

Revista de
FOLKLOR

N.º 170

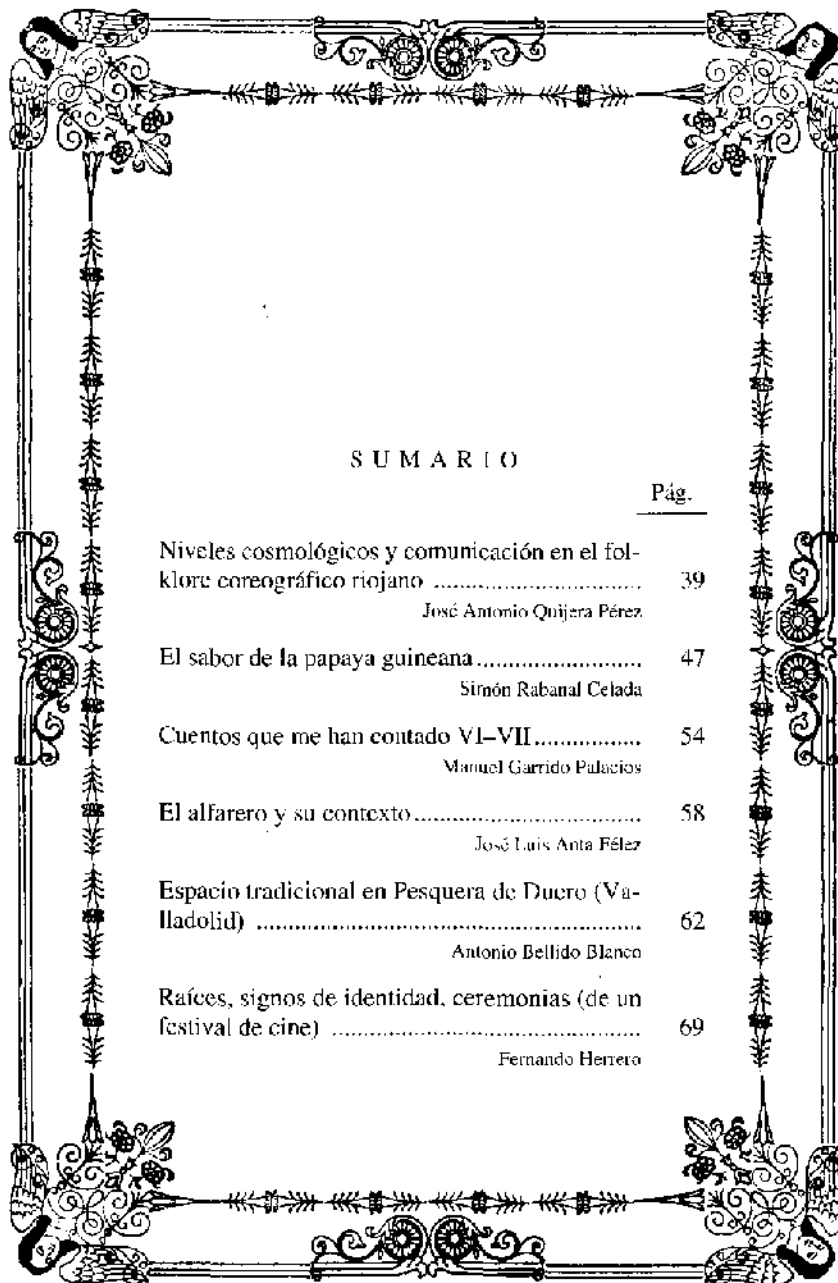


Editorial

La intención del fonógrafo supuso para el mundo de la música una revolución semejante a la que, siglos antes, introdujo la escritura musical. Creadores e intérpretes tuvieron que aceptar, tarde o temprano, que su obra quedara fijada para siempre en una única versión— con todas las ventajas e inconvenientes que tal hecho podía producir, como pudo verse posteriormente y aún se sigue viendo hoy día. En el campo de la investigación musical y de la musicología, la novedad llegó en un momento en que el descubrimiento de “nuevas músicas”, diferentes a las de la vieja Europa, había creado una división entre quienes consideraban al folclore como una producción menor, resultado de la tendencia de las clases populares—sobre todo de extracción rústica— a imitar obras de artistas cultivados, y aquellos otros que, admiradores de la depurada síntesis de la música tradicional, la consideraban como un producto esencial de una creación colectiva. El fonógrafo vino a añadir leña a este fuego incorporando la incógnita de si sería lícito colocar en el mismo nivel los cantos húngaros recogidos por Bartok, por ejemplo, y las expresiones primitivas de los melanesios. Contribuían no poco a este temor las explosivas y sectarias opiniones de algunos músicos o críticos musicales como Berlioz, quien, en ocasiones, había hablado despectivamente de los “aires grotescos” de los chinos o de los “instrumentos estúpidamente abominables” de los hindúes.

Superada esta situación surgía, sin embargo, la duda de si en esas culturas ágrafas, consideradas exóticas por los románticos europeos, sonaba colectivamente “la gran voz de todos”—como denominaba Fétis a la creación común— o si por el contrario la canción, la danza, la expresión musical correspondían a una personalidad excepcional con un concepto musical individual, por tanto,





S U M A R I O

	<u>Pág.</u>
Niveles cosmológicos y comunicación en el folclore coreográfico riojano	39
José Antonio Quijera Pérez	
El sabor de la papaya guineana	47
Simón Rabanal Celada	
Cuentos que me han contado VI-VII.....	54
Manuel Garrido Pulscios	
El alfarero y su contexto.....	58
José Luis Anta Féliz	
Espacio tradicional en Pesquera de Duero (Valladolid)	62
Antonio Bellido Blanco	
Raíces, signos de identidad, ceremonias (de un festival de cine)	69
Fernando Herrero	

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.
Fuente Dorada, 6-7 - Valladolid, 1995.

D RIGE la revista de Folclore: Joaquín Díaz.

DEPOSITO LEGAL: VA 338 - 1996 - ISSN 3211-1810.

IMPRESA: Gráficas Turquesa. - C/ Turquesa, Parc. 254-B, Pol. I. S. Cróstobal - VA-1995.

NIVELES COSMOLOGICOS Y COMUNICACION EN EL FOLKLORE COREOGRAFICO RIOJANO

José Antonio Quijera Pérez

INTRODUCCION

Cuando los riojanos hablan de danza, están haciendo referencia, al menos, a cuatro posibilidades semánticas, pero que se encuentran íntimamente relacionadas entre sí:

- a) El conjunto de números musical-coreográficos interpretado por un grupo fijo de hombres (ocho más uno, normalmente), que se realizan en fecha fija y que van dirigidos a la deidad de culto local. Se trata de "la danza".
- b) Cualquiera de los números musical coreográficos que componen el ciclo local del apartado anterior. Cada uno de ellos es "una danza", independientemente de que existan titulaciones particulares.
- c) La coreografía específica con la cual los danzadores van dando escolta a la deidad durante la procesión (también a las autoridades locales, en muchos casos), con su correspondiente tonada. Es "la danza" por antonomasia (en algunas poblaciones recibe el nombre de "pasacalle").
- d) Alguna coreografía concreta que, a falta de otro nombre específico, es titulado "la danza" dentro de algunos ciclos locales (1).

Todas estas variaciones giran siempre en torno al mismo eje común. Sea como sea, son coreografías, o conjuntos de ellas, sujetas a unos cánones rigurosos, lo cual no ha impedido la expresión de la creatividad individual. Así, durante siglos, los maestros de danzas riojanos han venido elaborando nuevas figuras que han incluido en sus repertorios, embutidas en melodías anteriormente coreografiadas y bien desarrolladas como tales danzas, y basadas en unas estructuras ancestrales donde la variación ya no es tan amplia ni libre.

Otras veces, se han tomado tonadas de otros lugares, trasvase musical en el que los gaiteros han venido a desarrollar un papel de suma importancia al recorrer diversas localidades en la mayoría de los casos. También se ha recurrido en más de una ocasión a la utilización de melodías de moda, que eran coreografiadas e incluidas en el repertorio dancístico de un modo natural, sin brusquedades. Como acabo de apuntar en el párrafo anterior, estas estructuras coreográficas desarrolladas por los maestros de danzas se basaban en los esquemas anteriores, bien afianzados sobre la ancestral herencia recibida.

Sea como sea, dentro de ese todo de apariencia homogénea que es "la danza", entendida como ciclo o conjunto, existen diferencias tanto formales como de fondo. Si hay diversidad en las resultantes, es porque hay una motivación para ello.

El análisis y la clasificación de los modelos coreográficos a partir de las herramientas empleadas en la danza, junto al estudio de la sustancia simbólica subyacente, nos puede dar algunas pistas de gran valor. Sin embargo, debe tenerse bien en cuenta que, desde la perspectiva de la semiótica de la danza, los objetos simbólicos tienden a mostrar una naturaleza tan interactiva que el folklorista puede tener la impresión de que casi todo simboliza casi todo en cualquier tiempo y lugar. A modo de solución, habría que centrar más y mejor los temas, marcando en lo posible las coordenadas espaciales y temporales del modo más concreto al que se pudiera llegar.

En esta líneas, quiero comenzar por exponer, a modo de síntesis, algunas conclusiones referentes a la forma en que los diversos números se articulan dentro del ciclo dancístico en una población cualquiera de La Rioja, los vínculos que surgen entre diferentes modelos coreográficos que llegan a crear subgrupos más o menos disjuntos, y la imbricación espacial y temporal de la danza en el período festivo.

A partir de ese punto, posiblemente nos encontremos en mejores condiciones para comprender el modo en que se establecen las conexiones comunicativas entre niveles humanos—profanos y sagrados dentro de la entramada de la danza (2).

Debido a que algunos modelos coreográficos existentes en el ámbito riojano se localizan en zonas concretas, como valles o, a veces, áreas más amplias en las que se abarcan varios valles conjuntos, los ciclos de danzas no están conformados por igual en toda la región, es decir, el cúmulo de modelos que constituye cada ciclo es variable de unas zonas a otras, dándose, sin embargo, unas pautas específicas por zonas, y un paradigma genérico que es, precisamente, lo que ahora más nos interesa.

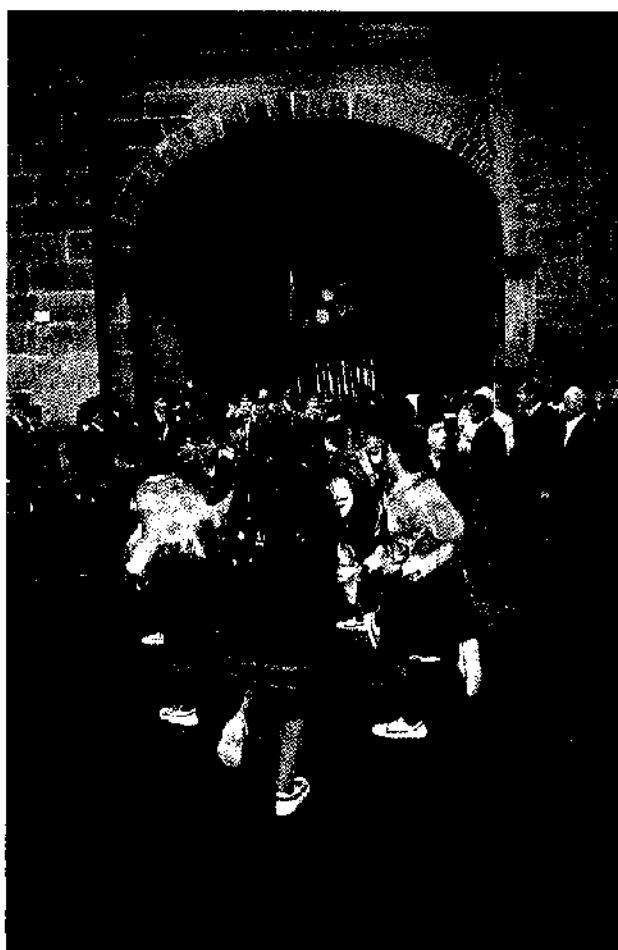
Para comenzar a centrar los términos de la cuestión, vamos a fijarnos en el día mayor de las fiestas patronales de las diversas localidades riojanas, ya que es, sin duda alguna, la jornada que más ofrece al observador desde una perspectiva dancística.

LA ARTICULACION DE LA DANZA EN EL EN- TRAMADO FESTIVO

Danzas en torno a la procesión

La primera partición que debemos hacer entre los diversos elementos que componen cualquier ciclo local es la que nos lleva a separar por un lado todas las coreografías que giran en torno a la procesión, y por otro, aquellas que se desvinculan de este rito y que se realizan en lugar fijo, sin traslación del grupo.

Como alguna vez ya he comentado desde esta misma publicación, en La Rioja no hay danza sin procesión, bien sea para recorrer las calles y alrededores de la población portando en andas la imagen de la deidad de culto local, bien en los traslados de imagen desde su ermita, situada muchas veces a varios kilómetros del núcleo urbano, a la iglesia, o en el consecuente regreso.



Los danzadores de Santo Domingo interpretan "La salida el santo" ante "La rueda" al comenzar la procesión. Santo Domingo de la Calzada. 11-7-85

La procesión puede tener lugar por la mañana, algunas veces antes de la misa y otras veces al concluir ésta. Consecuentemente, el conjunto de danzas adscrito a este acontecimiento tendrá lugar antes o después del acto religioso que se realice en el interior del templo. Sin em-

bargo, en el pasado también fue habitual que las procesiones se desligaran de la misa, la cual se celebraba por la mañana, mientras que el cortejo procesional se ponía en marcha por la tarde, tras algunos actos litúrgicos cortos y específicos para el momento.

En el caso de que el motivo de la procesión sea el de conducir la imagen a su ermita, suele celebrarse la misa una vez llegado el grupo a dicho lugar.

El modelo coreográfico central que permite la traslación es precisamente el empleado para la progresión de la comitiva, encabezada por los danzadores en dos filas. Se trata de una de las danzas más dinámicas, por pura exigencia funcional, esto es, todo el cortejo necesita avanzar y recorrer una distancia. Por lo tanto, la danza en cuestión va a incluir figuras que permitan dicha marcha. Siempre se trata de una coreografía con castañuelas, que suenan con golpes secos y rítmicos al compás de la melodía propia para este evento, y que son mantenidas en alto con los brazos hacia arriba. Las titulaciones más empleadas son "La danza", y "el pasacalle" en menor grado.

Es muy frecuente que, en el momento en que la imagen asoma bajo el pórtico de la iglesia, se interprete un tipo de danza en el que los danzadores, colocados en dos filas y de cara a la imagen, realizan diversos movimientos de apariencia reverencial, pero que simbólicamente encierran un trasfondo muy carismático, que yo entiendo está relacionado con el desarrollo de las plantas comestibles, más concretamente de los cereales. Según zonas, se utilizan nombres diversos: "El brindis", "La venia", "El saludo". Se trata de un modelo propio del área noroccidental de La Rioja: valles del Tirón, Oja, Cárdenas, Najerilla y Ebro hasta su entronque con el río anterior. El número se ejecuta siempre a ritmo de castañuelas, que ahora repiquean incesantemente mientras dura la coreografía. También los brazos suelen moverse en esta danza, donde pasan de apuntar al suelo, colgando verticalmente hacia abajo, a estirarse totalmente hacia el cielo, a la vez que el danzador hace lo mismo, es decir, pasa de mantenerse encorvado a crecer hacia arriba; de lo pequeño, a lo grande, de lo embrionario, a lo perfectamente desarrollado.

En algunas localidades, concretamente en las pertenecientes a los valles del Najerilla, Yalde y Daroca, el Ebro a su paso por La Rioja Alta, se ejecuta otra danza con castañuelas conocida muchas veces como "El agudo", junto a alguna titulación particular más como "El chulo". La coreografía combina el movimiento punteado y saltón de los pies, junto al golpeteo rítmico de las castañuelas que suelen ir sujetas en las manos con los brazos bien despegados del cuerpo y apuntando hacia arriba.

También "Las pasadillas", o "El valseo", etc., es otra danza propia de la procesión cuando se realiza con castañuelas. Se trata de que los danzadores, colocados en dos filas y por parejas, describen "infinitos" sobre sí mismos al desplazarse y cruzarse en forma de "ocho". Como di-



Procesión de Santiago en Níeva. Los danzadores ejecutan "La danza" ante la imagen del santo. Níeva de Cameros, 25-7-86

go, es propia de la procesión y en ella se emplean las castañuelas, sujetas como antes con los brazos en alto. Sin embargo, también podemos encontrarla en los comienzos y finales de las danzas de palos en algunas poblaciones concretas, ahora sin castañuelas. Entendida como parte de la procesión, se trata de un modelo que se suele dar en las mismas poblaciones en las que se da "El agudo", una danza después de la otra, no unidas formando una sola, pero sí seguidas.

Otra coreografía que es casi exclusiva para el recorrido es la empleada para la conformación de las torres humanas, "El castillo". No es una danza tan extendida como todas las anteriores, pero sí se da en algunas localidades del Ebro en La Rioja Alta o del Oja, con algunas variaciones. En San Asensio, la procesión se detiene repetidas veces para que los danzadores realicen la torre de frente a la imagen. En Briones la coreografía se ejecuta delante de la ermita cuando la comitiva llega a ese punto, aunque también puede realizarse por la mañana fuera de la procesión. En este modelo, las castañuelas son empleadas por el maestro de danza o danzador que se alza sobre sus compañeros.

También es habitual en muchas localidades el hecho de que, durante algún momento de la procesión sean varios danzadores quienes tomen las andas de la imagen para transportarla a hombros, mientras que los compañeros restantes danzan ante ella. Luego, se turnarán en esta responsabilidad, de tal modo que todos ellos pasarán por las andas, en un acto de íntima aproximación a la deidad.

Estos son los modelos coreográficos más generales existentes en La Rioja que giran alrededor de la procesión y de la imagen de la deidad de culto local. No es nada habitual la inclusión de otros modelos con herramientas en este apartado, tales como danzas de palos, o armas.

A la luz de todo lo anterior, podemos encontrar una serie de constantes genéricas, extrayéndolas de las variaciones zonales existentes en cuanto a la forma de la estructura coreográfica, las melodías empleadas, o las titulaciones:

- Se trata de modelos adscritos al ritual de la procesión.
- Por lo tanto, se ejecutan ante la deidad de culto local.
- En todos los casos se emplean las castañuelas, que suenan durante todo el desarrollo coreográfico.
- Los brazos se mantienen en alto, o al menos buscan dicha posición.

No hemos de introducirnos en la sustancia coreográfica de los modelos anteriores sin antes haber descrito el otro gran subgrupo de danzas.

Danza de herramientas

Independientemente de la procesión, en los ciclos de danzas más completos se incluye otro conglomerado de danzas en las que, en su mayor parte, se emplean diversas herramientas que son manipuladas por los danzadores en el desarrollo coreográfico: palos, arcos, pañuelos, etc.

Las danzas de palos, que pueden adquirir diversas morfologías y que nos llevan a crear subgrupos formales, se ejecutan en otro momento y en otro lugar distinto al evento procesional. Así, lo habitual es que sean interpretadas en la plaza del pueblo, en la que generalmente también se sitúa el edificio de la iglesia, pero para entonces la imagen de la deidad de culto local ya ha ingresado en el templo, es decir, salvo raras excepciones dicha imagen no va a ser testigo de las danzas siguientes. De hecho, muchas veces el grupo se traslada de la puerta de la iglesia a la puerta del ayuntamiento, dando escolta a la Corporación, y es ante ese lugar donde se ejecuta la segunda parte del repertorio.

No hay traslación del grupo por las calles mientras realizan los números de palos. Los danzadores permanecen en la plaza, y el público se agolpa a su alrededor como observador.

Las danzas de armas, en las que durante este siglo se ha venido produciendo una paulatina sustitución de las espadas por largos pañuelos, también se realizan en esta misma situación. El grupo puede llevar a cabo figuras muy dinámicas en las que los danzadores se mueven por gran parte de la plaza, pero no la abandonan, sino que la adoptan como eje y centro referencial del desarrollo coreográfico.

Otro tanto podríamos decir de las danzas con arcos, cuya sustancia coreográfica está muy relacionada con la de las danzas de armas. Las figuras que se realizan en ambos suelen ser muy similares.

Esta forma de actuar se destaca aún más en las danzas que incluyen el trenzado y destrenzado de las cintas que penden de un mástil, es decir, las danzas de cintas. Dicho mástil queda fijado al suelo y habitualmente sujetado por algunos ayudantes, de tal modo que el espacio

abarcado por los danzantes está muy delimitado y medido a partir de las propias cintas.

También en la plaza se dan otros modelos menos frecuentes, pero francamente muy carismáticos, como es aquel en el que el maestro de danzas o un danzador aparenta morir, para ser paseado en alto por sus compañeros por dentro del recinto formado por los espectadores, y luego resucitar: "El muerto", "La almendrita", etc. En alguna de las variantes locales propias de este modelo, se utilizan las castañuelas. Pronto hablaremos sobre ello.

En diversos ciclos muy completos, se incluye en el repertorio propio de la plaza alguna coreografía con castañuelas que, sin embargo, no rompe con las constantes temporales y locativas de los modelos anteriores.

Ahora, y al igual que hemos hecho en el apartado anterior, nos conviene resumir las características de este subgrupo, para luego poder efectuar algunas comparaciones entre ambos:

- Las danzas no se realizan en el entorno de la procesión. No incluyen traslación por las calles de la localidad.
- El lugar apropiado es la plaza, y ésta no se abandona.
- La imagen de la divinidad no suele encontrarse presente.
- Salvo raras excepciones, no se emplean las castañuelas.
- Se recurre a otras herramientas diferentes (palos, armas, cintas...).

Todo lo anterior son resúmenes escuetos de lo que ocurre en casi un centenar de localidades riojanas, y del trabajo de campo de unos cuantos años. Siempre hay lugar para la existencia de alguna que otra excepción local. Por ejemplo, en Ortigosa de Cameros la procesión se pone en marcha con todo su conglomerado dancístico que le es propio. Al llegar a la plaza del pueblo, la comitiva se detiene y, tras un descanso, se realizan las danzas de palos y de cintas, mientras que la imagen sagrada permanece en ese mismo lugar. Luego, se continúa en procesión para regresar a la iglesia. Como digo, se trata de excepcionales.

SISTEMA COMUNICATIVO Y MENSAJE

Dentro del completo ritual que supone cualquiera de los ciclos de danzas locales, es resaltable que genéricamente hablando, vienen a coincidir en la fiesta dos fórmulas un tanto diferentes formalmente de poner en práctica la relación entre el colectivo humano y la deidad mediante la danza. Se trata de subgrupos que muestran claramente diferencia en las formas, matices en el tiempo o momento de ejecución, e incluso en el espacio donde han de desarrollarse. Aunque la resultante sea algo tan aparentemente homogéneo como "la danza" de cual-

quier población, entre ambos subgrupos debe existir algún tipo de diferenciación genotípica, a la vez que funcional (3).

Esta relación colectivo humano-deidad, que es parte intrínseca en el afianzamiento de la entramada ritual desde su modelación conceptual en el pasado histórico humano, se hace más patente en el primer subgrupo expuesto. Dicha deidad recorre las calles de la población, o bien acude a los campos de cultivo que rodean el núcleo urbano. La imagen hierofánica siempre está situada en un plano físico superior desde el que observa todo lo que le conforma su patronazgo, mientras que sus protegidos caminan acompañándola más abajo, a un nivel físico inferior. La fragmentación del espacio en dos niveles no es más que el fruto de una concepción ancestral, según la cual la divinidad lo es, entre otras cosas, por su superior nivel de conocimientos. Esta forma de pensar conduce a la búsqueda de una representación de las situaciones humana y sobrenatural en niveles cósmicos. Esta idea es prácticamente común a la gran mayoría de sistemas religiosos, con resultados también muy similares.

La figura del danzador debe ser entendida en definitiva como la del representante de la comunidad humana ante la deidad. Se trata de personas iniciadas en los ritos, y en el pasado es lógico pensar que también lo fueran en los mitos motores, pero siempre son personas, que se colocan justo delante del ser supremo ante el que danzan, para así entrar en comunicación con él. No escapan de su naturaleza humana, y danzan bien apegados a la tierra.

El papel del maestro de danzas es aún más relevante. Su función no es meramente la de actuar como iniciador de sus pupilos, sino que además es el más próximo a la deidad. En las torres humanas, es precisamente este personaje quien asciende sobre sus compañeros para colocarse a la misma altura que la deidad, y dirigirse a ella frente a frente. Le está permitido superar esta fragmentación en niveles cósmicos y ascender hasta el propio de la divinidad, como un enviado que debe realizar un importante encargo.

También es el sustituto del propio ser supremo en ritos sacrificiales, como ocurre en algunos modelos no propios del complejo procesional al que nos estamos refiriendo: "El muerto", "El ahorcao", etc.

Todo el desarrollo coreográfico debe tener que ver precisamente con la comunicación entre la comunidad, por medio del grupo de danzadores, y la deidad de culto local. En esa comunicación, como en cualquier otra, entran en juego signos comunicativos de diversas naturalezas. Desde luego, el lenguaje oral no falta en esta entente. Es precisamente el maestro de danzas quien se dirige a la divinidad mediante la palabra, recitando estrofas o dirigiéndole plegarias mediante las que se efectúan solicitudes concretas.

La propia sustancia coreográfica, de naturaleza simbólica por sí misma, conforma otro cúmulo de signos que, desde luego, deben ser asimilados tanto por el in-

ciado como por el ser sobrenatural, es decir, pertenecen por igual a ambos. Esto implicaría la entrada en juego de un código codificador-decodificador que estaría en posesión tanto de los danzadores, como personas iniciadas en mitos, ritos y códigos comunicativos, y de la divinidad (4).

Algunos sonadores deben formar parte intrínseca del elemento comunicativo. Recordemos ahora que durante la procesión, momento en que la deidad prácticamente convive con sus fieles, camina entre ellos, los danzadores emplean sus castañuelas incesantemente. Estos idiófonos intervienen durante la procesión en todas las danzas propias de dicho momento, acompañando al compás de la melodía con insistencia.



Los danzadores de Cañas portan la imagen de Santo Domingo de Silos durante la procesión. Cañas. 26-9-86.

De algún modo, estos instrumentos son empleados como si se tratara del aparato fonador de los danzadores, el sistema de órganos emisores de un sonido que les permite entrar en contacto con la divinidad. En general, sólo el maestro de danzas habla mediante la palabra con el ser sobrenatural durante la danza. Los danzadores no lo hacen. Sin embargo, estos últimos emplean las castañuelas.

No es aventurado entender aquí que en un pasado remoto existiera algún tipo de prohibición, por la cual la comunicación mediante el lenguaje hablado con la deidad sólo le estaría permitida al maestro de danzas, no como tal desde una perspectiva desacralizada, sino como representante de la divinidad y máximo iniciado humano e iniciador en el sistema religioso ancestral que alimenta el rito. Los danzadores, una categoría inferior de personas instruidas en el sistema, deben emplear otro elemento, que es propio de su nivel: las castañuelas. Repito que es durante la procesión cuando se realiza esta intensa entrada en contacto, esta conexión entre el hombre y el ser supremo, pues es entonces cuando camina por la tierra junto a sus acólitos.

Si estamos en lo cierto y las castañuelas son el aparato fonador, y su sonido es parte del cúmulo de información dirigido a la deidad, es lógico pensar que dicho sonido emitido desde el nivel inferior, y captado por la dei-

dad, ha de ser inteligible para ella, como elemento transmisor del mensaje.

Cabe ahora preguntarse cuál es precisamente el núcleo de dicho mensaje. Las solicitudes que los maestros de danzas lanzan a la entidad sobrenatural se refieren a la protección de las propiedades, animales domésticos, las mismas personas, y desde luego, no falta el buen desarrollo de las plantas comestibles, las cosechas y, en definitiva, el apropiado devenir agrícola.

Ya hemos hablado en artículos anteriores de la naturaleza agraria de este tipo de danzas. Son diversos los factores que refuerzan esta idea, pero de un valor tanto cuantitativo como cualitativo tan amplio, que dichos factores deben ser observados de un modo muy especial en función de su trascendental carga: la sustancia coreográfica; la imbricación del calendario festivo con danza en el propio del devenir agrícola, especialmente con relación a algunas plantas comestibles como los cereales, a lo largo del año; la presencia de elementos vegetales civilizados y civilizadores, como espigas de trigo, frutos diversos, (especialmente racimos de uvas en las zonas de su plantación), y los panes confeccionados con dichos cereales, ofertados a la imagen y que son conducidos en las andas junto a ella; las propias peticiones que brotan de la boca del maestro de danzas; etc.



Danza de palos en Sorzano ante las autoridades municipales y los habitantes de la localidad. Sorzano. 15-5-86.

La coreografía no es gratuita. Es cierto que la libertad de creación va a verse ampliada cuando el sistema religioso subyacente sea suplantado, y las viejas concepciones sean profundamente transformadas o destruidas, pero los elementos residentes son a la vez claves para entender el pasado, y cánones que reconducen el devenir futuro.

Tomemos un ejemplo. En un modelo dancístico que ya ha sido descrito con anterioridad, y que suele ser conocido como "La venia" y variantes, se desarrolla una figura coreográfica en la que los danzadores se postran recogidamente ante la divinidad. Poco a poco comienzan a erguirse hacia el cielo, hasta que quedan totalmente estirados con los brazos hacia arriba. Esta acción de mengua y posterior crecimiento nos asemeja las actitudes de pos-

tración y reverencia ante el ser supremo habituales en muchos sistemas religiosos. Sin embargo, la lectura en planos simbólicos más profundos nos da más elementos de juicio: el danzador recrea el devenir anual de la naturaleza, y especialmente el de las plantas de las que depende la existencia de una sociedad agraria.

No debemos entender estas imágenes de profunda naturaleza simbólica, u otras similares que conforman la sustancia coreográfica, como un ingenuo acto imitativo, o simplemente como un episodio de lo que Frazer calificaría como "magia homeopática", es decir, un proceso basado en la idea de que lo semejante provoca lo semejante, conducente a producir una reacción consecuyente en las plantas. El asunto es más complejo que todo eso. Entre otras cosas, no se trata de imitar, sino de dar a conocer cuál es la necesidad, qué es lo que se desea y se espera de un ser supremo capaz, por supuesto de intervenir en el asunto, es decir, cuál es la labor que se le encomienda. Mientras la coreografía se va desarrollando, las castañuelas no cesan de sonar. A la vez, coreográficamente se actualiza la creencia, y como diría M. Eliade, se rememora el mito. Para ello, se hace intervenir al aparato fonador como transmisor del mensaje y parte del mismo.

Vamos a fijarnos ahora en el segundo subgrupo de modelos, es decir, los que se realizan fuera de la procesión. Aquí también vamos a encontrar elementos coreográficos que comportan la misma naturaleza agraria de la que venimos hablando.

"El muerto" es un modelo que incluye un episodio de sacrificio y resurrección ritualizados, en el que los danzadores no emplean armas para llevar a término teatralmente el sacrificio del cachiburrio o cachiberrío local. En San Asensio, una semilla de almendro es tomada precisamente como el motivo o excusa aducido para la muerte. La semilla es el germen de la vida vegetal, al igual que el huevo lo es de la animal, mientras que el almendro es justamente una especie pionera en el renuevo primaveral, adelantándose a esa estación. No se trata tan sólo del anuncio de la venida del período de nacimiento y desarrollo de las jóvenes plantitas, sino que es algo más, un mensaje mediante el cual se da a conocer lo que en el pasado debió ser el gran misterio para las comunidades agrícolas, el propio misterio del surgimiento de la vida y su perpetuación.

Pero, ¿ese mensaje va dirigido directamente a la deidad como en los casos anteriores? Bien podría mantenerse la imagen sagrada fuera del templo ante los danzadores durante sus evoluciones en esta segunda parte del repertorio, como ocurre con la procesión, si se deseara que la misiva le llegara lo más directamente posible. Pero éste no es el modo de actuar en la generalidad de los casos. De todas formas, no puede eludirse esa función, pues cualquier dramatización ritualizada la está evocando constantemente (5). Pero, ahora va a convertirse en una función secundaria.



Danza de palos en Nieva ante el Ayuntamiento. Nieva de Cameros, 25-7-86.

Este segundo grupo de modelos es puesto en práctica ante la comunidad humana encabezada por sus representantes, la propia Corporación Municipal, que nunca falta en este acto en primera línea. Incluso, en muchas localidades y tras concluir el repertorio en la plaza, los danzadores recorren las calles simplemente andando, para detenerse ante los domicilios de las personas que por motivos diversos, tales como la enfermedad o extremada vejez, no han podido acudir al recinto sagrado a presenciar las danzas, ese centro en el que se ha convertido la plaza. Entonces, interpretan cualquier número con palos.

Muchos sistemas religiosos incluyen la recitación o dramatización de los mitos que sustentan los elementos centrales de dicha estructura religiosa. Estas representaciones son efectuadas con motivo de fiestas colectivas y relevantes para toda la comunidad, según un calendario preestablecido (6).

Este segundo momento dancístico propio de la jornada patronal se desarrolla sin la presencia de la divinidad de culto local, y ante todo el pueblo. Incluye precisamente danzas de una gran teatralización, mediante las que fácilmente se puede estar representando las estructuras míticas ancestrales, hoy ya olvidadas, como ocurre en el caso de "El muerto", por ejemplo.

"El árbol" es otro modelo que fácilmente asume la misma función dentro de la articulación coreográfica habitual de La Rioja. Se trata de una danza que implica la encadenación de elementos simbólicos opuestos y complementarios, que conducen a conceptos también enfrentados a la vez que accesorios: trenzado y destrenzado, ritmo ternario y ritmo binario, pasos gliseados y pasos saltados, es decir, creación y disolución, imagen del mito de renovación periódica (7). Mitos de esta naturaleza son básicos para las sociedades agrarias, en las que se convierten en modelos que toman su parejo en el anual ciclo vital de las plantas de las que dependen.

Las propias danzas de palos forman parte de ese repertorio de modelos mitológicos muy primarios. Estos son los números de mayor riqueza cuantitativa en el espacio riojano. Pueden admitir, por una parte, coreografías

representativas de combates rituales, en los que los danzadores han de transformarse en seres cognitivamente enfrentados pertenecientes a dos bandos de naturaleza mítica y antagónica (8). Por otra, coreografías poco relacionadas con el combate ritual, y más con el palo como falo-representación de las fuerzas procreadoras, su golpeteo contra la tierra, etc.

Las propias danzas de armas, surgidas del mundo mítico que gira alrededor de la metalurgia, asumen en este caso un carácter similar, bien en torno a la estructura laberíntica que es recorrida por la cadena de danzadores, bien expresada mediante combates rituales.

Podríamos seguir por la misma línea de análisis hablando sobre otros modelos, pero sería tan sólo redundar en la misma idea, consistente en que este segundo subgrupo de danzas son, en La Rioja, la dramatización de un conglomerado de mitos que alimentan un sistema religioso de naturaleza agraria (en la generalidad de los casos, con la elocuente presencia de algunos elementos de naturaleza metalúrgica) y que, por lo tanto, toda la comunicación simbólica expresada mediante la sustancia coreográfica va dirigida directamente a toda la comunidad, la cual, de este modo, se hace partícipe del mito mediante la reactualización periódica y ritualizada. A la vez, la comunicación con la deidad o deidades propias del sistema siempre es subyacente en este tipo de comportamientos, lo que ahora permanecería en un segundo plano.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Todo lo aquí expuesto es fruto del análisis de los materiales recogidos mediante el trabajo de campo en el espacio geográfico riojano durante varios años. Por lo tanto, tiene una aplicación directa en este entorno, y para el tipo de danzas que han sido estudiadas, sin menoscabo de que en otros espacios geográficos y culturales pueda ocurrir algo similar, como resulta obvio.

"La danza", entendida como conjunto de números musical-coreográficos interrelacionados, se articula configurando dos subgrupos diferenciados formalmente en sus estructuras coreográficas, lugar y momento de ejecución.

El primer subgrupo reúne los números que giran en torno a la procesión, con presencia de la imagen sagrada. Mediante estos, se establece un flujo comunicativo entre danzadores y deidad, de tal modo que la función realizada que asumen es la de transmitir las necesidades de orden propiciatorio en primer lugar, y proteccionista en segundo.

Los elementos comunicativos son encabezados por la sustancia coreográfica, las castañuelas de los danzadores y la palabra que brota del maestro de danzas.

El segundo subgrupo incluye las danzas que se realizan en la plaza de la localidad, en las que se emplean diversas herramientas. La imagen de la deidad ya no está

presente. Su principal función es, a mi entender, la de dramatizar públicamente los mitos primarios del sistema religioso en el que viven, todo ello hoy ya olvidado. De ese modo, dichos mitos son reactualizados en el período sagrado: la fiesta.

El flujo comunicativo se establece entre los danzadores, verdaderos actores, y el público que, lejos de ser mero espectador, se convierte en cómplice y partícipe del ritual, sin menoscabo de la conexión con la propia deidad.

Desde el grupo de danzadores y ante los ojos de los espectadores se desarrolla un ancestral y extenso poema que, a modo de epopeya, reúne a dioses y hombres, enlaza cielos y tierra, lo ya ocurrido junto con el momento, y aún alude lo que debe acontecer. Si hay algo que identifica al ser humano, es precisamente este poder de expresión espiritual, esta capacidad de entrelazar lo que le es innato, la razón, con el íntimo sentimiento, mediante expresiones cargadas de lirismo y dramática belleza.

NOTAS

(1) El investigador que se aproxima al fenómeno folklórico riojano a través del trabajo de campo, es rápidamente advertido por los propios informantes del diferente valor semántico que los términos "danza" y "baile" asumen en el entorno geográfico y cultural concreto, pues son los propios riojanos quienes definen los conceptos. Obviamente, no es el estudioso quien divaga y concluye aclarando el significado de las palabras, sino únicamente el notario que da fe de una situación contextualizada. Por lo tanto, la identificación de significados no es arbitraria y su valor debe quedar perfectamente enmarcado para su empleo dentro de la zona estudiada concreta como fruto del trabajo de campo del que el folklorista nunca debe desentenderse. Lógicamente, en otras zonas de habla castellana, quizá puedan recogerse otros significados diferentes para los términos precisados, en cuyo caso deberían asumirse dichos significados al trabajar en esas zonas concretas, pero la generalización es peligrosa.

(2) Desde esta misma publicación, he venido dando a conocer los diversos modelos dancísticos riojanos, que aquí tan sólo van a ser expuestos a modo de resumen y en sus líneas más generales, para no repetir lo ya expresado con anterioridad. El lector interesado en más detalles, encontrará mayor volumen de información entre los números de la Revista de Folklore de 1987 al presente.

(3) La lectura semiótica que voy a proponer a continuación es el resultado del análisis en el estado actual de cosas, y que pretende plasmar la naturaleza de lo que fue, en el pasado lejano, el aparato conceptual de unas comunidades campesinas crearon y moldearon repetidas veces un sistema de mito y ritos en función de sus necesidades específicas. Naturalmente, todo esto es hoy materia olvidada. No obstante, siguen existiendo en personas, algunos de mis informantes, que mantienen mentalidades tan tradicionales y arcaicas como para afirmar que la calidad de la danza ante la imagen del culto local implica el buen devenir agrícola.

(4) La labor del folklorista no es tan sólo la de recoger e inventariar elementos no materiales de la cultura tradicional, sino que su análisis debe conducirle en pos de la comprensión de dichos cón-

gos, pues ahí radica la base de la comprensión del entramado mítico y ritual.

(5) Toda reactualización de un mito, sea o no de modo dramatizado, comporta un regreso al pasado primordial, y una ruptura de niveles cósmicos que permite la entrada en contacto con la divinidad, como afirma M. Eliade.

(6) En ritos médicos y chamánicos se pueden recitar los mitos con motivo de la curación de enfermos, la iniciación chamánica,

etc. M. Eliade, *El chamánismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, cap. IV, VI y VIII.

(7) ELIADE, M.: *Mito y realidad*, cap. III, pp. 48 y sig.

(8) El antagonismo queda muy patente en las danzas de palos de otras localidades personales en las que los actores se transforman en tucos o macos por un lado, y cristianos por otro, con las consecuencias a nivel simbólico que todo esto implica.



EL SABOR DE LA PAPAYA GUINEANA

Simón Rabanal Celada

Cuando decidí viajar a un poblado de Guinea Ecuatorial no advertí las múltiples caras que presenta el egoísmo humano; aunque lo más saludable es que tal variedad se puede convertir en una forma adaptativa en situaciones de riesgo imprevisto.

En las fechas del verano de 1989 los gobiernos de Madrid y Malabo mantenían excelentes relaciones de ayuda y cooperación al desarrollo. La presencia de los Hermanos de la Salle y las Hermanas Agustinas por toda la geografía guineana databa de hacía quince años, período en el cual habían llevado a efecto programas de educación, de salud y de acercamiento a los poblados más alejados de los núcleos urbanos. Así pues, nuestra presencia entre los Fang se inscribía en esa general disposición de apertura hacia los "misioneros" y "cooperantes" blancos llegados de España.

Sin embargo, el riesgo a que me refiero no provenía del orgulloso y exquisito celo con que se distribuyó la cooperación de veinte jóvenes en el programa que se venía desarrollando, sino del que entrañan palabras como "inculturación", "salvajismo", "pensamiento mágico"..., que habían sido objeto de debates acalorados y serios compromisos por evitar una forma de colonización del más grotesco sabor occidental. El peso de esas conversaciones fermentaba en actitudes ingenuas, inseguras, pero tan atrevidas y aventureras que el gusto por el exotismo de África adormecía el miedo a aprender "desde abajo" la realidad práctica que daba vida a tan escurridizos conceptos.

Esa realidad iba tomando forma teórica a medida que nos acercábamos a la cultura Fang. La visión general, coloreada de experiencias recientes y salpicada de imágenes filmicas, se vino abajo desde el momento en que el avión tomó tierra en el aeropuerto de Malabo, capital de Guinea Ecuatorial.

I.- LA GRAN MARCHA

Tres horas habíamos de esperar hasta la llegada del avión gabonés que nos transportaría desde la costa al continente, a la ciudad de Bata. A partir de aquí, el tiempo comenzó a percibirse de distinta manera; las largas colas en los aeropuertos españoles para revisar los visados se convirtieron en una ciénaga de personas, que trata-

ban de chantajear al funcionario guineano de turno con la esperanza de facilitarse su entrada en el país. Sin embargo, no había razón para el desenfreno, las voces, o los apretones. Un peculiar olor invadía los sentidos, algo así como una vaharada almizcleña, húmeda, sofocante, aromática y áspera que paraliza, se apodera del visitante y lo convierte en víctima de un paisaje seductor.

Era de noche cuando paseaba por la ciudad de Bata. El olor a pescado y el lento caminar de los habitantes despertó mis ansias por descubrir nuevos encantos en una zona en que parecía que el mundo se detenía. Pasamos nuestra primera noche en el colegio de los Hermanos de la Salle; allí nos topamos con religiosos guineanos, españoles, holandeses, médicos, ingenieros agrónomos,... Todo el día siguiente lo ocupamos en reuniones para preparar el material didáctico, las cartulinas informativas y los muñecos de guiñol. Nos poníamos al tanto de la geografía y orografía de los poblados, de su localización, de sus medios de subsistencia, su sistema social y religioso.

A medida que desaparecía la novedad, el miedo se apoderaba de nosotros. Comenzaron a surgir los primeros temas tabú: la procreación y el sistema de parentesco. Los Fang cuentan con una estructura social jerarquizada que va desde el jefe del poblado al anciano-padre del jefe, pasando por la abuela mayor, hasta el resto de las familias. Figura importante es el catequista, cuyo cometido es officiar los actos religiosos y a la vez servir de contacto con los misioneros. Cada hombre —a excepción del catequista— suele tener dos esposas, posesión que, en el caso del jefe, es signo de distinción e influencia social.

Según nuestros organizadores se daba el caso de que había hijos proscritos, que vivían con sus madres y que nunca eran reconocidos por su padre. Los problemas de integración social de estos niños habían sido motivo por el que los religiosos eran víctima de conspiraciones y afrentas por parte de las autoridades. Aunque en los poblados pertenecientes a la zona de Bata no eran frecuentes estos "atropellos", a menudo llegaban noticias de "trata de niñas" en la isla de Bioko, en Niefang o en Evinayon. Pese a todo, por la mañana comenzó la gran marcha.

Hacinados entre enseres de cocina, comida enlatada, colchones, almohadas, barriles de petróleo, los veinte jóvenes íbamos siendo repartidos

por los distintos poblados dispersos a lo largo de veinticinco kilómetros al sur de Bata. Los más cercanos a la ciudad poseían un camino de tierra accesible a cualquier vehículo, pero a medida que nos adentrábamos en la selva, los caminos no existían, a lo sumo había un estrecho sendero. Las condiciones del terreno unidas a las largas ceremonias de bienvenida, retrasaron tres horas la llegada a nuestros poblados, los últimos de la zona. Sólo quedábamos en el camión la Hermana María, religiosa Agustina barcelonesa, Casilda, joven novicia guineana, y yo. A pesar de la tardanza, los habitantes de Nkohó y Asám nos recibieron en un ambiente de fiesta. Se dieron cita el jefe del poblado y el catequista, que fue el encargado de hacer las presentaciones de rigor en la capilla; Ramón nos auguró una feliz estancia y pasó a enumerar someramente la misión a la que habíamos sido destinados, siempre remarcando que veníamos a instancias de los Hermanos de Bata.

Por su localización los poblados de Nkohó y Asám contaban con madera de ébano suficiente como para atraer a los camiones de los madereros, los cuales trazaban nuevos caminos. Sin embargo, por extrañas razones, aún se mantenían los enhiestos "akuowa" y las tupidas "ceibas". Gracias a esta falta de contacto los habitantes vivían ajenos al trasiego de las idas y venidas de los comerciantes cameruneses. Los contactos con la capital, donde semanalmente se celebraba el mercado, se realizaban por taxi, un viejo land rover que, a la vez, traía el correo, siempre que nuestros vecinos de Ngüela no tuviesen sobradas razones para apropiarse del chófer y del taxi durante tres o cuatro días.

Por ser los últimos poblados de la región tenían el carácter de prioritarios, es decir, además de las clases de higiene y de continuar con la escolarización de los niños, dos ocupaciones nos iban a mantener los cincuenta días que iba a durar nuestra estancia: la construcción de letrinas y la pavimentación del suelo de la capilla. El resto de los poblados tenían cubiertas estas necesidades, por lo que la tarea primordial encomendada a los cooperantes blancos era la traída del agua hasta una presa en el centro del "pueblo".

Nuestra presencia arrancó, no obstante, miradas inquisitivas y bailes desmedidos. El sueño, acariciado largos años, se estaba realizando; ahí estaba yo, seminarista a medio camino de ordenarme sacerdote, contemplando el fermento que endulzaba el sabor del evangelio, unas personas tan distintas, pero atentas, hospitalarias y, sobre todo, felices de contar con unos "blancos" que, supuestamente iban a dar renombre y fama a unos poblados abandonados.

Como tantas veces a lo largo de mi estancia entre los Fang, necesitaba relatar estas vivencias para fortalecer mi espíritu vulnerable y, a la par, asegurar la fama de occidental que tan valiosa protección me había dado hasta entonces.

A partir de la primera noche empecé a tener problemas con el sueño y con el vientre. Estos últimos los solucioné con procedimientos variopintos, pero los primeros me proporcionaron el encanto de la vida nocturna de África y el enfrentamiento con la Hermana María. Al contar Nkohó con una casa vacía, únicamente habilitada para el sacerdote que venía a officiar la misa del día de la fiesta, nos establecimos en este poblado. Dada su reciente construcción, no debería convocar a inesperados inquilinos; no fue así, pues además de los mosquitos, animadores fervientes de la noche, nos visitaron hermosas ratas, que provocaron las "delicias" de la monja y la novicia. Para evitar esas visitas yo debía quedarme todos los días en casa y procurar sancarla, a lo cual me opuse.

Por la mañana, muy temprano, comenzábamos las clases con los padres y las madres; una vez que éstos iban a sus quehaceres, acudían los niños, con quienes nos ocupábamos el resto de la mañana. Durante la tarde me solía tumbar en el "Abbá", casa de la palabra donde los hombres "historiaban", resolvían pleitos o simplemente se tumbaban a descansar. Por las noches me dedicaba a aprehender, a observar y hasta succionar los hábitos y maneras de ser de los habitantes de Nkohó y Asám; primero iba a este poblado a fin de que la noche no me sorprendiese en el camino de vuelta; después de cenar me pasaba las horas muertas de cara a una lámpara de petróleo que lucía en el "Abbá".

Al principio Casilda me mostraba el embrujo de su país haciendo de intérprete, pero desde que aprendí cómo se bebe el "Topó", especie de cerveza extraída de la corteza de un árbol, ya no me acompañó más. Me ponía muy pesado, y terriblemente nostálgico.

II. — "ONE YOLAYA". ¿COMO TE LLAMAS?

Al haber sido colonia española, las dificultades del idioma no existieron. Sin embargo, conservaban su dialecto fang, que utilizaban en nuestra presencia para ocasiones que había que resolver algún litigio, o para narrar historias acerca de los poderes maléficos del "Evhú". El dios bueno y protector estaba personificado en sus antepasados.

Según sus tradiciones orales, los Fang, también llamados Pangwe o Paouhin, vinieron del

nordeste en diversas oleadas distanciadas en el tiempo y su asiento definitivo se operó a fines del siglo XIX. El hábitat Fang se extendió desde el sur de Camerún hasta áreas más septentrionales del río Ogowe. Los Fang nunca formaron grandes unidades políticas y vivían en clanes autónomos, lo que puede explicar, en parte, las pequeñas modalidades existentes dentro de un estilo artístico general, que se advierte en cualquier manifestación (1).

Esta unidad general está propiciada por una reglamentación social común y un mismo credo religioso, que se encargan de mantener dos instituciones supratribales: el Sô y el Ngil. El gran culto y reverencia extrema para los antepasados ha hecho a los Fang hábiles artistas en la fabricación de estatuas que cumplen diversos fines.

No tuve oportunidad de presenciar el culto a los muertos, que se enterraban fuera del poblado. El cementerio está rodeado con una cerca de palos y ramajes entrelazados. Cuando pasas cerca de él hay un conjunto de normas a seguir: no hablar, inclinar la cabeza y no fijar la vista en las calaveras. Aprecié, no obstante, la estatua de un miembro Sô, que dirigió, mientras estuvo vivo, los ritos de iniciación en el bosque y además controlaba las duras pruebas físicas que deben superar los neófitos hasta que, al cabo de seis meses, ingresan como iniciados en la sociedad y se les permite comer carne de antílope.

Como luego supe, los miembros de la institución Sô intervienen en los contratos matrimoniales y en las diferencias y problemas que pueden surgir entre los poblados. Los miembros iniciados en la sociedad Ngil se encargan de perseguir a los brujos, procurar la paz para los poblados o descubrir a los asesinos.

Los primeros resultados de mis paseos nocturnos comenzaron a elevar mi nivel de aceptación entre los Fang; trabé amistad con Lucas, joven esposo y gran amante de los baños al abrigo de la noche. A dos kilómetros del poblado un pequeño riachuelo daba vida a sus habitantes; cuando Lucas iba solo venía a invitarme con todo lujo de solemnidad y cortesía. Lentamente caminábamos cogidos de la mano. Al principio tenía que se desmoronase mi púdica costumbre occidental, sin embargo, ir de la mano significa "hacer el camino juntos", al sereno roce de la amistad.

A pesar de esos acercamientos, la intimidad era una de esas carencias que intentaba paliar en la soledad de mi habitación, por medio del relato de las impresiones que había recibido. Quien contribuyó a sanear mi espíritu y a darle ese precioso regusto por la vida fue el anciano Martín, el "papá mayor" y padre del jefe.

A las seis de la mañana, hora en que se reanuda la vida del poblado, me encontraba con Martín en el "Abbá" para historiar y maldecir otra intempestiva noche. La soledad se fue escurriendo de mi lado. Desde esos instantes ya no recurrí al recetario de subsistencia que nos habían diseñado en Madrid. Las clases para los mayores comenzaban a ser más participativas; desde luego no aprendieron a sumar o restar, pero sí a firmar, que era una de las razones, según ellos, por las que los "Mtangs", o sea, los blancos, nos encontrábamos allí. Sus vecinos de Ngüele ya sabían, y ellos no podían ser menos.

El hecho de que una persona pueda estampar su firma en cualquier sitio era signo de distinción y elegancia, virtudes que veneran como verdaderas divinidades. Este es uno de los restos de su pasado colonial. Además, se apreciaba el influjo del catolicismo y la organización social que conlleva dicho sistema. Ocurría que la expansión de éste solapaba el simbolismo autóctono; revelan los habitantes de Nkohó y Asám un especial cuidado en ocultar cualquier ritual que se oponga como "mágico" a la regulación católica; tienen conciencia de la frontera que hay entre el mensaje de Cristo y la práctica de los procesos simbólicos autóctonos.

En una mirada retrospectiva puedo ver cómo en las dos primeras semanas de convivencia las relaciones se teñían de forzadas composturas e intrascendentes conversaciones. Pero, a medida que historiábamos, que compartíamos distintos puntos de vista sobre determinados rituales, se respiraba una atmósfera menos viciada. Al fortalecimiento de estos nuevos vínculos contribuyó el paludismo.

Entre los Fang esta enfermedad equivale a una gripe, pero en los blancos puede ocasionar la muerte. Al principio fue un simple mareo, pero luego caí redondo. Al cabo de cuatro días recibí la visita de la Hermana Julita, que me trasladó urgentemente en su Toyota a la ciudad de Bata para recibir los cuidados necesarios; me instalaron en una de las habitaciones del colegio y allí fue donde pude ver por primera vez desde que llegué mi pomposa barba y lo flacucho que estaba. En el tiempo que pasé recuperándome hice acopio de un socorrido vocabulario Fang, palabras sueltas que se utilizaban con frecuencia; esta tarea era el mejor remedio contra las fantasías febriles y los accesos de dolor lumbar.

Contraer la enfermedad en uno de los poblados "nuevos" deja a sus habitantes a merced del "Evhú" y su reinado de desgracias, y lo que se espera del neófito enfermo es que regrese pronto para la mejora de la salud pública.

A menudo dentro de la didáctica incluíamos prácticas con plantas para curar enfermedades: de la semilla de banana se extraía jugo para curar las dolencias de las articulaciones, y del aceite de huevo el mejor remedio contra cualquier tipo de dolor o herida. Otra cosa era conseguir los huevos necesarios o que alguien del poblado te entregase los restos de la semilla de banana.



La tierra es gratuita entre los Fang. Cada cual puede coger la que quiera y construirse una casa donde y cuando quiera; de igual forma ocurría con la siembra. No obstante, esa política no produce excedentes agrícolas; todos cultivan lo mínimo para subsistir. Limpiar la tierra, cavar, cosechar, son tareas encomendadas a las mujeres que, además, preparan los alimentos. El hombre les proporciona las semillas, las herramientas... Para conseguir huevos u otro producto había que llegar a un acuerdo con los hombres y, no por trueque, sino por mediación de la ingesta de abundante "Topé" llegabas a obtener tan preciosa materia.

En señal de agradecimiento me encargué de revisar las heridas y las llagas infectadas. Cuando me preparé para Auxiliar de clínica no pensé en la posibilidad de ejercer tal misión sin el material imprescindible. Delante de una llaga en considerable estado de infección, lo único que puedes hacer es colocar un poco de aceite de huevo y un apósito, aún a sabiendas que cualquier remedio era inútil, pues los Fang mantienen las heridas al aire y quitan el vendaje en cuanto se les pierde de vista. Sin embargo, todos los días y bajo la mirada atenta de los padres, nuestra casa estaba plagada de heridas llenas de pus, vómitos y algún que otro perro que decidía intervenir en la asepsia. Los casos de malaria eran muy comunes; cuando alguien no venía a clase, o se había ido al mercado, o estaba en la cama con paludismo.

El agua es muy peligrosa. Hay varias enfermedades parasitarias endémicas causantes de graves hemorragias intestinales, náuseas, debili-

dad, temblores y finalmente la muerte. En la temporada seca son frecuentes las contaminaciones, quizás por esto los Fang me impidieron bañarme en el río "Nvia", y tuve que conformarme con verlos jugar alegremente en el agua, mientras yo me arrastraba envuelto en sudor. Mi papel se redujo a vigilante de la otra orilla, por si acaso los caimanes hacían algún tipo de movimiento brusco. Aquella tentación de zambullirme me recordó los últimos días transcurridos en el colegio de Bata reponiéndome de la enfermedad, así que la decisión fue clara.

III.- "OYUCHE O CAHÁ". ¿QUE TAL LA CAZA?

A principios de Agosto decidimos suspender las actividades escolares y dedicarnos a tres tareas: la construcción de las letrinas, el pavimentado del suelo de la capilla y la recolección de alimentos y bebida para el día de la fiesta.

Durante el mes de Julio habíamos intentado explicar la conveniencia de la utilización de letrinas, y el efecto que conseguimos fue sorprendente. Por medio de dibujos, el poblado entero entendió la mancha en que los parásitos edifican en el interior de los estómagos de los niños toda clase de infecciones. El mecanismo de funcionamiento de tales carteles consistía en mostrar el proceso a través del cual el gusano atravesaba la piel del cuerpo —principalmente a través de los pies— hasta alojarse en el interior del organismo, razón por la cual los vientres manifestaban tal hinchazón. Era frecuente especialmente en los niños, ya que tienen menos escrúpulos para hacer sus necesidades en cualquier sitio y su movilidad es sorprendente. La solución era calzarse y acudir a la letrina. De las ocho familias de Nkohó y las cinco de Asám se beneficiaron cinco en el primer poblado y tres en el segundo. La campaña informativa había conseguido el remedio oportuno, porque la noticia de estos nuevos "habitáculos" se difundió rápidamente entre los poblados vecinos.

Tanto para las clases teóricas como para las de higiene, la labor era muy lenta. Por ejemplo, con una cartulina tardábamos tres días y sobre todo con la lámina en que aparecía dibujado el gusano introduciéndose a través de la piel. Los procesos de abstracción apenas existen al modo como estábamos acostumbrados. Era frecuente que al ejemplificar una operación aritmética los "papás" no entendiesen el ejemplo: si tu cuñado tiene dos cocos y tú cinco, ¿cuántos suman en total? La respuesta era que ni él tenía dos cocos, ni su cuñado otros dos, porque aunque éste los tuviese no se los iba a dar pues no se hablaba con él. Otro caso que a menudo se daba era que las "mamás" hervían el agua, pero se la daban a sus

maridos literalmente hirviendo, sin esperar a que enfriase.

Sea como fuere no eran estas anécdotas las que trascendían a otros poblados vecinos, sino las labores que propiciaban un beneficio común.

Tanto para el reparto de la caza como para los trabajos en común, todos los habitantes se unían. Sólo así fue posible que se pavimentara el suelo de la capilla de tal forma que estuviese preparado para el día de la fiesta. Una vez que el taxi nos trajo el cemento, nos dividimos en dos grupos de trabajo, las mujeres y los niños acarrearán el agua y arena —arañada del fondo del riachuelo— y los hombres amasaban y extendían el cemento.

Al final y tras un duro trabajo, todos —a excepción de las mujeres y los niños— bebíamos “Topé” en el “Abbá”. En el transcurso de esta celebración supe que de madrugada acompañaría a Lucas, al catequista y al jefe a una cacería de jabalíes.

Durante la noche el ambiente refrescaba hasta alcanzar una temperatura idónea para pasear; las constelaciones de estrellas eran nuevas y espléndidas; a menudo la luna salía más tarde e iluminaba la escena como si fuera de día. Ni que decir tiene que la víspera del día de caza no dormí, la ocupé actualizando mis conocimientos sobre ese deporte. Como otras tantas actualizaciones, de nada me sirvieron; en este caso porque cazar significa comer..., significa salud espiritual para el poblado. Debía sentirme agradecido por semejante invitación y no sé por qué extraña mezcla de novedad y misterio el miedo fue mi mejor aliado hasta el regreso.

En aquella zona no había grandes depredadores verdaderamente peligrosos; el riesgo principal era el encuentro con algún reptil. Salimos en dirección a Asám, pero luego nos desviamos por un sendero relativamente nuevo, cegado por la tupida vegetación; Lucas llevaba un fusil, el catequista un machete, yo otro y cerraba la fila el jefe con otro fusil. El sendero serpenteaba a un lado y a otro; iba tan asustado que me parecía ir pisando toda clase de serpientes y animales diminutos. Sin tiempo para la sorpresa, oí voces, me quedé petrificado; Isidro me apartó y al momento se escucharon cuatro disparos. Dos jabalíes yacían en el suelo. Cargué con uno de ellos a la espalda. De regreso pisé una boa. Tuve suerte de no descansar mi pie en su cola, porque me hubiese estrangulado. A los pocos días contemplaba a mi virtual asesina tendida a lo largo del camino, muerta y con un antílope dentro. Este no nos lo comimos, porque según el jefe del poblado trae mala suerte, pero la serpiente propició un singular festín, que acompañamos de yuca “Nbhong” — y, cómo no, de papaya.

Los Fang, pese a sus préstamos culturales, rebotan sabiduría indígena y conocen al detalle las plantas y los animales. Su cultura es la costumbre: son adiestrados en el rastreo y hábiles en la fabricación de todo tipo de trampas, como la empleada para apresar puercoespines, ratones o boas de nueve metros. Casi todos estos artilugios están fabricados a base de madera de bambú, muy fina y resistente.

A menudo Casilda me ponía al tanto de mi etapa de inculturación y vinculación social en el poblado, pues era la única que entendía a los Fang cuando “cotilleaban” acerca de los Ntangs. Para el trece de Agosto había sido acogido por los más expertos cazadores y consumados fumadores. Sin embargo, donde más a gusto me sentía era con Martín y con el anciano mayor de Asám, D. Carlos.

Para entablar relaciones con éste llevé mi última cajetilla de cigarrillos españoles. Fumar es, desde luego una actividad que perjudica la salud, pero puede convertirse en un fuerte motivo de acoplamiento en el “Abbá” y un sano ejercicio de mantenimiento de la individualidad.

Las relaciones entre los dos poblados eran amigables y fraternas. Los ancianos mayores mantenían fuertes lazos; cuando se daba algún problema entre familias de distintos poblados, o incluso entre poblados vecinos, eran los ancianos quienes, a modo de jueces, dirimían los litigios. Tuve ocasión de participar en uno de ellos: acompañé a Martín a Asám. Todo el poblado preparaba la visita; inmediatamente se entabló el diálogo, que fue en Fang. Carlos nos invitó a “Topé”, señal inequívoca de que el problema se había solucionado.

IV.— LA FIESTA

Los Fang son muy prudentes en estado sobrio, pero se vuelven quisquillosos en las fiestas, en las que el “Topé” los hace enfrentarse, a menos que una singular comunidad de propósitos los una. Durante la semana anterior a la fiesta en honor de la Virgen de Fátima las despensas se llenaron con todo tipo de alimentos: yuca, papaya, cacao, piña, cacahuete, carne de antílope, de caimán..., y, sobre todo, “Topé”. Evidentemente nos sumamos a la tarea, aunque nuestro cometido el día de la fiesta era entretener a los invitados con juegos, cantos, para que el buen nombre de Nkohó y Asám no se olvidase. Era el día en que los vecinos de otros poblados iban a tomar el pulso de la “nueva vida” que se respiraba gracias a la presencia de los Ntangs. Numerosos familiares llegados incluso de la zona de Evinayon se dieron cita durante tres días. Algunos de nuc-

tros compañeros de España saborearon el delicioso "Topé", que en esta ocasión era de la mejor calidad (2).

Para poder reunir tal cantidad de alimentos y bebidas, los hombres y las mujeres hicieron "horas extra", los unos de cacería, las otras en el campo. Las casas construidas de madera de bambú constaban de una sola habitación, o a lo sumo, dos, de manera que el almacenaje de la comida ocupaba más de la mitad del espacio. A ritmo de xilófonos y de música camerunesa —cómo se logró una batería para el radiocassete fue un misterio!— todos comenzamos a bailar. Inmediatamente se contagia el peculiar modo que tienen las mujeres de bailar a golpe de caderas, meneando violentamente la cabeza.

La vida de los hombres y las mujeres permanece, en gran medida, separada. Además de ser polígamos, los hombres cuentan con otros privilegios, como pasarse una semana entera fuera del poblado, mientras que las mujeres permanecen con las otras esposas o las vecinas. Sin embargo, en vísperas de la fiesta, permanecen juntos. A los ojos de un occidental la familiaridad o el afecto que demuestran los maridos por sus mujeres es escaso: ella atiende a los hijos y se considera responsable de su salud física, quedando para el hombre la honrosa tarea de educarlo en las tradiciones de sus antepasados. Por su posición social el jefe es quien más mujeres posee y, aunque para un Ntang es impúdica tal relación, hombre y mujer se encuentran con propósitos sexuales en la casa de él según una rotación que ya han acordado de antemano con las demás esposas. Los días de la fiesta aumenta la rivalidad al estancarse la rotación.

Además de ser constantes, eficientes y tenaces trabajadoras, las mujeres Fang son hábiles en el arte de la seducción y la coquetería. El día anterior a la fiesta se quedan en sus casas y la mayor parte del tiempo lo dedican a embellecerse y descansar; su piel adquiere el brillo y resplandor de la noche, sus vestidos —"Popós"— en forma de túnicas de una pieza con diversos colores, dejan al descubierto sus fornidos hombros, su pelo semeja la forma de un panal de abejas. Durante la fiesta las mujeres no cesan de bailar; los hombres se dedican a provocar miedo a los huéspedes con una especie de danza —"Baile de Mamarracho"— mitad ritual, mitad ejercicio de masculinidad, en el que caminan sobre cristales rotos y ascuas encendidas. Tales destrezas son impensables sin la ingesta de "Topé". Cuando los hombres —los que dudan con quién pasar la noche— acaban sus danzas, las mujeres han complicado sutilmente a su amante en los laberintos del amor. Ellas son las que formulan y justifican las reglas del juego; sin

embargo, las rencillas surgen cuando una de las esposas es rechazada reiteradas veces por el hombre; vuelven de nuevo a su peculiar ritual hasta lograr recuperar al marido "extraviado".

Aunque la fiesta causó monumentales resacas, a mí, además, me proporcionó un terrible daño en los pies. Alrededor de las uñas de los pulgares me habían salido unas manchas de sangre acompañadas de intensos picores. Tenía nigüas, unos desagradables parásitos que penetran bajo la piel para depositar allí sus huevos, pudiendo causar la putrefacción de todo el pie. Como no disponía de imperdibles me saqué las nigüas con una navaja, llevándome generosas láminas de carne al objeto de no romper los saquitos de huevos.

Tal incidente redujo mi movilidad y aumentó mis visitas a la casa de la palabra, lo que permitió desvincularme de la tarea de sanear nuestra casa de hormigas gigantes, que la noche de la fiesta hicieron acto de presencia. En una de las innumerables conversaciones con Martín saboreé la nobleza y el aplomo de la vida entre los Fang: sus relatos conmovían, sus maneras de entender el espacio y el tiempo te dejaban perplejo, su conciencia de la vecindad y la amistad te daban vigor, su respeto a la vida te empequeñecía... (3). Antes de abandonar los poblados, tuve tiempo de recorrer la distancia entre Nkohó y Asám salpicada a ambos lados por el fuego que se veía dentro de las casas, escuché de nuevo el ensordecedor ruido de los "kikis", monos diminutos colgados de la ceiba, y me deleité en el armónico canto del "cucu", un pájaro que todas las noches, cada media hora, baja del árbol a cazar algún gusano, y en tal descenso emite un ruido similar a nuestros relojes cucu.

Delante del río Nvia no cesaba de pensar el modo tan peculiar y distinto de entender la vida un africano de Guinea y un europeo de España. Evitando llegar a algún punto concreto en esta estomagante relación, ascendía a través del sendero contemplando el crepúsculo que iba muriéndose tras las hermosas ceibas. Las noches de la selva fueron pasando una a una, anunciándonos el discurrir del tiempo y el momento de dejar a los Fang y volver a Bata para coger el avión que nos trasladaría a Malabo y de allí a Madrid.

V. — "YWA KE ELONG EVÉ" ¿CUANDO TE MARCHAS?

Toda separación te deja una sensación de vacío, un ligero regusto de soledad cósmica. Sobre tu memoria descende una neblina dorada, los Fang se vuelven, si cabe, más nobles, el pasado se reestructura para conducir inexorablemente a algún gran propósito del presente. Gracias a las

cartas y al diario, que nunca dejé de escribir, sé que el sentimiento que me sobrecogía y me impulsaba a buscar los espacios nocturnos de mi intimidad era una mezcla de egoísmo y esperanza alegría.

Mientras el viajero ha estado cuestionando sus creencias más fundamentales, la vida ha seguido su curso sin alteraciones. Cuando retorné a mi tierra una extraña sensación de distanciamiento se apoderó de mí, no porque las cosas hayan cambiado, sino porque uno ya no las ve "naturales" o "normales". Un nuevo mundo se empecina por socavar las trivialidades del vivir occidental. Esa falta de integración es una sensación creciente de inseguridad; ajustarse de nuevo a las normas de relación plantea problemas, pero algunas cosas tan nimias como el agua corriente o la luz, producen inmensa satisfacción.

En esta etapa de mi vida en que el relato de la experiencia en Guinea Ecuatorial esparce las últimas cenizas del fuego nocturno africano, recuerdo el sonido del "Tan-Tan", el latigazo musical del "cucu" o la serena mirada de los ojos de Martín y me envalentona la nostalgia. A menudo tórnase ésta un renovado proyecto de volver a contemplar las oscuras aguas del río Nvia, saludar a un ahijado —hoy tendrá cinco años—, pasear a la estela de las señales luminosas que las estrellas centellicantes dibujaban encima de las plantas y al amparo de la luna sobre el limpio cielo.

La facilidad con que retornan las ideas depende de la mayor claridad de las impresiones; éstas van oscureciéndose en la misma tensión en que aquéllas sirven de refugio al fondo peculiar de vivencias entre los Fang.

— —
NOTAS

(1) Un estudio más completo, no sólo sobre la identidad artística de las manifestaciones plásticas de los Fang, sino del continente negro, puede verse en: *Arte Negroafricano*, José Luis Cortés López, Madrid, 1992. Ed. Mundo Negro.

(2) En este ambiente festivo algunos llegamos a aprender danzas que estaban coloreadas por cantos populares. He aquí uno de ellos:

*Érase un topo topero
que topó un día
a una botella de topé,
pues para él era café.
El topo topó al topé.
Al toparlo le dejó borracho.
Al dejarle borracho y beodo
se estancó el buen topacho.
Al estancarse
no vio ni oyó.
Al no ver ni oír
dormido quedó
Al quedarse dormido
inició grandes ronquidos.
De estos ronquidos
se le giraba la cabeza.
Al girarle la cabeza,
sintió los movimientos
de rotación y traslación
de la tierra con riesgo.
La tierra se le saltaba,
brincaba, bailaba...
El cielo entero parecía
caer sin calma.
¿Sabes qué hacía entonces
el topo que topó al topé?
Pues que se embarraba
convulsivamente sin tracción doble
Así suele suceder,
querido amigo, a los borrachos
que se entregan sin descanso,
a las bebidas alcohólicas.*

Antología de la literatura Guineana. Edición preparada por Donato Ndongo-Bidyogo. Editora Nacional. Madrid, 1984, pp. 56-57.

(3) Dentro de la tradición típicamente fang la novela *Ekomo* de María Nsue Angüe (ed. U.N.E.D., Madrid, 1985) nos introduce en esa moral de respeto a las leyes de la naturaleza, rotas por la llegada del "Ntang"



CUENTOS QUE ME HAN CONTADO VI-VII

Manuel Garrido Palacios

Incluyo en esta entrega dos cuentos que igual he podido recoger donde indico o en puntos diferentes. El cuento popular está tan cercano al mito, que es parte de esa verdad invertida, de ese querer que «sea fuera» lo que «es dentro»; un «me gustaría que...», un «sería ideal que fuera así y así lo cuento», añadiendo como apoyo: «Esto parece un cuento, oiga, pero lleva su verdad. Un sujeto como el que sale aquí dicen que vivió en este pueblo hace...» Los cuentos traen la moralina puesta, se coronan con el ejemplo del que los que escuchan, casi siempre niños, han de sacar la enjundia que los contadores pretenden que saquen, les sirva o no para la vida, que eso es otra cosa; se hace la siembra en ellos como una inercia en su tiempo tierno, cuando aún la plastilina infantil admite huellas. Al llegar a mayores, los niños suelen arrumbar los cuentos creyéndolos eso, «cosa para niños», sin apenas notar que acaban de entrar en el lado de la escena donde se convierten en protagonistas de su propio cuento, que viene a ser el mismo que le han contado, pero en vivo y en directo. Ya viejos, recuentan los cuentos a los niños nuevos, y así hasta el día de los días. No podría saberse con certeza dónde nace un cuento; sólo dónde se cuenta. Un cuento rueda y deja versiones en este pueblo y en aquel (1). Aquí se llamará el héroe Juan y allí Pedro, y Margarita o Flor la princesa. Pero será ese Juan o Pedro el que deberá demostrar «quién es y de qué es capaz» si quiere gozar del amor de esa dama. A cuentas hechas, lo que verdaderamente ha inventado el hombre han sido cuentos, todos los cuentos, nada más que cuentos. Cuentos para transmitir el gran mito, el del eterno retorno al paraíso perdido; retorno ya sólo posible de una forma vicaria, a través del amor de la princesa, ella del héroe. Siempre me parecieron los cuentos porciones del mito. Si se majan todos los cuentos en una marmita, puede que salga uno solo: el primero, el único. De su entraña deriva el resto.

VI.- JUAN EL APAÑAO

(*Nemesia Gómez. Almonaster la Real. Huelva*)

Esto era un pueblecito pegado a la playa donde vivía una familia muy pobre, un matrimonio que tenían a la madre de él y a un niño. El hombre no tenía más oficio que pescar con una caña para dar de comer a su gente. Claro, el día que pescaba comían y el que no, en blanco, con un abriero de bo-

ca que daba miedo. Y un día que llevaba mucho tiempo con la caña sin suerte dijo:

—¡Ay, Dios bendito! ¿Qué le doy de comer hoy a mi niño?

A esto se le presentó un submarino en el agua del que salió una voz:

—¿Qué le pasa a usted?

—¿Qué me va a pasar? Que mi oficio es pescador de caña y anda la cosa tan mala que no puedo alimentar a mi gente.

Y le dijo el submarino:

—No se apure. Tome esta bolsa de oro para que compre comida, a condición de que al llegar a casa, quien salga a recibirle me lo tiene que traer aquí a las diez.

El hombre dijo que sí, pensando en un perrito que tenía y que salía a ladrarle. Pero aquel día, nadie sabe por qué, el perro no salió a recibirle, sino el niño. Y él le contó a su mujer lo que había prometido hacer en pago a la ayuda de la bolsa de oro. Y a las diez en punto se presentó en la playa con el niño. Y le dijo el submarino:

—Ha cumplido su palabra. Me ha traído al que salió a recibirle.

El niño se montó y el submarino se escondió bajo el agua. Pasando un tiempo llegaron a un castillo, y allí se alojó el niño, que estaba muy bien atendido en comer y dormir, y muy limpiito, rodeado de juguetes y de animales, todo en mucho orden, sin que el niño viera quién arreglaba aquello cada día, porque sólo era una mano que se movía sola. Pero cuando el niño se acostaba a dormir, se metía en la cama otro cuerpo, pero como era de noche y el castillo no tenía luz, no podía ver quien era, y la cama era grande y cabían los dos sin molestarse. Y así pasaron años, hasta que una voz le dijo:

—Juan, te has ganado un permiso. ¿Qué quieres hacer?

—Ir a ver a mis padres y a mi abuela.

—El submarino te llevará y tienes veinticuatro horas libres. Después irá por ti.

Así que llegaron a la playa, el niño corrió a su casa y todos lo recibieron llenos de alegría. Después de contar que vivía muy bien en el castillo, dijo que por las noches se iba a dormir una persona

a su cama, y no sabía si era nueva o vieja, pues ni la veía ni la tocaba. La abuela le dio una caja de cerillas y le dijo:

—La próxima noche, cuando esté dormida, enciendes una y le ves la cara.

Y así hizo el niño cuando le llegó la ocasión, pero tanto le acercó la llama que le llegó el calor a la nariz, y la persona dio un grito y descubrió su cara, saliendo a la luz una princesa encantada, quien dijo:

—Zapatito de hierro romperás para dar con el «Castillo de irás y no volverás».

Al acabar la frase la princesa, se esfumó el castillo y el niño se vio en mitad de un bosque, y se puso a caminar por una vereda, hasta que vio a lo lejos un borrico muerto sobre la hierba al que otros animales se estaban peleando por comerlo. El león dijo:

—Quietos; allí viene un niño y le vamos a decir que reparta la carne del borrico y lo que él haga bien quede hecho.

El niño le dio un muslo al león:

—Esto para el rey del campo.

El otro muslo se lo dio al galgo, las tripas al águila y la cabeza a las hormigas:

—Ahí tenéis comida y casa.

Y con las mismas, siguió su camino:

—Quedarse con Dios.

Y ya que llevaba andados unos metros, dijo el león:

—Hay que ver, ni hemos invitado al muchacho a probar la comida.

Entonces lo llamó y el niño fue a ver qué quería. El león se quitó un pelo del bigote y le dijo:

—No te hemos dado las gracias, pero toma este pelo y cuando digas: Dios y león, te volverás como yo.

El galgo le dijo:

—Toma este pelillo de mi bigote y cuando digas: Dios y galgo, te volverás galgo.

Y le dio el águila una pluma:

— Cuando quieras volverte águila, sólo tendrás que decir: Dios y águila.

Y una hormiga le dio una antena:

— Si dices: Dios y hormiga, serás como nosotras.

El niño tomó todo y lo primero que dijo fue: Dios y águila, y se convirtió en un águila que salió volando. Y como le cogió la noche en el aire, con idea de

dormir bajó hasta una casita del bosque y dijo: Dios y hombre, y se volvió niño. A esto salió una vieja de la casa y le preguntó:

—Hijo, ¿dónde vas tú por aquí?

—Abuela, es que voy perdido en busca del «Castillo de irás y no volverás».

—Pues aquí no puedes pasar la noche, que mi hijo es el Levante, y en cuanto venga va a oler que estás aquí.

Y se oyó la voz del hijo Levante que decía:

—Mamá, huelo a carne fresca. Si no me la das te mato.

La madre le contestó:

—Queda tranquilo, es un chaval que viene buscando el «Castillo de irás y no volverás».

El niño dijo:

—Vengo buscando el «Castillo de irás y no volverás».

—Pues yo nunca lo vi, pero la Brisa sabe más que yo. Así que vamos a preguntarle.

Y el niño dijo: Dios y águila, y remontó vuelo con el Levante hasta llegar a la Brisa. El Levante le dijo:

—Mira, Brisa, es un águila, que es un niño, que anda buscando el «Castillo de irás y no volverás». ¿Lo conoce usted?

—Sé que está muy lejos porque por la tarde le brillan las ventanas. Si quieren, vengan conmigo.

Y fueron con la Brisa hasta que se paró a decirles:

—Aquello que reluce es.

El niño se dio cuenta de que era el mismo en el que había vivido, y entonces se convirtió en hormiga para pasar por debajo de la puerta. Como conocía el castillo por dentro, fue a la alcoba y se subió a la cama donde antes dormía y se le acostaba al lado la persona misteriosa, que era la princesa encantada. Y ya arropadito dijo: Dios y hombre, y dejó de ser hormiga y fue niño. Y la princesa empezó a chillar: «¡Socorro!», y vino el gigante que guardaba aquello buscando a ver qué sucedía. Pero el niño ya se había vuelto hormiga otra vez. La princesa avisó:

—Aquí hay alguien conmigo.

Pero el gigante no lo encontró, con lo que se fue a dormir. No habían pasado cinco minutos cuando ocurrió como antes, volviendo la princesa a gritar: «¡Socorro!», volviendo el niño a ser hormiga y el gigante a buscarlo; de modo que harto de molestias y de no poder dormir dijo a la princesa:

—Aquí no hay nadie y si me llamas otra vez te mato.

A la tercera vez que el niño apareció junto a ella en la cama, ya la princesa no gritó y entonces hablaron:

—Yo soy Juan, el que dormía aquí, al que le dijiste lo de «zapatito de hierro romperá...» ¿Recuerdas?



—Sí, pero tanto tú como yo estamos en peligro.

—Dime qué es lo que hay que hacer para librarnos del gigante.

—Es muy difícil; hay que ir al coto que guarda el león, matar la liebre de dentro, de la liebre saldrá una paloma y el huevo que lleve hay que estrellárselo en la frente al gigante, que con ello muere y quedo libre. ¿Podrás hacerlo?

—Me arreglaré.

Así que Juanito dijo: Dios y águila, y se fue en busca del coto donde encontró una casita con una moza y sus padres. Se hizo niño y le preguntaron:

—¿Qué se te ha perdido por aquí?

—Vengo a matar al león.

Y se quedó aquella noche allí con ellos. Por la mañana saltó al valle y se le vino el león, y él dijo: Dios y león, con lo que ambos empezaron a pelear hasta que lo dejaron para el día siguiente porque estaban agotados. El león del coto dijo antes de abandonar la lucha:

—Si yo diera con una laguna donde revolcarme, muerte te diera.

Y el niño convertido en león le contestó:

—Y si yo diera con un pan caliente, un vaso de agua y el beso de una mozueta, muerte te diera.

Resulta que la niña de la casa lo escuchó sin ser vista, y a la otra mañana, antes de empezar la pelea, la mozueta saltó la valla con Juan, le dio un pan, un vaso de agua y un beso en la frente, y con esas cosas consiguió vencer al león del coto, al que abrió y dentro tenía una liebre, que rajó para sacarle la paloma, que se le escapó volando. Pero él se convirtió en águila y la agarró en el aire. Le sacó el huevo que llevaba y se fue al castillo. La princesa se puso a ayudarlo y entre los dos fueron a la alcoba del gigante y Juan le estalló el huevo en la frente, lo mató, y la princesa salió de su encantamiento y fue libre y feliz.

VII.— LOS PALILLOS MAGICOS

(Rafael García. Aguilar de la Frontera. Córdoba)

Esto era un padre viudo que tenía un hijo, y una madre viuda que tenía una hija, vamos, un niño y una niña, usted me entiende. Y los padres, solitos como estaban, es natural, se enamoraron y se casaron, y ella fue y le dijo a él:

—Oye, mira, tú tienes un niño y yo una niña; si yo por esto o por lo otro le regaño no vayas a tirar las patas por alto, y si tú le dices lo que sea a mi hija yo tampoco, que no hay que picarse por poca cosa.

La mujer hacía panecillos y para que el marido viera lo bien que trataba al niño se los daba delante de él, pero era mentira, era teatro, porque cuando el marido se iba, la mujer le decía al niño:

—Anda y dale la mitad del pan a la niña, que ella no tiene ninguno.

Y la niña escondía el cacho como si se lo hubiera comido, y decía la mujer:

—Anda y dale más que ya se le acabó.

De modo que a lo tonto, la niña, sin querer, se comía el panecillo y dejaba al niño en cuadro, con lo que entre el engaño y el hambre no acertaban nunca a jugar juntos, vamos, que no cuajaban en amigos. Y el niño un día se cansó y le dijo al padre:

—Mire usted, la vida está muy mala, aquí hay poco y me han dicho que si me pongo de pastor a guardar cochinos a lo mejor saco unos realillos, así que me voy y adiós.

Y un día que andaba con la piara a la orilla de un río y se había distraído con palos haciendo un puente, las cosas de los chiquillos, ahora lo cruzo ahora me vuelvo, bueno, pero vio que el agua venía alta y que llegaban dos hombres y una mujer para cruzar al otro lado. Así que les dijo:

—Vengan ustedes por el puente que he hecho para que no se los lleve el agua, que está muy crecida y da miedo.

Y cuando pasaron a la otra orilla le dijeron al niño:

—Ya que nos hiciste este favor, ¿qué quieres que te demos?

El les dijo:

—Ay, lo que yo quiero no me lo puede dar nadie.

—¿No?, mira que somos unos magos.

—Por decirlo que no quede. Quiero unos palillos que cada vez que los toque se lïen a bailar todos, sean personas o animales, y una bota de vino que por más que mi padre beba, nunca se agote, con tal de que cuando mi madrastra la empine, mi padre le pegue.

—Eso no es nada para nosotros. Ya lo vas a tener. ¿Algo más?

—Bueno, pues quiero una escopeta que cada vez que dispare mate un pájaro.

—Eso lo tienes también.

Y el niño se puso los palillos y los tocó, con lo que los cochinos empezaron a bailar, y tiró con la escopeta y mató un pájaro. Y tan contento fue a su casa:

—Padre, le traigo una bota de vino que por más que beba nunca se acaba, de la que las mujeres no pueden beber porque se emborrachan al primer buche.

Al día siguiente sacó la escopeta y en nada mató un pájaro. Y el dueño de los cochinos andaba por allí cazando y le dijo:

—Niño, qué buena puntería. ¿Cómo lo haces?

—Muy fácil, hágalo usted mismo. En aquel bosque hay muchos, mire usted para allá.

El cazador se subió a un otero para mirar y entonces el niño se puso a tocar los palillos y el hombre arrancó a bailar que se le rompía el espinazo. El niño huyó a esconderse en su casa. Claro, cuando el cazador llegó al pueblo a rastras la gente le preguntó por qué, y el hombre, que apenas podía hablar, dijo:

—Ha sido ese niño del viudo. Hay que echarlo del pueblo. Y como el cazador tenía mucho poder, agarraron al niño y lo sacaron cien pasos más allá de la última casa. Pero le dijeron:

—Mira, niño, ya que nos han mandado que te echemos, pide lo que quieras y te lo tenemos que dar por fuerza.

Y dijo:

—Quiero mis palillos para poder tocarlos. Y el cazador dijo que le dieran los palillos pero que lo amarraran para que no pudiera tocarlos, pero el niño se dio trazas para tocarlos y el cazador y todo el pueblo se arrancaron a bailar que parecían locos, aunque no fuera fiesta. Y la gente decía:

—¿Y por divertirnos te vamos a echar del pueblo? Que se vaya el cazador y nos deje pasarlo bien.

Pero del esfuerzo, el cazador había muerto, y como los cochinos eran de él y no tenía herederos, el niño, que los cuidaba, se quedó de dueño y ya vivieron ricos toda la vida. El padre y la madre se murieron al poco y él se casó con la niña, que no tenía culpa de nada de los panes, y fueron felices sin comer perdices, sino cochinos.

NOTA

(1) Sobre diferentes versiones de un mismo cuento, hay que decir que en esta misma colección, «Cuentos que me han contado», que vengo entregando a Revista de Folklore, puede verse un ejemplo claro de cómo ha viajado una historia de un sitio a otro y de qué manera le ha influido el traslado. Hablo del cuento recogido en El Gaster, Cádiz, de labios de un pastor (un cuento del abuelo para despertar. De viva voz. Rev. Folk. n.º 32, pp. 43-47, sin título de cuento), en el que el narrador llama al protagonista «Juanillo el de la burra», cuento que después he recogido en Madrid (capital), en el taller de un herrero natural de Carrascal de la Cuesta, Segovia (Cuentos que me han contado I-III, Rev. Folk. n.º 161, pp. 150-153), que lo nombraba como «Juanillo el mismo». Difícil es saber si el cuento fue desde El Gaster a Madrid o viceversa. Al constatar ambas grabaciones, aparte pequeñas diferencias en la aventura del protagonista, he podido notar que existen párrafos idénticos, como si el pastor gaditano y el herrero segoviano hubieran asistido de chicos a una misma escuela y al contar repitieran lo que les contara un maestro. Habría que ir entonces a la fuente de la que pudieran haber bebido los maestros de aquella época, ya que ambos informantes rondaban los setenta y muchos años, o suponer que en su origen el cuento fuera un texto —no he dado con él— que se hubiera extendido por diferentes puntos geográficos. Si releemos las dos versiones podemos observar que la de El Gaster tiene un aire más puro, menos elaborado, con más detalles, mientras que la versión castellana parece adornarse menos. Queda en el aire de dónde a dónde viajó la historia. Lo que permanece intacto es el fondo: las pruebas por las que pasa el héroe para conseguir el amor de la dama.



El etnólogo, el antropólogo, hacen estudios, por lo general, de carácter microespacial; mucha de su labor viene de ese contacto diario con una serie de personas, de esta manera la búsqueda de una "lógica" interna, patente en toda comunidad, es parte principal de su investigación, por lo que no se considera ningún hecho en sí mismo como desligado de la cultura que lo produce, y es esta falta de ver las cosas en un contexto amplio lo que ha llevado a muchos investigadores a dos actitudes: por un lado, a recoger el espectro, ciertamente amplio, de la cultura material de los pueblos como hecho definitorio y aislado, en la búsqueda de un positivismo científico donde lo inmaterial se dejaba —y deja— no sólo de lado, sino que se ha negado constantemente; y, por otro lado, a observar las comunidades desde perspectivas globales, negando de forma explícita no sólo la variedad cultural, sino, sobre todo, la especificidad de cada una de las culturas.

Para entender el mundo de la alfarería, por lo tanto, hay que observar el cúmulo cultural que la proporciona, ver cuál es la lógica que mueve a ese "pueblo" a mantener unas personas dedicadas a dicha tarea específica; no podemos desligar al alfarero de un contexto definido, un marco de actuación, sin el cual no haremos otra cosa que dejar huérfanas las piezas que éstos producen, a la par que no podremos mantener una visión ampliada artificialmente de aquello que miramos. Basta recordar que poco, o nada, sabemos de la forma que se utiliza para comercializar las piezas, incluso cuál es el tratamiento dado por los propios usuarios de la cerámica tradicional. Por lo tanto, no basta con poner nuestro énfasis de investigadores concienzudos en el proceso de producción y elaboración, sino que tenemos que seguir, entre otras cosas, la pista de los objetos, en sus fases de comercialización, uso e, incluso, de desuso, por muy obvio que nos parezca.

Lo que de un tiempo a esta parte se ha manifestado de forma clara es que el simple conocimiento de cómo es el oficio de alfarero, o el qué y cómo produce ciertos objetos, no es suficiente. No parto de la base de un "querer conocerlo todo", ni mucho menos; por el contrario, me interesa contestar a preguntas que resultan de una cierta y relativa sencillez, y que nos incluyen, a todos nosotros, como parte intrínseca. Me refiero al hecho que resulta de observar las paradojas que se establecen cuando miramos cómo viven otras personas; pero una cosa es la pregunta y otra, muy diferente, es la contestación, aunque confundirlo sea el error, podíamos decir que típico. Veamos un ejemplo de lo que aquí digo. Nosotros observamos que en comparación con nuestros actuales especialistas, aquéllos que conviven formando parte de lo que sea nuestra cultura (piénsese en el mecánico que arroglá

nuestros coches), observar el trabajo de un alfarero tradicional nos resulta un tanto extraño (y es de aquí de donde parten las preguntas), veamos por qué: realiza unos "cacharros" que son un tanto extraños —¿un cántaro para llevar agua? ¡ah!, ¿pero es que no tienen agua corriente que sale de un grifo?—, hechos de una manera particular, utilizan las manos, se hacen su maquinaria, son los productos de la materia prima y además de todo ello son los comerciantes de sus propios productos.

Es indudable, un alfarero, para cualquiera de nosotros, resulta extraño, aun en sí mismo, sintetiza (cristaliza) en una sola persona, a lo más en una unidad familiar, lo que para nosotros son tres sectores bien definidos, el productor de la materia prima, el de transformación y el de servicios. Se resuelve que, comparando con lo que nosotros hacemos normalmente, el trabajo de alfarero es duro y mal pagado, contando, además, que de por sí es extraño y paradójico.

Ya tenemos las preguntas, ahora tenemos que contestarlas, pero en la medida en que, primero, hemos planteado una cuestión, es decir, tenemos curiosidad y, segundo, son planteadas como paradojas. De esta manera, tengo que intentar contestar, primero, cómo viven, luego, y sólo luego, los porqués. Así, no podemos preguntar ¿es duro y mal pagado el trabajo del alfarero?, simplemente porque contestaremos SI; claro, un cántaro por 500 Ptas. de 1991 es poco dinero, para un objeto que lleva más de 5 horas de trabajo, y, además, está realizado a mano y es valorado como tradicional (es artesano). Pero si observamos con un poco más de atención veremos que para nosotros 500 Ptas. no es una cantidad de dinero que dé valor a algo en sí mismo, pero no sabemos cuánto es para el alfarero (inmerso en una economía autosuficiente), nosotros marcamos el valor económico del tiempo, y además, valoramos, de forma especial, aquello que está realizado a mano, frente a lo hecho por una máquina. En efecto, he contestado (exagerando un poco, con el fin de mostrar el proceso epistemológico) confundiendo los valores de nuestra cultura, inmersos en la pregunta, con lo que podría ser la realidad del propio alfarero. Se comprende, pues, que tenga un especial empeño en descubrir la relación entre el alfarero y su contexto para poder contestar, si es que ese es nuestro empeño, si el trabajo del alfarero es duro y mal pagado, y resolver la, tan acuciante, paradoja que se establece cuando miramos lo que los diferencia a ellos de nosotros.

Volviendo al tema que ahora nos ocupa, tras esta breve declaración de principios, podemos observar que lo que el alfarero tradicional reproduce es, por un lado, lo que su grupo necesita (en cuanto tiene una utilidad de

uso), para lo cual se vale de su funcionalidad (botijo, cántaras, jarros, platos, etcétera), y, por otro, su forma simbólica (hago una separación de estos elementos en el análisis, aun a sabiendas de que usar algo es un hecho simbólico en sí mismo), que la propia cosmología mantiene en su cultura, la cual vierte el alfarero, fundamentalmente, por medio de las formas, y, subsidiariamente, con la decoración que la pieza pueda tener y que él aplica, de una forma más o menos personal, más o menos cultural.

He hecho hincapié en la relación del alfarero y su contexto cultural, con ese fin que me he marcado, el conocimiento (interpretación) de su mundo; esta relación entre una persona y su contexto mantiene una serie de elementos clave del discurso vital. Por un lado, he señalado aquello que parece que le define, hacer piezas; por otro lado, la pieza, sería aquello que le promociona como alfarero, es decir, el propio núcleo social. Y, por último, aquellas otras culturas, sociedades, alfareros y piezas que se encuentran en un estado de reciprocidad (entendido como el intercambio de bienes y servicios con un fin diferenciado, en principio, de lo que nosotros llamamos dinero) con el propio hecho de que un individuo sea alfarero. Este hecho, dialéctico, donde se da y se recibe al mismo tiempo, a la par que observamos cómo confluyen otros importantes criterios, expresados de forma circular, donde no existe ningún elemento desligado de los otros (a sabiendas de que existen otras relaciones, pero que ahora, para mi trabajo, está de más reseñarlas), y da lugar a la concepción, ciertamente amplia, de la cultura; la cual puede ser vista como el gran marco de referencia o/y como el gran punto de anclaje de todo criterio.

“Un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medios con los cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida” (Geertz, 1990:88).

Si estoy hablando de cerámica tradicional, acto seguido tengo que dar cuenta de cómo se establecen los procesos puramente culturales. En este último sentido es necesario, por un lado, que elabore un *mapa cognitivo* claro (más allá de la dicotomía hombre vs naturaleza, en el intento de explicar el fenómeno humano como una “unidad sistemática biológica-ecológica-cultural”, Sperber, 1988: 7-9), y, por otro, cuáles son los condicionantes, las metáforas, los usos, es decir, cuál es la semántica, que podemos dividir en “conjuntos semánticos” de diferente *orden*, visual, auditivo y táctil (Greimas, 1987: 15-16), y que “miramos” cómo es utilizada por esa cultura con respecto, en nuestro caso, a la cerámica que un individuo realiza, que incluyo en el orden semántico de lo visual.

No es únicamente un problema de cuál es la gramática que determinado grupo utiliza, es decir, cuáles son las reglas lógicas para su construcción, hecho que lleva invariablemente hacia el desarrollo de lo puramente material, a la constatación de aquello que representa lo evidenciado: cómo lo hacen, con qué, incluso para qué. Es

un proceso que va más allá, se trata de descubrir cuál; cuál es el secreto que hace que tanto el hacedor como el usuario entiendan lo mismo ante un objeto dado, en otras palabras, cuál es la semántica (no voy a entrar por ahora en el problema del significante y el significado referido a la cerámica) que permite el mutuo entendimiento entre dos individuos ante una plasmación de tipo cultural (doy por hecho, aunque entiendo que es mucho suponer, que la cerámica de corte popular se produce bajo una cultura definida, sepamos o no cuál es). Descubrir el significado y el significante semántico es entrar, de la mano de la cerámica, en un proceso mucho mayor; para poder, a su vez, definir (interpretar) la propia cerámica como una parte importante de dicho todo cultural.

Por otra parte, a la par que continúo haciendo referencia al cuadro que antes he mostrado, no se puede seguir viendo al alfarero de forma descontextualizada de lo que representa su cultura, como entendimiento general, tanto para la creación de su mundo cosmológico, además de su sentido económico, y cómo todo ello lo refleja en aquellas piezas que da a la sociedad, como para, a su vez, influir, tanto en sus aspectos funcionales como formales, en el propio alfarero. Es un círculo donde todos los elementos que podamos constatar, incluso si entramos en qué tipo y cómo utiliza el alfarero el torno, el barro, los engobes, el horno, el material combustible que utiliza para este último, por no quedarnos sólo con aquellos elementos funcionales y formalistas, están inmersos en el propio hecho cultural. Es, por lo tanto, el factor definitorio ante el que nos tenemos que mostrar atentos para hacer cualquier tipo de análisis que al respecto de lo tradicional planteemos, y no sólo para la cerámica, sino, también, para los cuentos, la arquitectura popular, los aparejos de labranza, etcétera. En efecto, si he empezado a realizar el acto de preguntar, no puedo quedarme sólo con lo que creo que tiene una relación directa con la pregunta. Nuestro caso, por ejemplo, la cerámica tradicional, está inmerso en muchos otros aspectos de la cultura, obviarlos es dejar de lado a la propia alfarería. Si llegamos a comprender la premisa fundamental que ahondar en la pregunta antropológica (estoy convencido de que esto ocurre con cualquier ciencia) es llegar a los límites del desconocimiento de la propia universalidad del hombre (en efecto, del “saber” cada vez menos), profundizar en el mundo de un alfar es bucear por los esquemas básicos de una cultura, con lo que las preguntas se solapan entre sí.

Observemos por un momento la siguiente copla que corona el taller de José Martínez, en Villafeliche (Zaragoza), en ella se nos da una serie de elementos importantes para el buen entendimiento de los múltiples contextos en que se puede situar la cerámica y el alfarero, y más en concreto, cómo se puede entender la cerámica desde un contexto polivalente, donde el sema [objeto cerámico] o el de [alfarero] se toman en significados contextualizables, sin que la visión religiosa o, incluso, aquella de raíz sexual queden excluidas de ser contextualizadas:

*Oficio noble y bizarro
entre todos el primero
pues que de la industria del barro
Dios fue el primer alfarero
y el hombre el primer cacharro.*

Según la tradición judeocristiana, el hombre (que no la mujer, que es entendida como su subproducto de la masculinidad) fue hecho por su Dios de un trozo de barro, por su parte los alfareros realizan objetos que sirven (en un sentido parecido, aunque menos mental que el de "que los hombres sirven a Dios") a la comunidad. En cierta medida, el alfarero "hace", construye, como el Dios católico, con barro, entonces si éste tiene el material para hacer al hombre (de género masculino), por un simple *silogismo metafórico* ("silogismo de la hierba", como le gustaba decir a Gregory Bateson, en contraposición al silogismo categórico, (Bateson, 1989:39) se llega a la conclusión de que el alfarero puede "hacer un hombre con barro". Y, así, pues, encontramos que el alfarero es mentado bajo este razonamiento en el pueblo alfarero de Orba (Alicante), la copla parece ser que originalmente era en valenciano:

*Si no tienes novio,
vete a casa del cantarero,
que él de barro,
te hará uno bien hecho.*

El alfarero (el cantarero) tiene especiales cualidades, al igual que los objetos que hace tienen múltiples contextos. Preguntarnos por ellos es entrar directamente en las profundidades del entendimiento cultural (no medibles con la ya famosa cinta métrica); por ejemplo, el cántaro es un objeto de uso doméstico, y en muchos lugares se supone que parte de la dote de la novia, así pues, el cántaro toma una especial significación, que bajo un contexto se convierte en una pieza llena de símbolos. En Tiedra (Valladolid) se hace (aunque habría que decir, a estas alturas, que se hacía) una pieza llamada el "cántaro



de la novia" (vidriado en su totalidad, menos la parte de abajo del cuerpo) que era, únicamente, utilizado como parte de la dote de la novia. Aún más ejemplificador parece un cántaro hecho en Salvatierra de los Barros (Badajoz), llamado "de boda", donde bajo la pieza se simboliza el acto indisoluble del matrimonio (según la tradición católica), al ponerle al cántaro típico dos asas (inicialmente sólo con una) y las iniciales de los contrayentes. Actualmente el "enchinado" (incrustar pequeñas chinatas de cantos de río, haciendo "bellos" motivos florales o carenados) es parte de toda la alfarería (¿dónde está lo que algunos llaman tradicional?) de Extremadura, sin embargo esta modalidad decorativa sería originaria de Montchermoso (Cáceres, aunque también pudiera ser del cercano pueblo de Ceclavín), donde era únicamente realizada en los cántaros que se quería fueran recordatorio de un día muy señalado, en especial los días de boda. La cerámica, vemos, acompañada en otros contextos, tiene múltiples significados, los cuales se relacionan entre sí, unas veces por medio de los objetos, otras por actos rituales o por la simple consecución de la vida diaria.

La cerámica tradicional parece mostrarse especialmente descontextualizada, como si no quisiera revelar la necesidad de un contexto, como si éste se desarrollara en la medida en que sirve para algo, pero esta apariencia es producto de una mirada desde otras culturas. La cerámica tiene, incluso necesita, un contexto, desde el cual toma su auténtico valor. En Aranda de Duero (Burgos; aunque no creo que se pueda suscribir únicamente esta localidad) hacen una pieza un tanto "especial", se trata de un botijo de cuerpo bajo que se moldea con la forma de un hombre, de donde el pitorro tiene la forma de un enorme pene en erección. Esta pieza hunde sus raíces en las más antiguas de las tradiciones alfareras, como ya he comentado, no sólo equipara al alfarero con el Dios hacedor, sino que, además, le muestra como el hacedor del hombre en un sentido lato, el del hombre por sus atributos sexuales; pieza tradicional constantemente rechazada por los estudiosos del tema, pero para el caso, lo que ahora interesa, es que parece mantener un contexto que se abre y cierra en la misma pieza, como si no quisiera que la ubicación se hiciera fuera de lo que ya en sí misma significa y, sin embargo, es todo lo contrario, hace falta conocer más elementos del universo cultural para poder comprenderla, tanto en sí misma como en un sentido general, no sólo porque la conjugación de dos hechos tan "radicalmente" particulares culturalmente, cerámica y sexo, así lo exigen, sino, ante todo, porque este tipo de piezas revela gran parte del *ethos* cultural del grupo. De hecho la sexualidad simbólica también se da en un botijo, incluso con un cántaro, pero no se revelan con la fuerza y expresividad con que lo hace esta pieza y todo porque el contexto, en este tipo de piezas, exige una recreación permanente de todos los elementos culturales.

Pero por si esta pieza, la del "hombre con el pene erecto", era poco expresiva, otro alfarero de Aranda de Duero (Burgos), Antonio Martín, la ha recreado de nuevo, él ya no moldea el cuerpo del hombre, sino que sobre

un botijo de cuerpo alto pone el pene erecto en el pitorro y una vagina femenina en el hueco correspondiente a la boca para echar el agua. Las vende por cientos, me decía. De todo su enorme repertorio tipológico ésta fue la pieza que más me impresionó. Rápidamente quise descubrir su contexto, no fue difícil, para un primer análisis: se utiliza en las bodas, los amigos del novio la llenan de leche o agua y se la dan para que sea la novia quien beba, más tarde se subasta, lo que me recuerda la implicación sexual del matrimonio en el sentido que le da la religiosidad popular (sea lo que sea dicho concepto). Cortar la corbata del novio es la castración simbólica que supone el matrimonio, dar a beber de un botijo con formas fálicas a la novia es hacer una clara implementación de a quién se suscriben las posibilidades sexuales del hombre, que indudablemente son con esa mujer que bebe del botijo. ¿Cómo comprender un acto tan "jocoso" como éste si no es con el contexto "natural" de esta pieza?, una pieza de barro que es, ante todo, parte de la ritualización que supone la noche de bodas, el acto en que se valida socialmente el acto de casarse.

La pieza de la que hablo recoge en sí misma parte de los elementos culturales del grupo al que se suscribe (el *ethos* de la comunidad), donde, además de lo dicho, se podrían encontrar implicaciones de otros sentidos, para esta pieza de carácter fundamentalmente sexual, claro está, como es el de la naturaleza específica de cada uno de los órganos sexuales, el femenino tomado como "receptor", el masculino como "donante", etcétera. De esta manera, la pieza tiene un contexto de actuación, pero también otro, más amplio, que incluye a este primero, donde cada elemento toma un sentido específico, y que se entiende a la luz de los conceptos culturales generales, expresados por medio de símbolos, que tienen un claro sentido como hechos socio-culturales.

En definitiva, si estoy buscando lo realmente popular no puedo suscribirme a aquellos elementos constata-

bles, tengo que encontrar cuál es su contexto, intentando tomar aquellos elementos, muchas veces —la mayoría, me atrevería a decir— no constatables positivamente, que configuran una cultura. Es por ello que la forma de tomar los aspectos de la cultura popular por parte de ciertos museos, dedicados a lo más puramente material, incluso aquello que resulta de la palabra, no es más que hacer inventario de chacharros viejos, a la par que no están todos aquéllos necesarios para ser representativos de una comunidad dada, pero, incluso dando por hecho que fuera así, sólo se están mostrando ciertas formas "culturales" del pasado, incluso del presente, como si de una gran feria de objetos, ciertamente exóticos, se tratara, lo que tampoco resuelve saber ni cuál, ni cómo, son las culturas, ni las sociedades, ni las personas, ni nada de nada, a las que digo que pertenecen, para lo cual, se ha venido utilizando el criterio geográfico, y a veces el temporal, como fronteras del conocimiento cultural, sin que tampoco, por sí mismo, esto nos diga grandes cosas.

BIBLIOGRAFIA

- ANTA FELEZ, José Luis: "Reflexiones en torno a la cerámica tradicional", en *Revista de Folklore*, 131, pp. 165-171 (Valladolid 1991); "El sentido económico de la alfarería", en *Revista de Folklore*, 138, pp. 191-194 (Valladolid, 1992); "Cerámica tradicional: Contexto e inmovilidad tipológica", en *Revista de Folklore*, 149, pp. 162-168 (Valladolid, 1993).
- BATESON, Gregory y BATESON, Mary Catherine: *El temor de los ángeles*, (Barcelona 1989), Gedisa.
- GEERTZ, Clifford: *La interpretación de las culturas*, (Barcelona, 1990), Gedisa.
- GRIMAS, A. J.: *Semántica estructural*, (Madrid, 1987), Gredos.
- SPERBER, Dan: *El simbolismo en general*, (Barcelona, 1988), Antròpòs.



Espacio tradicional en Pesquera de Duero (Valladolid)

Antonio Bellido Blanco

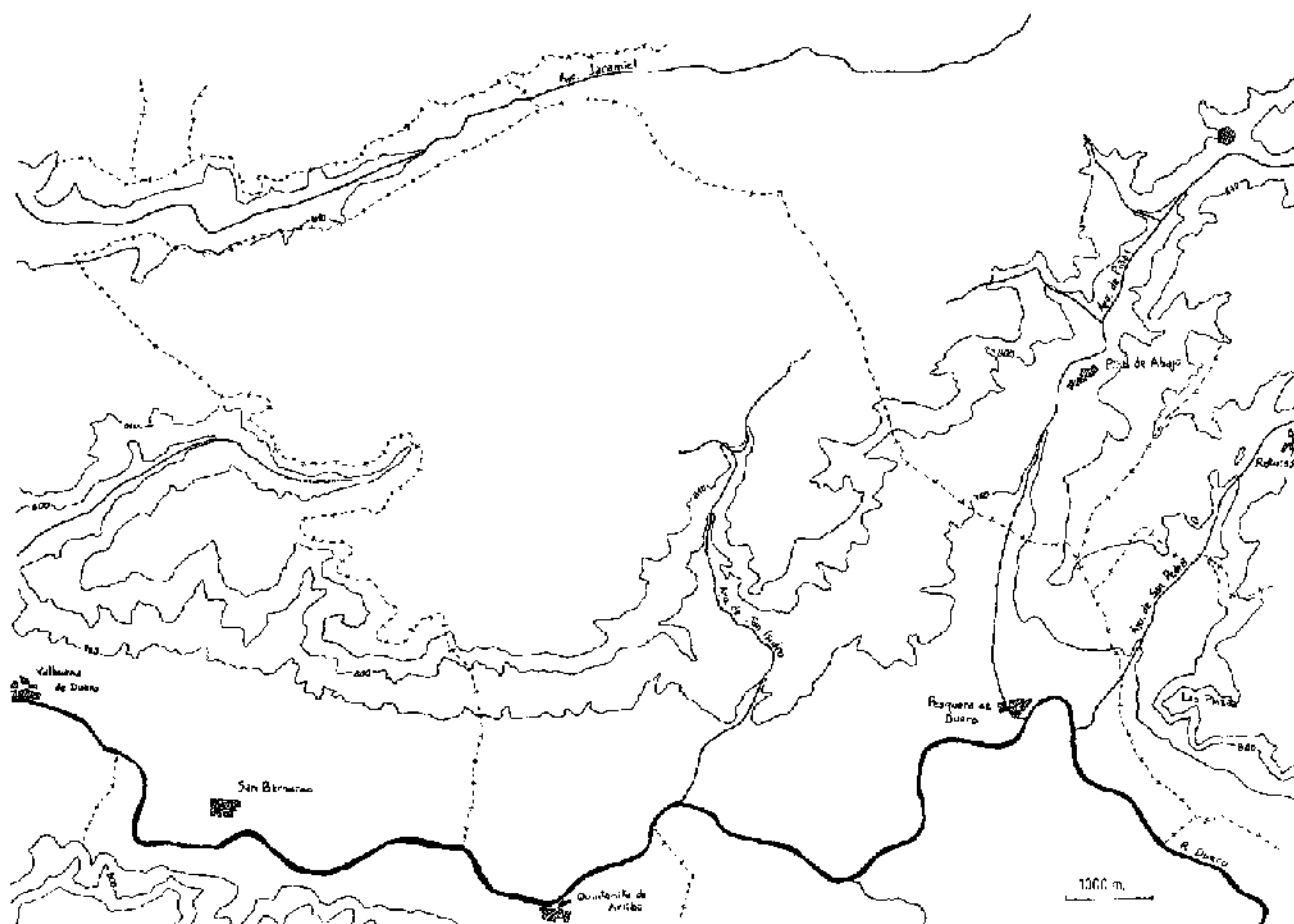


Figura 1

En cada ciudad del imperio cada edificio es diferente y está dispuesto en un orden distinto; pero apenas el forastero llega a la ciudad desconocida y pone la vista en aquel apeñuscamiento de pagodas y buhardillas y henares, siguiendo el entrelazarse de canales huertos basurales, distingue de inmediato cuáles son los palacios de los príncipes, cuáles los templos de los grandes sacerdotes, la posada, la cárcel, los bajos fondos.

(Las ciudades invisibles, Italo Calvino).

En las últimas décadas, con la mecanización del campo y la pérdida de rentabilidad de tareas

secularmente efectuadas por cada familia, el mundo rural ha sido víctima de cambios en el modo de vida que han tenido su inmediata repercusión en la fisonomía tradicional de los pueblos. A través de estas páginas vamos a esbozar una imagen, en algunos aspectos incompleta, pero fiel reflejo de las transformaciones actuales, de Pesquera de Duero con su entorno y aquellos espacios urbanos transcendentales para la vida campesina (*).

EL TERMINO MUNICIPAL

El primer elemento relevante del paisaje es su configuración geográfica. El término municipal de Pesquera de Duero incluye dos unidades mor-

foestructurales y ambientales ciertamente diversas: la ribera del Duero y la zona de los páramos. Al sur del municipio, donde se enclava el pueblo, encontramos la planicie modelada por el río Duero y por los arroyos que en él desembocan (el de Piñel, el de San Pedro y el de San Isidro), cuyos suelos están formados por gravas y limos aluviales muy aptos para el cultivo en general y, en la proximidad de los cauces, para las huertas. Al norte, a cierta altura sobre la ribera, se sitúa el páramo, con suelos calizos que forman una amplia extensión horizontal sólo rota por algunos valles (el del Jaramiel en este ámbito), donde antiguamente sólo había bosques.

En las laderas del páramo aparecen frecuentemente yesos, objeto de explotación (el Pico de los Conejos, en Pesquera, y Las Pinzas, en Curiel). Además, dentro de dichas pendientes, en el contacto entre las margas y las calizas superiores, por la impermeabilidad de las primeras, se forma un nivel freático que origina fuentes en las cuevas (como la de Valdemadera, dentro del término de Pesquera). El aprovechamiento antrópico actual dedica el páramo a cultivos de secano, manteniendo algunas zonas de bosque. La ribera presenta regadío, pastos, recursos forestales (vegetación de riberas) y, en segundo término, cultivos de secano y viñedos (aunque la importancia de éstos, ya de por sí destacada, está creciendo en los últimos años en Pesquera al abrigo de la denominación de origen Ribera de Duero).

El *término municipal* no ha sido modificado en los últimos siglos. Sus límites se explican en parte por los accidentes geográficos que acabamos de mencionar y también por el distinto aprovechamiento que de cada zona puede obtenerse, lo que configura un ambiente en buena medida autárquico donde los frutos obtenidos resultan diversificados. Pero junto a los anteriores factores, entra en consideración la relación espacial con los pueblos próximos (fig. 1).

Al sur nos encontramos con una barrera de gran entidad, como es el río Duero. En la actualidad no se puede atravesar por ningún punto y de hecho nunca hubo puente alguno en este tramo del Duero (los más próximos son el de Peñafiel, aguas arriba, y el de Olivares, hacia abajo; aunque hasta hace algunos años existió uno más en San Bernardo), a lo que se une la alusión en el Catastro de Ensenada a la inexistencia en el pueblo de barcas (sí contaba con barca Quintanilla de Arriba, limítrofe con Pesquera). No obstante, en algún momento pudo haber contado en algún tramo de su cauce con un vado; al menos así parece haberse constatado en época prehistórica —el poblado vacceo de Pintia, situado en las proximidades del casco urbano de Pesquera, se extendía a ambas orillas del río, lo que obligaría a una co-

municación continua— y no sabemos cuando llegó a desaparecer por completo.

Al sureste, el páramo forma en Las Pinzas un altozano que domina una amplia panorámica del valle del Duero y marca el límite con Curiel de Duero a pesar de su cercanía al pueblo de Pesquera. En esa misma zona se dispone Roturas, ocupando la zona superior del valle del arroyo de San Pedro. Al norte y noroeste, el comienzo del descenso hacia el arroyo Jaramiel delimita el término (dicho arroyo pertenece a Piñel de Abajo y a Valbuena de Duero). En los restantes sectores del municipio, al este y al oeste, la frontera viene a situarse aproximadamente a medio camino de Piñel de Abajo y de Valbuena de Duero, a través del valle del arroyo de Piñel y del río Duero, respectivamente.

Un aspecto que resalta a lo largo de toda esta descripción es la aparente pérdida de territorio de Pesquera en beneficio de alguna de las comunidades próximas, a pesar de contar con ricos recursos brindados por la ribera del Duero y de que su término es mayor al de otras villas del área cercana. De este modo, su localización manifiesta una cierta "inferioridad" frente a Curiel, puesto que aunque en general los límites municipales en esta área del norte del Duero se disponen a medio camino entre los núcleos urbanos, en este caso la proporción es de 3:1, beneficiándose en la ganancia territorial Curiel. Es posible que Curiel, cabeza de alfoz en época medieval, hubiese sido entonces una comunidad más importante que Pesquera, con lo que controlaría esa zona del páramo, con una posición visual dominante sobre el valle del Duero (además, en la ladera de Las Pinzas se emplazan unas yescras y unos eremitarios medievales), aunque también pudo influir un más fácil acceso a esa parte del páramo desde Curiel. Respecto a esta dependencia, debemos indicar que Pesquera perteneció a la Tierra de Peñafiel hasta finales del siglo XIV, pero después pasó a incluirse en la Tierra de Curiel, posiblemente debido a su situación en la orilla opuesta del río Duero.

Otra peculiaridad viene determinada por el hecho de que los términos de los pueblos de toda la comarca, aunque situados sus núcleos de población en los valles del Duero, de la Esgueva o de arroyos afluentes, se desarrollan principalmente hacia el espacio intermedio entre los dos ríos principales, siendo el páramo el terreno mayor en dichos municipios. Ese reparto del espacio intermedio conduce a que el arroyo Jaramiel se constituya en límite entre Villafuerte, Villaco, Castroverde de Cerrato y Fombellida (en el valle de la Esgueva) y Valbuena de Duero, Pesquera y Piñel de Abajo (en el valle del Duero y uno de sus arroyos afluentes). Sin embargo, la propiedad de

lo que constituye propiamente el valle del Jaramiel recae sobre las villa durienses, poseyendo cada una la parte lindante con su monte. A pesar de ello, la zona que habría de pertenecer a Pesquera de Duero ha sido repartida entre Valbuena y Piñel de Abajo, beneficiando sobre todo al primero. La causa reside en que el valle del Jaramiel se incluía en las propiedades del monasterio de San Bernardo, actualmente perteneciente a Valbuena.

Los caminos que unen al pueblo con el espacio circundante no han sufrido demasiados cambios a lo largo del tiempo (fig. 2). A lo sumo han aparecido algunos nuevos debido a la concentración parcelaria, pero pocos de los antiguos se han perdido (Bellido 1994, 63-4).

LA VILLA

Entrando ya de lleno en el *emplazamiento* de Pesquera de Duero, éste parece haberse elegido en función básicamente del lugar donde se une el

arroyo de Piñel, uno de los principales de la zona, con el río Duero. A la rica zona de huerta proporcionada por el arroyo, se habría sumado la presencia antiguamente (hoy ha desaparecido) de una fuente natural que afloraba junto al cauce del Duero, y posiblemente también se tendría en cuenta la proximidad de un pequeño alomamiento, que fue aprovechado para excavar en él las bodegas.

El trazado del núcleo tradicional lo forma la aglomeración principal de casas, con una forma oval compacta, aunque con calles irregulares en su interior. Este casco urbano principal existía ya en 1752, cuando fue redactado el catastro de Ensenada. No sabemos si las viviendas abarcaban toda esta zona desde el momento de fundación de la villa o si el espacio habitado fue creciendo hasta alcanzar en el siglo XVIII una configuración compacta en torno al arroyo de Piñel. Aunque en su origen Pesquera hubiera ocupado toda esta área, la densidad de poblamiento fue aumentando con el paso del tiempo: sólo 79 vecinos (unos

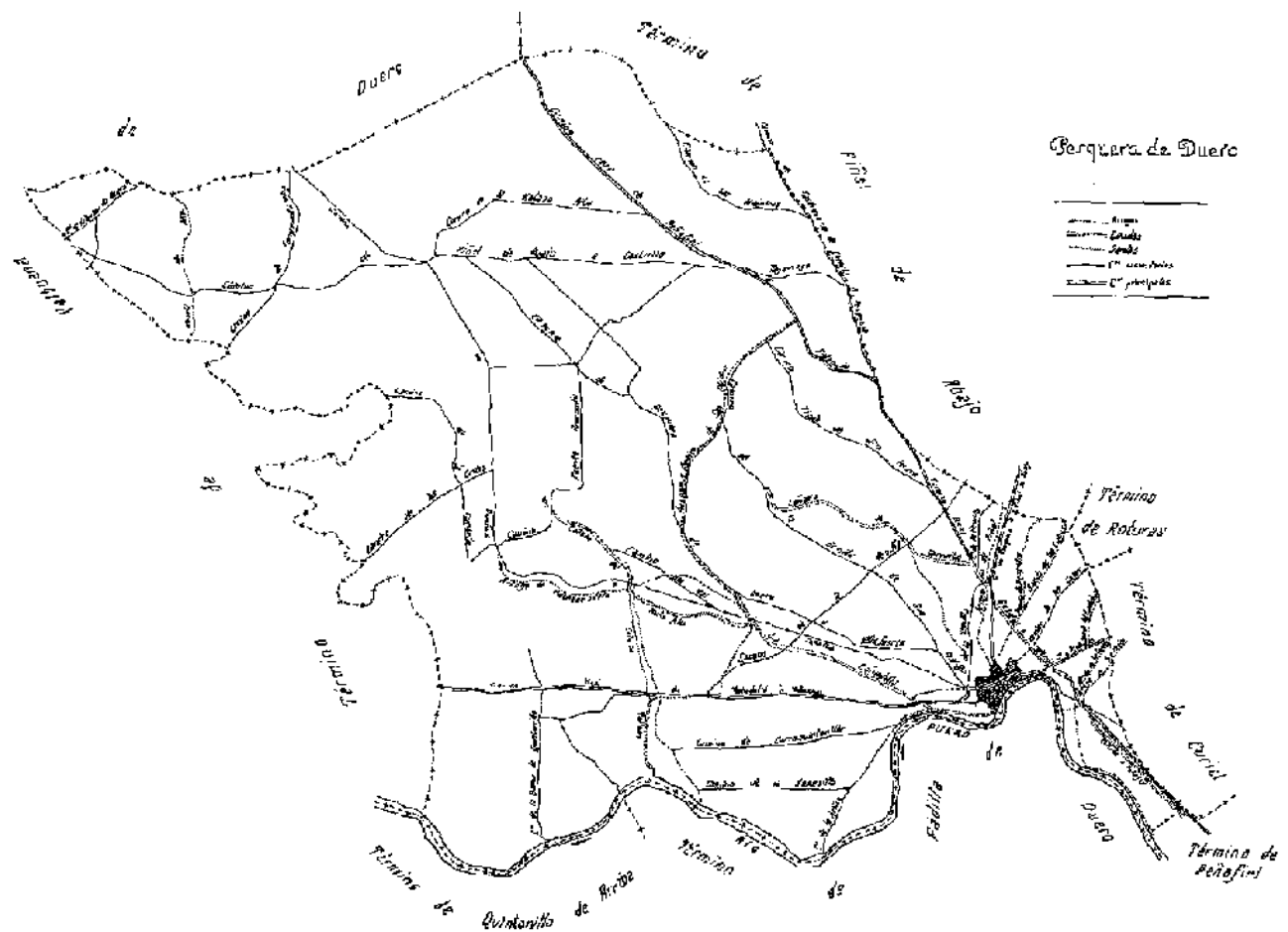


Figura 2

316 habitantes) en 1527, rondando los 140 (550 habitantes) al final del siglo XVI y durante todo el XVII, y se habría llegado a 210 (840 habitantes) en 1752 (García Sanz 1989, 304-6). En tal caso, espacios interiores dedicados en principio a corrales, huertas, patios y caballerizas, habrían sido posteriormente, a medida que crecía la población, desplazados hacia el exterior.

La unidad de que goza el corazón del pueblo viene acentuada por el hecho de que las viviendas se orientan hacia dentro, con las fachadas dispuestas en el entramado interno de las calles, mientras que al exterior lo más abundante son muros sin aberturas o, a lo sumo, con los grandes portales que proporcionan salida al corral o patio. La única excepción es alguna casa del siglo XVIII levantada junto al Portillo, que orienta su fachada hacia el camino Real de Valladolid. Sólo recientemente se han construido o modificado casas para abrirse hacia las calles Real y Nueva. La vida del pueblo parece volcada hasta hace poco hacia el interior del casco urbano.

Como hemos dicho, esta perfecta delimitación venía reforzada por el discurrir de los dos antiguos ramales del arroyo de Piñel (durante este siglo su trazado ha sido alterado, ya que uno ha sido eliminado y el otro se ha modificado para alejarle del pueblo), que a partir de su bifurcación poco antes de llegar al Arco de Pesquera se abría uno por el norte y otro por el oeste y sur, desembocando en puntos distintos del río Duero.

El *espacio interior* manifiesta la ausencia de un desarrollo planificado, que se habría plasmado en un trazado ortogonal, existiendo por contra quiebros en las calles, entrantes y salientes y callejones sin salida. No obstante, sobresale por encima de la improvisación una gran plaza que sería el centro del espacio público, remarcada por la presencia de soportales en las fachadas, y a la que se llega directamente desde la entrada principal del pueblo, ennoblecida por un arco que en tiempos contó con una puerta. Otro elemento ligado al espacio público es la iglesia, en uno de los lados de la plaza.

Existen en la villa tres edificios con escudos, de los cuales dos de ellos tienen un carácter religioso (los de las calles del Cazo y Sacristía). Respecto al tercero, en la calle de las Eras, no parece que en época moderna haya morado ninguna familia destacada en Pesquera, ya que revisando el catastro de Ensenada encontramos cómo a mediados del siglo XVIII no había más que cuatro miembros del estado noble, que no pasaban de ser hidalgos. De hecho sólo uno —Fernando Avilés Bernabé— disponía de casa propia y de los otros tres, uno tenía una casa en renta mientras que no se menciona donde vivían los otros. No obstante,

por la ubicación que puede deducirse a partir de las citas de las calles donde se encontraban las casas de Fernando Avilés y sus vecinos, bien pudiera corresponder (no estamos completamente seguros de ello) a la que posee escudo y se encuentra en la calle que en el catastro se llama de la Plazuela a la calle Nueva. Acerca del escudo la calle de la Sacristía, cuentan los vecinos que tiene relación con una habitación en el piso superior de la casa, separada del resto y a la que se accedía por una escalera independiente, a donde se acudía para pagar los impuestos a la iglesia.

Volviendo nuestra atención hacia el exterior del área de viviendas, comprobamos cómo aún actualmente se conservan algunos de los antiguos corrales a ambos lados de los caminos de Valladolid y de los Piñeles. Tal disposición coincide con la documentada hace doscientos años. Los corrales se ubicarían en las afueras del pueblo para evitar molestias de malos olores y posibles infecciones, sin que fuese necesaria la estancia y el tránsito del ganado por el interior. Las dos salidas del pueblo elegidas son las más cercanas a las zonas de pastos, llegándose hasta ellas a través de la Cañadilla y la cañada del Cornalbo.

En la tercera salida del pueblo, en dirección a Peñafiel, encontramos los lagares. De nuevo es una actividad que se saca fuera del pueblo, pero que se mantiene accesible. En este caso su localización viene determinada por la propia de las bodegas, quedando los lagares y las cocederas como hitos en su camino, aunque algunos coinciden en su emplazamiento con aquellas. Las bodegas, por su parte, están marcadas por un condicionante geográfico claro como es la existencia de un pequeño cerro que permite la excavación de estas cavidades subterráneas.

Hasta aquí hemos visto cómo era, y en cierto modo todavía es, Pesquera de Duero (fig. 3), pero esta distribución espacial ha venido desde hace menos de un siglo a sufrir distintos *procesos de cambio* que han difuminado la configuración tradicional. Las principales causas han sido el incremento de la población, lo que ha motivado una ampliación del espacio ocupado por las viviendas a costa de áreas destinadas a otros usos, y la pérdida de utilidad de determinadas construcciones relacionadas con prácticas agrícolas y ganaderas como consecuencia de la modernización del campo.

En el interior del antiguo casco urbano las innovaciones han sido relativamente menores en importancia. La disposición de las calles y la parcelación de las casas no parece haberse transformado demasiado en los últimos tiempos, aunque se advierte en la fisonomía de los edificios el predominio del cemento y el ladrillo, junto a nuevas

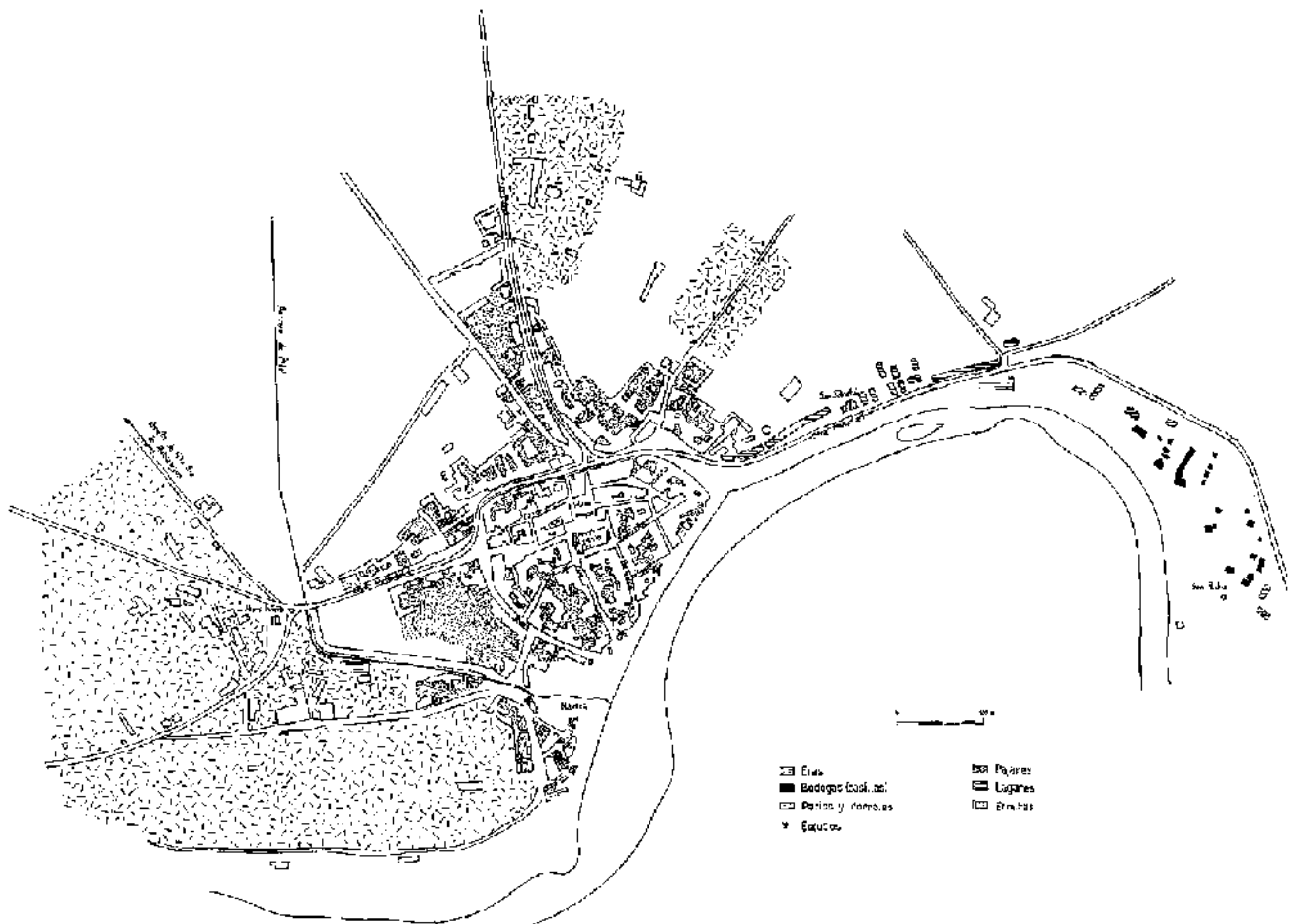


Figura 3

formas en las casas, lo cual rompe con la estética tradicional. Se encuentran varios ejemplos en los que grandes casas han sido divididas en dos o tres partes independientes y, aunque suelen corresponder a particiones entre hermanos, hay casos en los que no se conoce parentesco, con lo cual habría que pensar quizás en divisiones muy antiguas. Asimismo existe el testimonio actual de un individuo que compra casas circundantes a la suya para ampliarla, adaptándolas sin modificar su estructura; mientras que otras veces se procede a unificar las distintas parcelas derribando todo lo anterior y levantando una vivienda de nueva construcción.

En el interior del pueblo infinidad de casas contaban en el siglo XVII con un corral anexo dentro de la propiedad; espacios que todavía se conservan al suroeste del casco urbano, fundamentalmente en las calles de las Eras, Nueva, del Caño y Barriondillo, aunque han perdido su función original. No obstante, puede apreciarse que cuando las necesidades de espacio de habitación lo hacían necesario, se ocupaban estos corra-

les para ampliar las casas. Esta creciente demanda de viviendas se ha trasladado también a espacios secundarios, lo que ha provocado que las mayores modificaciones las haya sufrido el entorno inmediato del pueblo, donde los edificios y espacios secundarios que formaban parte fundamental de la vida campesina hace algunos años, se han visto reorientados (y están aún en fase de cambio) hacia nuevos usos. En toda la estrecha franja de la carretera de Valladolid, hasta casi llegar al Humilladero, se localizaban diversos corrales y pajares que, aunque varios se mantienen todavía —sin usarse como tales—, han sido en buena medida reemplazados por viviendas, al tiempo que algunas parcelas se usan como huerta. En torno a la carretera de los Piñeles hoy se disponen casas, pero con anterioridad lo que hubo fueron principalmente corrales y pajares, además de algún lagar.

En la Nevera, al sur del pueblo, donde desemboca el arroyo de Piñel en el Duero, el espacio estaba ocupado por pajares y corrales. Hoy domina la presencia de casas, persistiendo algunos de los

antiguos pajares ocupados como cocheras o lugares donde meter la leña o trastos que no son ya útiles en las casas. Dentro del pueblo, en la calle de la Ribera, se conservan varios antiguos pajares que se emplean como leñeras.

Las Eras Mayores se extienden por una amplia zona al suroeste y oeste de Pesquera. Ocuparon en su día todo el sur de la carretera de Valladolid hasta más allá del Humilladero y un área entre esta carretera y el camino a la ermita de Ntra. Sra. de Rubialejos a partir del Humilladero y hasta unos *sebenia metros*. El área que circunda las carreteras de Valladolid y de Duñas está ocupada por viviendas, las escuelas y algún edificio empleado como taller. Al sur de la carretera de Valladolid, todavía se conservan zonas de era que sólo se emplean ya para dejar el grano tras recogerlo o amontonar la paja o el estiércol de los corrales, pero sobre la mayoría del espacio se han edificado naves donde meter los tractores, arados y otra parafernalia agrícola o la paja. También se ha reunido aquí el ganado, en naves-corral para las ovejas, puesto que, como hemos visto, los espacios donde se guardaban anteriormente han pasado a emplearse para viviendas. El resto de la zona más allá del Humilladero se cultiva como huerta y algunas piezas de tierra para cereal, además de ubicarse aquí las escuelas. En las Eras todavía se conservan unas pocas casillas, sobre todo en las cercanías del Duero, junto a una zona de huertas.

De los lagares, que se intercalaban a lo largo de la calle Real hasta llegar a las bodegas, hoy los más cercanos al pueblo son viviendas o bares y sólo se conservan los que se disponen en torno a la ermita de San Sebastián (desde hace un par de años algunos de éstos han sido convertidos en vivienda). Han perdido su función original y actualmente se utilizan sólo como cocederas para el mosto. Entre el camino a las bodegas y el de los Piñeles, pero más alejadas de dichos caminos, hay varias huertas y existieron también unas eras de menor tamaño, de las que aún se mantienen unas pocas casetas. Aquí se ha levantado una nave y, aunque ya esté en desuso, existió una granja avícola hace años.

La villa de Pesquera cuenta con cinco ermitas fuera del casco urbano, además de la iglesia principal dentro del pueblo. Las ermitas de San Sebastián, San Pedro y el Humilladero o Santo Cristo se localizan en las inmediaciones del casco urbano, la primera en los lagares, la segunda en las bodegas y la última en el cruce de los caminos a Valladolid y a San Isidro. La ermita o santuario de Nuestra Señora de Rubialejos, se sitúa a un kilómetro del pueblo, a medio camino del monte en dirección hacia el pago San Isidro. Esta ermi-

ta es la principal por albergar a la patrona y por su entidad arquitectónica. Finalmente, la ermita de San Isidro (hoy derruida) se disponía bajo la ladera del páramo, en el pago con ese mismo nombre.

La religión guarda relación con el espacio no sólo por la disposición de las ermitas, sino también a través de unas festividades destacadas cuya celebración a lo largo del año se liga en muchos casos a las ermitas que acabamos de enumerar, haciendo que destaquen en momentos determinados. Su importancia se recalca con la existencia (al menos en el pasado, ya que hoy algunas han desaparecido) de diversas cofradías como las de La Cruz, San Isidro, San Antonio, San Pedro, San Sebastián y Virgen de Rubialejos.

La primera fiesta del año es la de San Sebastián (20 de enero), la única celebrada durante el invierno, conmemorada con una misa y procesión. Su importancia actual ha de ser por fuerza mucho menor a la que tuvo en el pasado al haber desaparecido su cofradía y privatizarse la ermita —que es empleada como pajar. La ermita del Humilladero sólo se abre en festividades especiales, como Semana Santa.

Las celebraciones de "la estación de amor" comienzan con La Cruz (3 de mayo). Actualmente no tiene en Pesquera una especial relevancia, pero parece que esta fiesta pervivió en casi todos los pueblos hasta finales del siglo XIX o principios del XX, siendo corriente que sirviese para asegurar las cosechas mediante la bendición de los campos y se hiciesen rogativas para conjurar el rayo y el pedrisco (Caro Baroja 1979, 85-ss). La pérdida de significación nos impide conocer cómo se llevaba a cabo la bendición de los campos. No obstante, el día de San Isidro (15 de mayo), la fiesta más destacada —pese a no ser el patrón, su cofradía era la mayor de Pesquera—, sí se bendicen los campos; teniendo lugar su celebración durante tres días bajo el patrocinio del Ayuntamiento, la Cofradía y la Hermandad. La misa tiene lugar en la ermita de la Virgen, aunque quizás en principio se realizase en la ermita original de San Isidro. Todavía hoy se bendicen los campos en este día, sacándose la imagen del santo —con un haz de espigas verdes en la mano— a la pradera que existe al costado de la ermita y desde su límite, donde se domina buena parte de las tierras cultivadas del pueblo, se realiza la bendición. En caso de que durante la fiesta llueva, el santo es bajado a la iglesia parroquial para su veneración.

El patrono de la localidad es San Juan Bautista, fiesta celebrada el 24 de junio. Aunque en la actualidad no se efectúan actos de especial significación en Pesquera, se trata de una fecha rele-

vante en el calendario agrícola que coincide con el solsticio de verano y supone para el campesino un cambio de las faenas agrícolas por la llegada del verano (Alonso Ponga 1982).

Durante la fiesta de San Antonio de Padua (13 de junio) se efectúa un cuantioso gasto de vino, pero es San Pedro Apóstol (29 de junio) el santo relacionado con las bodegas, lugar donde se sitúa su ermita y que sólo se abre en esta fecha. La cofradía de San Pedro nace en 1933 y tiene como "objeto y fin principal tributar culto y honor al expresado Santo e invocar su poderosa intercesión sobre las viñas o majuelos que posean o lleven en arriendo los cofrades y también sobre el término municipal de esta villa" (del libro de Actas de la Cofradía). Es probable que la importancia de la festividad se remonte a momentos anteriores a la fundación de la cofradía, ya que el vino siempre ha sido un cultivo sobresaliente en Pesquera de Duero.

La última fiesta del año es la patrona, la Virgen de Rubialejos (8 y 9 de septiembre). Su imagen se traslada a la iglesia durante las fiestas llevándola por el camino de San Isidro y el Postigo. La procesión de la Virgen el día de la fiesta del pueblo sigue un recorrido que se adapta al perímetro interno del pueblo por sus principales calles (C/ de la Sacristía, Cantarranas, plaza Mayor, C/ del Cazo, plaza del Postigo, C/ de las Eras e iglesia de nuevo), sin salir del trazado an-

tiguo. También nos hemos interesado por saber si durante las rogativas para pedir agua se sacaba la imagen a los campos del mismo modo que ocurre en otros lugares de Valladolid. Sin embargo, las gentes de Pesquera no tienen constancia más que de bajar la Virgen a la Iglesia para rezarle allí, sin seguir ningún trayecto especial.

—

NOTA

* Agradecemos a Jesús Alvaro Arranz Mínguez la generosa ayuda que nos ha brindado al realizar este trabajo, que en buena medida es fruto de sus conocimientos y su interés por Pesquera.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO PONGA, J. L. 1982: *Tradiciones y costumbres de Castilla y León*, Castilla Ediciones, Colección Nueva Castilla, Valladolid.
- BELLIDO BLANCO, A. 1994: "Configuración de la sociedad rural tradicional en Pesquera de Duero (Valladolid) a partir del Camino de la Ersenada", *Revista de Folklore*, n.º 164, pp. 63-72.
- CARO BAROJA, J. 1979: *La estación de amor (Fiestas populares de mayo a San Juan)*, Taurus Ediciones, Madrid.
- GARCÍA SANZ, B. 1989: *Los campesinos en la sociedad rural tradicional. Marco institucional, producción, presión fiscal y población (Tierra de Curiel y Tierra de Poñafiel, siglos XVI-XVIII)*, Diputación Provincial de Valladolid.
- VV. AA. 1988: *Análisis del medio físico de Valladolid. Delimitación de unidades y estructura territorial*, Junta de Castilla y León, Consejería de Fomento, Valladolid.



RAICES, SIGNOS DE IDENTIDAD, CEREMONIAS (DE UN FESTIVAL DE CINE)

Fernando Herrero



Sister My Sister (Mi Querida Hermana)

Una visión global de la 39 Semana de Cine de Valladolid desde la órbita de esta Revista resulta significativa en su pluralidad y la riqueza de signos que los films ofrecen. El arte cinematográfico se ha incorporado a las vivencias del Siglo XX, como recuperador y testigo de una memoria histórica, sea ésta reflejada desde el pasado o el presente, sin olvidar que también puede ser adelantado de aquellos matices del futuro que devendrán en su momento materia para la investigación de las costumbres y las vivencias de las gentes que pueblan el universo mundo.

El cine ha dado carta de naturaleza, posibilidad de expresión y comunicación a muchos países,

civilizaciones, gentes, ha permitido desde el documento o la ficción, recuperar usos, costumbres, vestigios de unos comportamientos, ha hecho posible que la memoria histórica no se pierda, ha fijado una serie de ritos y ceremonias que son sucesión de otras anteriores y que se transforman en ocasiones diversas... El cine, con su verdad y su mentira es hoy, a la vez que un arte, el conjunto de un material impresionante para llegar a conocer al hombre en todas sus facetas, desde la universalidad geográfica y también desde la ruptura del tiempo... Para el futuro historiador este ingente testimonio constituye a la vez un infinito océano en el que sumergirse y un peligroso medio que puede transformarse en fin por sí mismo.

Casi doscientas películas en esta edición del Festival. Hay que escoger, a lo mejor dejando inéditas obras valiosas. Del conjunto de las vistas surge esta reflexión: films macedonios, argelinos, iraquíes, colombianos, australianos, egipcios, húngaros, alemanes, portugueses, norteamericanos, rusos, ingleses, irlandeses, holandeses, italianos, españoles... Si predominan las obras de países industrializados y faltan las representantes de muchos otros, no nos caben dudas de la representatividad del "hombre universal" en esta cita. Si tenemos en cuenta que muchos de los films presentados en Valladolid proceden de otros Festivales prestigiosos, y han sido incluso premiados por ellos, el material que se ofrece al historiador, al investigador resulta riquísimo y complejo, haciéndose necesaria una previa selección y la búsqueda de unos puntos de los que partir.

I.- RAICES

Están ahí, en los pueblos que se muestran con verdad. Kiarostami, un iraní que tiene ya una importante filmografía, gana la Espiga de Oro en un fallo injustamente contestado por el público. La sencillez de la trama, la ausencia de todo énfasis significan un film, de lenguaje estético personalísimo entre el documental y la ficción, que, desde la inmediata realidad de lo cotidiano nos revela todas las costumbres, las raíces de un pueblo. El matrimonio de los dos protagonistas se hace imposible; desde la Ley no escrita la que sabe leer no puede casarse con quien es analfabeto y no tiene casa, aunque sea un muchacho honrado y trabajador. Kiarostami nos lo dice magistralmente, desde perspectivas más abiertas y rompedoras. Un maravilloso y largo plano general que cierra el film, da, en cierta forma la respuesta. El espectador occidental atento ha podido acercarse a las raíces de ese pueblo tan diferente histórica, religiosa y étnicamente.

Manchevsky nos cuenta en su bello "Before the rain" una vuelta a las raíces. El paisaje, por una parte, duro, agreste, el sol y la luna... la obra del hombre, el testimonio del pasado, iconos, iglesia... Esa búsqueda es ambivalente, encuentra su propia tierra y a la vez la violencia estúpidamente xenófoba, el absurdo. La destrucción, el corolario inevitable y la composición del film "in retornello" intenta mostrar, desde el círculo, la inconsciencia, la irracionalidad humana que en la historia siempre ha actuado de motor esencial.

Raíces que no existen en un pequeño país como Albania. Rota la situación de aislamiento, de dictadura, las gentes buscan, no un regreso a un pasado inexistente, sino otras perspectivas diferentes. Es Italia quien debe proporcionarlas.

Aprenden el idioma, se sumergen en sus costumbres, a través de los signos mediáticos (la TV) para encontrar el rechazo o la burla. Suceso palpitante que Gianni Amelio muestra con tremenda emoción. Ese pueblo sin norte nunca ha sido tan certeramente retratado. Su fracasado éxodo, su inútil búsqueda de las raíces ajenas constituye el nudo de "Lamerica", una de las obras más bellas del Festival.

Regresada del tiempo, 1942, la magistral lección de Orson Welles (*It's all true*) entronca con esa búsqueda de las raíces, folklóricas y éticas del pueblo brasileño. La samba y su negritud, los rostros tallados en piedra y dolor de los *jangadeiros*... Un entierro que sume en sí mismo todas las ceremonias del mundo. El genio de Hollywood, humildemente, intenta acercarse y comprender. Las imágenes recuperadas nos muestran este pueblo con el respeto y amor que inspiran al realizador, en este caso, mediador y transformador por la fuerza del lenguaje artístico, de unas auténticas raíces en las que los hombres se unen a la tierra, al mar, al ritmo de la vida (la música) y al respeto profundo ante la muerte.

Nikita Mihalkov en su "Quemado por el sol" muestra la descomposición de unas recientes raíces. Un héroe de la Nueva Rusia, la que nace desde la revolución, es llevado a la destrucción física y espiritual en un día cálido de verano. Los nuevos signos se proyectan en un inmenso globo que iza el retrato de Stalin. Nada de lo que representó la revolución en sus comienzos perdurará. El héroe Kostov (y tantos otros) son asesinados y borrados del libro de la historia. El trágico proceso del olvido, de la desaparición matizó una época muy importante de la historia moderna de la Unión Soviética. La situación actual no es sino una consecuencia de esa destrucción de las raíces, que significa la memoria histórica. Vassili Kanevsky en "Nosotros los niños del Siglo XX" nos ofrecerá con frialdad estremecedora la situación actual a través de esos niños bellos, ladrones, asesinos y víctimas en un momento de traumática y cruelísima transformación. "Ana" de Nikita Mihalkov, en otro registro, desde un periodo de tiempo más amplio incide en idéntica búsqueda.

II.- SIGNOS DE IDENTIDAD: LA REALIDAD, DIAGNOSTICO Y TRANSFORMACION

La mayoría de los films presentados en el Festival tienen un tratamiento estético realista e inmediato. Se cuentan historias, procedan de la realidad o la ficción, textos teatrales de gran valor sirven de inspiración... Es el bloque mayoritario del Festival, el que representa un tanto las tendencias del cine como reflejo de las inquietudes

de este lenguaje del siglo XX por todo lo que atañe a su presente y su futuro, incluso a partir de los hechos del pasado, como pueden ser las relaciones de T. S. Elliot con su esposa, o las razones por las cuales las hermanas Papin asesinaron salvajemente a las señoras de la casa donde trabajaban.

Signos de identidad. Un pequeño pueblo irlandés en el que las tensiones de la Guerra Civil, IRA contra los ingleses, influyen en la vida de los habitantes, en su ideología y religión que se hacen secundarias ante la atmósfera opresiva y violenta que se crea. "High boot Benny" desde un lenguaje narrativo todavía no dominado del todo tiene la virtud de la sinceridad y una real capacidad de expresar un ambiente rural y sórdido a pesar de su innegable y salvaje belleza. Esta tristeza de las ilusiones perdidas, de la pérdida de las señas de identidad se da también en un modesto film egipcio "Pequeñas ilusiones", la guerra origina tragedias individuales que permanecen mucho después de que haya terminado. Es el símbolo del tiempo, escondido en los recuerdos de la historia, pero que surge omnipresente desde el desencanto y la total quiebra de las posibilidades vitales.

La historia y su peso decisivo, incluso desde la premonición de lo que puede suceder. Curiosamente uno de los grandes éxitos de la SEMINCI es "Tío Vania en la calle 42". Más allá de Malle y sus esplendidos actores está Chejov, que en su genial teatro, con no menor espléndida clarividencia, vaticinó que estos personajes, que representaban a una clase determinada habían fracasado. La pervivencia de esas obras tan específicamente unidas a su contexto como "La Gaviota", "Tío Vania", "Las tres hermanas" o "El jardín de los cerezos", se explica desde la universalidad de los sentimientos, de la homologación de los comportamientos humanos. Su traslación de la escena al lenguaje fílmico es problemática, son obras un tanto cerradas, perfectas en tonos y matices y susceptibles de montajes diversos, y por ello el film de Louis Malle es la constatación en imágenes de una estupenda (reducida en tiempo) representación teatral. Los personajes chejovianos recuperan de esta forma su capacidad de formar parte de la historia al ser incapaces de continuarla desde sus propios parámetros vacíos.

La realidad punzante, la imposibilidad de encontrar signos de identidad precisos, la expresan sobre todo dos interesantes películas. "Lady bird, lady bird" (Ken Loach) y "Fresh" (Boaz Yakin). Son personajes marginados los que viven su lucha contra la sociedad. No tienen raíces en ella, y sus signos de identidad los introducen en "la diferencia" marginados sociales en el film inglés,

gentes de color en los ghettos de las grandes ciudades norteamericanas en el otro. Un problema familiar, maternidad ¿responsable? y asistencia social, da lugar a un drama desgarrador. Los dos protagonistas, un emigrado paraguayo y una inglesa de durísima vida familiar, no tienen lugar en el sistema, sólo los títulos de crédito finales abren cierta esperanza, aunque la tragedia anterior no pueda ser remedada. Loach cuenta el hecho real con fuerza y vigor casi hasta el paroxismo. "Fresh", desde la ficción, nos presenta un niño de color sumergido en un mundo de drogas y rechazo social. Una magnífica primera hora, cerca del documental, y una continuación mucho más convencional, trazan la visión de un mundo con sus propios signos, difícilmente integrables en el de los que imponen las normas.

En "Tom y Viv" el poeta Elliot busca sus raíces en la Iglesia Católica, en el Grupo de Bloomsbury, en su autodefinición como intelectual, en su impecable "britanismo". Un film discreto pero que supone una crítica demoledora para el gran escritor que pierde su humanidad o la transforma formalmente desde la crueldad, a lo mejor subconsciente, del que se cree superior. Aquí son los signos de la sociedad inglesa más refinada los que constituyen la finalística de T. S. Elliot. Brian Gilbert recupera, no sabemos si con parcialidad, un tiempo histórico y sus signos externos desde un personaje singular y desde ahora controvertido.

La Espiga de oro de cortometrajes "Os salteadores" de Adi Feijo, a través de una curiosa técnica de animación, recupera igualmente para la memoria histórica las muertes injustas de los republicanos fugados a Portugal, capturados por la policía salazarista y entregados en la frontera española donde son inmediatamente fusilados.

Por último, en un film absolutamente moderno, contemporáneo de su propia realización, Nanni Moretti busca estos signos de identidad perdidos en Roma, de Italia. Desde los edificios de la capital, del contexto de las islas, la naturaleza y la "civilización" (?) que la ataca, y de la propia experiencia como enfermo, la desoladora sensación de un país que ha perdido su norte, su auténtica identidad, se impone. Quizás esta extraordinaria obra, "Caro Diario" en su aparente ligereza, sea la más profunda interrogación que se ha visto en el Festival sobre el destino del hombre en el contexto en que vive y del que puede y debe ser impulsor.

III.- DE LAS CEREMONIAS Y LOS RITOS

Los estudios antropológicos han revelado la existencia de una repetición y pervivencia de los

más diversos rituales. Las tradiciones no son, en muchos casos, sino manifestaciones, de estas ceremonias, sagradas y profanas que se fijan en la memoria de la historia y que pueden desaparecer si no se recogen como preciosas muestras de un pasado que puede resurgir desde diversas transformaciones.

Desde esta nueva visión del rito surge el film para el presente. Ritos de amor, de deseo, de humillación y de destrucción. Aún con decorados o escenas contemporáneas las constantes resultan ser las mismas al cabo de los tiempos y lugares.

El honor y su ridícula expresión formal en la violencia que surge de la convención que obliga al absurdo del enfrentamiento se desarrollan con desigual fortuna (excesivo metraje para una situación corta y mimetismo formal desde "Crónica de una muerte anunciada" o el sentido crítico coral de Luis García Berlanga) en "Aguilas no matan moscas" de Sergio Cabrera. Más logradas resultan "Exótica" de Egoyan, "Woyzeck" de Janos Sasz y "Sister, my sister" de Nancy Menkcer, curiosa vencedora del Premio concedido por el público y por el Jurado Joven.

Ceremonia del impulso sexual, que, después de una interesante primera parte del film en la que la atmósfera turbia está perfectamente conseguida, se pierde un tanto en el final, pretencioso y explicativo. La filmografía del director armenio-canadiense incide en la integración de las conductas habituales, voyeurismo, en un nuevo mundo tecnificado y complejo y aunque "Exótica" no sea su mejor obra, sí la más asquible, resulta de gran interés.

En "Woyzeck" y "Sister, my sister", las ceremonias llegan a la conclusión de la muerte. En la primera, otra versión filmica de la obra de Büchner sitúa la acción en una estación de tren que sustituye artificiosamente al campus del ejército, el hombre común. Woyzeck es sometido a todas las sevicias por parte de los diversos poderes. Cumple al final el ritual de la muerte violenta con su amante, María, en la noche con luna. Imágenes en blanco y negro, en estética expresionista de los años 60 que nos devuelve un clásico de la escena, al que Alban Berg pusiera música inmortal en una de las grandes óperas del Siglo XX.

Ritual de la humillación, las señoras hacia las criadas, que Genet hiciera gran arte, desde la sublimación de un caso real, en "Las Criadas". "Sister, my sister" en clave realista, en una atmósfera muy lograda, reconstruye el caso de las Hermanas Papin, el amor prohibido y patológico entre ellas, el miedo a sus amas, la servidumbre y el vacío. Algo que se encuentra en la historia de las gentes, en los impulsos primarios del hombre. La muerte violenta es el signo de una rebelión que sólo encuentra en ella su cauce para terminar en la locura.

Festival de Cine que en unas jornadas parece ponernos en contacto con los orígenes del hombre, su desarrollo, los impulsos personales y su búsqueda de la memoria de la historia. El arte filmico constituye en el pasado y el presente, un testimonio riquísimo de los comportamientos, las acciones y las omisiones de "totalidad" del ser humano en su múltiple y plural proyección geográfica y temporal.





Obra Cultural de la Caja de Ahorro Popular
VALLADOLID