

# UNA TRADICIÓN REBELDE

políticas de la cultura comunitaria

FRUELA FERNÁNDEZ

Textos (in) surgentes



# **UNA TRADICIÓN REBELDE**

**políticas de la cultura comunitaria**

**FRUELA FERNÁNDEZ**

**Textos (in) surgentes**



‘Una tradición rebelde’ está sujeta a la licencia Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

**Junio 2019 | La Vorágine, editorial crítica**

‘Una tradición rebelde. Políticas de la cultura comunitaria’ es una obra de **Fruela Fernández** que forma parte de la línea editorial **Textos (in) surgentes** de La Vorágine.

ISBN: 978-84-120292-1-5

**Difunde, comparte, disiente**

Diseño de portada y maquetación: Emmanuel Gimeno

**La Vorágine, editorial crítica**, es un proceso de Cultura Crítica, Cooperativa de Iniciativa Social del colectivo La Vorágine

**La Vorágine**

Calle Cisneros, 69-Bajo

39007 Santander (Cantabria)

[www.lavoragine.net](http://www.lavoragine.net) | [www.voravi.com](http://www.voravi.com)





# **UNA TRADICIÓN REBELDE**

**políticas de la cultura comunitaria**

**FRUELA FERNÁNDEZ**

**Textos (in) surgentes**



# Índice

Intro   El sonido de lo radical	9
Prólogo   Una educación	13
Un camino y dos plazas: el confuso escenario de 'lo tradicional'	21
El folclore como saber común	31
Notas morales sobre el cancionero popular	41
Saber llorar	51
El folk y sus desencantos	55
La música alivia	61
Una comunidad cantada	69
De ti habla la fábula	77
Tradiciones rebeldes (una lectura de poesía española actual)	85
La paradoja de la tradición (apostilla personal a Tradiciones rebeldes)	91
El ensayo hablado	95
Contra la fascinación	101
El mínimo común (vistas, escuchas, lecturas: 2015-2018)	107
Las cabras de Paleokastritsa (epílogo meridional)	125



## Intro | El sonido de lo radical

Hay días en que la radicalidad nos sienta bien. Parece radical, sin duda, cuestionar la ‘modernidad’ desde territorio europeo, si existe ese lugar autodefinido por las élites del proyecto colonial-capitalista. Es radical, no es posible negarlo, plantear que la cultura popular-tradicional es una brecha mutante que cuestiona muchas de las disoluciones en el sujeto a las que nuestro sistema-mundo nos aboca. Podría ser muy radical recuperar la moral ambivalente del cancionero o apostar por la cultura que brota ‘desde abajo’, contradictoria, mutante, situada, para desdeñar la denominada como ‘industria cultural’ y sus dispositivos de colonización.

Quizá por eso, al colectivo La Vorágine le sienta bien editar *Una tradición rebelde*, de Fruela Fernández. De sus líneas torcidas en los resquicios de los pueblos de La Cuenca, de su cuestionamiento radical a la turistificación en Baleares o en Grecia, de sus puñetazos sobre el cómodo fluir comercial del folk anglosajón o sobre el uso violento de la tradición ‘a las puertas de Europa’ (pero siempre un poco en el afuera) surgen preguntas en racimo y posibilidades impensadas en las brechas del sistema.

Si el abandono de lo importante –la educación, el agua, el idioma, la alimentación, la vida...- en manos de los burócratas del sentido ajeno nos ha dejado a

la deriva de nuestro ombligo, la mera posibilidad de retomar la eterna construcción de la tradición rebelde de la cultura popular donde nuestros ancestros cercanos la dejaron se convierte en una trinchera de resistencia preñada de sentido.

Este libro tiene sonido porque la oralidad lo habita, porque la música, la copla, el relato cercano y el cuento enraizado lo hace posible. Este texto hace que lo insurgente sea lo emergente: lo que emerge de nuestra propia historia y que niega la línea recta del progreso que tanto se asemeja a un laberinto en el que desprendernos de lo que-quizá-somos-sin-saberlo. Quizá no es un libro sino el mapa del tesoro que contenemos aunque lo neguemos: el hecho de sólo ser posibles en comunidad, en la comunalidad que nos empeñamos en abandonar al ritmo de la prosperidad de lo vacío, de lo vaciado.

El pasado como presente preñado de lo híbrido pero localizado, la ausencia de nostalgia por ese pasado sino la necesidad de la construcción de un presente propio, el cuestionamiento radical (otra vez radical) de la ‘modernidad’ desde el propio vientre de la ‘modernidad’, la apuesta por lo comunitario frente al sujeto aislado de este capitalismo en fase de putrefacción... Demasiado tentador para no leerlo de un tirón para luego, en comunidad, tratar de buscar respuestas a una sola pregunta demoledora que no puede ser un punto final: ‘¿Qué nos une ahora, cuando nada ‘habla’ de nosotros salvo la repetición de un relato ajeno?’.

***Colectivo La Vorágine, Cantabria (2019)***





## Prólogo | Una educación

Casi parecía que no fuésemos asturianos. O que lo fuésemos por reducción, como si Asturias se solapase con nuestros límites. Nuestro territorio —desde lo alto de Llaviana hasta los túneles de Villa— era ‘La Cuenca’, un nombre en el que cabían dos omisiones: la adjetiva — porque esa cuenca, para adquirir significado histórico, debía llevar el añadido de ‘minera’— y la numeral, porque había dos: la del Nalón, nuestra, y la del Caudal. En aquella Asturias, donde las distancias se medían más en tiempo que en kilómetros, las capitales nos quedaban a desmano y la costa era casi una excursión (Y al escribir esto vuelve, con una nitidez prodigiosa, la mañana casi interminable en que acompañé a mi abuela desde El Llungueru a Gijón en nuestro Seat Fura, modelo 1985: un gato había meado sobre el radiador del coche y cuanto más aceleraba el motor más se olía, así que mi abuela se pasó horas tanteando el equilibrio justo entre velocidad y peste).

Era una tierra limitada, pero aún podía compensar el aislamiento con sus propias formas.

Las películas llegaban dos meses después de su anuncio en el periódico regional; cuando se crearon las primeras cadenas privadas de televisión, la señal variaba tanto dentro del propio valle que, durante un año, ningún pueblo vio los mismos canales que el vecino. Pero en el Bar Oriental, debajo de mi casa, los habituales se retaban a cantar tonada mientras bebían y quizá alguno de ellos, en las mejores noches, creía que su voz sería recordada, como antes lo fueron la de Xuacu el de Sama o el Tordín de Frieres.

Era una tierra limitada y escasa, sí, pero se habían acumulado tantas generaciones en ella que estaba plena de significados. Aunque muchas veces me dijeron que *un guaje nun tien que tar entre paisanos*, mi tiempo era mayor porque lo pasaba con ellos: abuelos, bisabuelos, parientes, vecinos. Con ellos aprendí a distinguir los matices —y los prejuicios— lingüísticos de cada pueblo: si en Caliao aún usaban el bellissimo *daqué* mientras nosotros nos contentábamos con el pobre *algo* castellano, o si los de Llaviana *runfaben* al darse prisa, como se decía de las abejas al salir del *caxellu* (la colmena). La tierra estaba atravesada por la palabra tradicional; parecía que siempre hubiera un cuento, un monólogo, un cantar o una *cosadiella* (adivinanza) para explicar una actitud o dar un consejo. Y eran esos relatos — complejos y a veces contradictorios, sin duda, porque habían pasado antes por muchas voces— los que daban sentido a nuestro territorio: cada vez que pasábamos junto a un pozo, era una canción la que nos recordaba que estábamos unidos a aquellos mineros muertos, igual que las leyendas y las historias a medias nos recordaban que el monte, durante años, había estado lleno de guerrilleros y *fugaos*.

No sabíamos que nuestro tiempo, el de La Cuenca, estaba terminando. Tal vez podríamos haberlo intuido por los heroinómanos desorientados que se reunían en los parques, o por los autobuses que cada fin de semana iban llenos hacia las capitales buscando la novedad. O por la rapidez con que las manifestaciones de mineros —botes de humo, cortes de carretera, antidisturbios— dieron paso a una tranquilidad extraña, como si nada fuese a cambiar, mientras los talleres mecánicos iban cerrando en aquel tramo que llevaba de La Felguera a Sama y el río empezaba a bajar más limpio, cada día más limpio.

※ ※ ※

No extraño mi infancia; soy consciente del mito que he ido construyendo en torno a ella y del afecto que siento por un tiempo en el que no sé si fui feliz, pero mi tierra aún lo era. Quien ha conocido un lugar como aquel, sin embargo, no puede negar que algo se ha perdido. Aquella facilidad para reconocerse en los demás, para sentir colectivamente, para entenderse a través de lo compartido, en suma, aquella manera cotidiana de ser y de hacer comunidad es, seguramente, irrepetible. Y es fácil deducir que de aquella pérdida viene mi atención constante hacia todas las formas de construcción comunitaria.

Este libro, pese a todo, no quiere ser la mera descripción de un malestar, sino, en todo caso, un intento por socializarlo. A fin de cuentas, haberse criado en un lugar que ya no existe no deja de ser la forma extrema de un sentimiento muy extendido en nuestras sociedades: el desarraigo, la ausencia de certezas, la falta de lenguajes y de símbolos compartidos. Y nadie ignora una de las consecuencias más claras de esa

pérdida de referencias comunes: la fuerza creciente que adquieren los movimientos nacionalistas e identitarios, aquellos que, precisamente, ofrecen a la ciudadanía una forma de definirse como grupo ante la incertidumbre.

No comparto el espasmo del crítico liberal medio, que asimila cualquier signo de identidad colectiva con una tentación criptofascista. Es indudable que muchas de las plataformas y movimientos que hemos visto en los últimos años desarrollan planteamientos conservadores y regresivos, cuando no claramente xenófobos. Sin embargo, estoy convencido de que la identidad colectiva no constituye por defecto una construcción excluyente y nociva, sino que responde a una necesidad humana básica, desde la que se pueden construir movimientos muy diversos. Benedict Anderson, en su clásico *Comunidades imaginadas*, supo plantear con nitidez que la acción colectiva requiere elementos de identificación: una persona que se encuentra a 30, a 200, a 500, a 1000 kilómetros de distancia puede serme absolutamente desconocida y, sin embargo, importarme tanto como mi propia hermana si hay algo —la identidad, la tradición, la comunidad— que nos une. Por ello, cuando se acusa a las comunidades de ser construcciones restrictivas e innecesarias, creo que se está asumiendo la tosca simplificación que conviene al cálculo de beneficios del capitalismo, cuyo funcionamiento exige precisamente la eliminación de barreras territoriales y culturales; basta mirar alrededor para observar cómo su expansión destruye con rapidez lenguas, espacios, tradiciones y formas de ser que no le son rentables. Si queremos transformar nuestras sociedades desde una perspectiva emancipadora, no podemos negar la fuerza de la identificación, sino que necesitamos trabajar a partir de ella para convertirla en algo novedoso, consciente de sí, a contrapelo de la gran igualación que trae lo ‘globalizado’.

Este libro reúne textos muy diversos, tanteados y modulados a lo largo de varios años, en los que he intentado comprender las nuevas y viejas comunidades indagando en la tradición popular, entendida como un conjunto amplio de manifestaciones culturales —de las hablas a las canciones, de los relatos a las costumbres— que nos ayudan a comprender nuestra relación con quienes nos precedieron y quienes nos rodean. Al ir revisando y corrigiendo estos materiales he percibido, sobre todo, mi interés por la *pervivencia* de la tradición: las formas en que nos habita cuando ya parece haber desaparecido, pero también los modos en que la convocamos para proponer relaciones nuevas. En un mundo dominado por la ideología de la innovación, lo tradicional parece asociarse de manera exclusiva con la ‘cerrazón’ y el ‘atraso’; términos, por lo demás, que revelan una concepción capitalista de la historia, donde lo que interesa son mercados ‘abiertos’ y entregados al ‘progreso’, sea cual sea el coste. Por mi parte, creo que la cultura tradicional nos ofrece un repertorio de herramientas para recordar quiénes somos y qué podemos ser: no formamos una comunidad simplemente existiendo en un lugar, sino reconociéndonos en esas palabras y gestos que circulan y nos dan sentido. De ahí que haya visto siempre con inquietud cómo buena parte de la izquierda —tan fascinada por el imaginario urbano y tecnológico como cualquier *lobby* neoliberal— tiende a entregarle la tradición al museo (en el mejor de los casos) o a la derecha (en el peor), olvidando el potencial de unión afectiva y de estabilidad antropológica que se pueda generar desde ella. Sólo a partir del reconocimiento de nuestra sensación de pertenencia a algo más amplio podemos construir un común que oponer por igual a las erosiones del capitalismo y a las identidades excluyentes de la ultraderecha.



Algunos nombres se repiten con frecuencia en estas páginas; con mayor frecuencia, si cabe, se repiten ideas y modos de análisis que han surgido gracias a su lectura reiterada. Por una parte, existe una veta italiana de pensamiento que supo ver en el folclore y en la cultura tradicional formas válidas de conocimiento y de confrontación con la realidad; ese hilo fundamental que une los apuntes de Antonio Gramsci sobre el folclore con los estudios sobre la magia y la religión popular del antropólogo Ernesto de Martino o con las conversaciones, los artículos y las antologías de poesía dialectal de Pier Paolo Pasolini. De otra parte estaría la tradición anglosajona del estudio de las clases populares y la historia vista ‘desde abajo’, estrechamente asociada con la historiografía marxista y los estudios culturales que representan E. P. Thompson, Christopher Hill, Richard Hoggart o Peter Linebaugh. Aunque las intuiciones de este libro —siempre tocadas por la necesidad literaria— sean simples tentativas frente a su minucioso trabajo, mi acercamiento a la cultura popular y a su potencial político no sería el mismo sin sus obras<sup>1</sup>. Espero también que quien lea pueda entender las repeticiones de estos textos como ‘anáforas apasionadas’, según la acertada fórmula del propio

---

1 Cuando leí, por ejemplo, el retrato que hace Hoggart (*The Uses of Literacy*, 1957) de la comunicación, la expresión y la creatividad entre las clases obreras del norte de Inglaterra a principios del siglo xx, encontré un patrón tan cercano a mi recuerdo y análisis de La Cuenca que, además de la sorpresa del reconocimiento, me hizo intuir la existencia de unas ciertas formas de sociabilidad compartidas por esas comunidades industriales europeas que aún no habían perdido por completo su vínculo rural.

Pasolini: formas de remitir, de dar eco a ideas que me vienen rondando hace años y que asumen desarrollos distintos, pero hermanados, en cada intento.

Numerosas personas han contribuido, de un modo u otro, a este proceso de escritura. Las revistas *El Estado Mental*, *Años Diez* y *Clarín* publicaron algunos de estos textos en sus primeras versiones. Las compañeras de La Vorágine tuvieron la generosidad de creer en el proyecto cuando apenas era una intuición. Javier López Alós me animó de manera reiterada a reunir y desarrollar los materiales previos, además de leer numerosos borradores a lo largo de los años e intentar aportarles algo de la coherencia histórica y conceptual que caracteriza su obra de ensayista. Francina Payeras no sólo me ha hecho partícipe de su afecto por la riqueza dialectal del catalán, sino que fue la primera interlocutora en muchos de estos apuntes, encuentros e intuiciones; para hacerle justicia, muchas frases de este texto que aparecen en singular deberían adoptar, como en algunas lenguas, la forma dual, porque éramos dos quienes íbamos, veíamos y escuchábamos. Finalmente, este libro no existiría sin quienes lo pueblan: las muchas personas —anónimas o recordadas, cercanas o desconocidas, vivas o muertas hace siglos— que nos han transmitido esos saberes, múltiples y únicos, donde nos reconocemos.

***Fruela Fernández, Xixón y Ciutat, mayo de 2019***



## Un camino y dos plazas: el confuso escenario de ‘lo tradicional’

Había visto en varias ocasiones *La Strada* (1954) de Federico Fellini, pero fue aquella vez, en un cine inglés de provincias, cuando pensé que podía entenderse como una exploración de la ruptura cultural que transforma la Italia de posguerra: desde una sociedad regional y rural hacia otra centralizada y técnica, que se construye en torno a la lengua y a los modos de la cultura de masas. En aquel visionado, *La Strada* se me apareció, de pronto, como la captura de ese momento preciso en que desaparecen las ‘otras’ Italias; esos pueblos, ventas, periferias urbanas y resquicios de espacio que aún parecían ajenos a la unificación económica, recorridos por la cultura peregrina, marginal, casi patibularia, de los feriantes y los vagabundos.

A diferencia de Pasolini, que analizaba el fin de estas Italias dialectales y casi autónomas como una catástrofe antropológica —un ‘genocidio cultural’ causado por el ‘nuevo fascismo’ que construía el capitalismo avanzado a través de los medios de comunicación<sup>2</sup>—, el retrato de

---

2 *Lettere Luterane*. Milán: Garzanti, págs. 24 y 168.

Fellini parece venir desde una nostalgia más personal que colectiva; pesa más el lamento por el tiempo pasado que la sustancia específica de las formas de vida perdidas. La empatía de Fellini está del lado de sus personajes, en especial de los niños y de esa casi-niña que sigue siendo Gelsomina (interpretada por su esposa, Giuletta Massina). En cierto modo, se diría que el material de la película es un mecanismo para regresar, como en otras obras de Fellini, a la fascinación infantil, al descubrimiento de sus miradas.

En ese conjunto de escenas más o menos melancólicas, hay un momento que considero útil para explicar la cultura ‘popular-tradicional’, según la entenderé en este libro. Enrabetada por las infidelidades y el desinterés de Zampanò (Anthony Quinn), el artista ambulante que la ha comprado para convertirla en una mezcla de asistenta y concubina, Gelsomina se escapa campo a través, sin saber dónde está. Entonces oye a tres músicos, vestidos con uniforme de banda municipal, que van tocando por la sebo de la carretera, y los sigue (o sigue, de hecho, a la música, como en el mito de Hamelín). Debe de ser fiesta local, es posible que incluso Semana Santa: una gran procesión recorre las calles del pueblo. Toda la fuerza y la confusión del rito están ahí: la música (de nuevo), los monaguillos, las niñas con flores, las monjas, las penitentes que se arrodillan, los pétalos arrojados a la Madonna, los muros empapelados (‘Viva el Papa’), la curia que va llegando al templo católico.

Entonces cambia la escena: es de noche y el pueblo sigue congregado en la plaza, pero ahora está mirando a un funambulista disfrazado de ángel: *Il Matto* (El Loco o, incluso, El Bufón, como en los arcanos del tarot).

Mientras la mujer que lo acompaña bromea y narra sus movimientos con un megáfono, El Loco avanza sobre la cuerda floja y se sienta a comer un plato de pasta. De repente, finge un traspíe que hace caer la mesa plegable y ejecuta una acrobacia perfecta sobre el equilibrio de la pértiga. Como un solo cuerpo, el pueblo teme, se alivia, aplaude y, al final, llena de billetes el sombrero que circula.

La lección de Fellini parece evidente: al superponer día y noche, ritualidad religiosa y fascinación circense, se diría que quiere igualarlas para cuestionar la trascendencia de lo sagrado, señalando el elemento de seducción o, incluso, de engaño que las une. Dioses por la mañana, equilibristas por la noche: lo importante es la creencia. Pese a todo, tal vez sería posible proponer otra interpretación; seguramente ajena a la voluntad de Fellini, pero no a su relato. Durante la actuación de El Loco, el pueblo es un espectador pasivo, guiado emocionalmente por la voz de la presentadora que habla con el funambulista; tan solo espera, ríe las bromas, considera el miedo de la caída. Durante la procesión, sin embargo, es el pueblo el que conforma la escena; aunque el recorrido y las prácticas están cargadas de peso institucional, cada persona del pueblo tiene funciones y reacciones distintas. Hay quien desfila y hay quien mira; hay quien se arrodilla y hay quien corre en grupo con prisa por no perderse el paso; también hay quien se para, como Gelsomina, ante la promesa culinaria de la carnicería. Es un pueblo activo, un pueblo que se sigue formando y constituyendo a través de un ritual.

Me parece que esas dos escenas podrían servirnos para proponer una primera distinción entre la cultura popular 'de masas' y la cultura popular en su sentido

‘tradicional’ y ‘comunitario’. El contraste, sin duda, es problemático; puestas a elegir, muchas personas preferirían ese individualismo colectivo que ofrece el ‘espectáculo’ de El Loco —reiterativo, basado en el truco, ajeno a la formación de vínculos sociales, destinado a simples ‘espectadores’— antes que seguir aceptando una comunidad formada bajo la presión de la liturgia. No pretendo reivindicar aquí la institución católica; además de autoritario, su proyecto ‘cosmopolita’ —como ya apuntó Antonio Gramsci<sup>3</sup>— ha sido una de las grandes trabas a la construcción de un proyecto nacional progresista en países como España o Italia. Habrá ocasión en este libro de debatir la religión ‘popular’; por el momento, querría limitarme a repensar estas escenas de Fellini para intentar entender qué nos explican sobre la cultura ‘popular-tradicional’, su fuerza específica y sus contradicciones.

En primer lugar, lo ‘popular’ es dialéctico, es decir, siempre se construye a partir de tensiones y conflictos respecto a una cultura dominante, a una ‘oficialidad’ cultural o histórica; su sentido, por tanto, no está fijado, sino que se encuentra dentro de ‘un equilibrio particular de relaciones sociales’<sup>4</sup>. Dicho de otro modo: lo que la comunidad hace en la práctica siempre se posiciona respecto a una serie de normas, de límites y de estructuras generadas por un poder; no es posible

---

3 *Quaderni del Carcere* (Turín: Einaudi), sección 1, pág. 133. También el capítulo de Lea Durante (‘Nazionale-popolare’) en *Le parole di Gramsci. Per un lessico dei Quaderni del Carcere* (Roma: Carocci, 2004).

4 E.P. Thompson (1980): *Customs in common. Studies in traditional popular cultura*. Nueva York: The New Press, p. 7.

entender el ritual comunitario (como la procesión) sin la existencia de una autoridad (en este caso, la iglesia católica). Ahora bien, con mucha frecuencia aquello que se genera en la práctica comunitaria —los vínculos entre personas, los afectos, la solidaridad, el reconocimiento— supera e incluso desafía a aquello que la autoridad ha previsto, es decir, genera un exceso imprevisible que va más allá del rito y de la norma.

En consecuencia, ni lo ‘popular’ ni lo ‘tradicional’ pueden ser *valores* en sí mismos; no nos sirven como crítica ni como reivindicación hasta que no hayamos comprendido en qué consisten, cómo se relacionan con la ‘oficialidad’. Según argumentaban tanto Ernesto de Martino como el propio Gramsci, lo ‘popular’ no es una materia uniforme, sino la coexistencia de distintos ‘estratos’: unos ‘fossilizados’, de sentido reaccionario, y otros ‘creativos y progresistas’, que reflejan una vida en desarrollo y contradicen los valores oficiales o institucionales<sup>5</sup>. Por tanto, una práctica popular puede ser conservadora o emancipadora en la medida en que su uso y su contexto la lleven en una u otra dirección predominante. La apropiación franquista de los bailes tradicionales, por ejemplo, no vino determinada por los propios bailes, sino porque algunas de sus características —como las relaciones y

---

5 *Quaderni*, s. 27, pág. 2313. Para acercarse a De Martino, a quien volveré más adelante, resultan muy útiles la antología *El folclore progresivo y otros ensayos*, edición y traducción de Carles Feixa (Barcelona: UAB/MACBA) y el ensayo de Pietro Angelini, *Ernesto de Martino* (Roma: Carocci).

las distancias entre los cuerpos<sup>6</sup>— podían desarrollarse en una vertiente nacional-católica y, de esa manera, oponerse a las posibles innovaciones de otros bailes contemporáneos, donde la cercanía corporal provocaba la sospecha ‘moral’ del régimen. Sin embargo, esos mismos bailes manipulados por el Franquismo podrían adquirir hoy un valor político completamente distinto si nos proporcionan, por ejemplo, un espacio donde volver a relacionarnos con nuestros vecinos más allá de los circuitos comerciales y del consumo. De ahí se deriva, por tanto, que no podamos predecir ni cerrar el sentido *político* de la cultura popular sin tener en cuenta antes la estructura social donde se producen y se emplean.

Del mismo modo, lo ‘popular’ define una comunidad, pero no el *carácter* de ésta. Volviendo a la escena de *La Strada*: el pueblo se construye en la procesión porque actúa en ella y prolonga su percepción de continuidad. En el sentido de un mismo acto se suman la percepción del tiempo (el año regido por ciertas fechas simbólicas), el rastro de los ausentes, y la memoria de las funciones —ayer monaguillo o niña de palma, hoy penitente u observador— que cada persona ha ido asumiendo. Sin embargo, viéndola desde fuera, sólo sabemos que la comunidad está ahí; no sabemos aún *cómo* es. Aunque las prácticas populares adquieren sentido precisamente porque la comunidad se continúa y reconoce en ellas, importa entender *qué* comunidad generan; en la medida en que las prácticas son contradictorias, fruto de tensiones, también la comunidad tenderá a serlo. Por

---

6 Véase por ejemplo el artículo de Beatriz Busto Miramontes, ‘El poder del folclore: los cuerpos en NO-DO (1943-1948)’. *Revista Transcultural de Música*, 16, págs. 1-30.

eso la defensa de la tradición popular, de la continuidad en el tiempo de las prácticas comunitarias, puede constituir tanto un movimiento reaccionario —cuando aquello que se quiere recuperar o perpetuar a través de la costumbre es la opresión— o uno *emancipador*. De manera iluminadora, E.P. Thompson acuñó el concepto de cultura ‘tradicional rebelde’ para explicar la defensa de las costumbres gremiales inglesas en el siglo XVIII, que constituían una forma de resistencia contra las innovaciones económicas del mercado, destinadas a imponer transformaciones laborales —como los cercamientos, los horarios o la disciplina de trabajo— que ponían en riesgo la estructura social<sup>7</sup>.

Desde aquí, por tanto, me interesa partir (con todas las precauciones que sean necesarias). La cultura popular-tradicional, la cultura que hace pueblo en el presente y a través de la historia, es múltiple, contradictoria e inestable políticamente, pero también poderosa, continuamente renovada, abierta a la colaboración. Con mucha frecuencia tendrá elementos de ambas tendencias, porque es el resultado de capas acumuladas sin voluntad de sistema; en uno de sus primeros acercamientos a los saberes populares-tradicionales, Gramsci los describió como ‘un conglomerado indigesto de fragmentos de todas las concepciones del mundo y de la vida’<sup>8</sup>. Y por más que esa definición sea excesiva y un tanto injusta, como el propio pensador sardo iría comprendiendo, me parece importante retener ese carácter de acumulación fragmentaria para acercarse políticamente a la cultura

---

7 *Customs in common*, pág. 7.

8 *Quaderni*, s. 27, pág. 2312.

tradicional. Ha estado ahí desde mucho antes de que  
nacíéramos, está presente en muchos de nuestros actos  
y tal vez acabe por sobrevivirnos, pero no creamos que  
podemos asirla, darla por cerrada o definirla de un solo  
trazo.





## El folclore como saber común

Pocas palabras tan nobles y tan degradadas como ‘folclore’, casi reducida a insulto contra la mala decoración de los bares y el entretenimiento de las televisiones de provincia. En los textos del XIX aún era frecuente que apareciera con su grafía arcaica, *Folk-Lore*, que nos decía mucho más de lo que ahora percibimos: el saber tradicional (*lore*) —es decir, el que se transmitía a través de la costumbre y del ejemplo— de la gente común (*folk*). Tres ideas, por tanto, que no resuenan en nuestro concepto peyorativo del folclore: un saber, un conocimiento, que provenía de los grupos más humildes y que merecía ser enseñado y preservado.

Es probable que, al pensar en toros de pared y programas de sábado por la tarde, se oscurezca esta noción de que el folclore es un *saber común*. Acostumbrados a la rigidez de las disciplinas, tendemos a identificar capacidades con géneros y asumimos que ciertas potencias son exclusivas de ciertos moldes. Una copla, un corro de danza o unos pareados, por ejemplo, posiblemente no representen nuestra idea de ‘saber’ con tanta claridad como un laboratorio o un libro, porque nos hemos formado en un sistema que distingue y separa entre formas ‘altas’ y ‘bajas’, que son a su vez ‘complejas’ y ‘simples’. Pero quien se acerque a él

con voluntad de comprensión, sin asociar previamente expectativas y formas, verá que el folclore es un espacio de conocimiento y de confrontación: el ámbito simbólico donde la gente común, con los medios a su alcance, ha reconocido las contradicciones de su entorno para expresarlas y, en ese movimiento, superarlas.

Entendidos así, los saberes tradicionales revelan procesos que no distan de los nuestros, como la capacidad de aunar, enlazar y dar sentido. El folclore es, por ejemplo, un espacio de síntesis, donde lo más lejano se presenta como lo más cercano; el desconocimiento no calla ni se expresa mediante la abstracción, sino que se despliega *entre y desde* el conocimiento de aquello que se tiene a mano, cerca de sí. Aquellas vueltas e intentos que, en una forma de pensamiento técnico, se calificarían de imprecisiones o torpezas son para el folclore la expresión del encuentro entre lo sabido y lo ignorado. El desconocimiento cristaliza así en un modo de indagación: la imagen extendida de lo conocido. Por ejemplo, en esta medida que usa El Chozas de Jerez en uno de sus cantes:

Ni en España, ni en Italia,  
ni en lo que cobija el sol  
has de encontrar una gitana  
que te quiera como yo.

A partir de lo escaso conocido —un par de países, apenas unos nombres de realidad difusa—, la voz del folclore despliega algo nuevo e incierto, que renuncia a sumirse en el silencio de lo ignorado.

En esta estrofa se apunta otra característica importante del folclore: la *fluidéz*, que El Chozas asume

plenamente cuando canta asumiendo un yo y un timbre femenino. Porque ciertamente el folclore es un territorio de transformación, donde hombre y mujer no sólo se entremezclan, sino que nunca se apartan en exceso del animal —como ocurría tan físicamente en el espacio de las comunidades rurales—, ni de lo divino, como quien reza aferrando el tobillo del santo. Por eso en el folclore lo humano, lo divino y lo animal establecen nuevas relaciones, nuevas formas de derivación, casi siempre a través del humor o de la simpatía:

El gatu pola mañana  
santíguase con el rabu:  
¡Dios y-dé masera abierta  
y muyeres sin cuidau!

No hay irreverencia en igualar los reinos, en reconocerse como menores; el poder más alto y la vida más débil pueden encontrarse en una nueva forma, amplia de posibilidades: ‘Como la flor que l’aire lleva,/ vengo’l mio amor a rondar to puerta. / Como la flor que l’aire lleva, / vien el Señor del cielu a la tierra’. Flor, Amor, Señor: la rima nos recuerda la unión y la fragilidad de los tres.

Pero el folclore que une y deriva también es un espacio de confrontación, donde el pueblo representa las fuerzas enfrentadas para intentar controlarlas y aplacarlas. Aunque hoy ya no la veamos con claridad, esa tensión es, por ejemplo, la que se encuentra en el origen de las fiestas de *Sant Antoni y els dimonis*, cuando los pueblos del interior de Mallorca —agrarios y campesinos— oponen a San Antonio Abad, patrón de los animales, y a los espíritus de la naturaleza, en forma de diablos y demonios de varios tipos. La exageración y

la desfiguración de las máscaras demoniacas, sus bailes familiares por las calles, la interacción jovial con los vecinos, el canto colectivo en honor del santo y del pueblo y, finalmente, la bendición de las bestias conformaban una arquitectura simbólica para la realidad campesina, consciente de su debilidad (las plagas, las sequías, la muerte de los animales en los que basan su vida) y, al mismo tiempo, convencida de que el ritual puede protegerla de sus males.

※ ※ ※

A pesar de la incompreensión generalizada, en los últimos años parece haberse avivado de nuevo el interés por algunas formas del folclore. La atención, venida desde distintos espacios creativos y comunitarios, intenta recuperar parte de esos saberes, en especial desde su perspectiva *emplazada*, desde su relación e imbricación con un lugar, una tradición y unos modos de ser. Sin embargo, este movimiento tendría que acompañarse de una pregunta fundamental: ¿cómo se puede crear y trabajar hoy *desde* el folclore? Con ella se despliegan los múltiples riesgos y los amplios potenciales de la decisión.

En primer lugar, la recuperación de ciertas formas, recursos y estructuras propias del folclore puede derivar en una parodia involuntaria, la de quien pretenda regresar a un estado previo que es doblemente imposible: por la incapacidad del retroceso, obviamente, pero sobre todo por el hecho de que ese estado previo nunca haya existido, al menos en la forma de fábula —la comunidad unida, homogénea, carente de conflictos— que suele recibir. Así ocurre, por ejemplo, en tantas programaciones culturales de ayuntamientos, donde

las manifestaciones del folclore —baile, teatro, canto— se presentan de una forma casi arqueológica, como una especie de reliquia que se pasea una o dos veces al año sin proporcionar medios de participación ni de integración en la realidad social. Hay en ello un riesgo evidente de bricolaje cultural, que sólo puede llevarnos a una condición falseada, incoherente por igual con el valor de la tradición popular y con los problemas de nuestro momento histórico. En segundo lugar, se percibe un condicionamiento del folclore a partir de los modelos folclóricos de países dominantes, proceso en el cual la forma popular, aunque retenga su sugestión, pierde toda capacidad subversiva para convertirse en otro dispositivo de colonialismo cultural, como puede percibirse en la reutilización acrítica del folk musical angloamericano, sobre el que volveré más adelante.

Por más que en el folclore haya un gran potencial de resistencia y de transformación política, éste sólo puede activarse cuando el folclore se configura en sintonía con las preguntas de su época. Construir hoy desde el folclore implicaría, en consecuencia, no sólo hacerlo desde la fragmentación de la forma y del lugar —elementos que el folclore, en su rechazo de la versión ‘definitiva’, ya incluye en estado latente—, sino también desde la renovación comunitaria (¿por quién, para quién se habla?) y desde la continua probatura y combinación de modelos referenciales y simbólicos. En el folclore de hoy, por ejemplo, la naturaleza tenderá a ser mítica, bien como elemento de terror (la debilidad humana que reconocemos en lo sublime) o bien marcada por una distancia culpable, consciente del abandono al que la sometemos. En este marco creo que adquieren de nuevo pleno sentido las antiélglogas de Aníbal Núñez, tan premonitorias en su aislamiento de los años 80. ¿Cómo

no sentir cercanía ante ese desengañado personaje urbano que, al buscar consuelo amoroso en los tópicos pastoriles (y aquí domina la mitología, pero no están ausentes los recuerdos del cercano campo salmantino), recurre a una ficción de naturaleza perdida y dolorosa?

Sólo  
cabe un camino, un ápice de gloria:  
llamar al ascensor, bajo el amparo  
de la noche, ocultar unas tijeras  
hasta la portería y, mientras pulsas  
el botón de regreso, ante la luna,  
ceñir con hiedra artificial la frente<sup>9</sup>.

Desde otra perspectiva, pienso también en la reivindicación que el dúo asturiano de música electrónica Fasenuova hace del folk como *condición*, no como género musical; es decir, el folk como proceso que genera música común, del pueblo, a través de la transmisión colectiva, pero con independencia de los instrumentos empleados. Ernesto Avelino, cantante del grupo, me lo planteó en una entrevista de 2016:

*Somos, entre comillas, ‘de raíz’; dos nacidos en un pueblo que hacen algo muy del pueblo. Yo soy hijo de un fresador y Roberto [Lobo], de un minero; nacimos y crecimos en la cultura de la siderurgia, de la minería, de los talleres, de la mecánica. Y eso tiene una influencia. Nuestra sonoridad, en cierto modo, es la de un grupo de folk. No tenemos formación académica como músicos, por eso*

---

9 Aníbal Núñez (1995): *Obra Poética*, I. Madrid: Hiperión, pág. 154.

*nuestro acercamiento a los instrumentos puede parecerse al que tenían nuestros abuelos cuando se acercaban a la gaita o al tambor<sup>10</sup>.*

El folk entendido, por tanto, como saber artesanal más allá de la artesanía concreta, adaptado a las condiciones de su lugar en vez de limitado a la imaginación de un pasado reconstruido. Porque ¿cómo sería posible representar hoy la tradición popular de las cuencas mineras si no se incorporase —como hace Fasenuova— el elemento industrial, la intervención mecánica que las generó y que ahora las destruye?

Finalmente, el folclore de hoy también tendrá que ayudarnos a repensar la comunidad y, si es necesario, a criticarla, pero siempre desde la propia comunidad, es decir, desde la defensa del vínculo social. Frente a la negación neoliberal del espacio comunitario, el nuevo folclore puede proporcionarnos un modo para indagar en nuestras relaciones sin descartarlas; es decir, de preservar sus valores antropológicos, pero adaptándolos a nuevos proyectos de emancipación social. Un ejemplo podría ser la intervención que el colectivo *Ses Madones de sa Festa* (Las señoras de la fiesta) planteó durante las celebraciones de Sant Antoni en 2019, empapelando las calles del pueblo de Artà con *gloses* —estrofas típicas de la tradición popular mallorquina, de tono irónico y pícaro— escritas desde una perspectiva feminista. A partir de una crítica a la composición exclusivamente masculina de *l'Obreria* (el grupo que organiza las fiestas

---

10 Fruela Fernández (2016): 'Fasenuova: un rito ateo'. *El Estado Mental*, 7 de abril de 2016.

y elige a los vecinos que ejercerán el rol de *dimonis*), Ses Madones desarrollaban en sus *gloses* una impugnación de toda la estructura social, desde los roles de género a la sexualidad o los cánones de belleza:

Estimam sa tradició,  
però tenim una feinada.  
Volem sa revolució  
de l'obrerera i sa veïnada.

Fer ses feines de sa casa  
de tots és obligació,  
s'homo també menja i caga,  
Sant Antoni, per favor!

Si voleu dones de veres,  
jo vos diré lo que hi ha.  
Naixem amb pèl fins ses orelles  
i també fora pintar<sup>11</sup>.

De esta forma, Ses Madones ponían los recursos del folclore al servicio de la transformación; aquello que nos permite reconocernos colectivamente (las canciones, la fiesta, el ritual) pervive y se renueva para convertirse en portador de una causa que también ha de ser colectiva: la igualdad entre hombres y mujeres en todos los terrenos, desde la casa hasta la fiesta tradicional.

---

11 'Amamos la tradición, / pero tenemos un trabajazo. / Queremos la revolución / de la obrera [es decir, que haya una mujer en la *Obreria*] y la vecina'. // 'Hacer los trabajos de la casa / de todos es obligación, / el hombre también come y caga, / ¡San Antonio, por favor!'. // 'Si queréis mujeres de verdad, / yo os diré lo que hay: / nacemos con pelo hasta las orejas / y también sin pintar'.

Sólo desde la conciencia de época que manifiestan estas nuevas formas me parece posible activar toda la fortaleza política que hay en la recuperación del folclore: la de contribuir a la creación de un localismo consciente, que por una parte revele las limitaciones de aquello que se nos administra y distribuye como ‘universal’ —esa mera sublimación de una cierta forma nacional en torno a una estructura financiera— y que, al mismo tiempo, en su diversidad, en su libertad de interpretación, en su incapacidad para cerrarse y delimitarse, haga inviable toda apropiación esencialista y xenófoba de lo comunitario.



# Notas morales sobre el cancionero popular

Un cancionero no es una guía moral, sino un repertorio de morales; siempre en plural, porque se mueve entre contradicciones y podas, y siempre en una forma abierta, no dogmática, ya que la coexistencia de los patrones evita la imposición. ¿Cuál es, entonces, la función moral del cancionero? Justamente la de contribuir a un *sentido común*, es decir, a una estructura de comportamiento que no es impersonal, pero que tampoco pertenece a un individuo concreto, sino que proviene de una tercera voz —la social, la construida de forma colectiva— y que, por tanto, se ofrece como elemento de mediación: ‘No soy yo, el hablante, quien te aconseja, te reprende, te anima o te disuade, sino esta palabra que circula, esta palabra comunitaria que ya has oído y volverás a oír’. Y de ese modo, el cancionero —con su facilidad para la repetición, el desplazamiento y la apropiación— establece un repertorio de modelos, un archivo de formas de ser y de actuar al que dirigimos en la incertidumbre.

※ ※ ※

Visto desde nuestro presente, el cancionero puede proporcionarnos consejos de apariencia ambigua. La

alabanza de la humildad, la defensa del trabajo o la crítica de la pereza son motivos de doble sentido, porque el alivio que proporcionan en el esfuerzo puede convertirse fácilmente en justificación de la necesidad y, por tanto, en traba para la queja y la revuelta:

En dia fener i diumenge,  
tant en s'hivern com d'estiu,  
un aucellet passa i diu:  
'Qui no fa feina, no menja'<sup>12</sup>.

Pero esa misma ética del trabajo que establece divisiones morales dentro del pueblo —los buenos y esforzados frente a los vagos e indeseables— puede transformarse también en una frontera de demarcación política entre aquellos que producen y aquellos que rentan:

Hay tres casas en mi pueblo  
que no usan layas ni trillos:  
la casa del señor Conde,  
la iglesia y el cuartelillo<sup>13</sup>.

---

12 'En laborable y domingo, / igual invierno o verano, / dice un pajarín que pasa: / 'no come el que no trabaja''. Rafel Ginard (1966-1975): *Cançoner popular de Mallorca*, vol. III. Palma: Moll, glosa 222. Por supuesto, esta unión entre trabajo y alimento tiene múltiples lecturas: viene del cristianismo, pero reaparece en la literatura obrerista hasta llegar a Lenin.

13 Jose Mari Esparza (2013): *Jotas heréticas de Navarra*. Tafalla: Altaffaylla, pág. 74.

De este modo, el cancionero también promueve un honor del trabajo y de la propia condición popular ('Más vale un hombre del campo / con barro en las alpargatas / que todos los militares / con charreteras de plata'<sup>14</sup>), que mira con desconfianza e ironía a la riqueza y, en especial, a sus modos, tanto de consecución como de comportamiento:

Marchaste con un indianu,  
marchaste lloñe d'aquí,  
prefieres ser mermurada  
antes que sayar maíz<sup>15</sup>.

S'estimat, perque està ric,  
ha mudat d'enamorada:  
si per pobra m'ha deixada,  
se pensa haver-me enutjada,  
i jo contenta n'estic<sup>16</sup>.

Se construye, así, cierta forma de refrenamiento, lo que podría llamarse una ética de la medida: la riqueza no es un objetivo que se deba alcanzar a toda costa, y menos aun si es a cambio de entregar aquellos bienes

---

14 Esparza, *ibíd.*, p. 77.

15 'Te fuiste con un indiano [emigrante asturiano que se ha enriquecido en América], / te fuiste lejos de aquí, / prefieres ser murmurada / antes que escardar maíz'. Jesús Suárez López y Fernando Ornos Fernández, eds. (2005) *Cancionero secreto de Asturias*. Gijón: Muséu del Pueblu d'Asturies, pág. 104.

16 'Mi amado, porque se ha hecho rico, / ya cambió de enamorada. / Si por pobre me ha dejado / se piensa que me ha ofendido / y yo estoy contenta por ello [es decir, de que la abandone por pobre]'. Ginard, *ibíd.*, vol I, glosa 4824.

morales (el carácter, el afecto, las costumbres) de los que el sujeto se precia<sup>17</sup>.

※ ※ ※

Una parte central del sistema ético del cancionero es la religión popular, atravesada por el conflicto de la humanización. De una parte, el cancionero está dominado por una apropiación de lo divino; el dios del cancionero no sólo es cercano, conversador y múltiple —desdoblado entre el Padre, el Hijo, el Espíritu, la Virgen y los Santos—, sino profundamente provincial, apaisanado. A veces casi parece convertirse en un vecino al que se corteja por favores, como cantaba La Perla de Cádiz:

A la Virgen del Rosario,  
velitas le he prometido,  
si hace que tú me quieras  
como yo se lo he pedido.

O en la petición clásica de los campesinos mallorquines a San Antonio Abad:

Sant Antoni és un bon sant  
i qui té un dobler li dona  
perquè mos guard s'animal  
tant si és de pèl com de ploma<sup>18</sup>.

---

17 Aquí me resulta inevitable recordar una estrofa que mi abuela recita con frecuencia: 'Ties casa, ties horru, / ties correor y sala, / quiérente tanto los mozos, / como a la que nun tien nada'.

18 'San Antonio es un buen santo / y el que tiene dinero le da / para que nos proteja a los animales, / sean de piel o de pluma'.

Al mismo tiempo, el cancionero manifiesta un movimiento contrario: si las formas divinas se humanizan para ayudar, sus representantes se pierden en el exceso de lo humano. El repertorio de estrofas contra la religión oficial y, en especial, contra los ministros lascivos es interminable:

¡Tantu cura, tantu cura,  
tantu cura, tantu fraile,  
tanta muyer sin maríu,  
tantu rapacín sin padre!<sup>19</sup>

El cura de mi pueblo  
dixo al obispo:  
–Si me quites la moza,  
me cago en Cristo.<sup>20</sup>

De algún modo, esta tensión entre lo humanizable y lo demasiado humano reflejaría el choque entre los conflictos internos de la comunidad (la religión oficial como forma de poder) y la búsqueda de protección por parte de los individuos (la fe, la esperanza). Dicho de otro modo: si lo que conocemos (los religiosos, la debilidad humana) es nocivo, porque revela lo peor de nosotros, necesitamos la posibilidad de estar en contacto con lo desconocido (el dios plural, protector, amistoso). Ahí, como en

---

19 Ismael Arias y Sara Illana Arias (2012): *99 cantares asturianos*. Oviedo: Trabe.

20 Suárez López y Ornos Fernández, *ibíd.*, pág. 167.

otros casos, el cancionero no se decanta, sino que permanece abierto a la duda.

Sin embargo, esta cercanía entre lo humano y lo divino conduce, en otras ocasiones, a una desconfianza del cancionero ante lo sagrado, como si la cortedad del poder humano se impusiese a la incertidumbre:

Allá arriba no sé dónde  
había no sé qué santo  
le rezabas no sé qué  
y te daba no sé cuánto.<sup>21</sup>

O aquello que repiten, en la radicalidad de su suspicacia, los vaqueiros, pastores trashumantes del Occidente asturiano:

Antes que Dios fuera Dios,  
ya'l sol diera nestos riscos,  
ya los Feitos yeran Feitos,  
ya los Garridos, Garridos<sup>22</sup>.

Lo que viene a significar, con una increíble audacia conceptual, que los Feito y los Garrido —los dos apellidos más comunes entre los vaqueiros— son anteriores tanto a Dios como a su ‘creación’.

---

21 Esparza, *ibíd.*, pág. 130.

22 Entre otras fuentes, la canción aparece recogida en Ana María Cano (1989): *Notas de folklor somedán*. Oviedo: Academia de la Llingua Asturiana, pág.35.

Un error frecuente en torno al cancionero y al resto de formas del saber tradicional es la percepción de inmovilidad. Indudablemente, la tradición se caracteriza por una voluntad conservadora en un sentido antropológico: aquello que se ha ido transmitiendo y construyendo posee la legitimidad de su origen colectivo y de su pervivencia; por tanto, el cancionero siempre tenderá a promover una defensa de la estabilidad. Eso no implica, sin embargo, que el cancionero sea ajeno a la transformación; al contrario, lo que puede observarse es que el cancionero es consciente del cambio, pero lo interpreta desde su moral del tiempo, donde la continuidad se aprecia más que la ruptura. De esa postura surge también su crítica al abandono de la tradición: del mismo modo que ridiculiza a quienes renuncian a su forma de ser por la riqueza, la voz del cancionero es irónica con aquellos que se alejan de los modos tradicionales ante la fascinación de lo ‘nuevo’, lo ‘ajeno’ y lo ‘urbano’. Por ejemplo, en aquella estrofa mallorquina que satirizaba a los soldados que volvían hablando ‘foraster’:

En Joan, quan va arribar  
 va dir: Ma mare *yo vengo*.  
 —Oh fill meu, jo no *t’entengo*,  
 si no mudes de parlar.<sup>23</sup>

---

23 ‘Cuando llegó, Joan / dijo: Mamá, yo vengo [en castellano]. / -Hijo mío, no *te entengo* / si no cambias tu forma de hablar’. La canción ya era conocida a principios del siglo XX, según señala Miquel Sbert i Garau (2001): *Oh mar blava, que ets de trista... L’emigració a Amèrica al cançoner popular de Mallorca*. Palma: Govern de les Illes Balears, pág.24.

En Asturias se recita una historia análoga sobre el emigrante que volvió hablando castellano y recorrió la huerta preguntando ‘¿cómo se llama este artilugio?’ hasta que, al pisar un rastrillo y golpearse en la cara con el mango, gritó: ‘¡*Rediós col garabatu!*’. La máscara de la cursilería cae ante la reacción impulsiva, primaria del dolor en la lengua materna. Porque el cancionero no rechaza el cambio como noción en sí misma, sino el hecho de que vaya acompañada de un ocultamiento o un olvido de lo propio por afectación o vergüenza.

※ ※ ※

Con el declive del saber tradicional en nuestro presente se produce un conflicto revelador: su ausencia hace más clara su necesidad. Aunque el cancionero ya no intervenga en la mayoría de vidas, nuestras conversaciones siguen estando vertebradas por el sentido común, porque la comunicación siempre requiere del sobreentendido, del juicio externo, de los elementos compartidos, de la posibilidad de apelar a una noción común que medie entre los hablantes. La diferencia fundamental es que ese repertorio ‘moral’ proviene ahora de la publicidad (‘¡porque yo lo valgo!’), del deporte (‘espíritu de superación’), de la autoayuda (‘la felicidad está en ti’) y del *coaching* (reinventarse, la zona de confort, el liderazgo), es decir, de discursos prefabricados que transforman el sistema de valores; ya no es la palabra comunitaria, con su pluralidad de morales, la que da un punto de referencia, sino la ideología neoliberal, reiterada a través de ramas de apariencia distinta, pero fundamentos idénticos. Así, mientras el cancionero planteaba una compleja trama de equilibrios entre personas, dioses y poderes, el nuevo sentido común empieza y termina en el sujeto; frente al

azar y lo imprevisto del cancionero, ahora encontramos un deseo hipertrofiado que no ve ni acepta límites; y allí donde estaba la medida y el desprecio de la riqueza, sólo da vueltas y vueltas, insaciable, el consumo.



## Saber llorar

Alguien ha muerto. La campana de la iglesia tañe mientras la cámara va recorriendo las calles del pueblo blanco. En la casa a la que entra, los hombres y los niños callan. Una mujer de negro guía el canto. Las demás mujeres, también de negro, se van sumando mientras retuercen sus pañuelos blancos sobre el féretro o mueven las manos; gestos sencillos, contenidos y precisos que parecen hablar a la vez del dolor y de la brevedad. Están cantando la *moroloja*, es decir, el *logos* de la *moira*, la palabra o el discurso del destino que ha de guiar al muerto hacia el otro mundo. A medida que avanza, las voces suben de tono, el canto es más duro, las manos mesan los cabellos o van a las sienes, las cabezas giran, los tacones baten el suelo. Cuando llega el sacerdote y el cortejo de hombres que se lleva el féretro, todos los sonidos se reducen a uno: el llanto de la despedida.

Hay una fuerza abrumadora en los escasos once minutos que dura *Stendali. Suonano ancora* (1960), el documental de Cecilia Mangini sobre los ritos funerarios de las comunidades grecoparlantes del Salento, en la provincia italiana de Lecce. Con una sabia fotografía — cercana y vibrante, pero nunca intrusiva ni molesta—, Mangini logró captar los múltiples movimientos del

rito y, así, preservarlo en su plena intensidad, como un archivo de memoria. Porque Martano, el pueblo donde se rodó el documental, era ya el único donde quedaba un grupo de mujeres que recordase el rito completo. ‘Morimos nosotras y se muere el llanto’, le dijeron a la directora dos de las ancianas<sup>24</sup>. De hecho, quizá la intensidad de la pieza se deba precisamente a ese carácter póstumo: la repetición, por última vez, de un ritual que no sólo despedía a un muerto, sino a toda una cultura.

Descendiente de una familia sureña emigrada a Florencia, Mangini rodó *Stendali* con una motivación política —la de mostrar la ‘otra’ Italia, la sometida, la ajena al ‘milagro’ económico— sobre la que terminó imponiéndose la clave antropológica. La lectura de una de las primeras obras de Ernesto de Martino — *Morte e pianto rituale nel mondo antico* (1958)— le proporcionó un concepto que acabaría siendo el centro emocional del cortometraje: la magia y los ritos populares entendidos como una ‘técnica de protección’ ante ‘la crisis de la presencia’<sup>25</sup>, es decir, una forma de preservarse ante lo imprevisto, de dotar de sentido el dolor, de aferrarse ante la amenaza de perder nuestra identidad personal o comunitaria. Como señalaba De Martino, el llanto fúnebre es un ‘llorar controlado’, ‘un lamento formalizado’<sup>26</sup>, que objetiva la desgracia de

---

24 Mirko Grasso (2006): *Canti e immagini della morte nella Grecia salentina*. Calimera: Kurumuny, pág. 51.

25 *Morte e pianto rituale nel mondo antico*. Turín: Bollati Borin-ghieri, especialmente págs. 15-54.

26 De Martino, *ibíd.*, pág. 32.

la muerte, le proporciona un patrón de conducta y la *socializa*, porque se llora en compañía; de ese modo, el rito proporciona un asidero —por débil que sea— frente a la posibilidad de perder el sentido, de abrumarse en el propio llanto. Entendido así, el propio nombre de la *moroloja* salentina adquiere tal vez otro valor: no sólo un *logos* como discurso o narración, sino también como medida o buen juicio; un canto que guíe al muerto y que proteja al vivo.

Desde su persistencia fantasmal, *Stendali* nos recuerda que aquello que se construía en la religión y en el rito popular era, en suma, una protección psíquica colectiva para soportar nuestra propia debilidad. En nuestras sociedades, donde no tenemos un saber llorar, ni una comunidad que llore con nosotros, donde la debilidad ha de ser negada y aplacada, el *logos* que protege al herido es el *logos* médico y farmacológico. El muerto, convertido en un producto más del que se ocupará la industria funeraria, no se irá al son de una *moroloja*, sino entre los gemidos inconexos de un vivo atiborrado de diazepam o alprazolam.



## El folk y sus desencantos

Algo extraño le ha ocurrido al folk en esta década. Una revista de moda puede recomendar la nueva colección de una conocida cadena de ropa por ser ‘sostenible, natural, elegante y *folk*’. Los Hermanos Coen ganan el Gran Premio del Festival de Cannes adaptando una historia moderadamente plomiza de la escena folk neoyorquina de los años 60, en la que se cuele incluso Justin Timberlake. Mumford & Sons —esa ‘banda de folk mongoloide’, como los llamó Mark E. Smith, cantante de The Fall— venden cinco o seis millones de discos tocando el banjo y hablando de *bluegrass*. De repente, el folk parece reverberar en una multitud de etiquetas: *nu-folk*, *freak folk*, *weird folk*, *anti-folk*.

El triunfo de este ‘folk’ —las comillas se entenderán luego— era relativamente esperable, porque su mitología rural y campestre acomoda dos constantes de la moda cultural: la reutilización estética del pasado (el vintage, el bricolaje de estilos) y la fascinación por los territorios ‘ajenos’ a nuestro desarrollo tecnológico, también englobado por esa categoría comercial de lo ‘étnico’. El ‘folk’ añade, además, un tercer prestigio que fascina a la cultura contemporánea: el rechazo de la comercialización, esa ficción que nos permite imaginarnos en contacto con algo ‘puro’ y ‘auténtico’

y que, en una pirueta fabulosa, nos ayuda a asumir sin culpabilidades la comercialización que implica nuestro sistema.

Con su apropiada ingenuidad, este ‘folk’ anglosajón, sobreexplotado comercial e ideológicamente, está oscureciendo nuestra relación con otras formas de explorar la tradición, que son, al mismo tiempo, formas de construir identidades colectivas. Mientras el pop y el rock reúnen un público basado en gustos y estilos, el folclore define una comunidad: viene de lo que formamos *junto* a otros, no de lo que hemos elegido *como* otros. De ahí el riesgo de ese ‘folk’ invasivo: la ‘comunidad’ por la que canta es irreal, políticamente regresiva, porque sus idilios —ambientados en campañas sin vínculos problemáticos o en medio de naturalezas deshabitadas— no dejan espacio para la confrontación colectiva, tan sólo para el repliegue personal.

Al mismo tiempo, sin embargo, otra forma de entender lo folk, de acercarse a lo tradicional, se ha ido haciendo presente en la música estatal de los últimos años, enfatizando su componente popular y regional: el andalucismo vitalista y antimoderno de Grupo de Expertos Sol y Nieve, el sentido tragicómico de la asturianía de Pablo und Destruktion, la memoria bilingüe de Maria Arnal i Marcel Bagés, la reinterpretación feminista de la tradición en Ajuar o Diluvi, las ‘canciones populistas’ de Nacho Vegas, la indagación en la memoria popular madrileña de Ursaria, la crítica ‘desde’ la aldea de Emilio José... No me parece casual que esta explosión de propuestas ‘emplazadas’ se produzca justo cuando es necesario volver a comprobar y a disponer las definiciones colectivas. El fracaso de la España europeizada que se ha constatado con la

crisis económica y política también ha sido el fracaso de un modelo cultural que, desde el punto de vista artístico, sólo aceptaba como válida una identidad falsamente ‘neutra’; un grado cero identitario donde lo regional debía limitarse al decorado en beneficio de una sumisión a lo extranjero, como tantos grupos indies que ponían pegatinas de banderas autonómicas en los amplificadores, pero luego decidían cantar en inglés y borraban todo sentido posible<sup>27</sup>.

En buena medida, esta recuperación de lo tradicional y de su multiplicidad supondría la impugnación de una época: se anulan y descartan los años 90 para conectar de nuevo con ese momento de promesas incumplidas, de futuros posibles que fue la Transición. Ahí estaría la voluntad de ciertos proyectos —la cançó galáctica de Sisa, la psicodelia flamenca de Smash, los múltiples registros punk de Os Resentidos, Eskorbuto o La Banda Trapera del Río— por hacer una música emplazada, que respondiera a las urgencias de la transformación regional sin renunciar a los compromisos artísticos: una canción tan localizada política y geográficamente como *Hotel Monbar* de Kortatu innovaba hasta tal punto en la tradición del hardcore que hoy puede sonarnos a los Pixies *antes* de los Pixies.

Lógicamente tampoco es casualidad que el auge de estas formas locales en la crisis haya coincidido con el regreso de la política al primer plano de la

---

27 Si alguien, en este momento, recuerda a los gijoneses Australian Blonde —vestidos con camisetas de equipos de fútbol asturianos mientras cantaban en un *guachi guachi* incomprensible en el Festival de Benicàssim— visualizará perfectamente el modelo.

preocupación artística. Mientras Le Parody proponía entender el 15M como la comunidad desde la que se podía construir ese nuevo ‘pueblo’ del folk, el colectivo abierto de Fundación Robo<sup>28</sup> vinculaba una conciencia territorial —tanto en la diversidad de lenguas como en la construcción del relato— con la defensa de una música plenamente populista, destinada a producir nuevos sentimientos ‘populares’ a través de una ‘épica’ que parecía propiedad exclusiva de la derecha<sup>29</sup>. Quizá el arte haya empezado otra vez a construirse desde la periferia porque necesitamos actuar políticamente, pero carecemos de un lenguaje (afectivo) para hablar de la entidad ‘España’, convertida en un proyecto sobre el que se nos niega la intervención y con el que cada vez resulta más difícil identificarse. Desde una perspectiva histórica, la hispanista Noël Valis afirmaba que el signo diferencial de la España moderna había sido ‘lo cursi’, es decir, el intento fallido de una cultura provinciana por imitar, siempre a destiempo, la modernidad europea<sup>30</sup>. Para mí, la pregunta actual debería ser justo la inversa: ¿hasta qué punto el regionalismo, la defensa de la diferencia y la recuperación de las tradiciones, en sus múltiples formas, pueden ser el elemento transversal de nuestra época en su intento por reinterpretar y criticar una ‘modernidad’ —globalizada, imperialista, neoliberal, unificadora— que ya no tiene sentido imitar?

---

28 <https://esunrobo.bandcamp.com/>

29 ‘Esta tierra es nuestra’, versión castellana del clásico *This Land is Your Land* (Woody Guthrie), enlazaba perfectamente la dispersión geográfica, la necesidad de lo colectivo y la épica del canto compartido.

30 *La cultura de la cursilería: mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*. Traducción de Olga Pardo. Madrid: Antonio Machado Libros.





# La música alivia

## Una conversación con Lorena Álvarez

Es día de fiesta en San Antolín de Ibias, un pueblo en el límite occidental de Asturias. Dos carreteras retorcidas unen y separan a San Antolín: la que asciende por el Alto de Valvaler y la que cruza Muniellos por el Puerto del Connio. Si no fuese por las fotografías del Sporting y del Oviedo en el bar, sería fácil creer que ya hemos llegado a Galicia. Aquí cambia la lengua, el paisaje y la bebida: los vecinos hablan una variante del gallego con rasgos asturianos (*a fala*) y el clima seco les permite hacer vino casero, de tono claro pero gusto fuerte. Ninguno de los productores lo vende: prefieren repartirlo entre parientes y familiares. Hoy cada uno ha donado diez litros para la verbena; por la tarde destilarán orujo en la plaza.

Lorena Álvarez ha pasado la mitad de su vida lejos de San Antolín. Tras dos grabaciones excepcionales —*Anónimo* (Sones, 2012) y *Dinamita* (Producciones Doradas, 2014)— ha regresado para centrarse en varios proyectos: un cancionero tradicional ilustrado para niños y un disco de adaptaciones de Gloria Fuertes y Violeta Parra. Sin embargo, el regreso también le ha hecho replantearse el significado de los lugares: ‘Antes pensaba que lo extraordinario era llevar un tipo de vida que no podía tener aquí. Ahora me pregunto si lo

extraordinario es la gente sencilla, que vive sin grandes cambios ni sobresaltos, pero se esfuerza por ayudar a los que tienen cerca'. Bajo la carpa de la plaza, comiendo pulpo y churrasco, hablamos de la tristeza de tantos pueblos asturianos, transformados por las migraciones y la falta de actividad. Unos amigos de Lorena rodaron recientemente *Escombros*, documental que recupera una tradición del carnaval —Os Reises de Tormaleo— para denunciar el deterioro causado en esta zona por las minas, cerradas hace pocos años sin un plan de regeneración social y ambiental.

En su estudio de trabajo, Lorena ha reunido sus libros favoritos (abundan los de la poeta Wisława Szymborska), un caballete de madera hecho por su padre y varios instrumentos musicales. Sobre la chimenea cuelga el pandero cuadrado que compró cuando fue a conocer a Concha de Trasmonte, cantante y panderetera fallecida en 2012, considerada una de las figuras centrales de la música tradicional asturiana. Con su nueva autoarpa, Lorena toca la canción que ha estado escribiendo estos días a partir de un recuerdo familiar: su abuela tenía miedo a los eclipses porque la Guerra Civil había llegado al pueblo 'una noche en que la luna estaba roja'.

A Lorena le encanta charlar, pero detesta las entrevistas. No le interesan las reflexiones generales; prefiere hablar con mucho cuidado, sin ceder a teorías. Puntúa muchas de sus frases con una risa amplia, como si quisiera dejar inconclusa cada respuesta: 'Nunca me había planteado nada sobre mis canciones hasta que empezaron a hacerme entrevistas. Seguramente no habría dicho muchas de las cosas que se han escrito sobre mí; hasta cierto

punto creo que, cuando la gente da una opinión, está hablando más de sí misma que de ti’.

Su acercamiento a la música parece resumirse en el título que escogió para su primer disco: *Anónimo*. ‘Intento que mis canciones no hablen sólo de mí. A veces, cuando escucho o leo cosas de otra gente, me siento un poco violenta: ¿por qué tengo que conocer la vida de esta persona? Intento no quedarme sólo en lo mío, aunque a veces sea difícil. Por ejemplo, en esta canción que os toqué antes: tras escribirla, me di cuenta de que el hecho de decir ‘mi abuela’ me fastidia un poco. En la canción hablo de un tiempo (la guerra) y de una forma de pensamiento popular (la superstición), pero no quiero que mis recuerdos se conviertan en la parte central. No me apetece que nadie piense en mi abuela; eso ya lo hago yo’.

Uno de sus libros preferidos es *La diosa blanca*, el estudio sobre poesía y mito que escribió Robert Graves: ‘Quiero hablar de las cosas que importan, aunque muchas veces sean pequeñas. Por eso me gusta tanto ese libro. En el arte tienes una responsabilidad muy grande, un compromiso con lo que estás haciendo: debes recordar ciertas verdades olvidadas, llamar la atención sobre ellas. Veo muy pocos poetas entre los músicos de hoy, la verdad. La poesía, como dice Graves, invoca aquellas cosas que no deberíamos olvidar’.

Menciono algunos grupos que le interesan, como los Hermanos Cubero, y le pregunto si cree que la música actual empieza a sentirse más cómoda en su acercamiento a la tradición. Lorena no quiere generalizar, pero admite que ‘tal vez la gente esté aceptando quién es, sin tener en cuenta esas ansias de modernidad que dominaron

durante años'. Ve la tradición como algo natural y orgánico, 'un río que avanza y al que la gente se va uniendo para compartir esa fuerza que viene de atrás'. También en ciertos ejemplos de arte contemporáneo que no pierde de vista el pasado: 'Me gusta mucho el cineasta portugués Pedro Costa y me identifico con una frase suya: 'los cineastas que me gustan son mis amigos, aquellos que me han enseñado'. Para mí esas personas que me han enseñando tanto son mis amigos, no alguien del pasado; me han reconfortado, me han abierto la mirada. En otros países el arte se ha mantenido en contacto con la tradición, mientras que aquí ha habido rupturas muy fuertes, empezando por el uso político que le dio la dictadura. Después se ha cuidado poco y se ha ido perdiendo; ha habido momentos en que se pretendía ser muy moderno rompiendo con todo. Creo que la crisis actual viene en parte de ese olvido, de esa voluntad por obviar lo que somos para ser algo distinto. Y eso se derrumba, porque no tiene sustento'.

Cree también que la música no es algo ajeno e independiente, sino una parte central de la vida cotidiana: 'Durante mucho tiempo escuché sobre todo grabaciones de campo: gente anónima cantando, tocando, relatando historias... Muchas veces la gente confunde la música con la industria de la música. Pero la música que me interesa suele ser la que está fuera de la industria. Me parece que la música es algo para compartir y, al mismo tiempo, un pequeño espacio de libertad dentro del mundo; algo que te permite sentirte libre frente a lo que tienes alrededor. También creo que es un medio de aprendizaje muy poderoso. El aprendizaje no tiene que ser sólo racional; por eso me parece horrible que quiten la música de las escuelas. Los gitanos, por ejemplo, que nacen con la música y

pasan su vida en ella, tienen un conocimiento mayor de otros aspectos de la vida humana. Para vivir es necesario saber muchas cosas que la escuela no enseña y que, cuando eres mayor, causan mucho sufrimiento, porque no conoces tu cabeza, ni las relaciones entre las personas. En el caso de las mujeres, ni siquiera conoces los temas corporales que te afectan’.

Hablamos de la progresiva desaparición de la música en los espacios comunes; esa música que, hace pocas décadas, era parte fundamental de los rituales, del trabajo, de las actividades colectivas: ‘Todo el mundo tiene derecho a cantar y a bailar. Es un derecho de la gente y, sin embargo, está prohibido en tantos espacios y lugares... como si la música fuera algo malo. Ahora en Barcelona por fin están cambiando las leyes para que se pueda tocar en los bares. Como dice un amigo, se criminaliza la música, pero a nadie le molesta que la gente vea el fútbol a todo volumen’. Aunque su discurso tiene intensidad política, Lorena siente una profunda aversión ante ciertas simplificaciones: ‘La música alivia. Y por eso la música supuestamente política que se está haciendo ahora no me interesa nada. Para mí, una canción política es la que crece cuando la escuchas, la que se abre dentro de ti y te hace sentir esperanza, te da fuerza para poder cambiar las cosas. No sé de qué sirve una canción que sólo diga lo mal que estás. La música política es la que te hace creer que eres capaz’.

Desde la plaza de San Antolín llega el sonido de un acordeón. Algunos caballos regresan de la feria. Con la guitarra, Lorena toca cuatro de las canciones que está preparando para su nuevo disco; en ellas retoma algunos de sus temas principales, como la inseguridad, la confusión o la tensión entre instinto y pensamiento.

‘No recuerdo dónde leí esta frase’, dice, ‘pero me identifico con ella: la música va a las zonas más oscuras de lo humano y las ilumina’.

### **Apostilla (noviembre de 2018)**

Desde abril de 2016, cuando tuvo lugar esta conversación, han cambiado muchas cosas para Lorena Álvarez: se ha mudado a Granada y ha empezado a colaborar con la cantante flamenca Soleá Morente, a la que acompaña en directo haciendo coros y palmas, además de haberle escrito el tema *Olé lorelei*, una rumba con sintetizadores que podrían haber firmado Ray Heredia o Los Chunguitos. Habrá quien piense que se trata de una ruptura con su producción anterior; para mí, por el contrario, mantiene plenamente la lógica que esbozó en aquel encuentro: la música popular como algo vivo e impredecible que ‘reconforta los corazones de la gente’.





# Una comunidad cantada

## 1.

¿Quién no ha cantado el himno de Asturias? (Quizás sólo cabría preguntar: ¿quién lo ha cantado *sobrio*?) Y a pesar de esos miles de cantaradas a destiempo, de ese espíritu de masa deportiva, de esos gallos incorregibles cuando se acerca el final de la estrofa, ¿cuántos han reparado, bajo el decorado de la Arcadia, en la fisura que se abre dentro de la canción? ‘Quién estuviera en Asturias / en todas las ocasiones...’, oímos (o cantamos) nada más empezar. ¿Quién necesitaría, en el momento de cantarle a su ‘patria querida’, expresar ese desahogo, entre temeroso y nostálgico, de poder estar allí *en todas las ocasiones*? La respuesta es obvia: un emigrante, alguien que se ha ido, que se va o que es siempre consciente del riesgo de tener que irse; ya decía Cadalso en las *Cartas marruecas* que un asturiano trasladado a Madrid debía prestar atención si no quería que fuese un primo o tío suyo quien le ayudase a subir al coche o le acabara limpiando los zapatos. Y así cobra, tal vez, otro sentido la escena del árbol, el balcón y el romance: el espacio que idealiza quien lo ve desde la distancia.

En 2006, el folclorista Fernando de la Puente creyó encontrar una razón concreta para esa fisura: la

letra del himno venía de Cuba. Hacia 1930, el músico Ignacio Piñeiro, fundador del Septeto Nacional, había grabado entre Madrid y La Habana una pieza titulada *Asturias, Patria querida*. Piñeiro era hijo de un emigrante asturiano que había regresado de Cuba para morir; la primera visita del músico a Asturias fue en 1929, durante una gira española en la que esperaba reencontrarse con su padre. Llegó, sin embargo, cuando el emigrante retornado ya había muerto; es probable que de ese luto surgiera la necesidad de la canción.

Por más que la historia sea tentadora, basta escuchar la letra de Piñeiro, retórica e intercambiable (‘Es la mujer asturiana, / con su cáliz de dulzura, / de la grandiosa natura / la hizo dueña el amor’), para comprender que el lazo con el himno, más allá del título común, es demasiado tenue<sup>31</sup>. A pesar de ello, la fisura permanece, incluso se agranda: al emigrante desconocido se le añade ahora un mulato cubano que, sobre el ritmo gozoso del son (tan ajeno al coro de borrachos), canta, sin apenas conocerla, ‘Asturias, patria querida, / a ti consagro mi vida’.

## 2.

Siempre hemos escuchado a los que se fueron, pero ¿no sabemos nada de los que se quedaron? Pocos años después de la gira de Piñeiro tiene lugar la Revolución de Octubre de 1934, el acontecimiento más disputado y mitificado de la historia contemporánea asturiana.

---

31 Puede escucharse en línea: <https://youtu.be/tGTbGG1aarA>

Casi se podría decir que Octubre del 34 es la batalla de Covadonga de la Asturias de izquierdas: su símbolo, el inicio que le opone a la narración conservadora de ‘la cuna de España’. De esas dos semanas escasas de revolución —que ya anunciarían algunos ejes de la futura guerra civil: el deseo de un mundo nuevo en las colectivizaciones anarquistas, de un lado, y el recurso al terror sin límites de los africanistas, por otro— nos queda un himno alternativo de Asturias. Escrito sobre la misma música, pero sin nostalgia, con el humor épico de los libertarios:

Asturias, tierra bravía,  
Asturias, de luchadores;  
no hay otra como mi Asturias  
para las revoluciones.

Tengo que bajar a Oviedo  
empuñando mi fusil  
y morirme disparando  
contra la guardia civil;  
contra la guardia civil  
y los cobardes de Asalto;  
tengo que bajar a Oviedo  
y morirme disparando.

Desde la Asturias presente —que apenas empieza a asimilar la traición de un movimiento obrero que vendió ‘paz social’ a cambio de mordidas, prejubilaciones y subvenciones— cuesta escucharlo o releerlo sin que la parodia acabe por imponerse a la epopeya. Pero si una comunidad es, en parte, todo lo que canta de sí misma, algunos seguiremos oyendo de fondo a estos espectros libertarios.

### 3.

Al himno, pese a todo, le siguen faltando voces. Una de ellas —quizá no la más obvia, para muchos— es la que canta en lengua menor. Ahí el himno ni siquiera muestra la fisura, sino que la oculta por completo. Aunque su primera publicación oficial fuera bilingüe, el marco ya ponía las condiciones para que la fisura —nunca del todo reparable— ni siquiera se viese. ‘Se establecen dos versiones’, nos dice el legislador, ‘de la letra del himno: la original *y otra en asturiano*’<sup>32</sup>. La lengua menor, la patrimonial, se marca como *otra*, incluso como *otra posible* entre muchas, y nos llega traducida, al pie o al costado siempre de ‘la original’.

¿Qué habría ocurrido si esa otra lengua se hubiera entrometido en el himno en vez de limitarse a ser una derivación? Me gustaría pensar que tal vez habría recuperado algunas de las voces rebeldes para desestabilizar esa imagen fija del ‘paraíso natural’ que instauraba la legislación. Por esos años, justo aquellos en que se clausura cualquier posibilidad de una Transición alternativa, el dúo Nuberu está grabando sus principales discos; de poco brillo musical, cediendo en exceso al gusto sintético del momento, pero con unas letras —propias o prestadas, porque supieron abrirse a los nuevos poetas— que entremezclan bien los rasgos del país: el humor, el exceso pasional y la identidad redescubierta. En ellas está todo el arco de ‘l’Asturies del trabayu’, la que miraba hacia su pasado con orgullo

---

32 *Boletín Oficial del Principado de Asturias y de la Provincia*, 4 de mayo de 1984. Disponible en línea: [https://www.asturias.es/Asturias/descargas/imagen\\_institucional/himno.pdf](https://www.asturias.es/Asturias/descargas/imagen_institucional/himno.pdf)

cuando estaba a punto de enfrentar su desaparición: marineros, mineros, barqueros y pastores convivían con *fugaos* (los guerrilleros del maquis asturiano) y represaliados políticos.

Pese a todo, quizá la mejor contribución que Nuberu podría haber hecho al himno plural sea una canción de 1993, cuando el proceso de ‘reconversión’ —eufemismo para el desmantelamiento de la industria pesada española dentro del nuevo modelo económico de la Unión Europea— ya es irreversible. En un territorio que pierde justo aquello que le dio sentido en la estructura del estado —el trabajo y sus luchas—, la identidad empieza a reducirse al nacionalismo de lo irrelevante:

Ser asturianu nun ye  
dir con montera picona,  
nin saber char bien la sidra,  
nin xubir a Covadonga.

En tres momentos —la recuperación de la vestimenta regional para actos oficiales, la absurda magnificación de la sidra, los peregrinajes y ofrendas al santuario de Covadonga—, Nuberu retrata la deriva de una sociedad que quiere creer en sí misma por la vía más sencilla y menos productiva: la política de los gestos. Ese mismo año, el grupo de punk Dixebra resumía en un título los resultados de esa fe: *¿Asturies o trabayes?*

#### 4.

En 2018, Asturias es casi cualquier cosa que podamos acoplar al prefijo de posterioridad: posindustrial, poslaboral y casi posthumana. A falta de relato, su

presente es una sucesión de estadísticas<sup>33</sup>. El 25% de las personas que trabajan lo hacen para la administración. Más de 40000 parados no reciben ayuda económica. En diez años de crisis, 15000 jóvenes han emigrado y 5500 empresas han desaparecido. La tasa de suicidios es la segunda más alta del Estado, rozando la de Galicia (10,9 y 11,1 frente a una media de 7,6).

Y entre todas las Asturias cantadas vuelve a imponerse, como si el ciclo histórico fuese circular, la primera: la migrante. Por la fisura del himno oficial tal vez debería colarse, de nuevo, una voz, la de alguien joven y precario; alguien que podría cantar una estrofa parecida a esta:

Y eres tú la extranjera  
y eres tú por la que yo emigré,  
y en mi mano traje flores  
y mis brazos marchité

¿Quién habla aquí? ¿Y a quién? Durante varios segundos, ni siquiera sabemos en qué lengua va a estar la canción: el melisma en la primera combinación vocálica ('y-e') —sostenido como en la tonada, la forma de canto tradicional— forma un *ye* o un *yeres* que parecería anunciar una canción en asturiano. La 'extranjera' que aparece poco después nos saca de la duda lingüística, pero quizá no tanto de la temática. Entre flores y brazos marchitos —como en una variante tétrica del teatrillo de galanteo que monta el himno oficial—, esa destinataria ausente de la canción no

---

33 David Remartínez. 'El futuro está dentro de Pajares o no está'. *Atlántica XXII*, nº 59, noviembre de 2018.

acaba de parecer forastera, ni tampoco humana. ¿Y si esa a la que se habla fuese la patria, la que causa las migraciones?

Durante una entrevista en 2015, el autor de la canción, Pablo und Destruktion, un joven gijonés con orígenes en las Cuencas Mineras, explicaría que el tema surgió tras una frustrante estancia en Berlín y el posterior regreso a Asturias, como una mezcla de ‘psicodelia ruidista con una tonada asturiana que no existe’<sup>34</sup>. Una canción tradicional inexistente, escrita por un emigrante frustrado en una lengua indecisa; no se me ocurre un himno más justo para esta post-Asturias.

---

34 Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=dX8N-gE5uFEA>



## De ti habla la fábula

La historia cultural de Mallorca —por más que esto suene a pirueta o provocación— podría interpretarse a partir de una tensión fundamental: la renta y el saber popular se repelen. Durante siglos, el aislamiento y la limitación económica fueron generando una riqueza de saberes comunitarios que la situaron en una posición central del espacio cultural catalán, simbolizada en tres proyectos desmesurados: los veinticuatro volúmenes del *Aplec de rondaies mallorquines*, compilación de cuentos comenzada a finales del XIX por Antoni Maria Alcover; los cuatro del *Cançoner popular de Mallorca* de Rafel Ginard; y los diez del *Diccionari català-valencià-balear*, iniciado por Alcover y concluido por Francesc de Borja Moll. Leyenda, canto y habla en los que vibraba un modelo lingüístico propio, pleno de diversidad y de carácter, que aún contrasta en su resistente arcaísmo con el estándar catalán contemporáneo, que el furibundo Alcover despreciaba por estar basado en el ‘dialecte putrefacte’ de las élites barcelonesas<sup>35</sup>. De hecho, Alcover, que había sido el primer presidente de la sección lingüística del Institut

---

35 Josep Massot i Muntaner (1985): *Antoni M<sup>a</sup> Alcover i la llengua catalana*. Barcelona: Abadia de Montserrat, pág. 157.

d'Estudis Catalans (IEC), rompería con Pompeu Fabra —el gran ‘normalizador’ de la lengua— y con el IEC por la implacable hegemonía lingüística de la capital. ‘Pretenen sacrificar’, escribía Alcover sobre los miembros del IEC y de la administración catalana, ‘totes les modalitats lingüístiques de Catalunya, Reyne de València i Balears, a la modalitat barcelonina, mes ben dit, an el xalim i xalam que En Fabra s’ha passat p’el carabassot que ès lo *veritable català*’<sup>36</sup>.

Acercarse hoy a las *Rondaies*, el *Cançoner* o el *Diccionari* es una experiencia semejante a la de visitar un edificio del que sólo quedasen tres pilares. En un territorio eviscerado por autopistas, agroturismos, campos de golf, chiringuitos y urbanizaciones, la voz comunitaria que vibra en cada una de estas páginas apenas tiene eco, fuera de ellas, en algún retazo de conversación, en las visitas a los ancianos o el paseo excepcional por los escasos pueblos no colonizados aún por el monocultivo turístico. Tras la brutal aceleración del siglo xx, Mallorca ha dejado de ser rica en saberes sin llegar a serlo en recursos; aunque la renta per cápita se sitúe levemente por encima de la media española, las tasas de desigualdad, precariedad, riesgo de exclusión social y abandono escolar están entre las más altas del Estado. A la vez, la lengua se enfrenta al doble riesgo del desuso y del laminado; el mallorquín, esa variante terca y viva sobre la que se había construido la bóveda

---

36 Mantengo la grafía prenatalizada de Alcover: ‘Pretenden sacrificar todas las modalidades lingüísticas de Cataluña, Reino de Valencia y Baleares a la modalidad barcelonesa o, mejor dicho, a la jeringonza que a Fabra se le ha pasado por la mollera que es el *verdadero catalán*’. Massot i Muntaner, *ibíd.*

social y cultural del territorio, desaparece tanto de las calles —desplazado por el castellano de la mano de obra precaria y de las élites veraneantes o por el ringorrango del turismo— como de la escritura e, incluso, de los manuales de enseñanza, donde el distante estándar catalán se ha ido imponiendo como modelo culto. Desde la izquierda, sólo parece posible recurrir a *Mossèn Alcover* como adorno para nombrar un instituto, una calle o un edificio; su modelo lingüístico plural y multicéntrico ha caído en manos del *gonellisme*, movimiento de derechas sin solidez filológica que lo tergiversa y lo usa como ariete contra las relaciones culturales y políticas con Cataluña. La Editorial Moll —cuyo catálogo no sólo incluía las *Rondaies*, el *Cançoner* o el *Diccionari*, sino también multitud de obras fundamentales para la cultura catalana de Baleares, en colecciones como *Les illes d'Or* o *Raixà*— cerró en 2014 tras entrar en concurso de acreedores; reducida a la tarea de reimprimir sus tres pilares (Alcover, Ginard y Borja Moll), se ha convertido en fundación privada, dirigida por un antiguo *conseller* barcelonés de *Convergència i Unió*, cercano a ACS y La Caixa.

En este hundimiento moral, la obra del actor y dramaturgo Toni Gomila (Manacor, 1973) ha ido adquiriendo una densidad tan política como identitaria. Su primera pieza, el monólogo *Acorar* (2011), golpeó en un punto clave de la conciencia colectiva mallorquina: el olvido de las tradiciones. Como la ambigüedad del título sugería, *Acorar* era una meditación sobre *ses matances*, la matanza anual del cerdo —que era *acorat*, es decir, apuñalado en el corazón (*cor*)—, pero también sobre aquello que desaparece y se destruye. En una sociedad agrícola como la mallorquina, el día de matanzas había sido durante generaciones un día de fiesta —‘mayor

que la Navidad', según cuentan—, tan material como simbólica: a través del trabajo conjunto, se proveía de carne para todo el año y, a la vez, se creaba un espacio donde reencontrarse con la familia, los vecinos, los amigos. Mediante el cuerpo y las palabras de Gomila, la pérdida de la tradición se convierte en el símbolo de una comunidad arrasada:

Primer callàrem i oblidàrem ses cançons.

Després vàrem cloure es ulls i oblidàrem es paisatge.

I ara no sé si encara hi som a temps o si mos hem d'avesar a viure dins un desert sense cap ombra.

I tampoc no sé si trobarem cap racó fèrtil dins aquest ermàs, i si el trobam haurem de cremar batzers, i romaguers, i... totes ses definicions conegudes de *lo nostro*<sup>37</sup>.

Escrita en un dialecto orgulloso y poéticamente rural, *Acorar* le proporcionó un modo de representación a los traumas de la sociedad mallorquina y se convirtió en una obra de culto regional, que Gomila —casi una década después— aún sigue interpretando ocasionalmente. Su voluntad de dotar a Mallorca de una memoria alternativa continuaría en dos piezas

---

37 'Primero callamos y olvidamos las canciones. Después cerramos los ojos y olvidamos el paisaje. Y ahora no sé si estamos aún a tiempo o si debemos habituarnos a vivir en un desierto sin sombra. Y tampoco sé si encontraremos algún lugar fértil en este erial, y si lo encontramos tendremos que quemar zarzas y arbustos y todas las definiciones conocidas de lo nuestro'. Toni Gomila (2012): *Acorar*. Manacor: Món de Llibres, pág. 57.

posteriores: *Peccatum* (2016), una exploración del erotismo censurado en las *rondaies* de Alcover, y la lectura de *L'Evangelí segons Blai Bonet* (2018), que recuperaba el pregón de Pascua escrito por el poeta de Santanyí en 1980.

Su gran obra, sin embargo, la que le sitúa por pleno derecho como el gran crítico de la conciencia isleña, llegaría a finales de 2018: *Rostoll cremat* (Rastrojo quemado). Sobre un escenario escueto, donde los personajes van apareciendo y desapareciendo, mudando y transformándose, *Rostoll* revisa la historia contemporánea de Mallorca, desde el modelo agrario a la civilización turística, a partir de un collage textual. Los primeros testimonios de George Sand y del Archiduque Luis Salvador —que ya apuntan la mirada colonial europea, defensora del paisaje pero desdeñosa con los nativos— se van entrelazando sutilmente con conflictos tomados de piezas clásicas: la ambición funesta de Macbeth, la lucha entre verdad y beneficio colectivo en *Un enemigo público* de Ibsen, la tensión entre necesidad económica y patrimonio familiar en *El jardín de los cerezos* de Chéjov. Y como eje de esta especie de posesión narrativa, una de las *rondaies* recopiladas por Alcover: la historia de *En Joanet de sa Gerra* (Juanín de la Jarra), un hombrecillo que vive con su familia dentro de una jarra hasta que decide pedirle una barraca a San Pedro. El milagro abre un camino de codicia, por el cual Joanet y su familia irán ascendiendo con el favor celestial —de barraca a casa, de una casa a otra, y luego convertirse en médicos, en alcaldes, en reyes...— hasta que la propia furia divina los devuelva a la miseria. En cada uno de los peldaños del cuento, Gomila sitúa un nuevo conflicto en la historia moral de Mallorca —recorrida por la avaricia,

el olvido de lo propio y la sumisión a lo extranjero— hasta traerla a este presente donde la naturaleza y las costumbres parecen destinadas a desaparecer —a ser, de nuevo, *acorades*— bajo un proceso de acumulación y desposesión económica. El erial que se anunciaba en los últimos versos de *Acorar* se convierte aquí en el espacio donde la sociedad mallorquina tiene que afrontar sus deudas generacionales tras el derrumbe definitivo: perdidas las canciones, vendidas las casas, cuarteadas las tierras.

Con una conciencia plena de la riqueza popular que no renuncia al desafío artístico, *Rostoll cremat* supone, a la vez, un experimento brillante con las posibilidades contemporáneas del folclore, una defensa del dialecto como variante válida y ambiciosa dentro del espacio lingüístico catalán y, a mi entender, la primera gran obra estatal sobre las contradicciones del sistema turístico.





## Tradiciones rebeldes (una lectura de poesía española actual)

Desde el inicio de la crisis de 2008, una peculiaridad compartida por distintas propuestas poéticas españolas ha sido el interés creciente por lo que podría denominarse, con mucha cautela, la ‘tradición popular’, tanto la heredada y compartida como la interrumpida y aplazada: las hablas, los gestos, los espacios, las memorias regionales. En esta categoría podrían integrarse los experimentos generativos con el castrapo y el gallego local de Luz Pichel<sup>38</sup>; la búsqueda de perspectivas y experiencias ajenas al canon occidental y a su racionalidad en la obra de Jorge Gimeno<sup>39</sup>; la densidad afectiva del territorio, con su carga celebratoria en Blanca Llum Vidal y trágica en Ismael Ramos<sup>40</sup>; el cuestionamiento de la lengua literaria a través de la

---

38 *Cativa en su lughar / Casa pechada* (Diminutos salvamentos, 2013) y *CO CO CO U* (Traducción de Ángela Segovia, La uña rota, 2017).

39 *La tierra nos agobia* (Pre-Textos, 2011), *Noventa y nueve iluminaciones de Nasrudín* (Pre-Textos, 2015) y *Me despierto, me despierto, me despierto* (Pre-Textos, 2018).

40 *La cabra que hi havia* (Documenta Balear, 2009) y *Aquest amor que no és u* (Traducción de Berta García Faet, Ultramarinos Editorial, 2018); *Lumes* (Apiaria, 2017)

oralidad de los mayores que han emprendido Guillermo Morales, Juan Carlos Reche o Luis Melgarejo<sup>41</sup>; o la materialidad rural de María Sánchez<sup>42</sup>, que plantea los límites de la dependencia corporal y alimentaria.

Introducir la noción de ‘tradición popular’ en cualquier discusión literaria siempre resulta problemático; no sólo por la indefinición de los términos, que tiende a desviar y confundir el debate, sino también por el hecho de que la ‘tradición popular’ haya cargado en España con el estigma de una interpretación política reaccionaria que, durante varias décadas, ha dificultado un acercamiento novedoso y abierto. Esta interpretación oscurece el hecho fundamental de que ‘lo popular’, como ya he argumentado en otros lugares, siempre es dialéctico, es decir, siempre se construye a partir de tensiones respecto a una cultura dominante, a una ‘oficialidad’ cultural o histórica. ¿Qué sentido tendría aquí la puesta en valor de ‘lo popular’?

Dentro de la diversidad y desigualdad de sus logros, considero que las poéticas mencionadas están unidas por esa noción de cultura popular ‘tradicional y rebelde’ que estudiaba E.P. Thompson y que oponía los *usos* tradicionales a las *imposiciones* externas del desarrollo económico. Por un lado, su sentido de la tradición no se limita a un conjunto de obras o de expresiones artísticas, sino que, más bien al contrario, se liga a comunidades, a espacios

---

41 *Ellos son mejores* (La Bella Varsovia, 2013) y *Pegarle a un padre* (La Bella Varsovia, 2016) de Morales; *Los nuestros* (Pre-Textos, 2016) de Reche; *Tiritañas y guiñapos* (Saltadera, 2017) de Melgarejo.

42 *Cuaderno de campo* (La Bella Varsovia, 2017).

y a formas de lenguaje, es decir, a fuerzas populares; por otro, la tradición (tanto aquella preservada como aquella interrumpida) adquiere un sentido transformador, ya que no funciona como refugio mítico de costumbres, sino como *crítica del presente*. De este modo, la tradición se convierte en puerta de acceso a unos pasados menores y familiares, a unas formas de vida desaparecidas o amenazadas, lo que permite ver cómo la ideología del ‘progreso’ siempre se constituye a partir de la supresión, porque se afirma *contra* los momentos de una ética y de una convivencia previas. Frente al descrédito del pasado y la inevitabilidad del presente que caracteriza a nuestras sociedades de consumo, en sus obras parece resonar aquel imperativo histórico de Walter Benjamin: la necesidad de ‘arrebatarle la tradición al conformismo que está a punto de someterla’ para ‘avivar en lo pasado la chispa de la esperanza’<sup>43</sup>. Dicho de otro modo: su tarea poética es recordar que todo presente se construye sobre la derrota de otros presentes posibles y que, por tanto, el pasado siempre es un repertorio de futuros alternativos.

La peculiaridad temporal de este espíritu compartido se manifiesta igualmente en una actitud crítica ante la gestión del espacio. En un periodo histórico caracterizado por la concentración (de

---

43 Walter Benjamin (1980): ‘Über den Begriff der Geschichte’. *Gesammelte Schriften*, I-2, Suhrkamp: Frankfurt, pág. 695. Es interesante notar que del cretense Epiménides, uno de los primeros ‘sabios’ griegos, ya se decía que no vaticinaba el futuro sino lo desconocido del pasado; cf. Giorgio Colli (2008): *La sabiduría griega* II. Madrid: Trotta, pág. 53.

riqueza, de población, de peso cultural y lingüístico), estas poéticas coinciden en la disgregación: a los estándares de la escolarización y los medios de masas oponen las variedades regionales, locales o de clase, que se quiebran en múltiples posibilidades; a la centralidad del inglés, la diversidad de las lenguas (el árabe para Gimeno, el portugués para María Sánchez, el griego para Morales); a la dominación de las ciudades oponen las barriadas, las periferias, los pueblos, los páramos o las zonas de transición, aún por definir. Es decir, su reinterpretación de la tradición popular implica, forzosamente, una lectura *local* de la misma; sin embargo, se trata de un localismo que no puede entenderse en términos de restricción intelectual, sino como un localismo consciente, que revela las limitaciones de aquello que se nos administra y distribuye como ‘universal’. Al mismo tiempo, en su incapacidad para cerrarse y delimitarse, no construyen lo local como una identidad en el sentido clásico, sino como un momento posible entre otros que se convierte, por el azar de las evoluciones históricas, en un frente temporal que oponer a la fuerza del desarrollo económico.

De este modo, por tanto, la constelación de poetas que he mencionado le dan un nuevo sentido a dos coordenadas —la tradición popular y el localismo— generalmente denigradas y caricaturizadas como signos de ‘atraso’ y ‘cerrazón’, como elementos a erradicar para dar vía libre a la ‘modernidad’ o, en el mejor de los casos, como generadoras de curiosidades para museos y colecciones etnográficas. Por una parte, se plantearía una crítica radical en esa transformación, al cuestionar el relato de ‘progreso’ continuo en el que se basan nuestras

sociedades: lo borrado, lo apartado, lo sacrificado regresa en sus poéticas para impugnar ese relato. Al mismo tiempo, la poesía se postularía como una variante *laica* —en el doble sentido de *λαϊκός*, es decir, ‘secular’, pero también ‘popular’— de esa ‘técnica de protección’ contra ‘la crisis de la presencia’ que Ernesto De Martino encontraba en la religión popular: el miedo a desaparecer, a perder nuestro ser que las comunidades tradicionales exorcizaban con los espíritus, los amuletos o los santos se traslada así al campo del poema, convertido en talismán provisional de una permanencia *en la comunidad*.



## La paradoja de la tradición (apostilla personal a Tradiciones rebeldes)

*La tradición es la paradoja.* Mi oído de aprendiz creyó encontrar una afinidad entre παράδοση (tradición) y παράδοξο (paradoja). Y aunque la filología no pudiera aceptarla, había una lógica (o tal vez un cariño) que la permitía.

※ ※ ※

Observo en cierta poesía actual, como en la música, una preocupación creciente por lo heredado y lo compartido: las hablas, los gestos, las anomalías, las memorias regionales. Este regreso a la comunidad y la familia no es sólo la manifestación de presiones económicas —la proliferación de abuelos y abuelas en la literatura reciente resulta lógica en un país donde tantas veces han tenido que restañar la incertidumbre emocional y laboral de los padres—, sino también la expresión, mejor o peor formulada, de una insatisfacción con el tipo de progreso que hemos encontrado.

Ahí es donde, para mí, la tradición se presenta como *paradoja*, como aquello que contradice al sentido mayoritario. El conocimiento de esos pasados que han sido ocultados, despreciados

y borrados es lo que permite toparse de bruces con el carácter ideológico del presente, siempre construido sobre la negación de otros posibles. Pero la paradoja también se manifiesta en nuestros sentimientos: a pesar del afecto, sabemos que no podríamos vivir en la tradición (no podríamos querer la vida de nuestros abuelos: la tosferina, el hambre del 41, el miedo), porque nos aplastaría con sus limitaciones.

Ese es el momento paradójico que me interesa. Sólo en la pérdida de la tradición podemos asumirla como algo productivo, que cuestiona aquello que la supera: nuestro presente.

※ ※ ※

Aceptar este punto de partida implica también establecer un tipo de acercamiento muy particular al receptor. Como defendía W.H. Auden en un breve texto sobre el ‘verso ligero’, la relación entre poeta y destinatario condiciona el desarrollo de una obra: una cercanía excesiva entre poeta y comunidad limita la perspectiva crítica; un exceso de aislamiento impide la comunicación. El poema depende, por así decirlo, del equilibrio entre la capacidad del poeta para compartir las visiones de sus contemporáneos y su libertad para distanciarse respecto a esas visiones.

Las relaciones se han transformado (Auden escribió ese análisis pensando en épocas de públicos reducidos, delimitados), pero creo que el principio permanece: la literatura se sigue construyendo a partir de esa tensión ética entre lo que compartimos con nuestra época y lo que le añadimos. En ese sentido, diría que lo particular del poema contemporáneo

es la necesidad de descubrir a su público, que aún no se ha constituido como tal. Las obras que más me interesan son aquellas que no presuponen a un receptor ya existente, sino que lo buscan, intuyendo que hay alguien más al otro lado. Y ese poema (o esa canción, o esa película, o ese gesto) hace presente otro tipo de comunidad: la de aquellas y aquellos que responden al poema porque éste ilumina lo que tienen en común sin que lo supiesen.

La trilogía que forman *Folk* (Pre-Textos, 2013), *Una paz europea* (Pre-Textos, 2016) y *La familia socialista* (La Bella Varsovia, 2018) ha querido ser justamente eso: intentos por encontrar una comunidad. En ellos hay una presencia fuerte, casi violenta de la tradición —el castellano sometido a las tonalidades del asturiano, la expansión de los espacios y las memorias familiares—, pero de nuevo desde la paradoja: ni el poema es el espacio propio de esa tradición obrera y campesina que desaparece, ni el poeta podría retomarla, porque está desplazado y pertenece a una realidad distinta.

Tres libros que surgen, por tanto, de un reconocimiento: en este nuevo contexto, la tradición sólo puede mantener su función comunitaria cuando ya no se dirige a su comunidad de origen. Frente a la intención ingenua e inviable de preservar una geografía (la cuenca minera de Asturias), la posición inestable de la tradición se emplea para *revelar* al destinatario, a esas otras personas marcadas por la misma sensación de tiempo incompleto, agitadas entre la persistencia del pasado y la precariedad del presente.



## El ensayo hablado

Entre las distintas lenguas estatales, tal vez sea el asturiano la que se encuentra en una posición intelectual y social más difícil de definir. Sin oficialidad institucional ni medios de comunicación y limitada a una escolaridad tardía, restringida y discutida (tanto por partidarios como por detractores), la particularidad del asturiano estriba en lo que podría denominarse su *oralidad literaria*. Por un lado, los lugares comunes del habla no provienen de los medios de masas, sino de una fuerte tradición popular de refranes, canciones, monólogos o adivinanzas; es decir, ante la imposibilidad de que los guiños o sobrentendidos puedan proceder de una popularidad ‘industrial’, los hablantes aún se reconocen de manera decisiva en las formas de la tradición. Esta tensión puede observarse con claridad, precisamente, al considerar cómo las escasas figuras *asturfalantes* que han tenido cierta repercusión televisiva —y que, por tanto, han podido influir en la expresión de forma mayoritaria— han sido aquellas que han conectado con la tradición, como el musicólogo Xosé ‘Ambás’, el cantante Jerónimo Granda y el actor Alberto Rodríguez.

A su vez, esta fuerza decisiva de la oralidad ha supuesto también que la literatura siempre haya

trabajado ‘de oído’, tratando con recelo la retórica que no se afiance en el habla, y que haya llegado a ejercer una función de estándar lingüístico ante las limitaciones oficiales. De hecho, no sería excesivo afirmar que, en la normalización escrita del asturiano han tenido mayor peso las decisiones literarias que las propuestas normativas de instituciones como la Academia de la Llingua Asturiana. Como en alguna ocasión se ha señalado con ironía, la lengua asturiana normalizada debe más a la obra del escritor Xuan Bello que a los proyectos de la Academia; mientras Bello — convertido en una modesta figura mediática gracias a su éxito como narrador y articulista— ha trabajado en múltiples medios por establecer una lengua asturiana fluida y natural que no rechace las mezclas dialectales ni la evolución creativa, la Academia se ha obstinado en una norma envarada y arcaizante que sólo aparece en boletines administrativos y letreros institucionales.

En cierto sentido, por tanto, podría decirse que se hace literatura al hablar y se fija el habla al escribirla. De ahí que la riqueza del asturiano sea precisamente su debilidad ante la potencia técnica del español: la fuerza comunal de la lengua es la que dificulta o enrarece el acceso al mundo de los discursos especializados, que siempre parecen forzados o traducidos. Dicho de otro modo: el asturiano es una lengua de canciones, de poemas, de bromas, pero no logra establecerse como lengua de pensamiento. En la medida en que la literatura es la excepcionalidad de una cultura y no su núcleo, esta falta de técnica limita su capacidad para abrirse a sectores más amplios de la sociedad.

Por eso resulta, en mi opinión, tan importante *El paisaxe nuestru* (Ed. Saltadera, 2017), libro de la

poeta y narradora Vanessa Gutiérrez (Urbiés, 1980) que intenta generar reflexión desde esa oralidad literaria. *El paisaxe nuestru* conecta, en ciertos aspectos, con dos obras anteriores de la autora: *El país del silenciu* (Trabe, 2007, co-escrito con Beatriz R. Viado), ensayo sobre la Guerra Civil ensamblado a partir de los testimonios de distintas mujeres asturianas, y *La cama* (Ámbitu, 2008), que exploraba la memoria familiar femenina en un formato fronterizo entre prosa y verso. Al igual que en estos dos libros, la voluntad de construir una memoria política y afectiva es evidente; la diferencia fundamental se sitúa en el modo que la autora ha elegido para enfrentar el discurso oficial y los discursos populares. Gutiérrez toma como punto de partida un conjunto de topografías médicas de las Cuencas Mineras asturianas realizadas entre los siglos XIX y XX; estos estudios, de por sí híbridos, combinaban las apreciaciones sanitarias de los facultativos con otros elementos etnográficos y sociológicos para intentar abarcar el territorio desde múltiples ángulos. A la vez que selecciona y traduce fragmentos de estas topografías, la autora los yuxtapone con historias y recuerdos populares procedentes de entrevistas, trabajos de campo o colecciones musicales; el efecto es, a la vez, crítico e irónico, como si las voces populares, escapadas al relato dominante de las topografías, las confirmasen a la vez que las cuestionan.

A través del carácter fragmentario e incompleto de lo popular, se intenta razonar de una manera distinta: narrativa, colectiva, dudosa, que no se cierra en torno a una idea sino que acaba proponiéndola por oposición y encuentro. De este modo, la escritura de Vanessa Gutiérrez cuestiona la figura tradicional del ‘experto’ para abrirse a un tipo de conocimiento más amplio y menos seguro de sí mismo, en consonancia con la

defensa de esas ‘culturas de cualquiera’ que emprendió el 15M y sobre las que ha escrito con gran lucidez Luis Moreno Caballud<sup>44</sup>. *El paisaxe nuestru* no sólo le abre nuevos caminos al ensayismo asturiano, sino que constituye una piedra de toque para las nuevas formas de escritura peninsulares.

---

44 *Culturas de cualquiera. Estudios sobre democratización cultural en la crisis del neoliberalismo español* (Madrid: Acuarela).





## Contra la fascinación

La primera edición de *Los bosnios* se publica en 1993, a los pocos meses de que Velibor Čolić llegue a Francia exiliado como desertor del ejército bosnio<sup>45</sup>. El libro, sin trama, es una colección de escenas de la guerra civil yugoslava; según el propio Čolić, surgieron sin voluntad de formar libro alguno: ‘simplemente eran notas escritas en la trinchera’. Esta inmediatez contrasta, sin embargo, con la descripción de la violencia: seca, objetiva, distante. Hay un rechazo del exceso de sentimiento, de la salpicadura emotiva de los sucesos. Podría decirse que la violencia no es algo que se padezca en estas escenas, sino algo con lo que se convive.

De hecho, cuando se percibe un sentimiento, se trata siempre de la compasión. Igual que en la definición que propone John Berger de los poemas: más cercanos a las plegarias que a las historias, porque recorren el campo de batalla escuchando a los heridos, a los moribundos, a los que deliran.

---

45 *Les bosniaques*, traducción de Mireille Robin (París: Galilée). La edición española, traducida del francés por Laura Salas, se publicó en Periférica (2013).



*Los bosnios* se basa en los recursos de la narración popular: el cuento, la leyenda, la balada, el chiste. Al delegar (ficticiamente) en la tradición, la escritura establece con mayor intensidad el sentimiento de distancia, de impersonalidad de lo narrado. Pero esa delegación también es una crítica: la apropiación del folclore había sido uno de los principales terrenos de trabajo de los nacionalismos que desintegraron Yugoslavia, como se analiza con detalle en los ensayos del antropólogo Ivan Colović<sup>46</sup> o la periodista Dubravka Ugrešić<sup>47</sup>. De este modo, el nuevo folclore de Čolić implicaría también una denuncia de los folclores existentes (como se lee en cierto momento, a propósito de la muerte de dos soldados hermanos: en un tiempo más noble, el pueblo habría creado un mito).



En *Serbian Epics*, documental de Pawel Pawlikowski rodado por las mismas fechas en que Čolić desertaba, Radovan Karadžić —presentado aún como ‘poeta y psiquiatra’, no como líder político ni, por supuesto, como genocida— muestra a la cámara su dormitorio, austero como una celda monástica. Enciende una vela ante el icono de San Miguel Arcángel, habla de la cultura medieval de los monasterios serbios

---

46 *The Balkans: The Terror of Culture* (Traducción de Vladimir Arandelović, Nomos) y *Le Bordel des guerriers: Folklore, politique et guerre* (Traducción de Mireille Robin, Non-Lieu Éditions).

47 *The Culture of Lies: Antipolitical essays*. Traducción de Celia Hawkesworth. Londres: Phoenix.

y la enlaza con la historia de su familia, en la que exalta a Vuk Karadžić, el filólogo y folclorista que dio forma a la lengua serbia en el siglo XIX (un parentesco más voluntario que comprobable, según el historiador Robert Donia<sup>48</sup>). Desafinando en tono agudo, toca una balada tradicional con el *gusle*, el violín balcánico de una cuerda.

*Los bosnios* recurre a las pistas, a las alusiones, a los sobreentendidos para leer críticamente ese folclore convertido en arma étnica: en la sección *Hombres*, el capítulo dedicado a los musulmanes es el único que no va precedido por una canción patriótica tradicional.



El empalamiento es el elemento más ‘cargado’ del discurso histórico sobre los Balcanes como territorio de violencia. Es la imagen fronteriza que ha servido para ir acercando o alejando Europa del otro (árabe, asiático), asociada por igual con el invasor (turco) y con el defensor, ‘susceptible’ de haberse contaminado por el exceso violento (como Vlad Tepes). El empalamiento también es uno de los símbolos centrales del nacionalismo serbio en su presentación como frontera cristiana, como último pueblo ‘europeo’, es decir, ‘civilizado’.

La revocación de la autonomía de Kosovo en 1989 estuvo precedida por múltiples movimientos de imágenes, entre ellas la del empalamiento. En 1985, un granjero serbio de Kosovo, Đorđe Martinović, aparece

---

48 *Radovan Karadžić: Architect of the Bosnian Genocide*. Cambridge: Cambridge University Press, pág. 24.

en un hospital con una botella rota insertada en el ano. Afirma que ha sido atacado por dos hombres de etnia albanesa. Con la investigación empiezan a generarse interpretaciones contradictorias: un intento fallido de masturbación del propio Đorđe; un ataque de los independentistas proalbaneses, una escena preparada por el ejército para alterar la situación política. La investigación se cierra sin conclusiones. Pero la fuerza ideológica de la imagen, como apunta el sociólogo Stjepan Meštrović<sup>49</sup>, perdura porque es perfecta para el nacionalismo serbio: la botella prolonga la estaca, los kosovares se vuelven descendientes de los turcos.

En esa imagen política también vibraba, sin duda, el empalamiento por los turcos de un saboteador serbio narrado a lo largo de dos capítulos —minuciosos, temibles— en *El puente sobre el Drina*, el libro clásico de Ivo Andrić. Andrić, el autor serbio que con mayor intensidad había querido proponerse como ‘yugoslavo’, siempre supuso una incomodidad cultural para los distintos grupos nacionalistas. En sus memorias, el director Emir Kusturica recuerda una portada de la revista bosnia *Vox*: Andrić empalado en una pluma estilográfica.

*Los bosnios* comienza con el empalamiento serbio de un inválido *musulmán*.

※ ※ ※

Las guerras de Yugoslavia siguen fascinando a los observadores. Aún se percibe la incomodidad de los

---

49 *Genocide after Emotion*. Abingdon: Routledge, págs. 94-95.

países que dudaron o se descartaron, las diferentes tensiones emocionales desde las que se interfirió en la guerra: el paneslavismo ruso, la responsabilidad histórica alemana, el intervencionismo estadounidense.

Pero fascina en especial su utilidad de proyección: la brutalidad ‘a las puertas de Europa’ es un símbolo político lo bastante cercano para causar terror y lo bastante lejano para no sentir remordimientos al emplearlo. Como si los muertos no existiesen, como si no fuese aterrador siquiera implicarlos, el *president* Quim Torra cree posible hablar de una ‘vía eslovena’ a la independencia, mientras Alejandro Fernández, presidente del PP catalán, le responde llamándolo un ‘Karadžić en potencia’. A la par, Pío Moa puede titular un libro con un estribillo del aznarismo clásico —*Contra la balcanización de España*— sin plantearse por un instante la responsabilidad del centralismo en la destrucción de Yugoslavia.

Ante el riesgo de que la historia quede asimilada como banalidad, *Los bosnios* es una resistencia contra la fascinación.



## El mínimo común (vistas, escuchas, lecturas: 2015-2018)

Algunas veces, en el extranjero, en mitad de una conversación, hay un gesto o una pausa o una tonalidad que destaca brevemente, y entonces piensas: ya está, no me entienden. Porque entienden tus palabras, tus frases, tus acentos imitados, te entienden incluso cuando te embalas y mezclas los tiempos y las vocales; pero no, *en lo que importa* no te entienden. Eso dura el internacionalismo: hasta que empieza a extenderse ese malentendido que tú has visto y ellos disimulan. Se sentarán cerca de ti, traerán vino malo, hablarán de algo que insinúe comprensión (derechos animales, el libro de un catedrático, el café *fair-trade* de Nicaragua), pero seguirán a muchas millas políticas.

※ ※ ※

El inglés y su médula comercial, cortesana. Cuando a uno le dan un cargo o trabajo de cierta altura, se dice *I was appointed*: ‘me nombraron’, ‘me pusieron en ese cargo’. Pero cuando uno siente una decepción ante algo que falla, se dice que está *disappointed*, ‘descargado’, privado de su cargo. La felicidad es el cargo; la decepción es su ausencia, la privación de poder. O

como decía aquel verso de Wallace Stevens, ‘una no es duquesa a cien yardas de un carruaje’.

※ ※ ※

En el flamenco se sabe cuándo *se canta bien* por la mirada de quien acompaña o da palmas: se le pone esa brumilla, esa blandura de estar pensando ‘es verdad, es verdad’.

※ ※ ※

La gestión del patrimonio histórico-industrial en Asturias:

—Hay en el concejo un edificio que se podría recuperar.

—Pues hacemos un museo.

—Acabamos de hacer uno.

—Ah. Pues un centro comercial.

—Ya tenemos.

—Ah. Pues una zona para pymes.

—No hay pymes.

—Ah. Pues un museo.

Y así hasta el cansancio.

※ ※ ※

Entre el museo Benaki y el Gulandris —en la zona oligárquica de Atenas, donde uno podría creer (por la limpieza de las aceras, el orden de las calles, la energía de los escaparates) que la crisis no ha tenido lugar— encuentro algunas rimas pegadas a una farola, de un desconcierto casi punk:

‘Cerrad los museos, / abrid carnicerías, / cerrad los museos, / abrid cocinas’

‘No nos cortéis la electricidad, / ¡quitadnos el arte!  
/ Sí a la corriente (*refma*), / no al espíritu (*pnefma*)’

※ ※ ※

El fascinante abrazo de los niños bien. No es esa cosa impulsiva, bruta, casi de ósmosis por presión de las clases populares, sino una especie de ballet del reconocimiento: en efecto, tú eres tú; en efecto, yo soy yo; arco, arco, acercamiento.

※ ※ ※

Mi abuelo fue durante cuarenta años trabajador manual: primero, albañil; luego, mecánico de industria. Su forma de explicar el mundo se basa en modelos y unidades obreras: una persona sana es un motor que funciona; algo muy veloz, en lo físico o en lo figurado, es un *espuni*, un sputnik. Hace poco, le mencioné que nuestro departamento tenía a 800 estudiantes inscritos para las visitas de septiembre; sorprendido, me dijo:

—Meca, jeso ye más que Ensidesa!

※ ※ ※

Muere John Berger. Cuando aceptó el premio Booker de 1972, donó la mitad de la cuantía a los Panteras Negras, ‘el proyecto político al que me siento más cercano en este momento’. Dedicó el resto a su nuevo proyecto con Jean Mohr: *Un séptimo hombre*, un viaje por la Europa de los migrantes, del expolio humano que exige la división Norte/Sur. ‘A los que tienen máquinas les entregan hombres’, escribe en sus primeras páginas. El principio sigue sin alterarse.

※ ※ ※

El neologismo Κινεζοποίηση (‘chinesización’ o ‘sinicización’) se ha popularizado entre los griegos para intentar explicar la transformación económica que sufre la Grecia ‘rescatada’: una provincia europea convertida en experimento de la precariedad ‘competitiva’.

※ ※ ※

En la jornada de puertas abiertas, un estudiante me pregunta por el contenido de los cursos culturales. *I am not very interested in literacy*, dice, ‘no me interesa mucho el alfabetismo’. *In literature, honey* (‘La literatura, cariño’), le susurra con discreción su madre. El ‘nuevo’ sistema de enseñanza británico está contenido en esa quiebra léxica.

※ ※ ※

Nos acercamos al *vermut veïnal* organizado en la plaza de Cort por *Ciutat per a qui l'habita*, la plataforma que puso en marcha la iniciativa popular de prohibición del alquiler turístico en Palma, apoyada más tarde por los mismos partidos de la izquierda ‘institucional’ que

eran incapaces de tomar medidas contra la destrucción de los barrios. Una quincena de agentes está controlando al pequeño grupo de familias, jubilados y jóvenes sentados a comer olivas junto al ayuntamiento. Apenas posamos las bolsas en los bancos nos identifican; al poco, le entregan una propuesta de sanción administrativa a una de las asistentes al considerarla ‘responsable’ de organizar una concentración ‘con más de 20 personas’ en el espacio público. (‘Mire, señora, que nosotros somos de Valencia y nos ha tocado este marrón’, decía el policía-que-quería-ser-majo.) Entre tanto, un grupo de treinta guiris paseaba comiendo helados tras una banda de música, otros se sentaban a la fresca bajo la olivera protegida, alguno más preguntaba cómo llegar al siguiente achicharradero. La libertad ya no pertenece a la condición ciudadana, sino puramente a la consumidora.

※ ※ ※

—¿Pues acercame la MIA que me quedó en bancu?

El tren entraba en Sama y tardé un poco (muy poco: no había margen) en comprender las ramificaciones de la frase: la señora que estaba de pie a mi lado y señalaba hacia el andén quería hacerme entender que se había olvidado la revista en la parada mientras esperaba, a una ida, quién sabe a qué hora, y que allí seguía intacta, a las diez de la noche, y que ahora ella subía hacia otro pueblo del valle y confiaba en que yo, como individuo sociológicamente más joven del vagón, me acercase a traérsela antes de que el tren volviera a salir. Me pareció todo tan coherente con la cosmovisión de la Cuenca Minera que me eché una carreruca en el andén sólo por preservarla.

※ ※ ※

La Inglaterra neoliberal está atravesada por una contradicción moral sin la que sería impensable su existencia, pero que es, al mismo tiempo, una causa fundamental de su fractura creciente: por un lado, es heredera de una pulsión de honestidad donde se espera del sujeto que rechace la mentira y la ocultación; por otro, el sistema económico y financiero requiere la transgresión de lo permitido para dar continuidad al lucro. El resultado es un desplazamiento continuo de los límites, una reformulación de las categorías que permite al sujeto mantener su veracidad, porque los instrumentos a su alcance ya no miden aquello que supuestamente deberían medir. La ‘calidad’, la ‘legalidad’, la ‘seguridad’, la ‘eficiencia’ o la propia ‘honestidad’ son conceptos que se desplazan para poder seguir respondiendo a su definición cuando su contenido ha variado por completo.

※ ※ ※

En el bus al cabo Sunio iban dos españolas a las que sólo parecía sorprenderles la materialidad compleja de Atenas: las aceras sucias del Pireo, las sillas de playa, unas casas abandonadas en Anávysos. Todos los comentarios empezaban por ‘En este país...’, con el aplomo de quien necesita poco para confirmarse en el prejuicio. Cuando vieron a un par de agricultores que vendían fruta en los maleteros del coche, empezaron a reír: ‘Se ve que no tienen Carrefour’. La ideología turística se asienta en la misma identidad del sujeto que sustentaba el colonialismo: desplazarse no ha de implicar una transformación del ser, sino su refuerzo.



Algunas tardes, cuando visito a mis abuelos, aparece entre sus canales de cable un programa dedicado a las bayuras gastronómicas que las élites internacionales de Londres montan gracias a las crisis sistémicas. La ‘experiencia’ —entendida como la vivencia de lo escaso, de aquello que otros no pueden encontrar— es la base que genera el coste, la diferencia. Pero importa, en especial, el relato que se vende, el que permite la construcción de la experiencia; *el dinero compra una historia*: la ocasión, por ejemplo, de explicar a otro millonario que hoy has bebido el último sorbo de un coñac de 1811 (año en que tu país se declaró en bancarrota) o que este café de 400 libras por taza se prepara con granos que deglute y defeca un vivérrido asiático. Mientras preparaba los percebes recién llegados de la costa gallega, un cocinero comentaba a cámara: ‘Es increíble pensar que hay gente que muere por pescar esto. *Pero también es parte de la historia que contarán nuestros clientes*’.



Cuando llegué a la Joy Eslava, casi tres cuartos de hora antes del concierto, la cola daba la vuelta a la manzana. Al entrar entendí tanta puntualidad: el patio estaba puesto de sillas —rápidamente ocupadas— y los últimos que llegábamos nos íbamos encajando como podíamos contra la barra o por los laterales. Acabé en el gallinero, de pie sobre la tarima de unos sofás, apoyándome con el antebrazo en una viga y lo que parecía una caja de transformador. Así, colgando entre los arbustos de cabezas, encontré un fragmento de escenario al que salió por fin Maria Arnal; a Marcel Bagés lo veía sólo por su reflejo en el cristal de las

barandillas. Lo que se produjo entonces creo que es difícil de explicar sin recurrir a términos religiosos. De repente, era como si todos los muertos que recorren *45 cerebros y un corazón* —los niños del velatorio, los vencidos de la guerra, los anónimos creadores de canciones populares— fueran convocados por la voz de Arnal, y que nosotros fuéramos detrás, entremezclando nuestras penas con las suyas, revueltas todas en una misma canción continua. Folk en el sentido más cierto: verbena, pueblo de la memoria, río de los espíritus.

※ ※ ※

Dicho de mi abuela: ‘Si yes buenu, cómente les abeyes’.

※ ※ ※

Uno de los terrores populares de los años 80-90 era el vecino-amigo-pariente que te pillaba tras las vacaciones y te enjaretaba dos o tres horas de fotos comentadas sin que pudieses escapar. Ahora tenemos todo un arsenal de aplicaciones para hacer eso mismo pero en formato difuso, continuo y masivo: el rizoma del hortera ochentero.

※ ※ ※

Una sociedad donde las matemáticas son el conocimiento central, el más apreciado por cualquiera. Las clases altas se distinguen por enviar a sus hijos a colegios especializados en matemáticas, mientras las medias quieren —mal que bien— hacer lo propio, pidiendo educación pública matematizada. La administración te exige un certificado de conocimientos matemáticos

avanzados para poder opositar a maestro, bedel o técnico administrativo. La gente se tatúa logaritmos neperianos o el teorema de Pitágoras, lleva camisetas con estampados de raíces cuadradas, mete ecuaciones en mitad de la frase, se casa recitando los decimales del número pi. (Si llegáramos, como exploradores, a un mundo así entenderíamos mejor el delirio que vivimos con el inglés: una herramienta impuesta como eje de nuestros sistemas de conocimiento).

※ ※ ※

F. estaba preocupada por no haber apuntado el verbo inusual que empleó su abuela para invitarla a recoger higos maduros; temía no volver a oírlo, como tantas palabras en desuso que su abuela, con su memoria del siglo, retoma sin percatarse. Y luego, de repente, iba feliz como la plata cuando volvió a encontrar el verbo en una página: *pellucar figues*, ‘pellizcar higos’, ir escogiendo los mejores entre el resto. (Desde entonces, no puedo ver una higuera sin que la palabra me resuene).

※ ※ ※

¿Cómo escribir acerca de un lugar sin caer en la simpleza de la escritura ‘de viaje’, empeñada en extraer regularidades a partir de su ignorancia, obsesionada con elevar el detalle y la coincidencia a categoría? ¿Podría escribirse algo sobre Grecia que no utilizase la experiencia como un límite de comprensión? Tendría que encontrar un estilo que se asemejase a las paredes de Atenas, las que van desde Omonia a Viktoria atravesando Exarjia. Cada año son un poco distintas: los carteles se superponen a los del verano previo, aunque alguno sobreviva; las pintadas permanecen más tiempo,

pero los espacios que las rodean siempre cambian, se adensan, se reducen. Quizá sean las paredes lo que más he contemplado durante estos viajes: eslóganes, razonamientos, denuncias, montajes y dibujos contra la Unión Europea, el gobierno de Syriza, los acuerdos con Israel, la OTAN, las cárceles, el racismo, la policía, las negociaciones con la FYROM, el Documenta 14, la explotación laboral, el euro, el asesinato de Pavlos Fyssas, la apertura de comercios en domingo o las plataformas de alquiler turístico. Me gustaría encontrar un estilo así, con capas acumuladas de recuerdo y de sentido, donde el tiempo remodela el trabajo humano.

※ ※ ※

Tras dos días de calor húmedo se levanta un viento brusco. Los toldos restallan, caen algunos tiestos, los gatos se revuelven inquietos. La luz es naranja oscuro, casi sucia; la barandilla del balcón se ha cubierto de polvo. Pronto empieza el goteo de imágenes y de noticias, que se van extendiendo y agravando a través de la noche: incendios en Kineta, Nea Makri, Pendeli, Maratón, Neos Voutsás, Kókkino Limanaki, Mati, Rafina. Arrastrado por el vendaval, el fuego ha ido arrasando los pinares sin que nadie supiera responder a su velocidad; demasiado deprisa para comprenderlo, ha cercado a quienes huían por las carreteras y a quienes buscaban la salida del mar. Por la mañana, el metal de los coches se funde en la calle mientras las barcas buscan cadáveres.

Pronto, bajo la capa de luto y de inacción política, los supermercados y las farmacias se llenan de atenienses que buscan productos para enviar a las víctimas. Los dependientes van improvisando paquetes en función de aquello que queda disponible y lo que pueda gastar cada

persona: el betadine no ha llegado, falta cristalmina, aquí nos queda algo de crema, las gasas nunca sobran... En un país aplastado por diez años de austeridad, donde el sueldo medio rara vez supera los 600 euros, esos diez, quince, veinte pueden ser la diferencia entre una semana tranquila y una difícil.

※ ※ ※

Con esa estupidez propia del periodismo dominante, una reportera de la televisión pública griega comenta que las muchas personas que están colaborando en la ayuda a las víctimas de los incendios ‘no quieren hablar de su solidaridad ante la cámara’. Efectivamente, han ido a ejercerla, no a divulgarla.

※ ※ ※

Sobre una tabla desigual, cortada a partir de una curva interior, como si la hubiera recuperado de un cabezal o un comedero, el pastor de Lykos ha escrito en tinta negra y roja: ‘Atención: las cabras pueden dañar su coche. Si lo deja aquí es cosa suya’.

※ ※ ※

Posthumanos: un centroeuropeo se ha pasado la hora y media de viaje entre Heraclión y La Canea siguiendo en Google Maps la localización del autobús.

※ ※ ※

Buscando un disco de Nikos Xiluris acabé en la tienda que lleva su nombre en el centro de Atenas. Decorada con vinilos, fotos y retratos suyos, con rosarios

y regodones de Creta, tenía un aire de santuario. Una anciana enlutada estaba sentada a la mesita junto a la puerta. Le pedí algunas recomendaciones de *rebétiko* y, con gran paciencia ante mi ignorancia (convertida después en agradecimiento al ver que era extranjero), me fue sacando cedés variopintos mientras contemplaba con nostalgia algunas portadas (sentía un afecto especial por Marika Ninu, creo).

Al final decidí llevarme también el disco doble con el último concierto de Xiluris en Creta, en 1978, con el cáncer ya avanzado. La señora me preguntó si me importaba que abriese la caja del disco; ‘ahora entenderá por qué’. Desplegó el tríptico, me recomendó la lectura del libreto y sacó un rotulador. ‘Yo soy la mujer de Nikos Xiluris’, me dijo, mientras escribía en la carátula interior: ‘Con el cariño de Nikos’. Nos miramos entonces de una forma nueva: como si su amor y su luto fueran en parte míos, y esos 40 años de memoria y de soledad circularan entre nosotros, abrumadores.



Por la noche, en el patio de la televisión pública griega, tocaba Psarantonis, el hermano menor de Xiluris. Minúsculo, encorvado, la barba y el pelo tan enredados que apenas se distinguían ojos y boca, fue creando ese extraño canto suyo de místico rural, sus himnos montunos, pulsando la lira y luego golpeándola como a un mulo, murmurando los versos del *Erotócrito* igual que un rezo. Y la antigua acusación socrática vuelve, pero esta vez como verdad: que este arte no viene del saber, sino del entusiasmo, es decir, *εν θεός ουσία*, del que está ‘con un dios en su interior’.



El pedagogo Satish Kumar suele decir que el turismo es egocéntrico, porque se desplaza pidiendo cosas, poseyéndolas, frente al peregrinaje, que celebra lo que existe. Pienso en su frase por las calles de Palma, tras sortear a los miles de egocéntricos bajados de dos cruceros y a las 500 egocéntricas que corren, pedalean y reman en la competición *Pop In The City*, invento franchute que se autodenomina (con perversidad) ‘*créateur d’aventures urbaines*’. En su bellísima *Introducció a la Ilíada*, Jaume Pòrtulas argumenta que la palabra griega para ‘creador’ (δημιουργός) pudo entenderse en cierto momento como ‘empleado público’: quien da su obra, su ἔργον, para el δῆμος, la comunidad. Por eso, precisamente, es *destructor* el turismo: porque no es un trabajo hacia lo común, sino hacia la privatización y dispersión entre los múltiples egocéntricos.



A la hora de la comida, en Pollença, oí de pronto a una mujer que decía: ‘A mí solo me sale hablarle en mallorquín a los animalitos y a los bebés’. Seguí escuchando. Como suele ocurrir, hablaba el típico castellano traducido que abunda en el Levante, es decir, el castellano desguazado de alguien que ha aprendido a pensar en una variante del catalán, pero ha querido renunciar a ella. Una lengua dominante —como el castellano— triunfa cuando consigue que los hablantes interioricen el discurso que ella misma ha creado para justificar su dominio; así, plenamente seducidos, son los hablantes quienes apartan su lengua menor para someterse a otra en la que siempre van a

ser diferentes, dificultosos, torpes, incapaces de moverse con naturalidad bajo la carga ajena que han aceptado. Por eso, cuando el centralismo ataca el uso de la lengua en la enseñanza y en las administraciones regionales, sabe muy bien lo que hace: es el último dique, la última protección que necesita eliminar para que se asiente definitivamente entre nosotros el complejo de que nuestras lenguas tradicionales y familiares son inútiles, irrelevantes, arcaicas. Un juguete, como diría aquella voz, para neños y canes.

※ ※ ※

Las medidas que usa la abuela de F. siempre son materiales, tan concretas en su aparente falta de abstracción, desarrolladas y transmitidas desde la experiencia rural. Cuando vio hoy el campo del vecino cubierto por las naranjas que habían caído de los árboles dijo: '*quina solada de taronges!*'. Si son tantas que cubren la tierra (*sòl*), las frutas se convierten en exageración (*-ada*): una 'tierrada'.

※ ※ ※

Al llegar a Sóller, el cartel trilingüe que daba la bienvenida pertenecía a una cadena de inmobiliarias alemanas. Por las calles medio vacías fuimos viendo carteles de su competidor local, un cierto Tolo, que había empapelado medio pueblo con propuestas de venta y celebraciones de lo firmado; en un solar entre dos casas modernistas había llegado a poner un cartel que decía 'Trivendido' (la duda sobre la triplicación daba qué pensar). Por el camino de la sierra, entre los bancales de naranjos, oímos una aspiradora: al fondo de la calle, un nórdico de madurez disimulada limpiaba el

suelo de la sala, desde la que se abarcaba todo el llano. Luego echó la llave, agarró una maleta de ruedas y se fue hacia el coche abrazado a una chica varias décadas más joven que apenas se revolvió entre bolsas de lujo.

El nacionalista español que corre hacia la costa y la verja para alarmarnos ante la ‘crisis’ de las víctimas y de los refugiados nunca vendrá a estos barrios y pueblos donde se produce, desde hace décadas, una colonización sin límites: la de quienes están comprando medio país, reformando a su gusto ciudades y pueblos con la asistencia de políticos y empresarios locales; quienes financian sus pensiones de jubilación gracias a fondos que arramblan con nuestras viviendas públicas y manipulan nuestros alquileres; los que nunca aprenderán una palabra de nuestros idiomas porque seremos nosotros quienes nos afanaremos por aprender los suyos en cursos financiados por nuestros propios ayuntamientos.

El nuevo patriotismo sólo contribuye a ocultar el conflicto decisivo para el Sur de Europa: nuestra transformación material. Antes podíamos ser, con nuestras limitaciones, países productores (de la agricultura a la siderurgia); ahora, en el marco de la especialización global, *sólo producimos vida*: alojamiento, ambiente, sociabilidad, calle. Y cuando la mercancía es la vida los beneficios son seguros (nadie puede renunciar a ella), pero los riesgos son incalculables, porque cada venta nos desposee y nos va acercando a la muerte: de la ciudad, de nuestros barrios, de nuestras formas de ser e, incluso, de nosotros mismos, como nos recuerdan tantos desahuciados.

※ ※ ※

Cuando uno lee las *Vidas de los filósofos más ilustres* de Diógenes Laercio es fácil extrañarse pensando que una parte de aquellos no eran filósofos en el sentido que nos viene dado por nuestros usos contemporáneos (profesionales del pensamiento o constructores de sistema, dijéramos), sino más bien sabios de pueblo, según ese modelo ya en desaparición de la persona que, sin manifestar una voluntad de estructura, proporciona cierta guía, ciertas pistas de vida. Ayer se me hizo más concreta esa intuición cuando un paisano de Sama, al que le insistían para que se sentase al sol, respondió:

—A mí dame el sol tol añu; porque ye un sol u otro sol, pero dame igual.





## Las cabras de Paleokastritsa (epílogo meridional)

La primera es la blanca, la más pequeña. Parada sobre la bahía de San Pedro, empieza a berrar y, entonces, como si diera una señal, el rebaño mezclado de ovejas y cabras baja la última cuesta entre el monasterio y el pueblo de Paleokastritsa. A veces, cuando hay tráfico, las acompañan con un perro; muchos días van solas, claro el trayecto: por la playa de San Espiridón hasta la de Alipa, mordisqueando los setos del parque o las plantas del bar antes de embocar hacia el monte; cinco minutos escasos de lana y esquilas entre los autobuses. Al verlas, los turistas se agrupan, móvil extendido; uno moreno revienta una sandía en la acera para que el rebaño se pare a comer ante la cámara, pero el ruido las espanta.

La señora Yannelis nos cobra mientras prepara mermelada de melocotón. La casa —un barracón largo, tras el hostel de la familia y al pie de la olivera— es irregular como un cuarto de herramientas; su hijo apunta las cifras en una libreta, los perros se revuelven en el sofá. Habla de la tormenta de ayer y de la tetera eléctrica que le rompieron. Hoy estuvo limpiando las habitaciones; le sorprendió ver que nuestras vecinas, dos chicas, habían ‘juntado las camas para dormir’.

Después nos da dos puñados de melocotones.

En la esquina del supermercado, un tablón de esquelas anuncia la hora de los funerales y los memoriales ortodoxos ‘de los cuarenta días’, cuando los muertos — cumplidas sus últimas visitas— pueden partir. La fe es confusa, entremezcla mitos, crea otros: a la cueva de la mancha roja, curvada como cintura de mujer, la llaman Nausica, sacerdotisa de los Feacios; la del agua añil, donde la piedra abulta como un mentón con barba, se la otorgan a San Nicolás. Pero la fe también sutura: una placa explica que el campanario de San Espiridón se terminó de construir con una donación del matrimonio Mijalas, ‘en recuerdo de su hijo’. Tal vez la muerte y sus preguntas (te digo o pienso en voz alta, a riesgo de creerme) sean lo único que permite intuir el rastro de una vida local bajo las erosiones del turismo.

¿Qué *experiencia* es posible aquí, en el encuentro de extranjeros despellejados por el sol y de servidores nativos que intercambian, en inglés mínimo, propuestas, peticiones y dudas meteorológicas? Quizás si tuviese la confianza para preguntarles me dirían que exagero, que no echan en falta las canciones del pescador ni los ritos de la siega, que limpiar habitaciones cansa menos que varear olivos o reunir ovejas y que, a fin de cuentas, quizá la señora Yannelis debería encontrarse más a menudo con viajeras que duermen juntas. Pero en este espacio de memorias desaparecidas creo ver un símbolo de nuestra comunidad quebradiza, hecha de lugares que se recortan como fondos para el autorretrato, de tradiciones reducidas a un nombre de plato o de bahía. ¿Valían mucho aquellas narraciones y costumbres que intentaban explicar nuestros vínculos y nuestra historia? ¿Venían desde abajo, desde nuestra conciencia de la

miseria común, o eran ‘fragmentos indigestos’ de lo que íbamos encontrando? ¿Alguna de ellas anunciaba otra forma de futuro que hemos descartado? Y, sobre todo, ¿qué nos une ahora, cuando nada ‘habla’ de nosotros salvo la repetición de un relato ajeno?

