuando mi abuelo debía contar 56; aún conserva algo de su imponente presencia: alto y corpulento (hoy a los ochenta años la artrosis lo ha decrecido) se erigía hacia el cielo como un tótem; de los ojos gris perla oceánicos, de las manos erosionadas me llegaba siempre el cariño y el cuidado más pausado e intenso.

-¿Tú eres gitano o eres payo? -me preguntaba de vez en vez como repitiendo un ejercicio de aprendizaje. Ahora creo que estaba sembrando en mí la trama de una historia anterior a él y dilatada después hasta envolvernos a todos.



José Clará. *Gitanillo*, 1934

Por su semblante adivinaba la respuesta adecuada. Con el pechillo hinchado de orgullo respondía: -Yo, ¡gitano!

La semántica de un niño está falta de parcelación y lo gitano era un término sin matices, con el exclusivo y manifiesto poder de acentuar nuestra mutua dependencia. ¿En qué podía consistir ser gitano? Todavía no tenía conciencia del otro, no había aún contraste con el no gitano. Para mí ser gitano suponía un juego de cómplices, y me conformaba con verle reír de amorosa ternura.

Poco después una tía reprochó al abuelo la inocente ostentación de gitanidad: -Deja en paz al niño, hombre, y no le digas esas cosas de gitanos. – Mi tía parecía albergar la esperanza de eliminar la palabra del diccionario de uso. -Pero si el niño es gitano, ¿por qué no va a saberlo? ¿Es que es algo malo? ¿No eres, tú misma, una gitana? –protestaba encarándose el abuelo.

La discusión me llenaba de perplejidad: ¿sería algo que ocultar? Sólo percibí que lo de ser gitano traía controversia. Acostumbrado a los misterios, éste era uno más entre tantos. Por lo demás no veía la necesidad de ir haciendo ostentación identitaria, total, no sabía por qué era gitano.

Dos años después comencé a ir al colegio Padres Píos Escolapios, lo que daría un giro esencial a mi experiencia. Vivíamos en una urbanización de clase media-alta, y el colegio congeniaba con ese espíritu; todos los niños con batitas a mil rayas celestes hasta los tobillos. Una mañana, en 1º o 2º de la extinta EGB, desesperado dije a mis compañeros: me estoy cagando, me voy al báter a cagar.

Un compañero cejijunto y malencarado cambió la expresión y soltó una consigna que debía provenir de su casa: ha dicho "cagar", y eso sólo lo dicen los gitanos. ¡Gitano! -gritó como si hubiera advertido la presencia del mismísimo anticristo. Los demás compañeros dieron un paso atrás y esbozaron ora una mueca de temor, ora un mohín de aprehensión.

Me quedé atónito, se me cortó la incontinencia. Aquel compañero me había acusado de gitano y lo peor es que era cierto. Por pura casualidad me habían descubierto. En poco tiempo se desplegó a mi alrededor algo parecido a un cordón sanitario, una burbuja de aislamiento que aún, de vez en cuando, reaparece.

A esa edad, desprovisto de espíritu crítico, sin capacidad de reflexionar, simplemente asumía lo que me pasaba, no obstante intuí el peligro (el poder) que encierran las palabras y un nuevo matiz de significación: el de culpabilidad, era culpable de mi mera existencia. Este descubrimiento de una vergüenza ontológica, cazada al vuelo en el colegio, esa sensación de apestado, dio un contenido poderoso al juego cómplice que yo mantenía con mi abuelo: Lo gitano era aquel lugar donde esa vergüenza no existía, donde uno podía ser uno mismo y no un humillado, donde se entablaba una amistad que era más fraternal porque se basaba en la común experiencia del rechazo. El orgullo íntimo surgió de la necesidad de conservar una salud mental comprometida por una vida defensiva, a la contra.

Me creía incapaz de aprenderme la tabla de multiplicar, dividir quedaba fuera de mis posibilidades. Llegar a aquel lúgubre edificio era ir por el propio pie al suplicio, la salida era la liberación. Si hubiera tenido poder de elección jamás habría vuelto a pisarlo. También en esto se lo debo todo a mis padres, que sabían que el colegio era un inconveniente absolutamente necesario.

Con el tiempo fui conociendo los predicados habituales, los componentes del estereotipo. Con buen criterio mis padres me enseñaron a desligar la autoestima del aprecio del entorno, y que ser gitano obliga a desarrollar habilidades especiales, a dar un tanto más de sí.

Recuerdo un profesor que, entre tirones de orejas, me hizo albergar la sospecha de que "gitano" y "vida digna" eran términos antitéticos, y en la soledad de las aulas pobladas de chiquillos embatados crecía en mí una dignidad que se alimentaba de una resistencia más que pasiva, impotente: la resistencia del no dejarse destruir el juicio, ejercida a solas, mientras la mano del profesor tiraba de mis patillas. Cuando recuerdo a los Padres Píos Escolapios doy mil gracias a la ventura (a ésa que echan las gitanas) por nuestra mudanza.

Dos meses antes de cumplir ocho años cambié de barrio y de colegio. El Albaicín era un ejemplo de "melting

pot" social y racial andaluz. El suburbio y los pudientes representados, orígenes diversos, muchos gitanos, casi todos bien asentados y respetados. El Colegio Público Gómez Moreno presentaba una variedad de casos que me costó distinguir al principio.

Hasta entonces yo había sido un gitano en un barrio de pijos, y al nuevo barrio llegaba como un pijo a un barrio de pobres. Lo maravilloso es que en principio allí ser gitano no importaba a nadie. Tanto es así que, por lo general, entre mi condición de pijo y la de gitano, mis compañeros preferían reprocharme la primera. Con esos chicos gitanos y no gitanos me junté y, entre guerras a pedradas y partidos de fútbol de dudosa deportividad, me sentí feliz de conocer la camaradería.

Sin embargo, frente al buen clima general, asomaban las tormentas. La primera me cogió descuidado. Un compañero perdió su portaminas y algunas semanas después yo llegué con otro forzosamente igual porque era el único modelo disponible en el barrio -naranja y muy pesado, costaba doscientas pesetas de un niño de la época; tener uno aportaba un signo de distinción. Me acusó y utilizó el argumento gitano como prueba irrefutable. Tuve que ir con don Francisco, el profesor, a la papelería de la escuela para que Antonio, el tendero, le confirmara que se lo acababa de comprar. Parecía claro, haber nacido *rom* se planteaba como un problema allí donde fuese, pero no en todos sitios alcanzaba igual intensidad. Dependía del ámbito en el que uno se moviera.

En el nuevo colegio descubrí que gitano podía identificar y nombrar una aspiración, un modo de vida. Un amigo muy rubio me confesó que le hubiera gustado ser gitano. El desconcierto me dejó mudo. Si en ese barrio payos y gitanos convivían sin problemas reseñables y en muchos casos ni siquiera se podía averiguar quién era gitano y quién no ¿por qué ese sentimiento? Logré sobreponerme, receloso le pregunté y el amigo vagamente aludió a un carácter independiente, fuerte, libre, anárquico, propenso a crear su propia ley y empujado por su naturaleza a llevar una vida de aventuras, caminando alegre ajeno a las lindes de lo legal... Aquella revelación semántica me mató... Ahora entiendo que el héroe del suburbio es el delincuente (el Vaquilla, el Lute, el Cojo Manteca... este compañero mío cayó en la heroína y no he vuelto a saber de él), pero contemplar el mismo estereotipo de los PP Escolapios con la valoración inversa aún me sume en el estupor. Así supe que para el común de los mortales este buen amigo rubio era más gitano que yo, y que este nuevo Albaicín mío era un barrio de gitanos. Intuí de alguna manera que la semántica es más poderosa que los hechos, porque los hechos viven en la semántica. Aprendí entonces que el que tiene un prejuicio no lo abandona al percibir, por razonamiento lógico, su falacia, porque el estereotipo no es sólo una imagen pervertida, sino todo un ordenamiento del mundo. Sabemos, pero aún no queremos creer, que el ser humano funciona básicamente a base de prejuicios.

Con este bagaje conceptual de "lo gitano" como lo suburbial nunca me extraño de que alguien, de vez en cuando, me diga que yo ya no soy gitano, que estoy "apayao". A veces les doy la razón, pues, al fin y al cabo, es cierto que no vivo en el suburbio. Otras veces, cuando encarta, digo, simplemente, que me adapto lo mejor que puedo al entorno y aprovecho de él lo que pueda ofrecerme, igual que todos los seres que en el mundo han sido. Si la locuacidad me asiste les sermoneo sobre la necesidad de vencer las fuerzas externas e internas, el rechazo y el miedo, que nos empujan a aislarnos en una reserva, en un gueto. Intento dejar claro que soy reconocible por muchas facetas ajenas al ser gitano, y que la etnicidad no significa tener necesariamente determinadas cualidades.

En estos vericuetos de la percepción del sentido, he cogido a algunos amigos en un renuncio y es de verdad doloroso. Amigos que han pasado con creces la prueba de la amistad han fracasado en la del prejuicio. Esto crea contradicciones muy fuertes que apenas llega uno a resolver. ¿Qué pasa si quien te aprecia como persona no te acepta como gitano? ¿Cuál es el grado de racismo por encima del cual es impracticable la mera relación, no digamos la amistad? No sé si hay respuesta; sólo trato de no aislarme. A mis amigos más cercanos me permito hablarles acerca de lo que mi experiencia como gitano me dicta, porque si no lo hago yo ¿quién lo va a hacer? He aprendido que si el racismo pretende destruir los cuerpos el prejuicio destroza las mentes: las gitanas y las payas. Me resisto a abandonar a mis amigos en la mísera senda del que vive en el estereotipo. Servir de puente es necesidad y deber de todos.

George Steiner nos recuerda que un término nazi para los judíos era Luftmensche, hombres del aire, sin raíces. Estoy seguro de que lo utilizarían también para los gitanos, y en cierto modo yo me siento así, porque no logro desembarazarme de la idea (el significado) de que puede llegar el momento en que tenga que salir corriendo, con lo puesto y para no volver. No quisiera caer en el patetismo recordando el Holocausto, Martos, Yugoslavia, mi abuelo acusado de robarse a sí mismo su propia mula... Y sin embargo hay que sobreponerse a toda esta destrucción, sobrevivirla, y, a ser posible, subvertirla, hacerla el fundamento de un futuro esperanzado.

Semántica, ¿para qué? Para vivir. Los sinsabores que acarrean las vivencias del gitano pueden convertirse en una carga o ser principal instrumento de supervivencia. Pueden deshumanizar a la víctima, pero pueden también fundamentar las decisiones con las que intentamos alcanzar una vida mejor.

Creo, con la tibia fe que da una corta experiencia, que los gitanos necesitamos tratar de exhumar los cadáveres para verles la fea cara y ahuyentar los sémicos demonios de las penalidades pasadas. Lo necesitamos porque para levantar cabeza hay que enfrentarse a la espuela del rechazo y superar el miedo. La experiencia, nuestra semántica específica, nos puede ayudar a prevenir y controlar las causas de nuestras desventuras.

Pero esta semántica específica, hilvanada a la historia personal de la afectividad, puede definir no ya un término lingüístico sino a una persona concreta que está pidiendo contrastarse y medirse con otras personas para contextualizarse y relativizarse. La experiencia a solas, el recuerdo sin contraste, se convierte en neurosis, más aún si se basa en la memoria del rechazo en solitario. Las vivencias personales piden trascender e incorporar las experiencias de otros, intuir modos alternativos de afrontar las propias cuestiones en pos de un baile fluido de comunicación, de roces, guiños, en el que todos, cara a cara y de viva voz, hablen caudalosamente hasta criar una semántica mestiza, menos específica, por si con ello se pudieran prevenir nuestros peculiares infortunios. ■

presencia gitana





La quinta columna

¡Esos prelógicos!

Félix Grande

Una obscenidad recorre España. Viene desde los sótanos de la Internacional Financiera, se presenta insolentemente con el nombre de Lo Políticamente Correcto y su propósito es persuadirnos de que hemos recalado en el Fin de la Historia. Esa impudicia pretende acorralar a toda agitación intelectual de izquierda y aspira a jibarizar no sólo las ideas políticas y los proyectos sociales progresistas, sino también a establecer una relectura del pasado histórico para que éste dé la razón al inmovilismo civil con que siempre sueñan el afán de dominio y la soberbia de la Autoridad.

Fin de la Historia, Pensamiento Políticamente Correcto... Son eufemismos que nombran una misma codicia: la ambición de mantener «en su sitio» a los esclavos del puesto de trabajo, a los pobres y a los marginados. En esta vieja conducta del Poder lo único nuevo es la astucia bautista con que hoy nombra su glotonería ideológica y económica, y la sagacidad con que induce a asaltar a los hechos históricos para desarmar el pasado. Así, se van diseminando opiniones políticamente correctas por todos los territorios del tejido histórico, social y cultural, y va creciendo la amenaza de que acabe domesticada incluso la memoria. Para que la avaricia y la mezquindad de los propietarios de la llamada Aldea Global no sufra muchos sobresaltos y pueda continuar su tarea de anestesiamiento de las conciencias testarudas, de las emociones turbulentas y de los derechos de la diversidad, es necesario reconsiderar *a la baja* desde la Revolución Francesa hasta las cifras del desempleo, y desde los crímenes de la Inquisición hasta (por poner un ejemplo que no es ni extravagante ni pequeño) la participación de los gitanos españoles en la formación y el desarrollo de los cantes flamencos.

Está ocurriendo ya. Algunos interesados en el tema (*algunos*, porque en realidad no son muchos, sino que tratan de hacer ruido) tienden a desposeer a la comunidad gitanoespañola de su participación en la creación, el desarrollo y la energía expresiva de los cantes. Es cierto que durante los años sesenta a los ochenta se produjo una inflación de gitanización del flamenco, pero nadie subestimaba el tamaño de Niño Ricardo o de Pilar López, ni disolvía en el desdén a Juan Breva, a Franconetti o a Chacón, y si alguien cometía esa segregación descabellada (que se cometió) nunca faltó quien pidiese templanza, equidad y respeto. Pero hoy, ya sosegadas las precipitaciones del monopolismo gitano, la tendencia es inversa, pero mucho más tortuosa y más decepcionante, porque se apoya no en hipótesis más o menos prudentes, como antes ocurriera, sino en formas obcecadas de la «objetividad» (ese artefacto intelectual que lleva a saber *cada vez más de cada vez menos*) o en el prestigio de los diplomas universitarios, manejados no con la parsimonia del conocimiento, sino con la aceleración de la arrogancia y, por lo general, ejerciendo la viejísima táctica de afirmar sólo a medias, es decir, dejando caer insinuaciones que releen *a la baja* la aportación de los gitanos en la construcción del cante jondo.

Si *Demófilo* (a quien muchos consideramos el origen de la flamencografía) informó en 1881 de que durante las primeras décadas de existencia del cante, todos los cantaores que recuerda la tradición oral fueron gitanos, los desmitificadores del gitanismo nos recuerdan que Juanelo de Jerez, asesor de *Demófilo*, era gitano. ¿Y porque había nacido en un barrio gitano de Jerez de la Frontera tuvo que ser un embustero? En el último tercio del siglo XIX y desde décadas atrás, las siguiriyas se llamaban invariablemente «siguiriyas gitanas». ¿Qué hacer contra un nombre tan terco? Muy sencillo: el elogio de Antonio Chacón, tan admirablemente melódico, el elogio de Franconetti (¿y cuando se le discutió nunca su puesto en la historia flamenca?) y la reivindicación de las voces no gitanas. ¡Claro que hay admirables voces no gitanas en la historia y en la actualidad del flamenco! ¿Pero por qué oponerlas a las voces gitanas? Porque inconscientemente, o sibilinamente, se pretende sembrar el mensaje de que esos parias analfabetos y psicológicamente inquietantes, y emocionalmente desmesurados, y hasta descomedidamente abrazados a la fatalidad, esos gitanos, esos primitivos, esos prelógicos... ¡Cómo van a ser creadores de música, por Dios!

Pero lo son y lo fueron. Nos lo dicen la historia flamenca del siglo XIX (y del XX), el *eco* gitano, los propios artistas flamencos, el buen oído y el sentido común. Todo esto no basta a algunos nuevos notarios del pasado. Es como para pensar que, para ellos, los gitanos no merecen el ingreso en esa historieta del fin de la Historia; y no caben, excepto como parias, en ese nuevo sistema de castas denominado Aldea Global. Un paso más y obtenemos la solución del jeroglífico: los gitanos no son étnicamente correctos. ¡Ya! ¿Y nosotros sí? ■



Santiago Rusiñol.
Gitana del Albaicín, c. 1898

Maro

Rafael Juárez

Rafael Juárez (Estepa, Sevilla, 1956), reside en Granada. Sus poemas están recogidos en los siguientes títulos: *La otra casa* (1986); *Las cosas naturales* (1990); *Aulaga* (1995); y *La herida* (1996).
Las cuatro décimas aquí publicadas fueron escritas durante la estancia del poeta en la Academia de España en Roma.

I

La eternidad es en Maro
una palabra vacía.
Esta boca que fue un día
de un dios tácito y avaro
ahora le sirve a una fuente.
Sólo lo que cambia dura.
Mira en la página impura
lo que te deja el presente
o mañana tu mirada,
si no es agua, será nada.

(10-4-99)

II

Vende Maro sus desvanes
cada domingo en la puerta
de la Verdad, vida muerta
que se cambia por los panes
de ahora. Pierdas o ganes,
haz un trato esta mañana.
Compra lata o porcelana
o alguno de estos gabanes,
algo inútil. Sólo pagas
la distancia de estas llagas.

(Porta Portese)

III

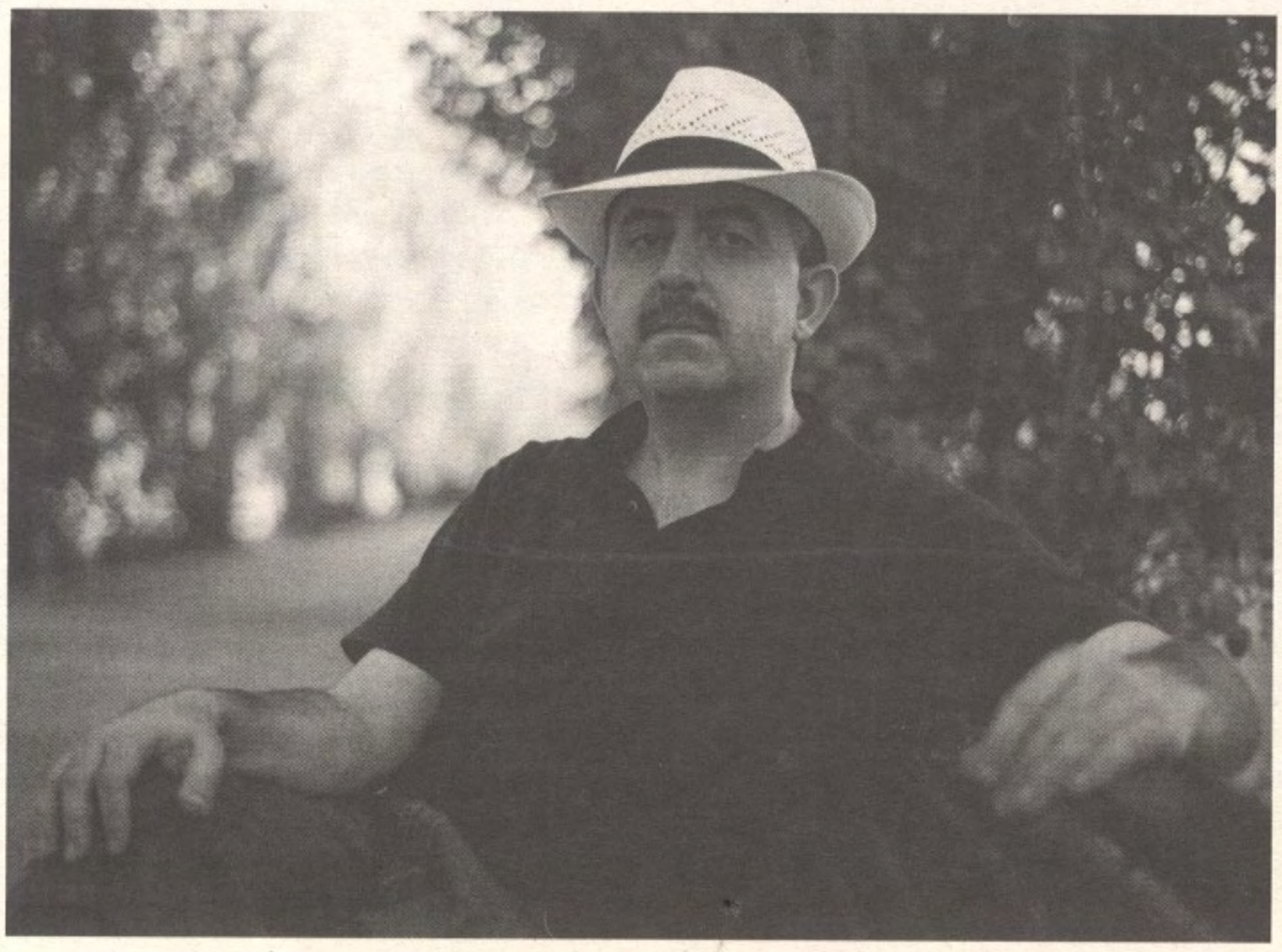
Derrota la lluvia al sueño
en una tarde imprevista.
No hay fatiga que resista
este paraíso pequeño,
repetido y reservado,
que nos devuelve al estado
de los patios sin distancia:
campanas, plantas y gatos
entre la lluvia y relatos
en la radio de la infancia.

(Academia de España)

IV

Luna llena sobre Maro,
sobre el puente, sobre el río,
sobre el espejo vacío
por este destino raro
de aprender lo que sabemos.
Ni miramos lo que vemos
ni somos lo que vivimos.
Luna llena, loba fría;
ubre de melancolía;
madre de los que morimos.

(30-4-99)



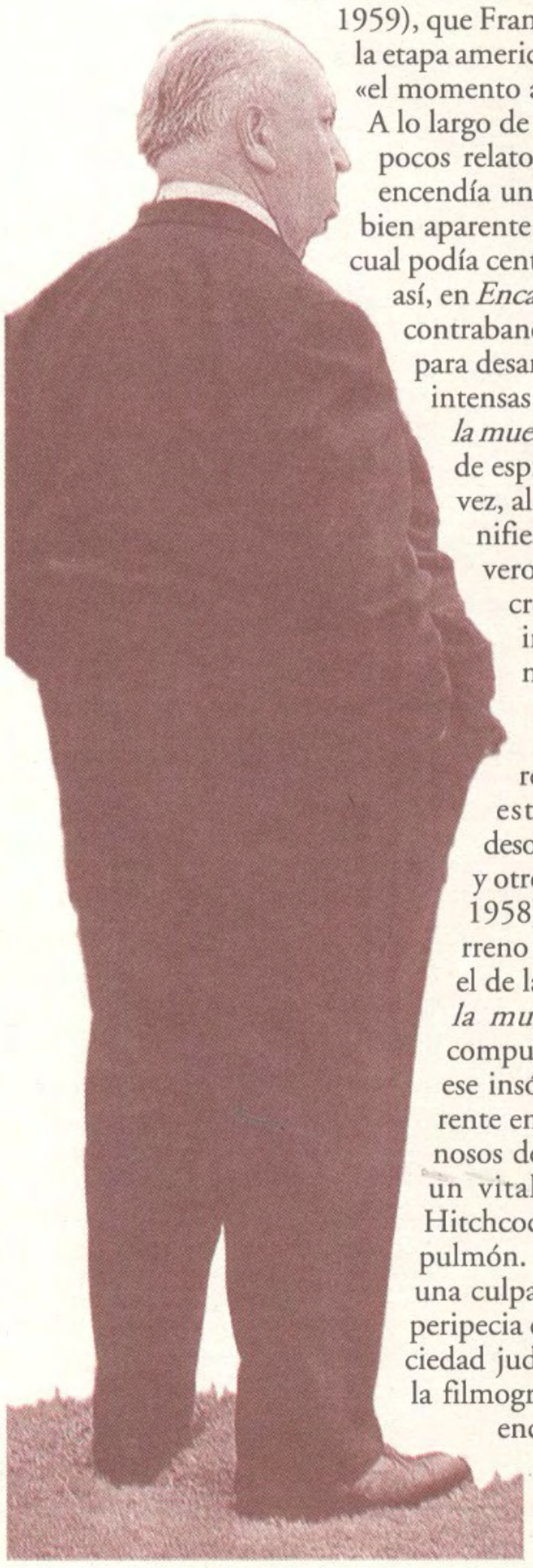
Pepe Torres

José Abad

Alfred Hitchcock, *homo ludens*

In memoriam

Aunque estoy convencido de que, por estos pagos, 1999 no alcanzará a ser el «año Hitchcock» como 1998 lo fuera de Lorca, esto no impide que uno se plantee si, al escribir sobre este cineasta aprovechando el *pim-pam-pum* del centenario de su nacimiento, no estará participando sumisamente de la barahúnda de las efemérides, práctica que tantas veces tiene más de espectáculo oportunista y banal que de homenaje oportuno y útil. En este caso en concreto, a pesar de todo, los sentimientos apenas pueden considerarse «encontrados»: el poder dedicarle unas pocas líneas a Hitchcock, y así *agradecerle* su impresionante legado cinematográfico, me produce un placer tal capaz de despejar todo asomo de duda... Y puesto que de celebrar se trata, nada mejor que detenerse en una obra festiva que es además la quintaesencia de su estilo creativo, una película inteligente y divertida, incisiva y traviesa, extraordinaria; su título: *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959), que François Truffaut consideró un resumen de la etapa americana de su autor, y el propio Hitchcock, «el momento álgido de mi labor como cineasta».



A lo largo de toda su carrera Hitchcock concibió no pocos relatos en los que la chispa de la acción la encendía un pretexto argumental de enjundia más bien aparente (el famoso *MacGuffin*), establecido el cual podía centrarse en lo que en verdad le interesaba; así, en *Encadenados* (1946), el relato de espionaje y contrabando de plutonio era la coartada idónea para desarrollar una de las historias de amor más intensas e insanas de la Historia del Cine... *Con la muerte en los talones* es también una historia de espías y contraespías, ideada toda ella, esta vez, al modo de un más difícil todavía de manifiesta insolencia: narrar una aventura inverosímil de principio a fin, un relato que creara su propia lógica sobre la marcha, insultante de puro artificioso (brillantemente elaborado, no se olvide, por el guionista Ernest Lehman). La posición que ocupa en la filmografía de su director podría explicarnos parcialmente este film: precedido por un relato desosegador, kafkiano (*Falso culpable*, 1957) y otro paroxístico, hiperromántico (*Vértigo*, 1958), y seguido por una incursión en el terreno de la pesadilla (*Psicosis*, 1960) y otra en el de la alucinación (*Los pájaros*, 1963), *Con la muerte en los talones* responde a una compulsiva necesidad de divertirse, latente en ese insólito planteamiento del film y transparente en su resolución. Frente a los tonos ominosos de esas otras películas, ésta se aferraba a un vitalismo, presente en todo el cine de Hitchcock, silbado aquí con regocijo y a pleno pulmón. El tema del hombre sobre quien recae una culpa ajena (un tema que parece resumir la peripecia entera del individuo en el seno de la sociedad judeocristiana) es un elemento basilar en la filmografía del cineasta inglés, y quizás había encontrado su expresión más hiriente en esa película recién citada, de título delator: *Falso culpable*, de la cual, según distintos críticos, *Con la muerte en los talones* venía a ser el «reverso cómico»; no deja de ser intrigante que dicho tema, de improviso, sirviera a Hitchcock para construir una de sus obras más risueñas, entre cuyas prioridades estaba no tanto ver cuán lejos se podía llegar en la introspección de unos personajes y unas situaciones cualesquiera - aunque la película sea también fértil en este campo-, sino en qué medida el director podía oficiar de encantador de serpientes y lograr que el espectador, embelesado, bailara al son que tocaba en cada momento... La melodía de siempre, en definitiva, sobre la que había realizado variaciones en clave jocosa.

La historia está reducida a su mínima expresión; como en *Los pájaros*, el conflicto está someramente apuntado, apenas justificado, y desarrollado según esa lógica particular que les confiere a ambas calidad onírica. El protagonista es un hombre dinámico, Roger Thornhill (magnífico Cary Grant), un agente publicitario metido por casualidad en una aventura no ya dinámica, sino frenética; Thornhill es confundido con un espía, que en realidad no existe, y un puñado de agentes enemigos, capitaneados por un magistral James Mason, intentan liquidarlo. No hay más y sin embargo, se podría decir, está todo: el tema del hombre equivocado, del tipo arrollado por el devenir de los hechos, de la fragilidad de las apariencias, del anhelo/pánico de una vida de acción, de la dualidad, la culpa, la impostura, todo, empero sometido al fogonazo del artificio, el alarde prestidigitador, la práctica de un cine refulgente en el que la brillantez formal no excluye un rigor narrativo a prueba de todos los zigzags imaginables. Hitchcock juega con el espectador, pero procura no engañarlo: la famosa secuencia en que Cary Grant es atacado por una avioneta fumigadora, por ejemplo, se plantea a sabiendas del absurdo de dicha situación: antes del ataque, el campesino con el que se cruza el protagonista comenta extrañado que no sabe bien qué hace el aparato fumigando «en un lugar donde no hay cosechas»; si se pretende eliminar a un tipo en un lugar solitario existen maneras más eficaces de hacerlo, por supuesto, pero una vez confesado el exabrupto, Hitchcock potencia el aspecto sugerente de la acción -las fuerzas del mal ven al ciudadano de a pie como una cucaracha a la que se puede eliminar con insecticida- y extrema la faceta espectacular consiguiendo una de las *set pieces* más memorables de su filmografía.

Con la muerte en los talones entronca con un tipo de cine intensamente lúdico que bajo la etiqueta de «películas de persecución» Hitchcock había cultivado desde antiguo; el gran hallazgo en esta ocasión radica en ese malabarismo narrativo por el cual éste se mostraba a un tiempo coherente e irreverente consigo mismo. Los acordes graves de las películas inmediatas ceden a un ritmo leve (creo que el suspense y la comedia no han encontrado simbiosis más perfecta), y el abracadabra al que Hitchcock somete ciertos temas parece cumplir el cometido de mofarse de su universo recurrente.

Con la muerte en los talones propone una particular vulgarización del mito de Damocles. Un revés de la fortuna descubre al héroe la afilada espada que pende en delicado equilibrio sobre su cabeza; sin embargo, no hay estremecimiento ante tamaña fatalidad, sino una estruendosa carcajada que, no se crean, también tiene su no sé qué inquietante. ■

Eros y Thánatos
(o de las obsesiones de Hitchcock)

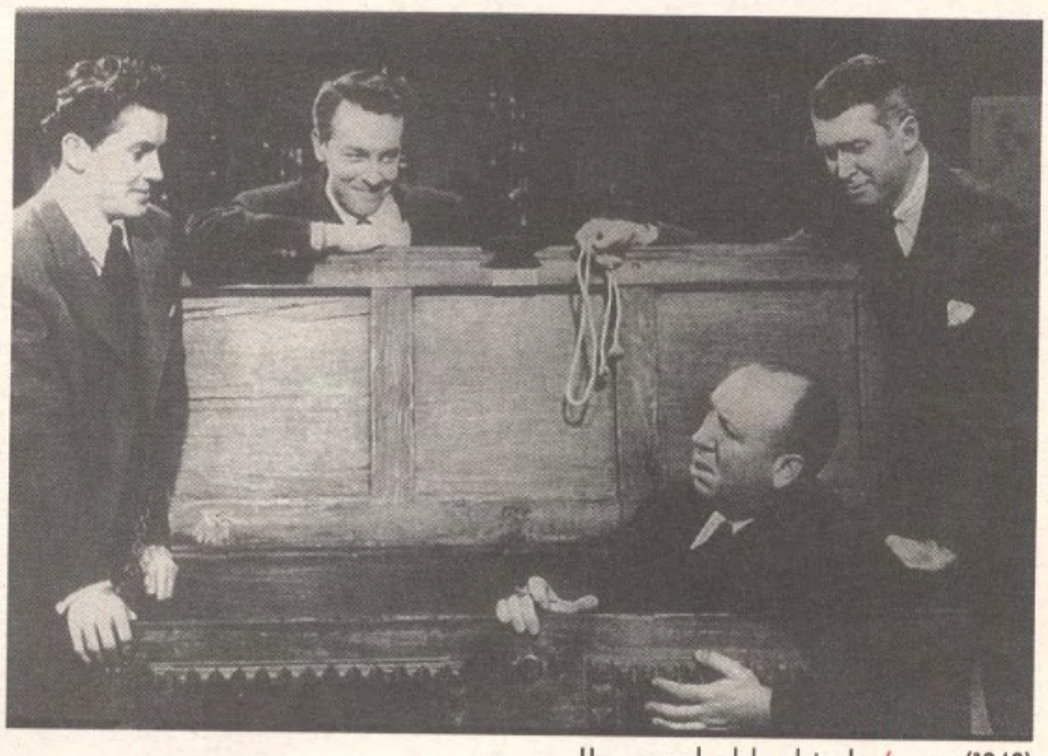
Rafael Martín-Calpena

A lo largo de la historia de la cultura, los conceptos de amor y de muerte se han hallado estrechamente unidos, como caras de una moneda, como elementos de una dicotomía indisoluble o como únicas expresiones de una sola idea (la vida, quizá). Estas dos fuerzas vitales, que son centro de toda creación, han circunscrito siempre las obras de todo artista.

Alfred Hitchcock es probablemente el cineasta que mejor ha representado esta dualidad. La simbiótica relación entre lo apolíneo y lo dionisíaco, entre lo bello y lo siniestro, en sus películas se seculariza y humaniza mutando el amor en erotismo y la muerte en asesinato. Ambos motivos (siempre presentes en su filmografía) nacen de obsesiones infantiles. Su fijación por el tema de la culpa es fruto de su educación con los jesuitas y de cierto incidente en el que su padre lo obligó a pasar cinco minutos en la cárcel por una travesura. Desde entonces, su aversión a la policía y su terror a la culpabilidad quedaron sellados. Sólo así se entiende su gusto por ofrecer siempre el lado más cruel y descarnado del asesinato, esto es, como proyección de sus propios temores. Pero Hitchcock era un ser cínico y contradictorio; por eso en sus películas subsiste además la idea del crimen como plasmación de la conciencia individual en tanto que continente de los más oscuros y macabros deseos: de igual modo que se desea amar, también, en algún momento, se desea matar. Asimismo, el cineasta inglés, romántico y enamoradizo, incapaz de aplastar un insecto, rodaba estupendas escenas de amor con las mujeres que a él le hubiera gustado poseer (debiéndose conformar con hacerlo a través de una sensual cámara) y con sus *alter egos* (principalmente Cary Grant y James Stewart), figuras que admiraba porque tipificaban lo que él no era. Se podría decir que la frustración y la obsesión son la materia prima con la que están confeccionadas sus películas. Por tanto, sólo le quedaba procurarse un solazamiento estético, perseguir la belleza exterior en lo que más le interasaba: las mujeres y el crimen. *Voyeurismo* carnal y *voyeurismo* moral. Cuando el 29 de abril de 1974, la New York Film Society homenajeó al maestro, François Truffaut pronunció una ya famosa y perspicaz afirmación: "*las escenas de amor están filmadas como escenas de crímenes y las escenas de crímenes están filmadas como escenas de amor*".

Y así es. En *La ventana indiscreta* (1954) James Stewart duerme plácidamente en su silla de ruedas cuando una sombra se cierne sobre su rostro; creemos que le va a ocurrir algo, pero entonces vemos un primer plano de Grace Kelly emergiendo de la oscuridad, eróticamente amenazante y lanzándose sobre los labios de su novio en un lento e intenso beso (un tipo de beso que repetirá en esta misma película y que es recurrente en otras muchas: *Encadenados* (1946), *Vértigo* (1958), *Con la muerte en los talones* (1959), *Cortina Rasgada* (1966), etc... Tal como está filmada, esta escena podía haber acabado en asesinato, y si no, compárese con la escena final con Stewart defendiéndose del asesino cámara en mano.

Otro ejemplo es el de *Extraños en un tren* (1951), cinta de resonancias edípicas -como *Los pájaros* (1963)- en el que la escena del asesinato del personaje encarnado por la hija de Hitchcock a manos de Robert Walker se nos presenta como una seducción a distancia. La misma estrategia de puesta en escena es utilizada, aunque a la inversa, en la primera parte de *Los pájaros*. Tenazmente Tippi Hedren persigue y da caza a Rod Taylor, que se convierte en víctima inocente de su caprichoso enamoramiento (léase aquí la versión triunfante del acoso que el director llevó a cabo con la señorita Hedren). Es decir, el mismo suspense que imprime en la filmación de los crímenes, lo aplica al romance, y viceversa.



Un momento del rodaje de *La soga* (1948)

Ahora bien, por un lado, la perfecta síntesis de la frase de Truffaut la encontramos en *Frenesí* (1972) y en concreto en la escena del estrangulamiento (método preferido por Hithcock, pues lo utiliza en 17 películas) donde la seducción y el erotismo se funden con el crimen en una misma secuencia: la misma corbata que el protagonista se quita para ofrecer a su cuerpo más placer, le sirve para ahogar a la amante, logrando así la excitación de la muerte.

Por otro lado, la sublimación del maridaje amor-muerte es *Vértigo*, quintaesenciada imaginería de tipos, obsesiones, situaciones y pulsiones hitchcockianas. No sólo hay una tensión de aquellas dos fuerzas sino también una plena confusión entre ambas, que puede conducir a la locura; el amor no se enfrenta ni se cruza con la muerte, antes bien surge de ella, *de entre los muertos*, como un hermoso y cautivador fantasma que obsesivamente va invadiendo la mente del protagonista. *Rebeca* (1940) también goza de estos aciertos psicológicos, aunque de un modo menos inquietante.

El tratamiento del asesinato que da Hitchcock se suele caracterizar, aparte por la crudeza de que hablamos más arriba, por lo que podríamos llamar una "finalidad práctica", esto es, por tener cada crimen un móvil claro. Varias de sus películas exponen casos por medio de los cuales se intenta el crimen perfecto, asesinatos "artísticos" cuyo único fin es eludir la captura por la policía demostrando a su vez la inteligencia del criminal. En este sentido, *La soga* (1948) es una película emblemática que presenta un homicidio con pretensiones pseudo-filosóficas de raíz nazi. *Sospecha* (1941), *Crimen perfecto* (1954) o *Extraños en un tren* serían otros títulos donde el grado artístico e intelectual del crimen cuenta con cierto peso específico.

En el primer artículo (1827) de su libro sobre el asesinato, Thomas de Quincey (necesario intertexto) escribe dos frases que creo se pueden aplicar al acercamiento que al mismo hecho hace Hitchcock: "El asesinato [...] puede tomarse por su lado moral [...] y, lo confieso, ese es su lado malo, o bien cabe tratarlo *estéticamente* [...], o sea en relación con el buen gusto... La finalidad última del asesinato considerado como una de las bellas artes es [...] *purificar el corazón mediante la compasión y el terror*".

En el fondo, el mago del suspense era un buen tipo al que le divertía jugar con las dos emociones más elementales del ser humano: el amor y el miedo. ■



Fidel Villar Ribot

Una celebración de la poesía

Opiniones

No debería extrañarnos que la biografía de todo poeta excepcional quepa en unas pocas líneas. Y ése es el caso de Claudio Rodríguez: nace en Zamora el 30 de enero de 1934 y muere en Madrid el 22 de julio de 1999; entre esas dos fechas sólo seis libros de poesía: *Don de la ebriedad* (1953), *Conjuros* (1958), *Alianza y Condena* (1965), *El vuelo de la celebración* (1976), *Casi una leyenda* (1991) y *Aventura* (aún inédito), a los que habría que añadir cuatro ediciones antológicas: *Poesía (1953-1966)* (1971) en edición de Carlos Bousoño, *Antología poética* (1981) a cargo de Philip W. Silver, *Desde mis poemas* (1983) elaborada por el propio autor y con un prólogo bastante revelador para entender de verdad su mundo literario, y *Poesías escogidas* (1992) realizada por Angel Rupérez. Y en el capítulo de los reconocimientos públicos: Premio Adonais 1953, Premios de la Crítica 1965 y 1996, Premio Nacional de Literatura 1983, Académico de la Lengua 1987 (toma posesión en 1992) y Premios Príncipe de Asturias de las Letras y Reina Sofía de Poesía Hispanoamericana 1993. Se ganó la vida como profesor de Literatura.

Pero esta aparente parquedad -y humildad: "¡Que mi estrella no sea la que más resplandezca / sino la más lejana!"- no es sinónimo de pobreza poética sino, antes al contrario, de intensidad lírica. El ámbito poético de Claudio Rodríguez se abrió con un libro que sorprendió a todos con la concesión del premio Adonáis: era la obra de un joven de apenas diecinueve años que mostraba una insólita coherencia desde la musicalidad y la imaginería de aquellos endecasílabos. Era sin duda una obra madura. Pero en aquella pronta irrupción del poeta parecía estar ya implícita la densidad del trabajo literario de su autor, corroborada más tarde con la sucesiva y pausada aparición de sus libros.

La poesía de Claudio Rodríguez ha tenido siempre dos escenarios: el campo -su castellana Zamora- ("Dejad de respirar y que os respire / la tierra") y la ciudad ("en este callejón que da a la vida"). Y en ambos el poeta ha encontrado los gestos de la vida. Sí, los gestos de la vida porque la palabra de Claudio Rodríguez ha estado fielmente del lado de la cotidianidad, entendida ésta no como accidente expresado con el fulgor de la modernidad, sino como oficio diario de la sencillez de lo que es vivido con la revelación de la presencia ("Miserable el momento si no es canto"). Y a cada paso hay una constante voluntad de mostrar lo compartido. De ahí su profundo carácter humanista, el valor universalizante. "La voz, la palabra humana, va excavando un cauce que puede, a veces, llegar hasta "el oráculo del sueño" o a la creación del ritmo de las cosas, o de la intimidad más inefable". Aunque la bondad de la que habla -y se reviste- el poeta no es ingenua candidez sino que sabe de heridas y silencios, de sombras y despedidas ("Sólo se pierde lo que se ama").



Luis Callejo

ADIOS

Cualquier cosa valiera por mi vida
esta tarde. Cualquier cosa pequeña
si alguna hay. Martirio me es el ruido
sereno, sin escrúpulos, sin vuelta,
de tu zapato bajo. ¿Qué victorias
busca el que ama? ¿Por qué son tan derechas
estas calles? Ni miro atrás ni puedo
perderte ya de vista. Esta es la tierra
del escarmiento: hasta los amigos
dan mala información. Mi boca besa
lo que muere, y lo acepta. Y la piel misma
del labio es la del viento. Adiós. Es útil,
norma este suceso, dicen. Queda
tú con las cosas nuestras, tú, que puedes,
que yo me iré donde la noche quiera.

(Alianza y condena)

Pero esa naturalidad de la dicción de Claudio Rodríguez esconde una peculiaridad en cuyo ejercicio se sustenta la magnitud de su poesía. Se trata de que el poeta habla de esas cosas que se le presentan -"Esta iluminación de la materia"- y a partir de ellas opera la construcción de una imagen singular ("El soñar es sencillo, pero no el contemplar"). Aunque las cosas no son retratadas sino tomadas en tanto que signo que luego se convierte en sustancia de la imagen poética ("No sólo estamos asombrados, mudos, casi ciegos / frente a tanto misterio, sino sordos"). El secreto aquí yace en hallar la intimidad de las cosas y no su apariencia deslumbrante. "Cuánta presencia que es renacimiento, / y es renuncia, y es ancla /del piadoso naufragio / de mi ilusión de libertad, mi vuelo...". Hay quienes han creído ver en todo ello la fluencia de una veta surrealista y han confundido -o no han sabido leer- la irracionalidad de las representaciones que convocan las imágenes del poeta. La cuestión se hubiera resuelto si previamente se preguntasen cuál es el tipo de experiencia que sustenta su poesía. Porque no hay abstracciones en la poesía de Claudio Rodríguez: todo es evidencia. Y por ello no existe otro fenómeno que el de la trasposición de lo real a lo *real* del verso en la realidad del poema. Porque la poesía así surge sólo a costa de vivencias y nace después de un prolongado y meticuloso proceso de elaboración en el taller de las palabras. "La vida no es poesía, pero la poesía es vida; y si no, no es nada".

El hecho básico que subyace en el fondo de toda su poesía es el acto de contemplar como actitud poética esencial ("Porque no poseemos, / vemos."). Por eso Claudio Rodríguez era poeta antes de escribir los versos, lo era desde el momento en que se situaba ante el mundo cada mañana hasta agotar la noche ("mi vida entera por una mirada, / ésa que ahora está lejos, / la única que me sirve, por la sola/ cosa por la que quiero estos dos ojos: / esa mirada que no tiene dueño"). Así pues, para él contemplar ya era ser (a la manera de Fray Luis de León o de William Wordsworth) y ser es el contenido de las palabras (a la manera de Dylan Thomas). El propio poeta lo dijo con toda rotundidad: "Si la poesía, entre otras cosas, es una búsqueda, o una participación entre la realidad y la experiencia poética de ella a través del lenguaje, claro está que cada poema es como una especie de acoso para lograr (meta imposible) dichos fines".

Sin duda alguna, la voz de Claudio Rodríguez es la más peculiar de toda la Generación del 50 y no tiene parangón posible en el panorama de la poesía española del siglo XX. "La poesía es aventura -cultura. Aventura o leyenda, como la vida misma. Fábula y signo. Y temple en vibración como fondo del misterio". Lo que aún nos queda por descubrir "Ahí mismo: en la oscura / inocencia" como una celebración de la poesía. ■

El cristal de la memoria

José Ángel Valente
Obra poética 1. *Punto Cero* (1953-1976).
Obra poética 2. *Material Memoria* (1977-1992).
Alianza Editorial. Madrid, 1999.

Fidel Villar Ribot

A veces hay poetas que recurren a elaborar un sinfín de pretextos que en vano erigen el discurso sobre ciénagas de anécdotas para acabar convirtiendo el poema en una sarta de chantajes sentimentales o de falaces complicidades ideológicas, aliñando el verso con un vocabulario supuestamente moderno cuando no coyuntural. Y todo, bien para justificar una fraseología que nada tiene que ver con lo poético, bien para contaminar la poesía con interrogaciones y asertos que acaban por poseer nula cualidad enunciativa. En suma, hacedores de una poesía sin identidad, demora de un lenguaje que mejor al silencio invita. Y luego, para darle una aparente consistencia, vienen otros a colocarla bajo una advocación teórica que suena más a patria de exiliado.



Hay otros, en cambio, que se escudan en la palabra como si la palabra necesitase obligatoriamente recurrir a la interpretación. Un ejercicio de la más pura abstracción cuyas referencias de significado remiten sólo a una escenificación lingüística tal que si el lenguaje por sí mismo pudiese activar una filosofía. En estos casos sucede que la dicción literaria es una fría manera de superar la experiencia que ha de sustentar toda creación literaria.

Otros, en la radicalización de lo sentimental, preconizan la subjetividad como pasto de la palabra, artificio de gratuita invención para establecer una suerte de fenomenología de la presencia como metafísica de lo vivido y eco de la voz que lo nombra.

Y, por fin, hay otros poetas en los que el equilibrio entre canto y cuento -para decirlo en términos machadianos- crea la verdadera tensión poética que el verso ha de acoger sin paliativos. Una poesía en la que el pensamiento salta -pero sin dar piruetas- en cada letra de cada palabra que de forma insustituible usa el poeta. Y entre estos últimos está José Angel Valente (Orense, 1929), escritor al que a los antólogos -y la mayor parte de la crítica- se les escurre de las manos en su afán por situarlo bajo los entresijos epocales de una generación o un grupo, tan al uso de ese gusto sintetizador que habitualmente padecemos.

Aparece ahora la poesía completa de Valente en una apuesta sin duda meritoria por parte de Alianza Editorial. La vasta extensión de su obra se ha distribuido aquí en dos volúmenes que vienen a ser, más allá del carácter compilador sucesivo, sendos poemarios autónomos que muestran a la perfección la evolución necesaria y transparente de un poeta tan inmenso e intenso como es José Angel Valente. Así en *Punto Cero* quedan reunidos todos los libros escritos hasta 1976, o sea, *A modo de esperanza* (1955)-Premio Adonáis del año anterior-, *Poemas a Lázaro* (1960) -Premio de la Crítica-, *La memoria y los signos* (1966), *Siete representaciones* (1967), *Breve son* (1968), *Presentación y memorial para un monumento* (1970), *El inocente* (1970), *Treinta y siete fragmentos* (1972) e *Interior con figuras* (1976). Mientras que *Material memoria* acoge lo publicado hasta 1992: *Material memoria* (1979), *Tres lecciones de tinieblas* (1980) -Premio de la Crítica-, *Mandorla* (1982), *El fulgor* (1984), *Al dios del lugar* (1989) y *No amanece el cantor* (1992).

Para José Angel Valente la poesía es un serio ejercicio de ética y lenguaje en el difícil menester de escribir, entendido como el fenómeno más comprometido del hombre. Pues escribir es dejarse dicho para siempre, desnudar gratuitamente lo vivido, abonar la memoria para que brote la palabra. O, como el propio poeta expresó una vez: «Escribir es como la segregación de las resinas; no es acto, sino lenta formación natural. Musgo, humedad, arcillas, limo, fenómenos del fondo, y no del sueño o de los sueños, sino de los barros oscuros donde las figuras de los sueños fermentan. Escribir no es hacer, sino aposentarse, estar».

Hay en toda la poesía de Valente una preocupación constante por lo que podríamos denominar la construcción de la palabra («trazar los signos, / tender la red al fondo, / vislumbrar en lo oscuro / el poema o la piedra, / el don de lo imposible»). Por encima de esa concepción de Saussure que reduce la palabra a una disyunción teórica entre lengua y lenguaje, José Angel Valente opta por la idea hiedeggeriana de que la poesía es «instauración por la palabra y en la palabra». Esto es, no se trata de quedarse en el «signo lingüístico», sino buscar el signo poético, aquél que es capaz de nombrar sin verse obligado a apelar a la realidad para su interpretación («Luz, / donde aún no forma / su innumerable rostro lo visible»), el instante primario de la escritura. Esta búsqueda del signo poético se sustenta básicamente en la intensificación de la metáfora. Y la entendemos aquí justo en el sentido opuesto a lo que sostenía Gottfried Benn cuando decía que la metáfora era «una fractura de la visión». Obviamente no se puede aspirar a que la metáfora conduzca a un proceso eidético entre la realidad y el lenguaje que la nombra, sino, más bien, una mirada distinta como fuente de conocimiento. Por eso el autor de *Las palabras de la tribu* (1971) considera la metáfora como ir más allá de la realidad pero no porque en aquélla resida un poder sobrenatural del lenguaje. No, el lenguaje no es nada en sí mismo aunque no olvidamos con Gadamer que «el ser que puede ser comprendido es el lenguaje». Para el poeta la metáfora significa partir de una ausencia para que el lenguaje re-nazca. Y ausencia quiere decir insertarse en un marco teorético en cuya reflexión tiene su origen la palabra. Tal ausencia tiene una imagen principal en toda la poesía de Valente: la Noche. (¿Es necesario recordar aquí con Cocteau que «El poeta está a las órdenes de su Noche»). Más que símbolo, la Noche es un espacio donde se cumple el destino del poeta. Y no ha de explicarse tal espacio como un aislante ejercicio de individualidad, sino como el territorio de la inteligencia («¿Qué queda, dime, de la noche en la desposesión y qué palabra queda después y al fin de las palabras»). La Noche tiene sus propios límites que son el abismo -la caída- y la luz -la ascensión. Y aquí tenemos una de las claves más importantes de toda la poesía de José Angel Valente. Como diría Foucault: «Es preciso conceder un privilegio absoluto, entre todas las dimensiones significativas de la existencia, a la

.../...





.../...

ascensión y la caída: en ella y sólo en ella pueden descifrarse la temporalidad, la autenticidad y la historicidad de la existencia». Al ser la Noche sonido del silencio, con toda sinceridad cabría creer con Maurice Blanchot que «el poeta debe buscar la oscuridad en el día, mirar el día, convertirse en día por sí mismo». Porque ahí es donde puede surgir el fulgor: «Y todo lo que existe en esta hora / de absoluto fulgor / se abrasa, arde / contigo, cuerpo, /en la incendiada boca de la noche». En la Noche la memoria aparece entonces como el cristal donde se transparenta la palabra desnuda que define la identidad del sujeto poético: «Yo no tengo durar / perdido en el olvido / tuyo de mí, muerta, en tu muerte / en la extensión vacía / de tu nunca memoria». La Noche es pues la condición del tiempo en la existencia del poeta. Su tarea es sacar de ella los destellos que dibujan las siluetas de la vida. Después vivir es cuanto en las manos se convierte en tacto, no ser en vano. Y así, transformado en materia, existir para que la memoria no olvide («Volvía del azar a mi destino / o regresaba en busca / del llanto o la sonrisa»). La palabra que surge de la Noche es secreta, carente de grandilocuencia, hija de las brasas más que de las llamas. Por ello el poema es ceniza en la intensidad de una ontologización verbal de lo más pequeño -y cotidiano- en tanto que esencia del movimiento que implica el vivir de las palabras. Entonces, y a pesar de las apariencias y de lo que muchos han escrito con desmedida ligereza, la poesía de José Angel Valente es de una íntima sustancia tangible en donde el paradigma de la sinestesia halla sus triunfos más sólidos. ¡Ser para los sentidos! «Escribo lo que veo, / aunque podría soñarlo / si no tuviera ojos para ver / y un reino de ceniza al alcance del viento». Esto no tiene nada que ver con ningún vano panteísmo pero la naturaleza en nuestro poeta es un conjunto de realidades que vienen a la poesía de forma constante e imprescindible, lo que hace que la palabra vaya siempre arropada con una sensorialidad que evidentemente delata pasiones e interés. Además la Noche en nuestro poeta es el origen de la escritura. Así la palabra escrita también es la luz negra que hiere la blancura del papel con ésa su claridad definitivamente iluminadora: «Y cuando ya parezca / que has naufragado para siempre en los ciegos meandros / de la luz, beber aún en la desposesión oscura, / en donde sólo nace el sol radiante de la noche». Y, sin lindar los caminos de la metafísica, es necesario saber que la palabra es pura sustancia, materia dúctil y difícil: «Convertir la palabra en la materia / donde lo que quisiéramos decir no pueda / penetrar más allá / de lo que la materia nos diría».

Así pues, construir la palabra es en José Angel Valente el acto esencial de la poesía. De ahí su peculiar diferencia y singularidad en el panorama de la poesía española. Como dijo Heidegger, «el pensamiento trabaja en construir la casa del ser». Y luego esa morada se hace la palabra. Aquí encontramos el mejor ejemplo del compromiso dialéctico del poeta con la Historia. Y al decir Historia se está aludiendo al sentido originario de tal concepto; esto es, que no haya un olvido del ser en su fundamentación temporal. La constelación del Yo convoca, a partir de la dimensión de la escritura, en el acto poético su consecuente valor dialéctico, personificando en ello el factor de comunicación consiguiente, sólo en el interior de la poesía cabe la posibilidad de buscar el mensaje de la vida pues, según el poeta -y Valente es de éstos- el destino de la palabra es ante todo social. Porque, si no, ¿por qué dijo Barthes que «el lenguaje nunca es inocente»? Pero, en cualquier caso, toda esta profunda meditación es siempre anterior al poema y por ello no se plasma en el verso como un problema explícito. Porque el poema para Valente parece ser siempre fruto antes que semilla. En la doble sustancia del pensamiento y la sensibilidad sucede la transposición de lo sensible: lo ideado se encarna en palabra que ahí ya es realidad. Entonces los caminos de la metáfora sólo son las huellas de las palabras tras el cristal de la memoria.

Desde aquel inicial *A modo de esperanza* -la vida: «Cruzo un desierto y su secreta / desolación sin nombre»- hasta el último *No amanece el cantor* -la vida: «El tiempo se llena de húmedos lagartos y de erizos en el espacio de la desolación»- la poesía de Valente ha buscado siempre un territorio donde la palabra pudiera existir por sí misma hasta que en su propia convivencia construyera un lenguaje desnudo de ecos, presente en el testimonio que la Historia del poeta encarna. Estamos pues ante un discurso sin sombras, unitario como pocos, que se enraíza en lo más hondamente humano. Por ello no es gratuito afirmar que con estos dos volúmenes de su poesía, José Angel Valente queda ya de forma definitiva como uno de los testimonios más importantes de la poesía española del siglo XX y lo que quede por venir. ■

El vértigo del pasado

Juan Luis Arsuaga
El collar del neandertal
Temas de hoy.
Barcelona, 1999.

Ernesto Páramo Sureda

Nunca el pasado estuvo tan cerca. El pasado remoto, el proscrito, aquél al que sólo las leyendas podían referirse. Esa es la tarea a la que invita el libro que nos ocupa. No el sangriento relato de batallas y reyes en infinita sucesión, sino el de la *otra historia*, la de nuestra especie. Una historia tan apasionante como desmentida y negada mil veces cuando no sencillamente prohibida. Prohibido mirar atrás. Poder comprender ese largo viaje desde nuestros orígenes es un privilegio muy reciente y del que debemos gozar como fruta preciosa.

(Para confirmar esta impresión nos llegaba en pleno agosto desde los Estados Unidos el eco de la última cruzada oscurantista en la materia. Es una pesadilla interminable que tuvo momentos culminantes en la batalla legal desatada allí en la segunda década de este siglo. Ahora, en el Estado de Kansas el Consejo Escolar se ha sumado a los grupos *creacionistas* para tratar de eliminar la enseñanza de la evolución biológica en los institutos. Para estos grupos ultra-fundamentalistas, el mundo ha sido creado hace sólo unos diez mil años y se hizo tal y como lo conocemos, por lo tanto nada de evolución biológica y nada de antepasados lejanos. Eso es cosa de herejes y Darwin debe ser incluido en el índice. Para ellos, el tierno mito de la costilla de Adán resulta más convincente que la experiencia acumulada por siglos de esforzado raciocinio, análisis de fósiles, genética, geología, astrofísica, etc. La Biblia es un acta notarial. La batalla de la razón por salir a flote no conoce de treguas. Casualmente acaba de aparecer también la nueva obra del celebre biólogo Stephen Jay Gould *Rocks of Ages: Science and Religion in the Fullnes of Life.*)

Afortunadamente, la curiosidad humana es tan poderosa que ninguna fuerza es capaz de impedir por mucho tiempo el libre estudio de la naturaleza y la investigación en todos los campos incluido el de nuestros orígenes. Ya lo advirtió Aristóteles: "todo hombre, por naturaleza, apetece saber". Y Voltaire, que hizo decir a uno de sus personajes "siento demasiada curiosidad para ser prudente...", recomendaba sin disimulo "hartarse con el árbol de la ciencia".



En *El collar del neandertal* el investigador Juan Luis Arsuaga, codirector del Proyecto Atapuerca, trata de contagiarnos el escalofrío que él siente en esa búsqueda retrospectiva a la que se dedica con pasión. Para ello construye un relato inteligente apoyado en los últimos conocimientos de cada dis-

ciplina y en el que no renuncia en absoluto a dar su opinión en aquellos terrenos en los que las preguntas abiertas carecen todavía de respuestas convincentes.

El *puzzle* increíble de nuestro pasado tiene ya innumerables piezas sacadas a la luz, páginas bien descifradas y verdaderos tesoros rescatados de las entrañas de la tierra como diamantes en bruto, pero siguen abundando las lagunas y debe leerse muchas veces entre líneas, basándose en pequeños fragmentos y letras sueltas. Además, así son las cosas, cada pregunta respondida nos da alas para atrevernos a formular diez nuevas cuestiones. ¿Por qué estamos solos?, se pregunta Arsuaga. O sea, ¿por qué no hay varias especies de humanos como las hay de nutrias, de tortugas o de ballenas? ¿Por qué se extinguieron los neandertales? ¿Cómo eran realmente? ¿Qué comían? ¿Poseían un lenguaje? ¿Qué hacían con sus muertos? ¿Se transferían tecnología? ¿Eran conscientes del inevitable fin de la vida? ¿Cómo se relacionaban con sus vecinos?

El libro se inicia tratando del lugar que nuestra especie ocupa entre los demás seres vivos y nos muestra un amplio resumen del "registro fósil de la evolución humana". Incluye un amplio retrato de los neandertales. Se adentra en los cambios ambientales producidos en el planeta y especialmente en Europa en el último millón de años para analizar la situación del hombre en aquellos tiempos. Por último, nos introduce por el complejo mundo de la mente y del comportamiento, del lenguaje y del fantástico poder de los símbolos en la comunicación humana así como de su papel crucial en el éxito de nuestros antepasados, los hombres de Cro-Magnon.

Pero, como escribe el propio autor, "en el libro los neandertales son los grandes protagonistas, y no porque sean nuestros antepasados, sino porque no lo fueron". Arsuaga quiere "entender el ocaso de los neandertales y la causa de nuestra absoluta soledad actual".

Parece increíble que algunos de nuestros contemporáneos prefieran repetir oscuras leyendas que asomarse a la historia más apasionante de cuantas puedan escribirse. Quedan resquicios de aquel temor victoriano expresado en vida de Darwin: "si es verdad que descendemos de los animales roguemos para que no se difunda la noticia". Es el vértigo que produce a muchos no el futuro, sino el pasado.

La paleoantropología, como la astronomía, son, a mi juicio, dos de las ciencias que mejor retratan el ansia por alcanzar el conocimiento que caracteriza tan bien a nuestra especie. Conocer incluso aquello que carece de más utilidad que la de saciar nuestra curiosidad, desarrollarnos como humanos. Queremos comprender ese tremendo laberinto que es el mundo y esa paradoja que es la vida inteligente. Queremos que el mundo se haga transparente. En "El collar del neandertal" están algunas claves. ■

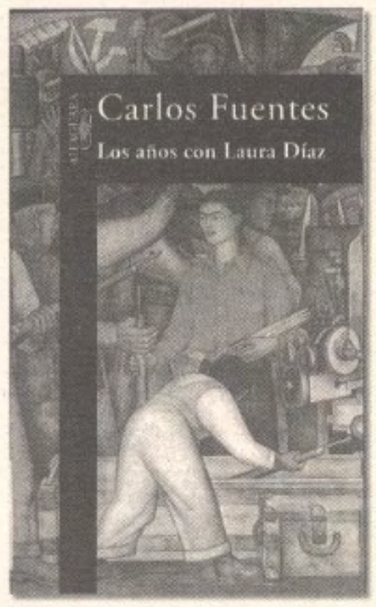
Un mural novelesco del siglo XX

Carlos fuentes
Los años con Laura Díaz
Alfaguara
Madrid, 1999.

José Ortega

Con Carlos Fuentes culmina la novela histórica latinoamericana, es decir, la reordenación estética y deformante de la historia oficial, partiendo de la absoluta libertad para reinterpretar y recomponer el pasado. La relectura desmitificadora que del pasado hace el autor mejicano alcanza su máxima expresión con *Terra Nostra* (1975), novela total que abarca un amplio espectro temporal (1492-1598) de la historia de España y Latinoamérica.

En *Los años con Laura Díaz*, la ficcionalización de los tiempos históricos distantes (finales del siglo XIX y el año 2000) se realiza desde una perspectiva individual y colectiva. El biznieto de Laura, desde el presente histórico de la narración, deconstruye un pasado signado por los años de Laura. Novela de personaje en la que Laura, la protagonista, es el resultado de la configuración de personajes reales y entes de ficción. El marcado carácter biográfico de este relato se nos revela en la sección "Reconocimientos" (pp. 469-470) donde se establece la relación entre el árbol genealógico del autor real y sus personajes. El referente biográfico, por ejemplo, de Santiago, hijo de Laura, se remonta al tío Carlos Fuentes. Pero la muerte por hemofilia del joven Santiago tuvo un fatídico presagio ya que el hijo del novelista murió a edad parecida y de la misma enfermedad que el personaje novelesco. La crisis existencial de Laura, como hija, esposa, madre y amante, va unida al irresoluto conflicto entre fantasía y razón. Su idealismo se va configurando a raíz del fusilamiento de su medio hermano bajo el porfiriato. La vida y muerte de la Revolución mejicana sigue siendo, como en toda la obra de Carlos Fuentes, el eje vertebrador de este relato. La masacre de Tlatelolco (1968), en la que es asesinado un nieto de Laura, supone el declive del P.R.I., así como la reafirmación del hecho de que la Revolución de 1910, labrada en nombre de la justicia social, fue sepultada por la oligarquía.



Afectiva e ideológicamente, Laura se va identificando con seres socialmente comprometidos y cuyos destinos son incompletos y misteriosos. Por esto se sentirá, por ejemplo, atraída por la pareja de artistas Diego Rivera y Frida Khalo, y, en especial, por Jorge Maura, personaje inspirado en el escritor Jorge Semprún. E igualmente se siente fascinada por los exiliados republicanos y los norteamericanos perseguidos por el macartismo. Jorge Maura emite un juicio global sobre la degradación, irracionalidad y el horror del siglo XX. Contra el mal moral de esta centuria, Carlos Fuentes nos propone una globalización de la sociedad basada en la convivencia racial, religiosa y social. Y este mestizaje cultural lo encarna el biznieto de Laura, un chicano que vive en Los Angeles, espejo del milenio que viene y síntesis de la humanidad futura: «Ahora, aquí, en Los Angeles, en la Babel americana, el Bizancio del Pacífico, la utopía del siglo que se iniciaba, acaso yo cerraba el capítulo de mi ascendencia artística y familiar, la crónica que Enedina y yo decidimos llamar *Los años con Laura Díaz*». ■

Treinta años no son nada

Leopoldo María Panero
Así se fundó Carnaby Street
Huerga&Fierro Editores.
Madrid, 1999.

José Carlos Rosales

Cuando Leopoldo María Panero escribió su primer libro de poemas, a finales de los años 60, la poesía española languidecía a la sombra de unos sueños imposibles y ajenos. La vida carecía de futuro en un país extraviado en los confines de una historia que había decidido olvidarse de nosotros. Los poetas del exilio estaban empeñados en volver a un pasado inexistente y los poetas que miraban al futuro lo hacían encerrados en una habitación sin vistas. Eran tiempos difíciles, a veces divertidos, casi siempre envueltos en la ceniza gris de la nostalgia: Europa nos miraba desde lejos, la guerra civil estaba demasiado cerca, y en todos los sitios relevantes se sentaba un impostor aburrido y estúpido.



Entonces los *novísimos* decidieron escribir como si nada de esto fuera cierto: estaban más o menos convencidos de que aquel teatro ridículo tenía los días contados, de que el mundo estaba más cerca de lo que hubiéramos pensado, y de que era posible escribir poesía -o novela, o cual-

.../...



.../...

quier otra cosa- sin pedirle permiso a nadie, sin dejarse fundir por las ideas preestablecidas, responsables o geométricas. Pere Gimferrer, también Vázquez Montalbán, y sobre todo Leopoldo María Panero, fueron los *novísimos* nucleares, los poetas que lograron vincularse a su época y, cada uno a su modo, alejarse también de ella para escribir unos poemas que pudieran decir algo -o decir la nada, en palabras de Leopoldo María Panero- a los hombre futuros.

Uno de los mayores logros de toda aquella *verbena novísima* fue *Así se fundó Carnaby Street*, ese libro sorprendente y jugoso de Leopoldo María Panero, un libro *fundacional* y mítico que, construido en torno a la pérdida/ búsqueda de una cierta infancia más o menos literaturizada, intentaba simbolizar la destrucción de un todo tan vacuo como entrañable. El esfuerzo se nutrió de las aportaciones más útiles de las vanguardias históricas y de una cierta conciencia de desolación definitiva, de desquite obligado. No en vano su autor, con la fantasmal lucidez que lo caracterizaba y lo caracteriza, sostenía por aquellas fechas que «en el poema se realiza el fin del mundo, el poema destruye el mundo, lo convierte en un fantasma, es una especie de venganza».

Ahora, treinta años después, vuelve a las librerías una oportuna reedición de esta inolvidable y decisiva colección de poemas. Limpiada de erratas evidentes o incómodas, restablecidas algunas indicaciones estructurales, y mejorada tipográficamente la presentación y coherencia formal de los textos originales, no se comprende -o, mejor, no se nos explica- la misteriosa pérdida de seis textos de la primera parte del libro, entre ellos los ingenuos homenajes culturalistas a Conan Doyle o Caryl Chessman. Tal vez se trate de un *lapsus* traicionero o de un extravío lamentable: sea como fuere, omisión tan visible debería haberse eludido, o, al menos, comentado.

Pero esa omisión o *lapsus* no empaña el gesto loable de la reedición de un libro, hoy inaccesible, cuya lectura no sólo es necesaria para una enunciación ajustada de la historia reciente de la poesía en lengua española, sino que, todavía hoy, el hecho de pasearse por las páginas de *Así se fundó Carnaby Street* constituye una delicia para la inteligencia y un bálsamo excitante para el corazón. Sólo algunos libros afortunados y sagaces consiguen que treinta años no sean nada: «Os echaré de menos, nunca os olvidaré. Pañuelos que se pierden en el horizonte. A lo lejos se oyen golpes secos, uno tras otro los árboles se derrumban. Está en venta el jardín de los cerezos». («Blancanieves se despide de los enanitos», p. 55).

Si como afirmaba hace mucho tiempo Leopoldo María Panero «la poesía tiene que negar todo lo demás (...), tratar de reemplazarlo todo a falta de todo», estos poemas lograron borrar muchas cosas de aquellos años sombríos, pero sólo borrarlas o negarlas que no olvidarlas: «En la Reserva no anida / serpiente cascabel, sino abandono. / DESEO DE SER PIEL ROJA. / (Sitting Bull ha muerto, los tambores / lo gritan sin esperar respuesta.)» (p. 58).

En fin, bienvenidos sean otra vez los poemas de *Así se fundó Carnaby Street.* Bienvenido sea su autor, el que nunca se fue, aunque parezca siempre ido. ■



Labrador de nubes y sembrados

José Antonio Muñoz Rojas
Las cosas del campo
Pretextos. Colección «La Cruz del Sur».
Valencia, 1999.

Alfonso Lázaro Paniagua

Haber leído *Las cosas del campo* es haberse dejado conducir por un itinerario que se recorre a saltos de emociones intensas y bien delineadas. Pasar de las estaciones y su huella visible a la inquietud que sabe de la desproporción entre el esfuerzo del hombre y el azar de los elementos. "Nunca veo el campo como algo estético"- ha dicho Muñoz Rojas- y, en efecto, sería inútil buscar en este libro la contemplación desinteresada. El campo no es escenario de evasión, sino el espacio en que la naturaleza y el hombre se encuentran enfrentados por el común denominador de la necesidad y ella más que nada ni nadie sabe elevarse a cimas insospechadas de hermosura, como sabe abrir, en lo angosto de la supervivencia, la flor de la dignidad.

Las cosas del campo fue gestándose del 30 de marzo de 1946 al 21 de mayo de 1947 (me remito a las fechas del manuscrito que el propio Muñoz Rojas nos ofrece). Cuando vio la luz, lo saludó con entusiasmo Dámaso Alonso: "Has escrito, sencillamente, el libro de prosa más bello y más emocionado que yo he leído desde que soy hombre". El autor es poeta y escribía sobre el campo en prosa poética pero sin la más mínima concesión al esteticismo desinteresado. Cosas estas que al renacer en Pre-textos nos conmocionan en un doble sentido. Ni la prosa poética cultivada con conciencia de estilo, ni el campo, como espacio literario, tienen hoy asiento entre los géneros. El libro muestra los surcos del tiempo y el propio Muñoz Rojas es plenamente consciente de ello: su *Advertencia en 1975* nos ajusta a los lectores de hoy en más de un detalle imprescindible. Pero esa distancia ahonda la emoción. Los personajes- criaturas los llama el autor- han muerto o han evolucionado: Juanillo el Loco, Miguelillo el Pavero, Narciso el Cantor o ese otro que concentra en su rostro y en su gesto la galanura del mundo, Dolores la que ríe, la que ríe siempre: «se ríen sus dieciocho años por todas partes, cuando está en la aceituna tirada en los suelos (con el frío que hace en la aceituna, cómo se le ponen a una las manos), cuando friega, cuando lava, cuando canta, cuando sale con el novio, le sale el chorro, la granada de su risa, le estalla abriendo a la alegría de su dentadura, chorreando en el aire el surtidor fresco de su risa.

-Yo no sé cuándo voy a dejar de reírme-».

Todos ellos: Dolores, Juanillo, Miguelillo, Narciso, criaturas de la gleba, entrelazados a ella en un común destino: "Y en vuestros pueblos, sobre un costerón tapiado de blanco, el lugar seguro y pobre donde la tierra que os persigue, os hará suyos para siempre". El campo se prolonga en esos hombres y esos hombres prolongan el campo. Una ternura sin doblez, la piedad comprometida los envuelve y acoge mucho antes de haber oteado un horizonte de emancipación. Hay algo que no espera: salvarlos en su ser. No entregarlos al olvido en un tiempo en el que el campo es ya un lugar deshabitado.

El libro viene ilustrado con viñetas de Marta Wiessing Oropesa que lo afincan aún más en la tierra que lo justifica e inspira, desde la Casería del Conde en las proximidades de Antequera al paisaje que se tiende ante la vista, abundando los tipos que le prestan la voz y el aire; el gesto del libro. Sin olvidar el olivo solitario de la portada -viñeta de Ramón Gaya- que si no es el "temblor de la palabra" campo, sí es el temblor del arte que el campo inspira.

Las Cosas del Campo no es un *De Agricultura*, ni es una *Arcadia* el campo de Muñoz Rojas. La Tentación idealizante que amenaza siempre que el campo es cosa de literatura ni tan siquiera asoma aquí. Algo muy profundo integra y ordena todo aquello sin lo cual no habría campo: hombres y flores, heladas y solanos, esperanzas y desolación. Todo se reúne en la profundidad del corazón que ama y que todo lo salva y eleva hasta la línea de flotación de la dignidad, que es también la de la belleza:"Pero el campo saca incansables bellezas escondidas y acumuladas, las renueva y ofrece sin tasa a los ojos y al alma de quienes quieren gozarlas. Advierte con su descansado silencio que sólo volviendo a él encontrarán los hombres lo mejor de ellos mismos.

¡Ay de los que lo olvidaren!» ■

Citas del fingidor

A veces las palabras son mucho más sucias que los hechos.
(Cristina García, psicóloga en dique seco, colabora con un niño de seis años y vive en una casa pintada de azul)

El sentimiento es la intuición inmediata de una verdad.
(Carlos Enríquez del Árbol, persona fiable y traductor al ruso de los textos de Vladimir Ilich Ulianov, alias «Lenin»)

La guerra era un follón de miedo. Cuando empezaba la batalla no había manera de enterarse de casi nada.
(Carlos Cáceres Espejo, teniente coronel de la Guardia Civil que, aunque a algunos les pueda parecer una extravagancia, ha escrito un libro, «El ejército de Andalucía en la Guerra de la Independencia». El título podría comentarse, pero el comentario cualquiera podría imaginárselo)

Nada hay más constante que el cambio.
(Ángela Chaning, patriarca indesmontable de la saga de vinateros de Falcon Crest, en Napa Valley, del Estado de California, en eso que se llama USA)

Y es que, a menudo, una foto miente más que mil palabras.
(Maruja Torres, mujer en estado de guerra, periodista guerrera, guerrillera incansable, mujer en guerra)

Ustedes, los españoles, se han inventado una lengua y luego no la usan.
(Hispanoamericana que, paseando por las plazas de una ciudad andaluza se cansó de que algunos se extrañaran continuamente ante sus adjetivos, sus sustantivos, sus verbos, etcétera)

Razón llevan los que desconfían de los que prometen futuros y utopías de felicidad. Razón tienen los que dicen que cuanto menos apego y consideración se manifieste por los otros más le respetan a uno, menos engaños recibe y mejor le va en la vida.
(Dolores Mistral Arlés lo escribió en una carta a su hijo con el vano deseo de que lo tuviera en cuenta. Pero, ya se sabe, nadie escarmienta en cabeza ajena)

Llegamos a los pensamientos a través de las palabras que flotan a nuestro alrededor.
(Nietzsche, filósofo que sigue siendo alemán, como en el número anterior, y todavía está donde estaba)

¿Qué iba a hacer hasta el momento de mi muerte? ¿No podría hallarse algún medio de adelantarla sin incurrir en el pecado?
(En «Molloy», de Samuel Beckett, Premio Nobel de Literatura que repartió el dinero, según dicen, entre los más pobres de París y que nunca cogía el teléfono)

Las palabras ante un difunto casi siempre lo ensucian o lo ofenden.
(Un difunto educado, un difunto harto de palabras y frases)

Centro Cultural LA GENERAL
Acera del Casino, 9 • GRANADA



Fernando de los Ríos

1879 - 1949

Del 16 de septiembre al 20 de octubre

Horario: Lunes a viernes de 18,30 a 21,30.
Sábados de 12 a 14 y de 18,30 a 21,30.

Para visitas guiadas de grupos, en horario de mañana,
llamar al teléfono 958 22 77 91.

1139 9230

La General
CAJA de GRANADA