

Naranjo, que plantea los misterios de las grandes dualidades, vida-muerte, cuerpo-alma, mundo-cielo, que desde el mundo antiguo, dando un salto fantástico a nuestros días, siguen asediándonos en la historia siguiente, «Apolo y las putas», historia de un actor y sus dobles, que ofrece en su duplicidad quizás una de las claves de *El Naranjo*. Apolo es también su polo opuesto: Dioniso. El apolíneo actor Vincente Valera, un actor cincuentón irlandés de origen español, descendiente de un naufragio de la Armada Invencible, se embarca en Acapulco con sus bacantes (una se llama precisamente Dionisia) en una orgía por la mar que es el morir y no sólo de la pequeña muerte. El cuento empieza realmente en *El Cuento de Hades*, una casa de putas de Acapulco, y acaba como cuento de Hadas. En un viaje infernal. O como se dice en «Apolo y las putas»: «en el ascenso simultáneo al infierno y al cielo». Para tal viaje, Vincen Valera alquiló un queche en el Club de Yates, pero antes ingresó en el Club de Yeats, del poeta Yeats, porque unos versos del gran poeta irlandés, del poema «When You Are Old» abren o entreabren los misterios de «Apolo y las putas». Valera viaja a Acapulco con un libro de poemas de Yeats y con frecuencia rumia las rimas de «When You Are Old», que en realidad es una reescritura —otro doble— de «Quand vous serez bien vieille» de Ronsard, uno de sus sonetos a Hélène. La «cara cambiante» del poema de Yeats revelará cuál es la última fase y faz del actor que perdió la cara. Valera perdió la cara para ganar una máscara. Una máscara mexicana, como Cortés. Perdió sus facciones para ganar sus ficciones, ser al cabo Cortés, los dos Martines, Escipión...

Otro epigrafe de Yeats —unos versos de *Easter*, 1916— abren *Terra Nostra*. Esos versos, no del todo idénticos a los originales de Yeats, vienen a decir en español: «Todo transformado: una terrible belleza ha nacido». Mito y metamorfosis: *mitomorfosis*.

La concepción cíclica de la historia, de Yeats, de una ósmosis universal de imágenes, de una imaginación corporativa almacenada en un almarío de muchos cuerpos que él llama *Anima Mundi*, no están lejos de las visiones que ofrece Carlos Fuentes en sus creaciones mitopoéticas.

Las semillas de *el Naranjo* vienen tal vez de la milenaria *Terra Nostra*, bien abonada por los pudrideros de la historia, del semillero de su Teatro de la Memoria. En ese Teatro se representan todas las posibilidades del pa-

sado que son en realidad las oportunidades latentes del futuro. Las oportunidades perdidas de España y sus hijas de América se representan de nuevo en el teatro de la imaginación de *El Naranjo*.

Carlos Fuentes plantó *El Naranjo* al final de «La Edad del Tiempo», ciclo que engloba toda su obra narrativa, porque los círculos del tiempo narrativo (curso y recurso de historias que se reciclan) nos llevarán inevitablemente al inicio, y a la relectura: aurora o aura de un nuevo día enmascarado. «Plantaré de nuevo las semillas del naranjo», son las últimas palabras de Colón en la última historia, «Las dos Américas», de *El Naranjo*.

Colón fue a Sevilla, y al golfo de Edén, pero no perdió la semilla. Ni la llave que le lleva a los orígenes.

El Naranjo es también una apología de las culturas, de todas las culturas. No busquéis pepitas que no se puedan sembrar. En vez de pepitas de oro, pepitas de naranjas. Frutas de oro. Sí, hay que cultivar nuestros jardines, no dejemos que los destruyan. Finalmente, el oro de la Conquista se transmutó en mierda —y no hay que recurrir a los anales freudianos para establecer tales analogías. Pero el hedor de la disentería de Cortés en su lecho de muerte es anulado por el aroma de un naranjo...

Colón, Cortés, Jerónimo de Aguilar plantaron sus naranjos y se plantaron en el Nuevo Mundo. ¿Por sus hurtos o por sus frutos los conoceréis?

Y es obligado no olvidar aquí a Bernal Díaz que consigna con orgullo que unas siete u ocho pepitas de naranjas que sembró junto a una casa de ídolos «fueron los primeros naranjos que se plantaron en la Nueva España».

¿Qué variedad de naranjas son las del mágico naranjo de Carlos Fuentes? ¿Naranjas de la China? ¿Naranjas de Génova, de un *Citrus aurantium Genuense*? No echemos en saco roto que un extraño viajero genovés llevó las semillas de un naranjo nada menos que a Numancia, en «Las dos Numancias».

Aventuro, con el permiso de Cristóbal Nonato, que se trata de la variedad navel o *navel* en inglés, ombligo. Pues *El Naranjo* de Carlos Fuentes es un *onfalos*, un ombligo, el eje de un mundo fabuloso, que gira y gira con los círculos del tiempo de la utopía, de la epopeya y del mito siempre recomenzados.

Julián Ríos

Sociología del cante flamenco*

Desde que Eugenio Noel emprendiera su particular cruzada contra los toros y el flamenco, símbolos si no causa de la decadencia y atraso españoles, reflejando una postura muy corriente en la generación del noventa y ocho, el mundo ha dado muchas vueltas y la consideración hacia el cante flamenco ha experimentado un giro radical. Hoy se acepta generalmente que el flamenco es una de las manifestaciones artísticas más importantes de la España moderna y su estudio ha dado lugar a una rama del pensamiento, la flamencología, que ha producido ya obras de evidente interés. Pues bien, creemos que en este género de la flamencología el libro que comentamos ocupa un lugar destacadísimo, y que desde el momento de su publicación se va a convertir en referencia obligada e imprescindible para todos quienes desean acercarse a este mundo apasionante del arte flamenco.

Creo que el mayor mérito del libro es que, desde el primer momento, el autor especifica el ámbito científico en que se va a mover, la teoría que va a conducir su investigación. Y esta teoría es la de la sociología del arte del materialismo dialéctico, cuyo representante más conocido es Arnold Hauser. Esto va a prestar a su trabajo un rigor metodológico que es precisamente lo que se viene echando de menos en la mayoría de este tipo de investigaciones.

Steingress desde el principio nos manifiesta su opinión de que el arte flamenco, como el arte en general, es una superestructura dependiente en su desarrollo de la infraestructura económico-social. Desde este enfoque

sociológico, el arte como objeto de conocimiento encarna objetivos sociales y culturales, conductas socialmente definidas y actitudes provocadas por el propio fenómeno artístico. En el estudio del flamenco será preciso tanto el análisis del hecho individual, como el fenómeno colectivo de la realidad social en la que este hecho se produce.

El hecho individual —el cante— puede considerarse tanto como objeto artístico (lo que nos llevará a encuadrarlo dentro de la reelaboración de la cultura popular andaluza en el momento en que se producen sus primeras manifestaciones, así como en relación con las diversas tendencias poéticas y culturales del siglo XIX), cuanto como objeto sociológico, lo que nos obligará a realizar un análisis de la realidad social y cultural de la sociedad en que este objeto artístico se manifiesta: la sociedad andaluza del siglo XIX.

Estos son los esquemas de los que partirá Steingress para realizar su investigación. Así pues, su estudio comprenderá el análisis económico, sociológico y cultural del ámbito geográfico donde el cante va a hacer posible el fenómeno del flamenco, es decir de *la afición* con una especial referencia a la afición estudiosa, los flamencólogos; y, finalmente, el análisis del creador tanto poético como musical del cante flamenco.

Partirá el estudio de los flamencólogos, es decir, de las diversas interpretaciones que hasta ahora nos han dado del flamenco los estudiosos del mismo. Antes de entrar en el estudio de los flamencólogos propiamente dichos, Steingress se detiene en las teorías que sobre el origen del flamenco nos han dado dos eminentes músicos españoles: Falla y Turina.

Frente a la teoría de Falla que parte de la distinción entre el cante «jondo», cuyo prototipo más puro sería la *seguiriya* gitana y un cante flamenco adulterado, Steingress va a inclinarse más por la interpretación de Joaquín Turina. Falla sostiene que lo jondo es lo popular andaluz más la aportación gitana, y en su manifestación más *jonda* conserva los elementos más puros de los cantos mozárabes y bizantinos. Frente a él, Turina ve en la saeta tradicional primitiva, eslabón entre las formas musicales li-

* Gerhard Steingress: Sociología del cante flamenco. Biblioteca de Estudios Flamencos, 8. Jerez de la Frontera, 1993.

túrgicas y populares de Al-Andalus, el origen del *jondo*, tanto de la saeta primitiva como de la *seguriya* gitana. La saeta tradicional franciscana tras su popularización daría lugar a la saeta popular de donde resultaría finalmente la saeta *semanasanta* moderna. Paralelamente la interpretación del romance por parte de ciegos y músicos ambulantes, sirviéndose del mismo tronco musical de la primitiva saeta, daría lugar a la *toná*, que finalmente sería el eslabón de inserción de las antiguas tradiciones musicales en el flamenco.

Steingress se muestra mucho más conforme con la tesis de Turina que con la de Falla, y de ella se sirve para insistir en el que va a ser uno de los puntos fundamentales de su tesis sobre el flamenco: el del origen *no gitano* del mismo. «Creemos —dice— que la saeta tradicional primitiva no fue un género gitano, sino una modalidad musical *jonda* anterior al agitanamiento de la música: lo *jondo* no es una característica gitana, sino que lo gitano es una característica de lo *jondo* procedente del canto litúrgico medieval tanto mozárabe como almuédano». Y un poco después, añade: «La *seguriya* gitana, de fecha muy reciente, es simplemente una adaptación musical de la *toná* de la saeta moderna andaluza a un tipo de copla agitanada». Resulta extraño —concluirá Steingress—, que Turina, tras ver acertadamente el origen del *jondo* en la evolución de la antigua saeta litúrgica, tras considerar la relación e influencia de ésta en las coplas carceleras y ver el importante papel desempeñado por los ciegos y otros romanceros profesionales en la formación de un nuevo tipo de cante, elementos todos ellos no gitanos, siga cayendo en el tópico del gitanismo y acabe derivando la *jondura* de la saeta moderna de la posterior *seguriya* gitana.

Tras estas referencias a las teorías sobre el origen del flamenco de Falla y Turina, Steingress pasará al estudio propiamente dicho de la flamencología, distinguiendo en ella cuatro fases de investigación: la de la escuela sevillana, con Demófilo y Hugo Schuchardt, influida por el darwinismo sociocultural de Heriberto Spencer; el folclorismo, que supone un estancamiento frente a la fase anterior culminado con la reacción antiflamenca del 98, a la que seguirá el período de recuperación de Falla y Turina y cerrada con la obra maestra de Guillot y Sierra donde el flamenco ocupa solo un lugar secundario dentro del *folklore*; una tercera fase será la de la fla-

mencología propiamente dicha, que supone un renacimiento del interés por el cante flamenco, se inicia con la obra de González Climent y culmina en la obra síntesis de Molina-Mairena, finalmente la fase actual será la del *postmairenismo*, en la que los nuevos investigadores estudian el flamenco con métodos científicos, y donde, sin rechazar *la afición* como motivo de dedicación al cante, no la acepta como explicación del mismo tal como ocurría en la flamencología de González Climent.

Tras esta división sistemática, Steingress va a pasar a estudiar las teorías de los nombres fundamentales en el estudio del flamenco, comenzando con el más antiguo, el de Demófilo.

Sostiene Demófilo que los cantes flamencos, o por mejor decir, lo que se comprende con esta denominación, asumen un vasto conjunto de cantos caracterizados por su tono melancólico y triste; dichos cantos son el resultado de la fusión de las condiciones poéticas de la raza gitana y la andaluza; que es el menos popular de todos los géneros populares, así como el menos nacionalista, ya que a diferencia de los géneros propiamente folclóricos éste es un género de artistas individuales, de cantaores, de origen tabernario que posteriormente se convertirá en espectáculo público; y que, finalmente, sufrirá una evolución en la que se andaluza, se «agachona» el primitivo estilo gitano, convirtiéndose en un género mixto.

A partir de la crítica de Demófilo, Steingress va a comenzar a desarrollar su propia teoría. Acepta la tesis de Demófilo de que el flamenco no es un género creado por el pueblo, sino por los cantaores, artistas profesionales modernos, y esto tanto con respecto a la poesía como a la música, aunque esta última esté relacionada con ciertas tradiciones musicales de origen antiguo. Critica a Demófilo por dejarse llevar por el gitanismo costumbrista del pensamiento romántico. La fórmula artística empleada por los flamencos —dice Steingress— consiste en la combinación de ciertas tradiciones musicales antiguas con una nueva poesía de tipo romántico fundida en las formas métricas de la lírica tradicional española.

Los cantes flamencos no pueden ser, como sostiene Demófilo, producto del genio artístico de la raza de los gitanos andaluces. No hay tal raza gitana ni tal poesía gitana. De lo único que cabe hablar es de un motivo romántico «agitanado», motivo que va a permitir a artistas gitanos incorporarse a un tipo de manifestación