Mirar aquesta terra: Valores culturales e identidad

RICARDO SANMARTÍN
Dpto. de Antropología Social
Facultad de CC. Políticas y Sociología
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

La antropología social ha solido estudiar la identidad cultural analizando los principales símbolos de diferenciación entre grupos humanos, o cómo esos grupos representan la pertenencia. Pero esa no es la única manera de tratar el tema. También podemos estudiar los significados culturales que la gente comparte como patrimonio cultural. El artículo estudia la relación entre ese patrimonio —hecho de valores y significados integrados en un síndrome cultural— y el papel desempeñado por un tipo selecto de canción protesta inspirado en los poemas místicos y renacentistas de Ausiàs March durante la Transición Política a la democracia en una región bilingüe de España.

Palabras clave: Canción protesta, Poesía, Identidad cultural, Transición a la democracia, Raimon, Ausiàs March.

SUMMARY

Social anthropology has usually studied cultural identity analyzing the main symbols of differentiation between human groups, or how these groups symbolize membership. But this is not the only way Social Anthropology can address the subject. It can also study those traditional cultural meanings shared by people as cultural heritage. This article concerns the relationship between such heritage —made up of values and meanings integrated in a cultural syndrome— and the role played by a select type of protest song, inspired by the Renaissance and mystic poems of Ausiàs March, during the Political Transition to democracy in a bilingual region of Spain.

Key words: Protest song, Poesy, Cultural identity, Transition to democracy, Raimon, Ausiàs March.

RAIMON Y AUSIÀS MARCH

“Així com cell qui es parteix de sa terra” es el primer verso de un poema de Ausiàs March, que Raimon convirtió en una de sus más acertadas canciones. El poeta caballero, señor de Beniarjó, nacido a finales

RDTP, LIX, 2 (2004): 161-174

del siglo XIV, creador de hondos poemas y admirado desde el siglo XV a nuestros días, ha sido recreado por el cantautor de Xàtiva uniendo la energía de su voz a las letras del dorado siglo valenciano. En su poema CXI Ausiàs March usa el dolor de quien deja su tierra para expresar el estado de su espíritu herido tras haber perdido el amor y la esperanza. Como es bien sabido, el poeta de Gandía nunca adornó la crudeza del dolor sentido, ni mostró que éste naciese de un corazón flojo o de un alma blanda. Él mismo era consciente de la complejidad de sus sentimientos y de la aspereza de su estilo. Como subrayaba Fuster (1982: 23-24), “March té clara consciència de la tosquedat —tosquedat retòrica— de la seua poesia. Ausiàs no poseeix el do de la paraula musical [...] de l’abundància decorativa, però sí el de la intensitat, el de la síntesi roent i resolutòria [...] concisió i energia”. En su pluma el canto del dolor no es una queja melindrosa sino, más bien, una manera de abrir un cauce expresivo para que el dolor alcance plenitud y suficiencia en la forma y de ese modo, objetivado, pueda finalmente asumirlo quien lo sufre. Coinciden, pues, poeta y cantor en la fuerza que otorgan a la expresión. Raimon percibe e interpreta con pleno acierto la energía poética de March y así logra sumar a aquélla la suya propia, eligiendo para ello tonos, ritmos y dicción originales, inconfundibles a pesar de la influencia de la tradición valenciana de *les albaides*, de Ray Charles, de la música espiritual negra, de los italianos o de Brassens (Galeano 1987: 77). Su “modo valenciano de poner la voz” (*Ibid.*: 52-53) y de vocalizar “contrastaba tanto con el tipo de canción que había [que] no sabían dónde colocar lo que [Raimon] cantaba en esa época” (*Ibidem*). A pesar de que la crítica haya clasificado a Raimon como iniciador de la *nova cançó*, encarna una diferencia entre la más dorada tradición poética valenciana y “el tipo de canción que había” entonces, así como un peculiar enlace entre aquellos clásicos y las aspiraciones *progresistas* de la época. Su innegable singularidad, percibida en los primeros años sesenta del siglo XX, y reconocida ya en el inicio de la Transición, cautivó a la juventud, y contribuyó a la identificación política de la izquierda, a la vez que alentó las ilusiones de muchos nacionalistas. Con todo, en ese uso de los poemas de Ausiàs March no sólo había “una tentativa de recuperación de una memoria colectiva” (*Ibid.*: 34), de rescatar la cultura no aprendida en la escuela, sino que, unido en el recital a sus propias creaciones, implicaba una cierta inversión de lo que Ausiàs March hacía al escribir en el siglo XV. El poeta, considerando obvio el sentimiento sufrido al partir y desarraigarse de la propia tierra, se apoyaba en esa experiencia humana conocida —por ser universal— para hacer comprender la novedosa cualidad personal de otro dolor —de amor— menos conocido. Raimon, al encarnar en su canto la energía del poeta

herido “*havent perdut amor*”, logra, sin embargo, conmover al auditorio en un contexto público, político e histórico nuevo, desconocido. Para el cantor y su audiencia lo que resultaba problemático era el desarraigo cultural que latía oculto en la época del Tardofranquismo y la Transición. Como Raimon reconoce, pocos años antes de componer *Al vent!*, todavía entonces, en su generación, “desconeixiem per complet l’existència d’una literatura escrita en la nostra pròpia llengua” (Pelegero i Sanchis 1983: 29). La situación se percibía como que “no había una tradición a la cual acogerse [...] Aquí no, aquí carecíamos de todo esto, aquí se partía de cero” (Galeano 1987: 78).

Tomar conciencia de una carencia, como punto de partida, es caer en la cuenta de un vacío que pide ser llenado. Se trataba, a su juicio, de una necesidad que no era individual sino “que está muy en el ambiente, es decir, la gente joven necesitaba un tipo de canción diferente” (*Ibid.*: 76). Raimon no sólo interpretó bien el estilo del poeta, sino que su sensibilidad reaccionó a cuanto le afectaba en ese ambiente: “Yo voy por el mundo y no soy una piedra, no soy insensible, y las cosas me penetran y luego salen” (*Ibid.*: 79). Como todo artista, su observación de la época le permite detectar alguno de los problemas que el horizonte guarda en su seno, de ahí que al esbozar su expresión en el canto la “gente se siente interpretada en las canciones” (*Ibid.*: 23), pues, aunque se trate de un poema lírico, en su opinión, “la significación social de un poema no existe a priori, sino a posteriori. La significación social se da cuando la gente hace suya una cosa” (*Ibid.*: 81). “La gente toma las canciones en sentido político, las hace distintas de como las he hecho yo y las hace *suyas* [...] Yo creo que es eso. Una necesidad de sentirse expresado en un momento determinado. Es la misma necesidad que me hace crear las canciones y cantarlas” (*Ibid.*: 22). Claro está que la *necesidad* y la *sensibilidad*, desde las cuales trabaja el artista y proyecta su obra, han sido previamente configuradas en una experiencia que las ha dotado de ese potencial crítico que después aparece en su visión de la realidad. A la temprana educación musical popular se suma la experiencia familiar de la posguerra. Además, en palabras suyas,

el hecho de haber podido estudiar me creó una especie de divorcio interno, entre el mundo de mis amigos de calle y el de mis amigos de estudios [...] Yo vivía en un vaivén constante entre el mundo universitario, donde se forma la clase dirigente, y mi mundo original del Carrer Blanc de Xàtiva [...] eso a la larga me marcó mucho, como un ‘outsider’, en cierto modo, de los dos mundos. Eso me influyó mucho [...] La contradicción entre la realidad y la educación [...] Después leo trabajos de Joan Fuster y después descubro a Espriu. Y digo: [...] *aquí me han estado engañando* (*Ibid.*: 68-69)

Raimon ha *deixat sa mare sola a Xàtiva, al Carrer Blanc*¹, y, como él, muchos adolescentes y jóvenes de toda España vivieron en esos años desarraigos y contradicciones similares entre la realidad y la educación, entre su extracción social y origen local y cultural, por una parte, y el medio urbano, laboral o universitario al que accedieron, por otra. No puede, pues, sorprender que muchos se sintieran identificados cuando Raimon rompía con su voz aquel silencio antiguo de las *clases subalternas* proponiéndoles una *lluita contra la por i contra el dolor*, hasta *guanyar l'esperança*. Al hacerlo, publicaba en sus canciones experiencias modeladas y sentidas desde unos valores culturales compartidos. No se trataba de volver tras *antics tambors*, ni de reavivar *velles passions, records inútils*. Raimon lo decía bien claro: “*No creguem en les pistoles*”. Raimon cantaba las esperanzas “*d'un temps que ja és un poc nostre, d'un país que ja anem fent*”. Decía a su público que “*encara és forta la lluita i queda tant per fer*”. No sólo cantaba las esperanzas. Era consciente de que “*caminem perduts*”, y de que “*l'única seguretat*” que él poseía no era algo dogmático, sino “*l'arrelament dels meus dubtes*”. Por eso, junto a su canto a la esperanza, confesaba: “*plora la poca fe*”. Ciertamente es que “*avui és espessa la vida, com una gran muralla*” y que “*ningú no [...] ajuda a desfer-la*”, que aquella “*vida estesa al teu davant*”, que “[*com una mà*] a tu es lliuraba sense malícia [...], *anà tancant-se molt lentament*”. Pero el artista no calla, ahonda en su sentir y reconoce que “*ben endins viuen les paraules, les paraules que no ens deixen morir*”, palabras que busca tentando “*allò que abans en deien ànima*” con los dedos de Mompou para, finalmente, preguntarse “*Oh Pensament, sabré escoltar-te?*”.

Raimon nunca pudo ser muy escuchado. Hoy, de hecho, parece que aún se le oye menos que en aquellos agitados años en los que el sueño de la identidad brillaba en el horizonte. Ni sus canciones, ni la *Moixaranga d'Algemesí*², se han escuchado tanto como el *Himno* de la Comunidad Valenciana —en su origen: marcha de la ciudad e *Himno de la Exposición* de 1911— menos también que el popular *Paquito el Chocolatero* o *El fallero*³. Eso no significa que sus canciones o que los poemas de Ausiàs March, Joan Roís de Corella, Jordi de Sant Jordi, Anselm Turmeda o Joan Timonedá, no tengan nada que ver con la identidad. Sin duda, no han tenido la misma difusión, ni han gozado de una recepción popular com-

¹ Tomo títulos y versos de las letras de las canciones de Raimon que integro en mi texto en bastardilla. Para seguir los textos puede verse Raimon (1993).

² Música popular interpretada con tamboril y dulzaina que una parte de la izquierda nacionalista proyectó promover como himno para el País Valencià.

³ Las dos músicas más populares de las fiestas de Moros y Cristianos y de Las Fallas respectivamente.

parable. Las situaciones en las que unos y otros han sonado han sido siempre bien distintas, y eso ha facilitado la suma de asociaciones entre el significado colectivo de la situación festiva, política y tradicional con himnos y pasacalles, frente a otras situaciones —menos frecuentes y de menor aforo— en las que el significado asociado en la mente de los participantes quedaba afectado por la reivindicación política y por la calidad culta de unos textos poéticos de no fácil comprensión para la mayoría del público. La participación en fiestas y celebraciones oficiales ha sido siempre más amplia y menos selectiva que en los recitales. Por más libre o barata que fuese la entrada en estos casos frente a aquellas ocasiones, la distinta participación resulta ya expresiva de la acogida que el significado de cada acto tiene entre la gente. Nada de esto nos debe sorprender, pues en esa diferencia se dan cita no sólo dualidades constantes en toda sociedad: lo popular y lo culto, lo sancionado oficialmente y el ejercicio crítico de la reivindicación, o la tradición y la vanguardia, sino también la diversidad interna y el pluralismo propio de una compleja sociedad moderna.

En su libro *Les hores guanyades* Raimon escribe más bien como Ramón Pelegero Sanchis, apeado de su rol público, abriendo su conciencia como un informante veraz. En varias ocasiones confiesa su malestar ante el ruego que a veces le han formulado pidiéndole un mayor protagonismo político (Pelegero Sanchis 1983: 56, 69, 70, 162, 167), y en otras muestra su decepción ante el escaso eco que sus preocupaciones culturales tienen (*Ibid.*: 24, 30, 31, 56, 65, 92, 93, 106, 107, 119, 139, 143, 194, 243) entre quienes, por extracción social e ideología, cabría esperar que engrosaran su público. Raimon no es la *mironiana* estrella *d'un roig encès* que canta en su obra. Es un artista que dice *les coses tal com son*, y no todas son del mismo ni de un único color. Así es siempre el limitado papel de los artistas. Su mirada, sensible a los problemas humanos que bullen en la época, escruta el horizonte y, tras reconocer con Espriu que *he mirat aquesta terra*, abre mente y corazón dando a luz un dardo de voz que va directo al alma de nuestro tiempo. Con poemas propios y ajenos, dando en su interpretación la plenitud de sí mismo (Pelegero Sanchis 1983: 99), el artista crea en su obra un instante de verdad existencial que traspasa las barreras argumentales, y así ofrece, a quienes gozan su creación, una vivencia pura de lo que es ser una persona viva aquí, ahora. En sus palabras: “Cantar no és mai enraonar. La veu estrictament individual és l'última lògica del cant autèntic, en la desgràcia i en la festa” (*Ibid.*: 42). Palabras que coinciden con las de otros poetas, como Luis García Montero, al señalar: “es imprescindible que la poesía sea la consecuencia moral del individuo, [...] la poesía es lo contrario [del portavoz]: la voz individual frente a la voz totalitaria —¡Y la totalizadora!— ¡Y la totalizante!” (Mora

2003: 35) añaden Juan Gelman y Darío Jaramillo. El recital, además, suma a la letra y música de la canción, toda la ilusionada expectativa que llena el ambiente, esa mágica espera a que irrumpa el autor en el escenario. Finalmente, es el testimonio vivo del intérprete, su persona entera sosteniendo cuanto dice, la fuente irreductible de esos momentos en los que la ética toma el cuerpo de la estética para presentarse.

Raimon, que en su libro no ahorra críticas a su tierra (Pelegero Sanchis 1983: 13, 20, 26, 38, 47, 78, 83, 112), se duele de ello a la vez que, rompiendo aquel silencio del que viene, exclama: *qui perd els orígens perd identitat*. Tampoco Ausiàs March⁴ evitó, al observar la humana naturaleza, críticas a sus paisanos. Buena parte de su creatividad surge como reacción ante un mundo en derredor que no le satisface. No se trata sólo de que “March ha pogut veure que en la seua època ja ningú no *s’afina en ben amar*” (*Ibid.*: 95). Eso mismo es uno de los síntomas de que “la societat ha anat decaient. *Perquè són cert que és pijorat lo món* (XLI, 2)” (*Ibid.*: 94). Si los valores desde los que escribe March se enraízan en una cultura feudal, y “el poeta, ja està inserit en una ciutat i en uns anys on prevalen les estructures burgeses” (*Ibid.*: 89), la belleza de sus poemas no reside en la vivencia de una añoranza, en el sueño de un imposible anacronismo. March defendió sus competencias feudales y como tal se comportó *servint senyor qui jamés fon vassall [...] e en tot lleig fet hagué lo cor salvatge*. Esa belleza tampoco nace del manido pesimismo filosófico del poeta —no siempre bien entendido al detenerse ante la literalidad de las palabras, sin contemplar el hecho de escribirlas y la obra hecha, que prueba la capacidad de haberla escrito soportando la contemplación del mal. Pere Bohigas señala:

Hi ha evidentment una desproporció entre el món interior del poeta, aparentment en equilibri, i la tempesta amb què se'l compara [...] El pessimisme d'Ausiàs March recorre a imatges tètriques [...] el poeta ha expressat el seu buit i la seva angoixa en fragments de poesia introspectiva on, explorant-se implacablement, ens apareix torturat pels mateixos mals que han turmentat els homes des de fa un segle (Bohigas 2000: 39-40).

Pero es el propio Ausiàs March, confesando en un poema su condición de

cor malastruch, enfastijat de viure?
Amich de plor e desamich de riure (XI, 2-3),

quien es capaz de encarar sus males y anímicas dolencias con valor y coraje hasta objetivarlas en la escritura. La belleza, pues, no surge de la

⁴ Véase Fuster (1982: 10): “la velledat en valencians mal prova...”

añoranza ni de su pesimismo, sino del contraste entre el presente y la memoria, entre el dolor y el coraje de contemplarlo y nombrarlo, de la crítica y la autocrítica, en definitiva, del valor para hacer frente al mal desde su íntima afirmación de una figura humana que encarna valores y principios compartibles, pues son éstos los componentes de la vivencia que dispara la emoción en el lector. Ésos son también los contenidos que logra transmitir Raimon en su interpretación de March. De ahí la insistencia de toda la crítica en subrayar la modernidad de la imagen del hombre que se trasluce en la poesía del Senyor de Beniarjó. De ahí también que la audiencia actual se identifique con los contenidos de esa imagen. Joan Fuster lo ve con claridad en su estudio del poeta de Gandía, cuya vida “anava acompanyada i remordida per una ansietat ètica inflexible, agudíssima” (Fuster 1982: 12). En su obra, “Ausiàs escandeix el seu sistema moral” (*Ibid.*: 17) “Tota la poesia d’Ausiàs és [...] *poesia moral* [...] descansa sobre principis purament ètics: és, en el fons, [...] un moviment ètic [...] no perd de vista l’esquema axiològic” (*Ibid.*: 36). Así pues, aquello de lo que nos habla March en sus poemas “no és ben bé un *sentiment* [...] més aviat hauríem d’anomenar-lo una virtut. La virtut [...] implica, en la seua realització, una tensió moral positiva, operant, en la qual l’esforç [...] juga un paper determinant. La virtut és sempre una victòria [...] Es tracta d’un heroisme” (*Ibid.*: 86). Así lo escribía March:

*Açò apar als hòmens gran miracle,
que la virtut tant lo cor enfortesca,
que la sabor de fel se torne bresca,
l’ome faent a si mateix obstacle.
Per una part ell requer de Mort fuyta,
per altra va corrent envers aquella;
aquest contrast tot ardiment exella,
e dura tant fins veure que l venç luyta;
e si l’om venç, la Mort és avilada [...]
Per l’esperit, qui no mor, se delita
en fer contrast, o por l és cosa leja;
sens esperar profit d’alguna cosa,
se met a mort per la virtut dins closa*

(CXII, xvi-xvii)

Ese énfasis en la moral y en la autenticidad del individuo, en el esfuerzo del sujeto que a sí mismo se toma como obstáculo a superar, implica una imagen del hombre cuya percepción inyecta un ánimo y renacimiento vital que están en la raíz de la belleza de la poesía y del canto. Las emociones y la atracción que la belleza suscita justifican el éxito del poeta y del cantor, pero esto no basta para hacernos ver su incidencia en la

identidad cultural. Una reflexión adicional resulta necesaria pues, tan pronto intentamos conectar a ambos autores con los procesos de identidad cultural, se nos impone, tanto la intuición de una lógica conexión, como la evidencia de dificultades: ya indicamos cómo uno y otro han criticado, tanto los vicios de sus paisanos, como los excesos de sus regidores. Ambos, también, han valorado más al individuo que al grupo. Raimon, reflexionando sobre la humanidad, escribe: “els seus millors homes [...] bojos, malalts i derrotats, vençuts han aportat molt més que les masses” (Pelegero Sanchis 1983: 23). En el caso de March, su individualismo es una constante, no sólo por su elitismo y aprecio de la soledad. La afirmación de sí mismo es otra de sus marcas: “*Yo só aquest qu'en la mort delit prencb [...] Mon mal no és tant com en altre'n vench; yo l'he fet gran [...] yo só aquest que'm dich Ausiàs March*” (CXIV). Como reconoce Fuster, “el seu jo hi és present tothora [...] En tot se sent exclusiu” (Fuster 1982: 43), hasta en la grandeza de los males que sufre. Si el individualismo, el elitismo, la censura del propio país y la introspección que la crítica aprecia en los autores, pudieran constituir trabas para ver en sus obras la propia identidad cultural simbolizada ¿dónde reside entonces su aportación, su valencia identitaria?

IDENTIDAD

La antropología social ha estudiado la identidad cultural centrándose, básicamente, en la simbolización de la pertenencia a aquellos grupos en cuyo seno el sujeto ha sido configurado al asumir pautas y normas, reglas y principios que le han hecho humano. El énfasis que en muchos estudios se ha dado a la investigación de la identidad casi siempre ha residido en la detección de aquellos símbolos que manifestaban dicha identidad precisamente porque lograban subrayar diferencias fácilmente reconocibles, estereotipadas incluso, entre un grupo y otro. Desde ese punto de vista, sólo la lengua de los poemas y canciones que comento contrasta, dentro de España, con las demás lenguas hispanas, pero ni los poemas ni las canciones destacan aquellos rasgos que la tradición popular ha elegido como símbolos para representarse o para marcar una frontera. No es éste un problema que esté presente en Ausiàs March. En todo caso sólo podemos apreciar su propia diferencia personal, pues, aunque confiesa que “*he seguit delits comuns de poble*” (C, xv), toda su obra subraya la rareza y excelencia de su singular dolor y amor. En el caso de Raimon, no cabe olvidar su canto al origen en el que se enraíza la identidad, desde *el Carrer Blanc de Xàtiva*, hasta el País y la lengua, así como su apoyo a los esfuerzos encaminados a recuperar la memoria cultural

como patrimonio colectivo. La figura pública del cantautor ha logrado ser también símbolo de una de las formas de entender la identidad colectiva, aquella que la intelectualidad valenciana heredera de Joan Fuster comparte con la ciudadanía de izquierdas.

Hay, no obstante, otra forma de estudiar la identidad cultural que no se basa tanto en los símbolos diacríticos de la pertenencia sino, más bien, en los contenidos específicos de la cultura, en los significados culturales recibidos de la historia y que, al compartirlos, permiten un entendimiento más denso y más rápido en la interacción. No es que tales símbolos diacríticos no pertenezcan a ese mismo patrimonio. Se trata, más bien, de dos enfoques de la atención de signo opuesto. La perspectiva simbolista tradicional ha centrado su análisis en el papel diferenciador del símbolo, en su capacidad para marcar límites entre grupos humanos que acaban percibiendo su identidad por oposición a sus vecinos. Se trata de una manera de estudiar la identidad que corre el peligro de olvidar que aquello que marca diferencias simbólicas que facilitan la oposición nace en el seno de una larga historia compartida en la que lo que importa no es la contraposición al otro, sino la calidad de la intelección interna. Desde esta perspectiva, más centrada en los referentes conductuales de la cultura compartida, lo que cuenta es, ante todo, no el símbolo diferente, opuesto al otro, sino la semántica de la interacción entre quienes comparten el saber de la propia tradición. Cambiamos la mirada que divide por la que une. Obviamente, son dos caras de la misma moneda, pero dos caras diferentes con distintas consecuencias en el análisis. La perspectiva simbolista no percibe el constante ahorro de energías que se deriva del sutil entendimiento recíproco y, sin embargo, eso es lo que explica la preferencia de los actores por el propio patrimonio cultural y por la interacción entre quienes lo comparten. En eso se funda el valor positivo de la identidad reconocida en la pertenencia. Ésa es la vivencia repetida que alimenta desde dentro la identidad colectiva y le da sentido. Ese énfasis en la semántica cultural permite estudiar la gestación de la identidad en todos los campos de experiencia. No se centra tanto en la política y los rituales —que expresan la identidad hacia fuera. Ésa ha sido la dirección de la orientación simbolista. La orientación semántica intenta ampliar su estudio desde la experiencia acumulada de la historia hasta la que los actores comparten en el seno de sus instituciones familiares, locales y económicas. La atención, desde ese punto de vista, recae preferentemente sobre aquellas maneras de categorizar la experiencia, de comprender la moralidad de la conducta, de creer en lo real como algo obvio, de encontrar lo verdadero y lo que, en última instancia, constituye la imagen de lo humanamente aceptable para los actores cuya interacción se comparte en el

trabajo de campo. Se trata, pues, de estudiar la cultura que subyace en las formas de actuar extendidas en la población, ya que por compartirlas los actores llegan a entenderse unos a otros sin tener que explicitarlas. La investigación antropológica buscará los modelos culturales que, aun no siendo expresamente formulados por los informantes en las entrevistas, quepa inferirlos tras la comparación y estudio de los datos de campo y de la historia. Esas maneras compartidas de entender lo humanamente aceptable ofrecen matices diferentes según haya sido la realidad histórica de los grupos sociales. Los logros humanos, aunque no tienen la constancia legal de los hechos físicos que estudia la ciencia, poseen, en su gestación, una raíz y una lentitud históricas que impiden su transformación por mero voluntarismo. Se trata —obvio es decirlo— de logros colectivos, sancionados por el grupo, cuya modificación sólo puede ser tan grupal como su origen y su naturaleza lo son. De ahí que su estudio exija atender tanto a la interacción observable, como a la historia. De ese tipo de estudios en la Comunidad Valenciana (Mira 1974, 1978, 1980, 1997; Cucó 1982, 1991; Ariño 1992; Fuster 1962; Cucó 1975, García Ferrando 1992; Reglà 1968; Mollà i Mira 1986; Morant 1984; Burns 1981; VV.AA. 1983; Ramos 1978; García Ferrando y Pérez de Guzmán 1988; Asensi 1979), y no sólo de mis propios trabajos de campo (Sanmartín 1982, 1999), analizando lo escrito por historiadores, sociólogos y antropólogos, he podido apreciar un conjunto de complejos elementos culturales densamente entrelazados cuya comprensión me ha ayudado a interpretar una gran cantidad de conductas frecuentes en distintos campos de experiencia. Bajo la expresión *síndrome personal* integro figuras concretas de los valores de la igualdad, la libertad y la solidaridad, una atención a las cualidades y capacidades de la persona, una manera de creer en lo real y de entender lo verdadero cuya potencia disminuye según se pasa de lo privado a lo público, una estimación franca de la sensualidad y un alcance del horizonte moral variable, si bien generalmente reducido al propio grupo que en cada caso opera como referente de la acción del sujeto (*quadrilla*, *cofradía*, *pueblo...*) sin universalizarlo. Uno a uno, dichos modelos morales de conducta ofrecen una diferencia sólo de matiz con lo que cabe observar en multitud de grupos humanos. Con todo, la suma de matices permite síntesis peculiares que se encarnan en logros institucionales y pautas de conducta vivencialmente específicas y llenas de un sentido que quienes las comparten no perciben con igual plenitud fuera de la propia tradición. Son muchos los ejemplos que cabría citar, y no es éste el lugar adecuado para hacerlo con el rigor necesario, pero baste como ilustración la rápida mención de la institución de la *quadrilla* en la base de la socialización y la amistad, los arrendamientos consuetudinarios valencia-

nos, los contratos de palabra en la agricultura, la ya antigua democracia municipal, las comunidades de regantes y de pescadores, sus tribunales milenarios y centenarios, el cooperativismo de distintos grados, el asociacionismo voluntario en tantos campos, la iniciativa creadora en la economía y en el arte, la ironía, el descreimiento crítico y tantas manifestaciones de todo ello en sus ritos festivos más peculiares como las torres humanas o *castellets*, *gaiates*, *fogueres*, fallas y sus *casals*, los moros y cristianos y sus *filaes* o el propio *Misteri d'Elx*. No pretendo restringir esos logros a un pasado tradicional. Todo el conjunto sigue vivo e impulsando los logros científicos y económicos en el presente. No me refiero, pues, al uso simbolista de ese patrimonio para marcar diferencias entre grupos, sino a la necesidad de estudiar cómo se enlazan unas pautas con otras en un *síndrome*, facilitando así esa complicidad sobreentendida que tipifica la veloz adivinación recíproca entre quienes necesitan concentrar el gasto de sus energías en la negociación diaria de sus intereses en juego. Bien visto, lo reunido bajo el término *síndrome*, opera en los actores como lo que Bourdieu llamó *habitus* y que contribuye, sin duda, a matizar el estilo de la cultura. Como núcleo del modelo destaca la contemplación moral de la persona que, siendo contenido antropológico central de toda cultura, queda diferenciado por el singular juego de matizaciones que cada categoría y valor cultural impone sobre los demás componentes del conjunto. La imagen antropológica que así resulta no es algo fijo e inmutable. Tampoco es un *carácter* nacional. Se trata de imágenes culturales aprendidas en la interacción, construidas en el seno de una larga experiencia colectiva. Son fruto del tiempo y en él siguen modificándose. El patrimonio cultural no es de mármol. Es su transformación lo que prueba su vitalidad, si bien nunca se modifica partiendo de un punto cero, sino apoyándose en su bien precisa historia. Su estudio no pretende cristalizarlo ni anatematizar el cambio como traición a una marmórea ortodoxia. El arte y las ciencias sociales, como todo ejercicio humano —ya lo dijeron Ortega y, a su modo, hablando de la negación, Wittgenstein— observan el presente y estudian el pasado para poder imaginar el futuro con acierto, pues, al contemplar lo humano, valoran la libertad del sujeto e intentan abrir su atención, del mismo modo que el actor se abre a las cambiantes alternativas de la época. Se trata, pues, de una lenta modificación colectiva que conserva ese aire de familia y que, por ello, permite el reconocimiento en la variación.

En el ejercicio del diagnóstico de la época, tomado como oficio, es donde el artista alcanza un papel en competencia con el del estudioso. “Un hombre llega hoy en día a escribir”, nos dice Elías Canetti (1982: 10), “en la medida en que, al hacerlo, su intención sea asumir una postura

frente a su época". Según sus palabras: "El verdadero escritor [...] vive entregado a su tiempo [...] es el sabueso de su tiempo [...] El escritor [queda unido] con el mundo que lo rodea en forma tan directa e inmediata como el hocico une al sabueso con su coto de caza" (*Ibid.*: 18-19). Por eso tiene también sentido que Raimon repita con Espriu "*he mirat aquesta terra*" y, al hacerlo vea "*com és llarg d'esperar un alçament de llum en la tenebra!*". Espera o sabe que

*Potser demà vindran
encara lentes hores
de claror per als ulls
d'aquest esguard tan àvid.*

*Però ara és la nit,
i he quedat solitari [...]*

*jo, que moro i sé
la solitud del mur i el caminant*

No es la soledad o la oscuridad lo único que Raimon y los poetas perciben en la época. De nuevo, como en el caso de Ausiàs March, al cantar a Espriu, lo que encarna en su expresiva energía o en su sobrio lirismo es el valor de su coraje al encararlas. En su texto confiesa Raimon: "els versos que jo canto d'Ausiàs March [...] la seva capacitat de comunicació, de generar emocions, és viva" (Pelegero Sanchis 1983: 84). "Encara no he pogut cantar mai d'una manera indiferent. L'emoció forma part essencial del meu cant" (*Ibid.*: 144). Y la emoción, no lo olvidemos, sólo irrumpe en el sujeto cuando éste experimenta la vivencia de algo que afecta a los proyectos y objetivos básicos de la vida (Casacuberta 2000: 160). Rebelarse frente a la oscuridad, la soledad o la espesura de la vida, convertida así en muralla que corta el paso al caminante, constituye una defensa de la claridad de lo real, de la verdad, de la solidaridad, de la libertad, de la autonomía de la persona y su realización, esto es, integra una gran parte de los elementos constitutivos del *síndrome personal* en el que se centra la identidad cultural. El artista escruta como un sabueso su época y percibe cómo en ella yacen vulnerados aquellos valores que definen, según la cultura, el ser personal del hombre. Su mirada, como la de March, también es, por tanto, una mirada moral. Una mirada que responde con sensibilidad precisamente a esos valores de la persona tan estimados en el reconocimiento recíproco de los actores, y cuya relevancia patrimonial canta en sus creaciones. Para Raimon, "pertànyer a un grup humà concret" no es una vivencia que se origine en la experiencia política. Coherentemente con esa concepción de la identidad, recoge Raimon la siguiente entrada del Diario de Musil: "El nostre poble, això ha de significar: la part d'humanitat accessible a nosaltres" (Pelegero Sanchis 1983:

245). En su obra subraya, más bien, el “poder d’evocació de la fonètica, quin suau cobriment la llengua! Jo no tinc idea de pàtria; sí, en canvi, sentiment de pertànyer a un grup humà concret. I aquest sentiment es renova des del llenguatge, des de la música del parlar quotidià de la gent que s’ha quedat on jo vaig nàixer. La llengua és el meu possible patriotisme” (*Ibid.*: 78), esto es, el medio que facilita esa comunicación más veloz y más densa precisamente por ser vernácula, por arrastrar en su fonética *tota una vida, memòria*, por concitar en las palabras *el meu poble i jo, tots vosaltres i jo*.

Desde esta perspectiva, atenta antes a la semántica de la identidad que a su simbolización diferencial, no se espera que el poeta ni el cantor se conviertan en símbolo de la identidad cultural. Tampoco es ésa su pretensión. Según nos dice: “No sento cap necessitat d’intervenir en la vida pública del meu país: Ben al contrari, sento com una mena de desig fort, intens, [...] de diluir-me, de desaparèixer, de no ser res públic, en definitiva” (*Ibid.*: 162). Su fiel servicio al pueblo lo cumplen los artistas de otro modo: porque *hem viscut per salvar-vos els mots, per retornar-vos el nom de cada cosa*. Más que constituirse en símbolo de la identidad, el artista otea el horizonte de la época, mira su tierra, la siente y sopesa, deja que sus problemas le hieran, se duele de ello y contempla ese dolor sin engaño. Sus canciones

responen a un moment col·lectiu de despertar, d’anhel, de veure la possibilitat d’una vida col·lectiva millor, de desig de canvi compartit [...] no són ingènues, estan plenes de matisos però també d’afirmacions bàsiques [...] Són cançons que es troben a l’altra cara de la situació actual tan resignada, tan sense horitzons, tan plena de constatacions de l’engany col·lectiu que hem patit (*Ibid.*: 154). Penso que és més fructífer per a les classes populars presentar el desert que amagar aquest desert al darrera de quatre arbres artificials [...] la veritat és sempre revolucionària (*Ibid.*: 144).

Ese rechazo del engaño y esa afirmación básica de cómo *la verdad nos hará libres* encierran el diagnóstico moral al que ha llegado tras mirar *aquesta terra* y evaluarla con los valores que ella misma ha engendrado en su historia. La fuerza de su canto llega tras percibir en su tierra lo difícil que resulta sostener colectivamente esos mismos valores que nos identifican como persona. Una vez los detecta, los impulsa en su obra hacia su plenitud ideal, dotándolos del esplendor y rotundidad que la borrosa realidad oculta. Así cumple el arte su papel investigador en lo oscuro del horizonte. Así realiza su función mayéutica: aprendiendo a escuchar aquel *Pensament* con el que dialogaba, junto al piano de Mompou, y que le dictaba aquellas *paraules que no ens deixen morir*, y que aunque *viuen ben endins*, han sido ahí depositadas por la lengua y

la historia, por el amor y el trabajo, por el esfuerzo cotidiano de *tots vosaltres i jo*, hasta aprender *l'aspra lliçó [...] del vent de llibertat*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARIÑO VILLARROYA, A. 1992. *La ciudad ritual. La fiesta de las Fallas*. Barcelona: Anthropos.
- ASENSI, B. 1979. *Riegos e industria. Estudio antropológico-social de una comunidad de la Ribera Alta de Valencia*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona (inérita).
- BOHIGAS, P. 2000. *Ausiàs March. Poesies*. Barcelona: Ed. Barcino.
- BURNS, R. I. 1981. *Jaume I i els valencians del segle XIII*. València: Tres i Quatre.
- CANETTI, E. 1982. *La conciencia de las palabras*. Madrid: F.C.E.
- CASACUBERTA, D. 2000. *Qué es una emoción*. Barcelona: Editorial Crítica.
- CUCÓ, A. 1975. *Republicans i camperols revoltats*. València: Eliseu Climent Ed.
- CUCÓ, J. 1982. *La tierra como motivo. Propietarios y jornaleros en dos pueblos valencianos*. Valencia: Alfons el Magnànim.
- 1991. *El quotidià ignorat. La trama associativa valenciana*. València: Alfons el Magnànim.
- FUSTER, J. 1962. *Nosaltres, els valencians*. Barcelona: Ed. 62.
- 1982. *Ausiàs March*. València: E. Climent Ed.
- GALEANO, E. 1987. *Conversaciones con Raimon y el silencio se hizo canto*. Barcelona: Gedisa.
- GARCÍA FERRANDO, M. (coord.) 1992. *La sociedad valenciana de los 90*. Valencia: Alfons el Magnànim.
- GARCÍA FERRANDO, M. y T. PÉREZ DE GUZMÁN, 1988. *La postindustrialización en la Comunidad Valenciana*. Valencia: ADEIT.
- MIRA, J. F. 1974. *Un estudi d'Antropologia Social al País Valencià. Vallalta i Miralcamp*. Barcelona: Ed. 62.
- 1978. *Els valencians i la terra*. València: Eliseu Climent Ed.
- 1980. *Vivir y hacer historia. Estudios desde la antropología social*. Barcelona: Ed. Península.
- 1984. *Crítica de la nació pura*. València: Ed. Tres i Quatre.
- 1997. *Sobre la nació dels valencians*. València: Ed. Tres i Quatre.
- MOLLÀ, D. i E. MIRA, 1986. *De impura natione*. València: Eliseu Climent Ed.
- MORA, M. 2003. "Un antídoto contra la soledad y la prisa". *El País*. 15-X-2003.
- MORANT, I. 1984. *El declive del señorío. Los dominios del Ducado de Gandía, 1705-1837*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.
- PELEGERO SANCHIS, R. 1983. *Les bores guanyades*. Barcelona: Ed. 62.
- RAIMON, 1993. *Les paraules del meu cant*. Barcelona: Ed. Empúries.
- RAMOS, V. 1978. *Pancatalanismo entre valencianos*. Valencia: Unión Valenciana.
- REGLÀ, J. 1968. *Aproximació a la història del País Valencià*. València: L'Estel.
- SANMARTÍN ARCE, R. 1982. *La Albufera y sus hombres. Un estudio de Antropología Social en Valencia*. Madrid: Akal.
- 1999. *Valores culturales. El cambio social entre la tradición y la modernidad*. Granada: Ed. COMARES.
- VV.AA.1983. *Els valencians davant la qüestió nacional*. València: Tres i Quatre.