

Duelo por

Lola Lasurt

la **España**

negra

**EVD
VIDEO**

REVISTA DE ARTE Y CRÍTICA
N.º 100 - 1957

España negra



Con 27 grabados
y 7 originales
en boj





En Junio de 1888, el pintor español Dario de Regoyos y el poeta belga Emile Verhaeren, emprendieron un viaje por regiones rurales del norte y del centro de España. Visitaron pueblos y pequeñas ciudades donde ciertas tradiciones religiosas y costumbres populares seguían aún en vida. La crónica del viaje escrita por Verhaeren se publicó en un libro ilustrado con una serie de grabados de Regoyos y obtuvo un título singular: España Negra (1899). Esta edición, en la que muerte, duelo y melancolía eran muy presentes, se convirtió en un hito de la cultura española. Inspirada por la España Negra, la artista española Lola Lasurt siguió los pasos de Vergaeren y Regoyos por la España contemporánea. Su proyecto 'Duelo por la España Negra' se despliega formalmente en tres partes a modo de cronotopo. La primera parte es una doble-proyección que documenta en película super-8 su paso en 2018 por los lugares descritos en el libro. La segunda parte es una serie de siete pinturas, que aluden a los siete apartados del libro, y que parten de imágenes encontradas en distintos archivos locales a lo largo de su viaje. Lasurt también creó una matriz de fotograbado que duplica cada pintura, invertida y en negativo. Todo sobre planchas pulidas de zinc. El epílogo de Duelo por la España Negra ha sido escrito por Pedro G. Romero.

(R. H.)

In juni 1888 maakten de Spaanse kunstenaar Dario de Regoyos en de Belgische dichter Emile Verhaeren een reis doorheen de rurale gebieden van Noord en Centraal Spanje. Zij trokken langs dorpen en kleine steden, waar religieuze tradities en volkse gebruiken nog zeer levendig waren. Het door Verhaeren geschreven verslag van deze reis vond zijn weerslag in een door Regoyos geïllustreerd boek met de sprekende titel: España negra (1899) [Zwart Spanje]. Deze uitgave, waarin dood, rouw en melancolie zeer present waren, is gaandeweg een begrip geworden in de Spaanse cultuur. Geïnspireerd door España negra volgde de Spaanse kunstenaar Lola Lasurt de sporen van Verhaeren en de Regoyos doorheen het hedendaagse Spanje. Haar project Duelo por la España Negra [Rouwen om het zwarte Spanje] bestaat uit drie formeel gescheiden onderdelen die functioneren als een chronotop. Het eerste deel is een dubbele projectie met een super-8 film, die haar bezoeken documenteren uit 2018 aan de plekken die beschreven zijn in het boek. Het tweede deel bestaat uit een reeks van zeven schilderijen gelinkt aan de zeven hoofdstukken van het boek en die voortkomen uit de beelden die gevonden werden in de lokale archieven. Lola Lasurt creëerde eveneens een fotogravure raster dat elk schilderij ondersteboven en negatief reproduceert op gepolijste zinken platen. Het nawoord van Duelo por la España Negra werd geschreven door Pedro G. Romero.

(R. H.)

En juin 1888, l'artiste espagnol Dario de Regoyos et le poète belge Emile Verhaeren entament un voyage à travers les régions campagnardes de l'Espagne du Nord et centrale. Ils passent par des petites villes et des villages, où les traditions religieuses et les coutumes populaires restent très présentes. Le récit de ce voyage, écrit par Verhaeren, a été publié dans un livre illustré par de Regoyos et pourvu d'un titre saisissant : España negra (1899). Cette édition, où la mort, la perte et la mélancolie sont omniprésentes, est devenue un concept dans la culture espagnole. Inspirée par España negra, l'artiste espagnole Lola Lasurt a suivi les traces de Verhaeren et de Regoyos à travers l'Espagne contemporaine. Son projet Duelo por la España Negra [Deuil pour l'Espagne noire] consiste en trois parties bien distinctes qui fonctionnent comme un chronotope. La première partie est une double projection avec un film super 8, qui documente ses visites en 2018 aux endroits décrits dans le livre. La deuxième partie consiste en une série de sept peintures liées aux sept chapitres du livre et qui proviennent des images trouvées dans les archives locales. Lola Lasurt a également créé une grille de photogravure qui reproduit chaque peinture à l'envers et en négatif sur des plaques de zinc polies. La postface de Duelo por la España Negra a été écrite par l'écrivain Pedro G. Romero.

(R. H.)

In June 1888 the Spanish artist Dario de Regoyos and the Belgian poet Emile Verhaeren made a voyage through the rural regions of northern and central Spain. They visited villages and small towns where religious traditions and popular customs were still alive. The travel account written by Verhaeren was published in a book illustrated with a series of etchings by de Regoyos and got a striking title: España negra (1899) [Dark Spain]. This edition, in which death, mourning and melancholy were very present, got a fame in Spanish culture. Inspired by España negra, the Spanish artist Lola Lasurt followed the traces of Verhaeren and de Regoyos through contemporary Spain. Her project Duelo por la España Negra [Mourning for the Dark Spain] consists of three formally distinct parts that function as a chronotope. The first part is a double projection documenting, in Super 8 film, her visits in 2018 to the places described in the book. The second part is a series of seven paintings linked to the seven chapters of the book and that are the result of images found in different local archives. Lola Lasurt also created a photoengraving grid that reproduces each painting upside down and in negative. Everything on polished zinc plates. The afterword to Duelo por la España Negra was written by Pedro G. Romero.

(R. H.)





Capítulo I. *Guetaria*





El renacimiento final
de la Antigua Egipto...







• EMILE VERHAEREN •

• DARÍO DE REGOYOS •

Al amigo

D. Darío Regoyos



• ESPAÑA NEGRA •



• BARCELONA •

• IMPRENTA DE PEDRO ORTEGA •

• CALLE DE ÁCIDAS, NÚMERO 17

• MDCCCXCIX •

Rentaria (Guzpizco)

• AL PÚBLICO •

No es mi deseo hacer un libro ni mucho menos lanzarme á la literatura y si únicamente presentar al público á Emile Verhaeren, gran poeta moderno nacido en Flandes, ignorado en España, que ha escrito muchos volúmenes de poesías y que al hacer un viaje, hace algunos años por nuestro país, lejos de verlo de una manera alegre como la mayor parte de los extranjeros que nos ven al través del cielo azul y de la alegría aparente de las corridas de toros, sintió una España moralmente *negra*.

Acompañándole en su itinerario le seguí en sus ideas dibujando algunas cosas que vimos juntos.

Allá va la traducción de sus impresiones de viaje por España empezando desde San Sebastián y siguiendo la costa de Guipúzcoa.

Que no me tomen por escritor, sino por compañero del poeta flamenco es lo que más deseo y ruego al público antes de leer estas impresiones de viaje.

DARIO DE REGOYOS.



















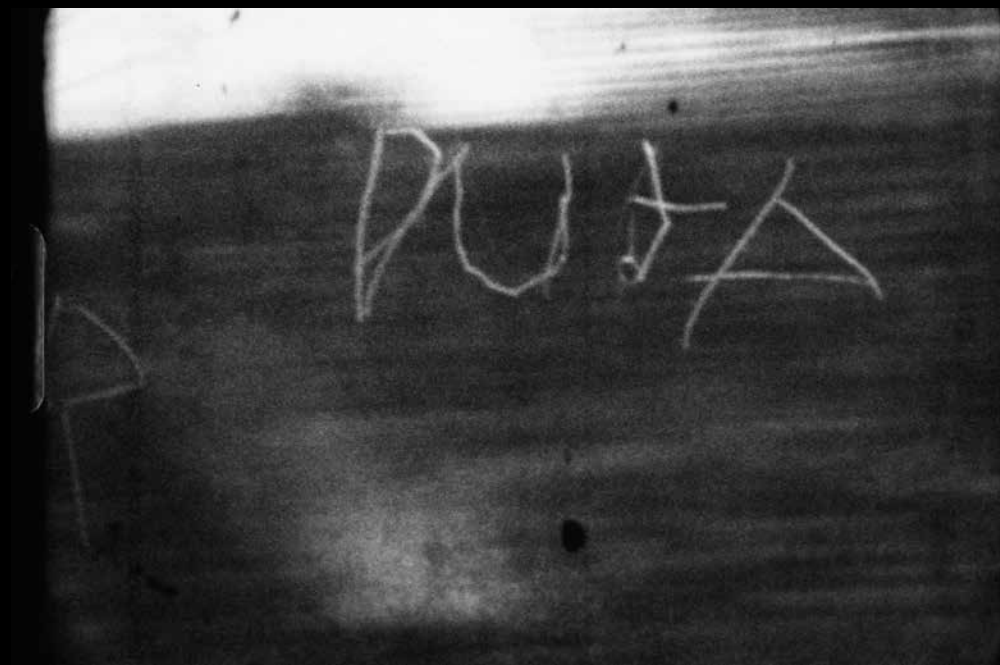








Capítulo II. *Tolosa, Bergara, Azpeitia, Loyola.*



TER DOLORO









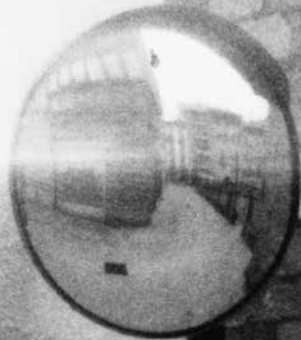








hilerria



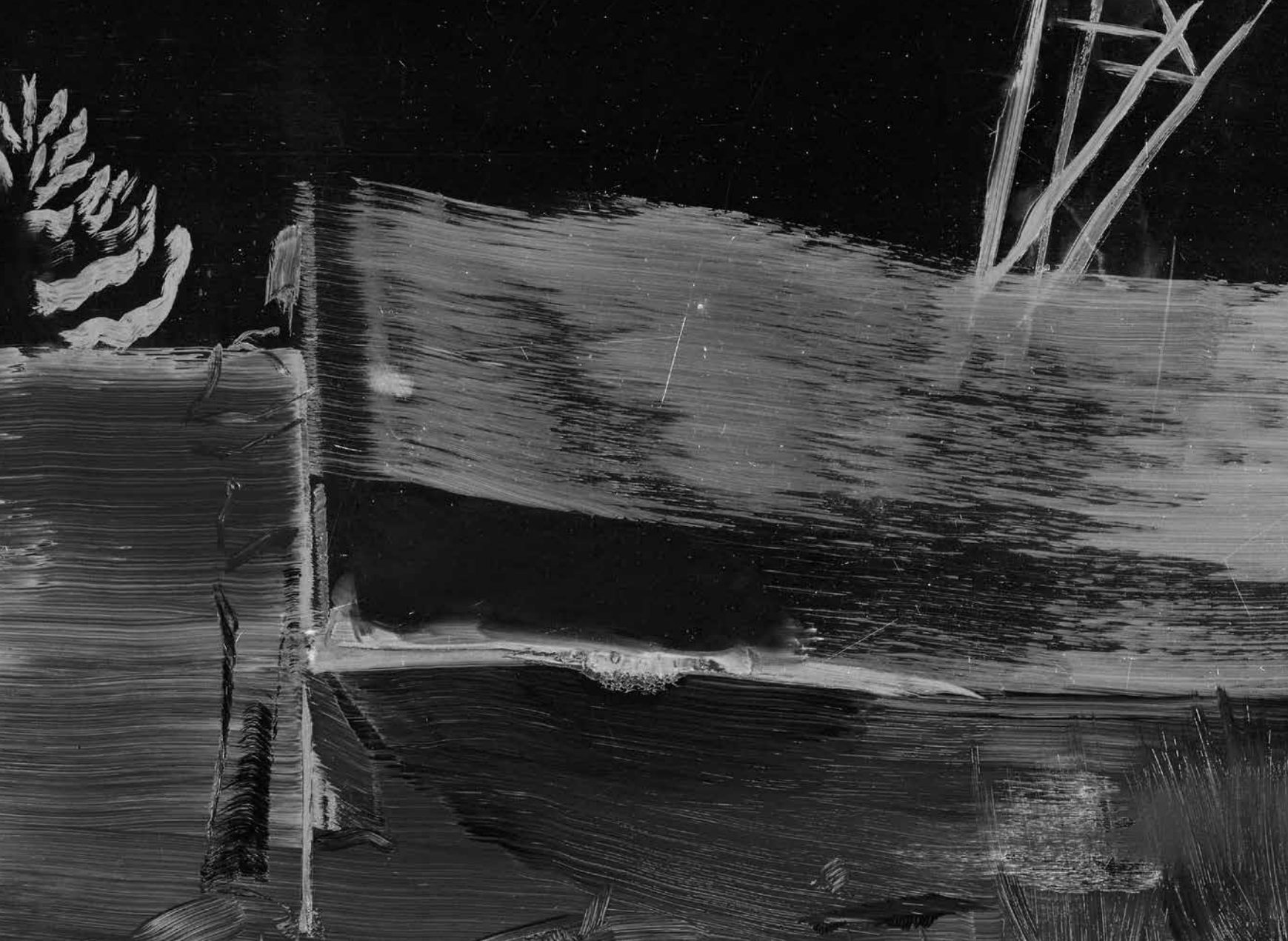
TIKIRIKPO
K. KIKUBELT







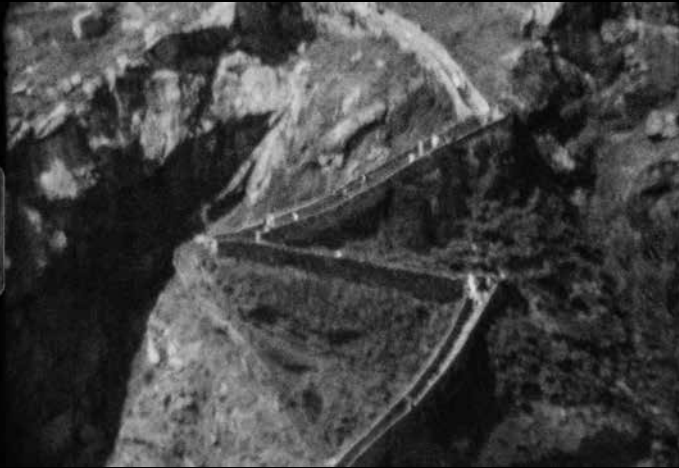






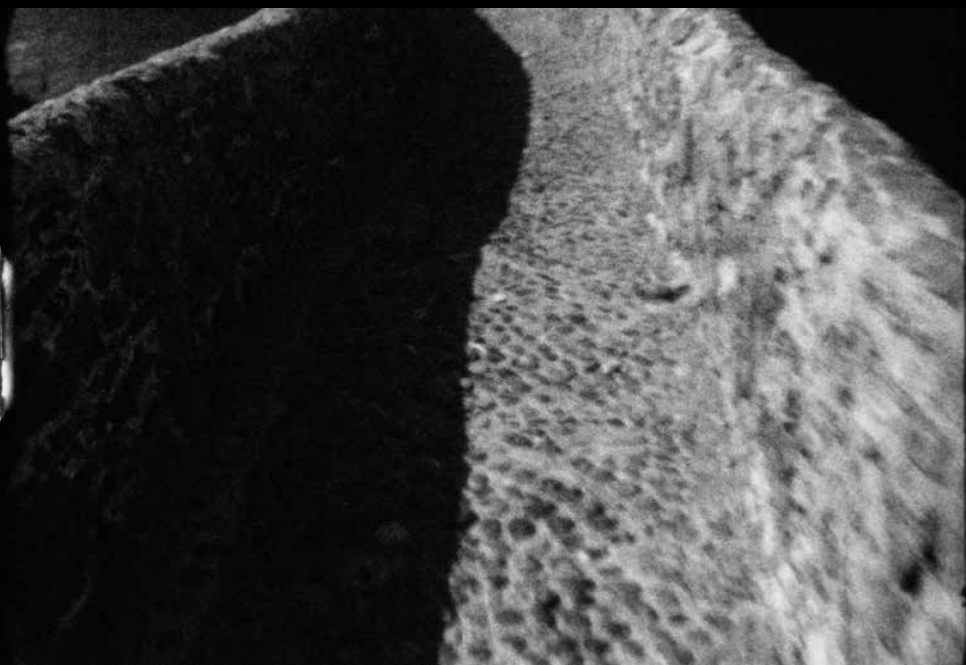


Capítulo III. *Gaztelugatxe, Donostia.*



























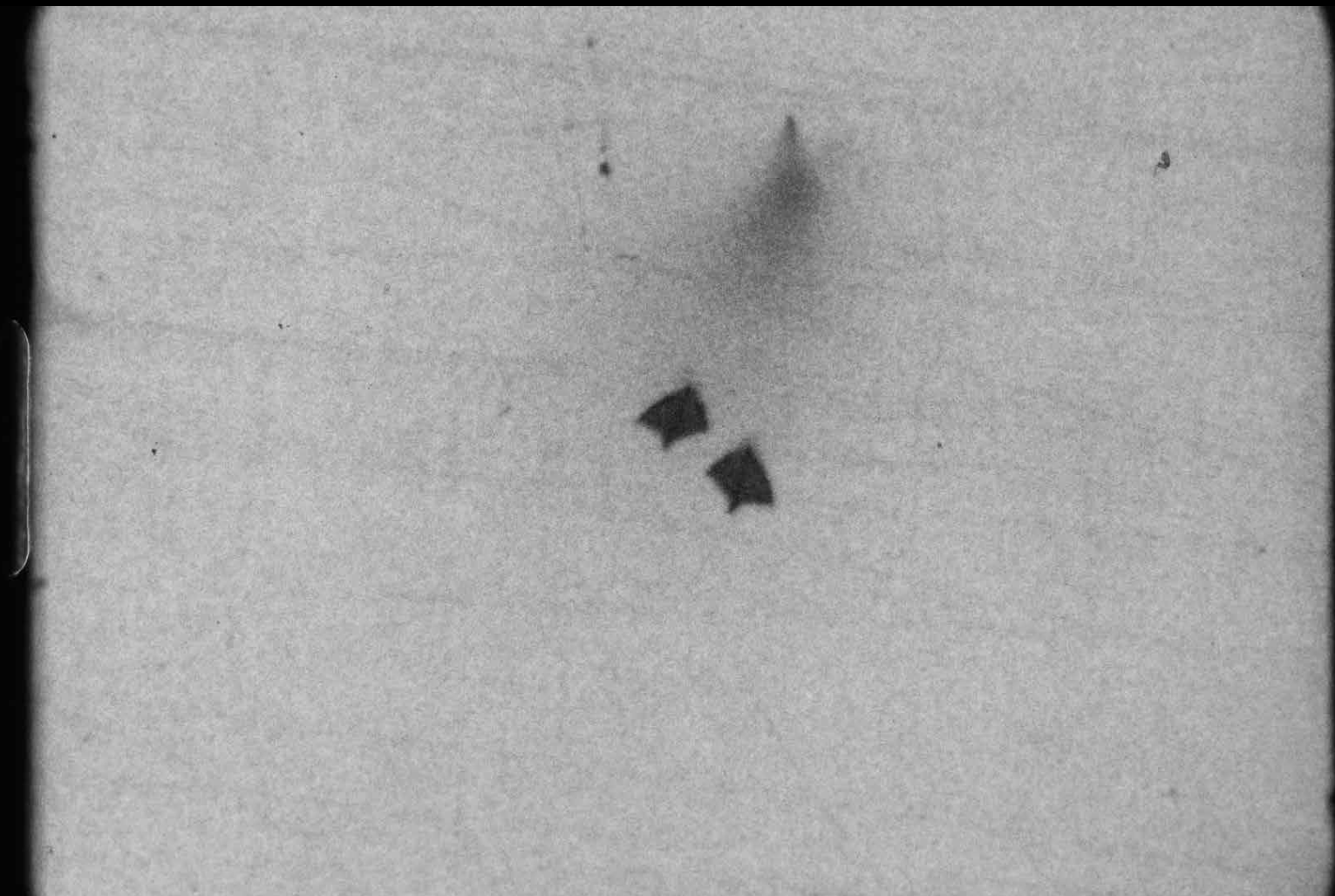


















Capítulo IV. *Zumarraga, Pamplona, Tudela.*







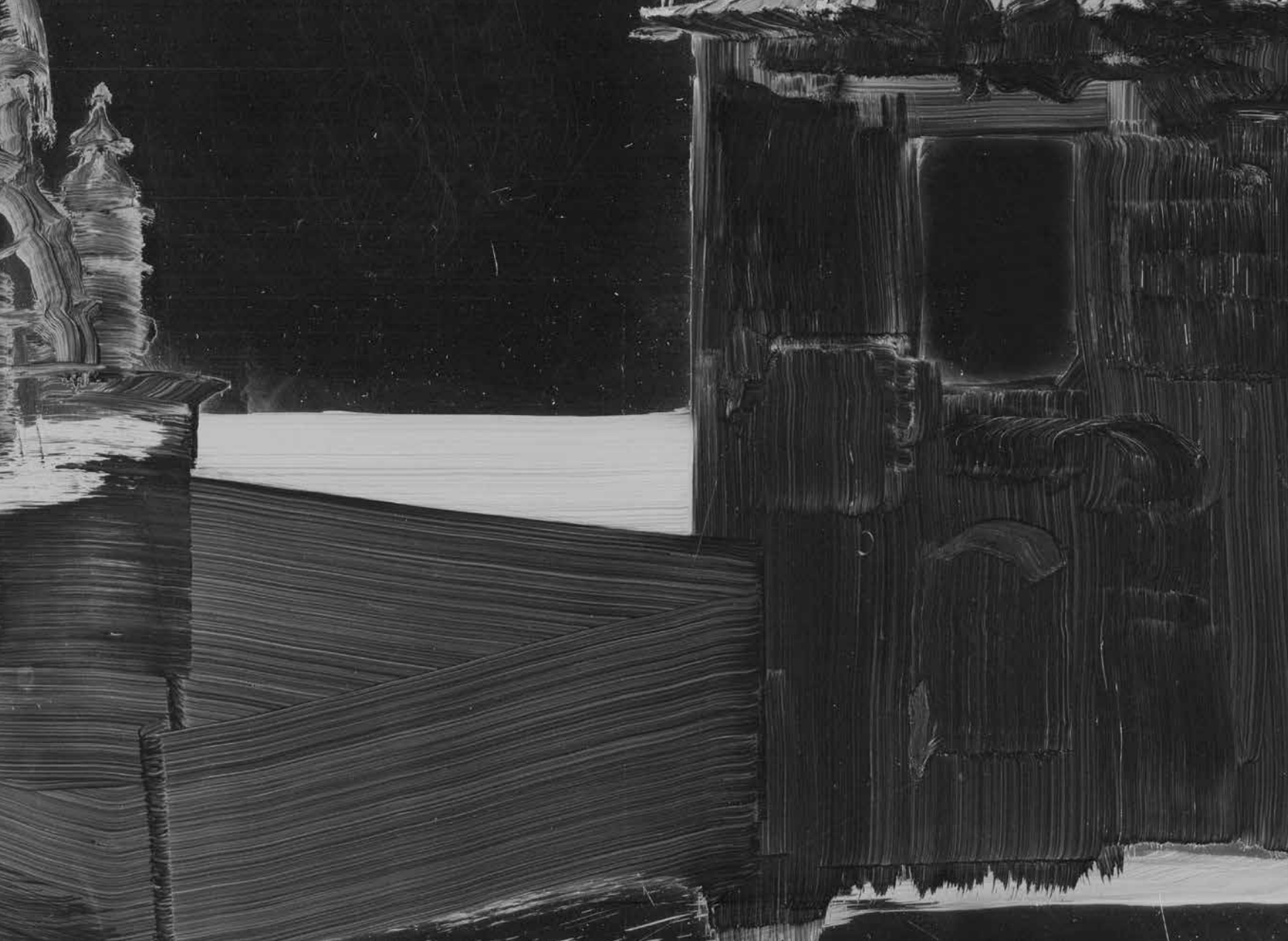
salas de jue

ESTAFÉ











Capítulo V. *Tarazona, Veruela, Zaragoza, Sigüenza.*

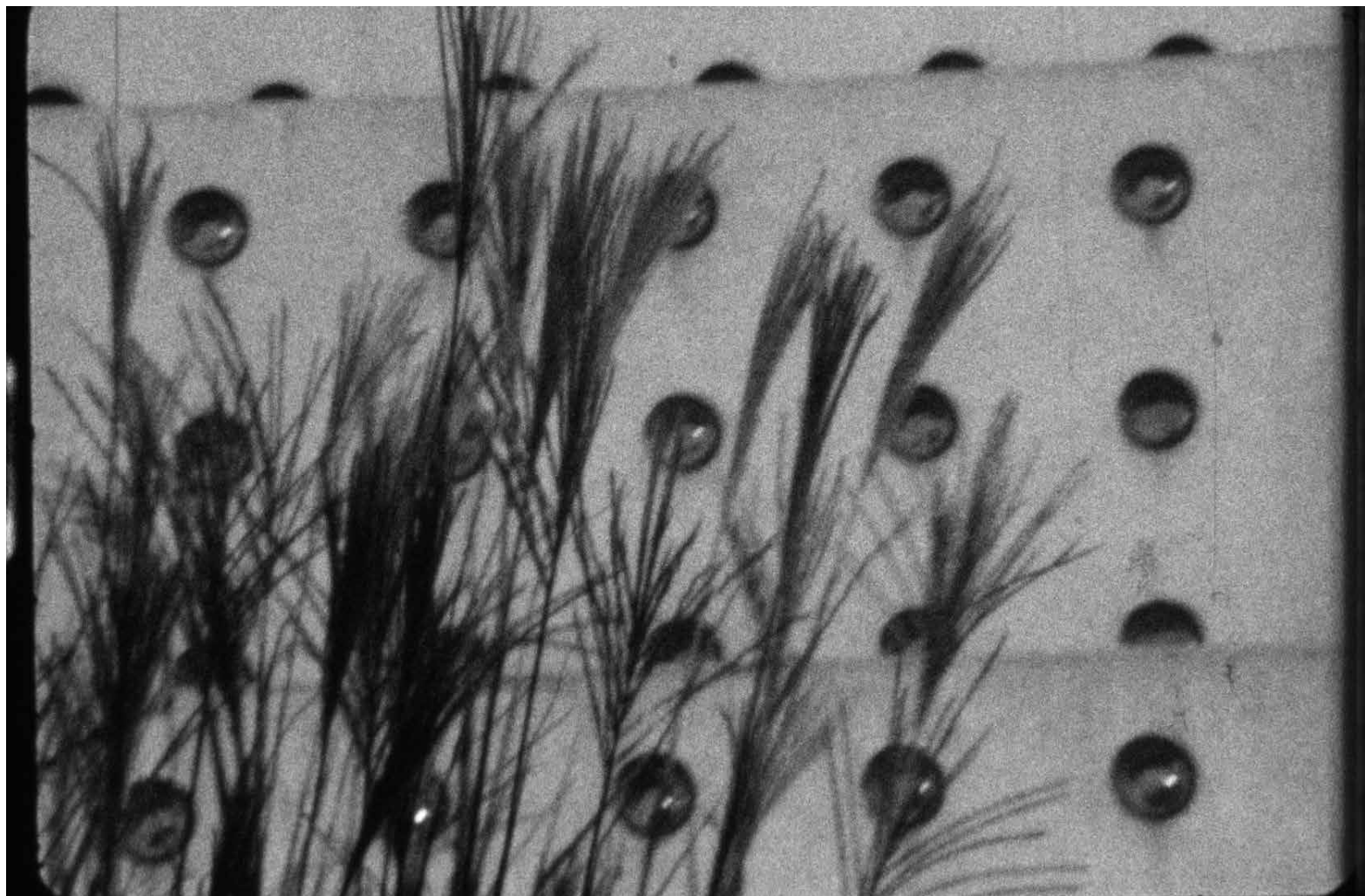


















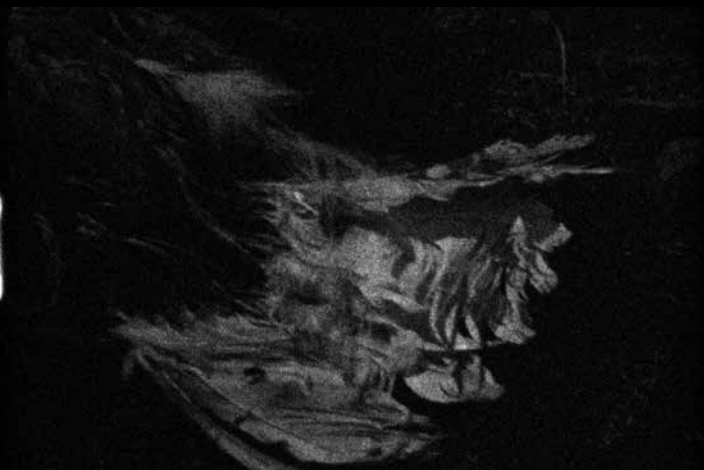
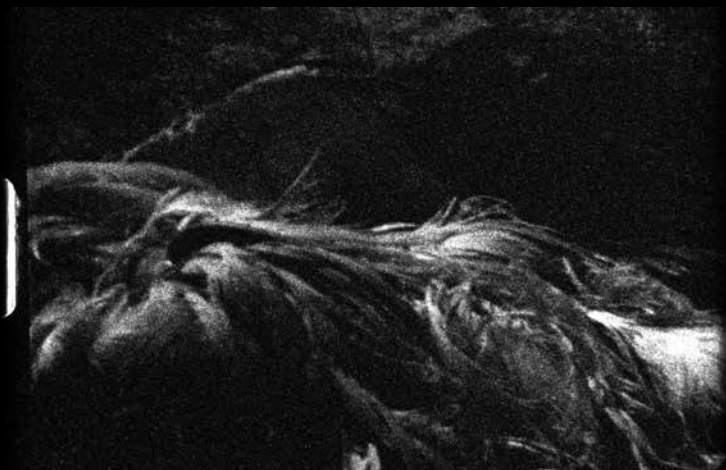




1996 fidem fac morte per nos moros 1900
ante ad usumque de m.otto









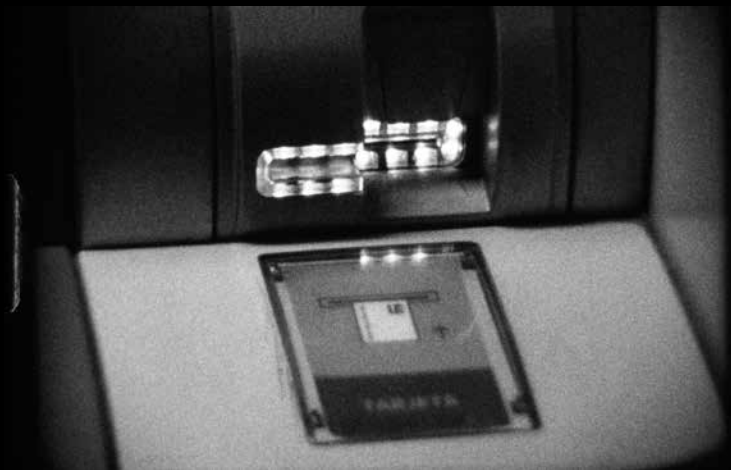


Capítulo VI. *Madrid, El Escorial, Guadarrama.*























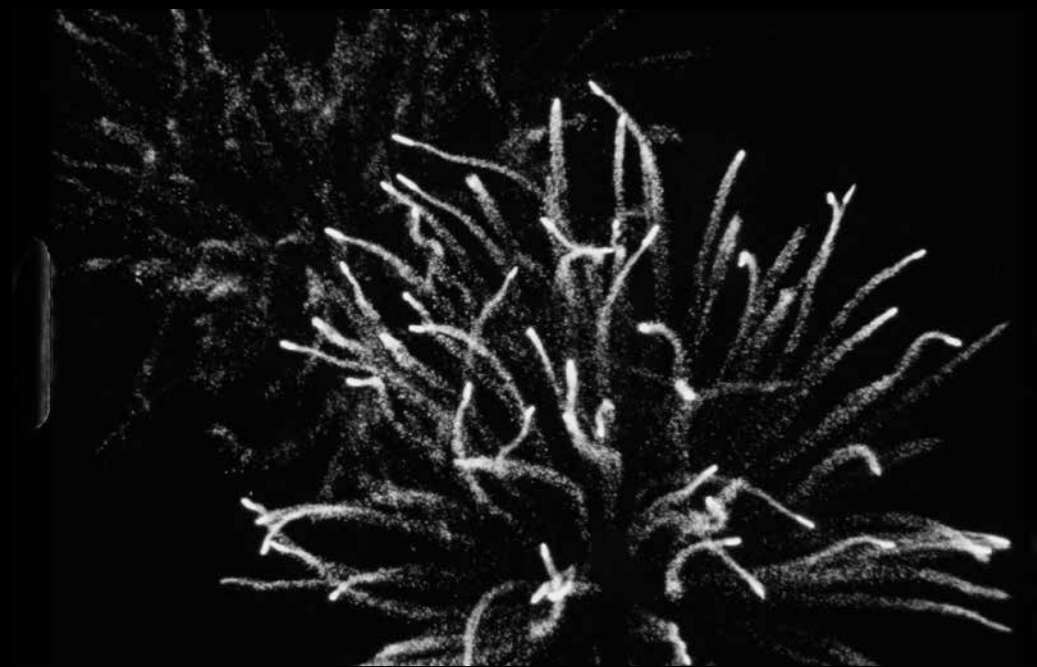


Capítulo VII. *Ávila, Burgos, San Vicente de la Sonsierra.*















Gaiak

Nuklear aurkako komiteen proposamena erreziiboak ez ordaintzerena da. Neurri honen zailtasuna, zalantzarik gabe, Iberdueroren erresaliei diogun beldurra da. Erreziiboak ez ordaintzeak dirudiena baino arazo gutxiago sortu diezaguke, talde koordinatuetan egiten bada behintzat. Famili hauek hauzoko komite eta zenbait eletrizistekin egon beharko lukete harremanetan, Iberduerori argirik ez ematea okurritzez gerotan gertu egoteko.

Inpago delakoarekin hasteko, une hontatik bertan erreziiboak ordainduko ez dituen jendea behar da, beste guztiei bistan jartzeko posible dela hori egitea.

Artikulo honekin nahi izan duguna izan da, adierazi zein garrantzi-

tsua den Lemoizentzako, gu, Herri Batasunako militante eta lagunok ahaleginak egitea Iberdueroko urdeei bizimodua aldrebestako. Lemoizen gelditzearen ideiarekin konsekuentia bazara, zure hauzoko komiteekin harramanetan jar zaitez eta ordainduko ez duten taldetan sartu.

Donostian, Alde Zaharrean adibidez, aldizkari hau ateratzerako, 30tik 40ra famili erreziiboak ordaintzeari utziak egongo dira, eta beste hauzotan, Erdian, Grosen, Antiguon, Amaran taldeak ari dira sortzen.

Talde hauetan sar zaitez!!!
Erreziiboak ordaintzeari utzi!!!

**Nuklear Aurkako Taldeetako
K.A.S.-eko Militanteak**





Cap. I. – Duelo por la España Negra. Getaria, 1980;

Montículos tumuliformes. (Coll. Daniel Gorostidi)

Lazkaoko Beneditarren Fundazioa Dokumentazio Gunea.
Udaleni eta Itsasoko Gaiei Buruzko Aldizkaria, 1980.

Cap. II. – Duelo por la España Negra. Vergara, 1977;

Auto-Gestión Bergara.

Lazkaoko Beneditarren Fundazioa Dokumentazio Gunea.
ARIZ-ONDO, Octubre de 1977.

Cap. III. – Duelo por la España Negra. Donostia, 1980;

Iberduero Kampora!. (Coll. Fundación Montemadrid)

Lazkaoko Beneditarren Fundazioa Dokumentazio Gunea.
Herri Batasuna Agerkari informatzailea, Hilabetea: Iraila,
Zenkakia: 5, 1980.

Cap. IV. – Duelo por la España Negra. Tudela, 1976;

Peregrinaciones a Javier durante la Novena de Gracia.

(Coll. Daniel Gorostidi)
Archivo municipal de Tudela. La Voz de la Ribera, Enero de 1976.

Cap. V. – Duelo por la España Negra. Sigüenza, 1936;

*Dos militares nacionales posan, junto la campana mayor,
entre bloques de piedra.* (Coll. Daniel Gorostidi)

Biblioteca Municipal de Sigüenza. Sigüenza, imágenes para
el recuerdo, 1998.

Cap. VI. – Duelo por la España Negra. Guadarrama, 1936;

*Las patrullas en el batallón resultaban bastante duras,
pero ello no impidió alegrías como la de la fotografía superior.*

Biblioteca Municipal Arcipreste de Hita, Guadarrama.
El Batallón Alpino de Guadarrama, 2006.

Cap. VII. – Duelo por la España Negra. San Vicente de la
Sonsierra, c.a 1965.

La Biblioteca de La Rioja. Los picaos de San Vicente de la
Sonsierra, 1977.

Los flamencos flamencos

Si quieres saber, señora
Mi nombre y el de mi hermana
Yo me yamo Yo-me-yamo
y ella se yama Se-yama.

Francisco Rodríguez Marín, *Cantos Populares Españoles*, nº 7060. 1883.

Cuando los filósofos usan una palabra —«conocimiento», «ser», «objeto», «yo», «proposición», «nombre» —y tratan de captar la esencia de la cosa, siempre se ha de preguntar: ¿se usa efectivamente esta palabra de este modo en el lenguaje que tiene su tierra natal?—. «Nosotros» reconducimos las palabras de su empleo metafísico a su uso cotidiano.

Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, nº 116. 1953.

Los flamencos levantan el vuelo a nuestro paso. Se habían visto grullas en Txingudi pero flamencos no. El coche se detiene en la frontera de Hondarribia. Salimos de Avellanedo, un pueblo de Liébana, en los Picos de Europa y nuestro destino es Viena, en Austria, sí, un viaje relámpago. Lola Lasurt, artista catalana, Filiep Tacq, diseñador flamenco y yo mismo, que vivo este año entre Roma, Barcelona y Sevilla, ocupamos los asientos del coche. Tenemos cierta prisa aunque no tanta como para no desviarnos por este humedal del País Vasco. El viaje, además, ha sido un bucle, un desvío, un continuo dar vueltas. Ninguno estábamos dispuestos a dejar orientarnos. Lo que nos lleva a Viena atañe a la *España negra*, el libro del viaje que Darío de Regoyos y Emile Verhaeren realizaron por España en 1888, primero, y en 1901, después. Así, nuestro interés y nuestra curiosidad y la guía efectiva de Lasurt nos ha permitido rápidas incursiones en Zaragoza, en Pamplona y en Tolosa. Además llevamos los móviles y todo el viaje es un chorrear de datos e imágenes que convierten nuestro todoterreno en una especie de estación de comunicaciones. ¿Comunicaciones? En realidad, la información que fluye apenas parece comunicar nada. Parece que hablamos, hacemos como que hablamos, hacemos como que dirigimos el coche a algún lugar efectivo, parece como que somos un comando con un fin determinado, pero no. Raro es que no nos pare la policía, la verdad. Pero no, en realidad este viaje con una ruta tan clara y bien trazada es tan sólo una prueba más, una evidencia de que, al fin, andamos perdidos.

Todavía la antigua frontera con Francia está llenas de pintadas de ¡gora ETA!, reivindicaciones sobre los presos, repintadas banderas de España, restos de la última guerra civil que asoló el País Vasco o Euskadi o Euskalherria, que no es fácil determinar el nombre adecuado ni tan siquiera en nuestra conversación. El caso es que, sí, que de vez en cuando dejamos de mirar por las ventanillas del coche y sacamos el libro de Regoyos y Verhaeren que es nuestra guía, nuestro norte, nuestra hoja de ruta. Es un libro importante, una verdadera y luminosa senda se abre en sus páginas, a pesar de su mineral negrura, el libro está resuelto con cierto optimismo, cierta alegría de vivir. Ya sabemos, están los viajes, está la redacción melancólica de Verhaeren y está la traducción de Regoyos que es una verdadera re-escritura, una redacción que con los mismos materiales tremendistas es capaz de resolver un paisaje, hacer fértil una tierra, convertir la panza abierta a la solana de un caballo muerto en el asombro por la frondosa huerta que al cadáver le ha florecido. Filiep, el más taurino de los tres, va ahora al volante y Lola y yo impedimos que la conversación se desvíe hacia la tauromaquia. Pero, algo sí que hay de eso. Incluso en nuestro viaje. Apenas se ha contado, pero la tauromaquia es un arte itinerante. La plaza no es más que estación. La primavera, el verano, el otoño. Lo que solemos llamar las temporadas. El viaje continúa.

Y es que después vino *La España Negra* de José Gutiérrez Solana y se decidió que lo grotesco, lo carnavalesco y oscuro, el reduccionismo euro-peísta de lo goyesco, se adueñasen del discurso. Hay en Solana una cierta fascinación por aquello que presenta y representa y eso le pierde, le desbarrata la intención crítica, que también la hay. En Solana el terror se empieza a confundir ya con figuras de la novela gótica, con hombres-lobos y bandidos, con brujas que no son ya sirenas sino viejas hechiceras ajadas sin su antigua fuerza erótica. Pero en el libro de Regoyos, incluso más que en la primera y acida redacción de Verhaeren, el terror está todavía en su forma originaria, presentado así, como quería Jean Paulham, filósofo amigo del pintor, según noticia de los Baroja. El «terror», así, es algo que está ahí, cosa natural, brutal naturaleza. Paulham lo opone a la retórica más bien como tensión, como opuesto. Regoyos habla con él filósofo sobre su deslumbramiento por el paisaje. Hablamos de sus recuerdos, de las ansias de un neurastémico, su devoción por los cementerios, las fábricas, los

pantanos, las casas abandonadas, la tierra muerta. Cuando va a ponerlas en el lienzo hay una fuerza que lo embellece, incluso lo tapa. Muchos de sus trigales y campos de fruta pintados en Cantabria, en Asturias, en el País Vasco fueron primero tierra seca abonada de cadáveres y hojas muertas. Poco a poco va saliendo el verde, y las flores y el sol aparece tras la lluvia y sus humedales postimpresionistas alcanzan una forma de retórica superior que, sin embargo, tendemos a tomar como mera naturaleza. Paulham le advierte a su amigo que no se trata de fuerzas opuestas, que «terror» y «retórica» son tan solo dos maneras, dos entendimientos que no se anulan entre sí. Operan solos y operan juntos. El coche se detiene. Hemos cruzado la frontera. Tomamos algo antes de coger la autovía. Yo soy el único que no conduzco así que me puedo permitir tomar vino. Y está bueno el tinto. Me apuro la botella.

Pensemos un momento en Regoyos y sus amigos belgas. Hay un retrato que siempre me pareció una pieza clave. Es una pintura de Theo van Rysselberghe que está en el Museo del Prado y me temo que está en sus almacenes. Se trata de Dario de Regoyos tocando la guitarra y cantando por seguiriyas, seguiriyas gitanas. Es difícil entender esta alusión flamenca a un pintor del norte. La miopía nacionalista ha asignado esto de lo flamenco al ser andaluz y todo lo que rompe estos esquemas se saca de la exposición, se guarda en almacenes, no se sabe que hacer con ello. Pero no quiero tratar ahora del tema del flamenquismo y sus consecuencias. Ya dijo Eugenio Noel, en una de sus famosas campañas anti-flamencas, que los males de España eran dos, «el flamenco y el vasquismo», y de los dos sufría Dario de Regoyos. Por eso, en este retrato, que está fechado en 1885, se aprecia lo bien que entonaba el pintor lo dicho, el cante por seguiriyas: *Llamó la muerte a vosé / y no quiere vení / que hasta la muerte, ¡Ay mare! / tenelaba, lástima e mi!* Es raro, sí, no la perfecta entonación seguiriyera del pintor cántabro—Rysselberghe ha escrito en la pared del fondo del retrato las letras que allí se cantan— si no el conocimiento que estos artistas belgas amigos de Regoyos, Constantin Meunier, Felicien Rops, Frantz Charlet, James Ensor, el propio Rysselberghe, tenían del flamenco. Y claro, apela la redundancia, eran flamencos que sabían de flamenco incluso antes de que la palabra flamenco tuviera el significado claro, antes que bailes y cantes gitanos, andaluces, españoles; antes que cantes y bailes del lumpen urbano

de las ciudades ibéricas se acabase llamando también flamenco. *Es el amor mi vida, / como la sombra / que cuanto más se aleja / más cuerpo toma.* Y no es solo por la amistad y el interés de entender lo que su amigo Regoyos tanto celebraba en sus *soires* alcohólicas de Bruselas. Resulta que Meunier había pedido ir a Sevilla a copiar el celebrado *Descendimiento* de Pedro de Campaña (Pieter de Kempeneer), pintor flamenco que trabajó en la capital hispalense en el siglo XVI. El caso es que en el retraso burocrático de su encargo, Meunier se entretuvo en pintar a los flamencos del café cantante, procesiones de Semana Santa y a las gitanas trabajadoras en su fábrica de tabacos, las mismas que había hecho famosos el mito de *Carmen*. *La ausencia es aire / que apaga el fuego chico / y enciende el grande.* Y sabemos que por lo menos Rops y Rysselberghe fueron allí, a Sevilla, a visitarlo y este asombro nominal de flamencos sobre flamencos antes de que se supiera lo que es cantar y bailar flamenco, en fin, este extravió, juego de palabras espacio-temporal, siempre me pareció un asombro.

Explico, me reitero, seguramente, sin parar de hablar, mientras volvemos a subir al coche. Que sí, que la palabra flamenco es la misma, los que habitan en Flandes y los que cantan y bailan flamenco. En eso se está de acuerdo. Después se quiere naturalizar filológicamente esa procedencia. Que si el cuchillo llamado flamenco, propio de marineros pero que era muy usado por los carniceros gitanos de Cádiz que aparecen en los primeros años del cante. Que si los Tercios de Flandes daban favores y permiso de circulación y villanía a aquellos gitanos que se apuntaron a ir allí, al país de los flamencos, a hacerles la guerra. Que si un equívoco de extranjería, alemanes y flamencos cuando los Ausburgo y germanos (por «hermanos», compañeros de fechorías, hermandad de delincuentes) y flamencos en el mundo de la delincuencia y el hampa. Lo cierto, como dice Alice Becker-Ho, es que en la bohemia, en el mundo de las clases peligrosas y delincuentes, las genealogías filológicas son engañosas y más que naturalizar la evolución o lógica de algo que tenga que ver con las reglas del lenguaje; es el engaño, la convención secreta y el capricho fonético el que asegura la evolución y uso de las palabras. Lo que sabemos es que flamenco empezó a usarse ahí, en la apelación a la jerga, al modo de hablar en los juguetillos escénicos que se representaban en Cádiz a mediados del ochocientos. La apelación al público, «tú, no me hables en flamenco», se presenta en obras como el *Los gitanos de Cádiz o sea el Tío Conejo* o *El Tío*

Canijitas o el mundo nuevo de Cádiz. Pero, claro, no es que hablaran flamenco de Flandes, más bien una jerga, con muchas palabras tomadas del caló, del romanó, la lengua de los gitanos, contaminadas con muchas palabras dialectales, extranjerismos y mucho catalán y hasta euskera, que fuera de la villas del norte funcionaba bien como lengua secreta.

No sabemos porqué, si por el carácter que va tomando nuestra conversación o por manifestar nuestra convicción de que debemos seguir el viaje, así, perdidos, el caso es que Filiep ha decidido abandonar la comodidad de la autopista y vamos ahora por carreteras secundarias, atravesamos cordilleras y mesetas, mediando Francia. Lo hemos dicho al principio, nos dirigimos a Viena. La invitación para presentar nuestra comunicación en la Casa Wittgenstein —no hay que recordar aquí el suceso extraordinario de que lleva el edificio cuatro años ocupado por un grupo de gitanos del Este de Europa— ha llegado tarde y mal, sin un mínimo de dinero que cubra nuestro presupuesto y, es por eso, nos hemos decidido a aceptarla y a viajar en coche y a asumir que la paliza del viaje y el esfuerzo de llevarles allí la *España negra* de Lasurt merecerían la pena. Y esa es nuestra idea. Ensayar en el camino lo que vamos a decir y como vamos a decirlo. Pues, ¿qué sería lo que podría interesarles a estos gitanos de nuestra *España negra*? En fin, pensemos en el libro de Regoyos y Verhaeren de nuevo y veamos que les tocó en parte. No es solo en el libro, en el flamenco, en la historia cultural de lo español. Pensamos que a los gitanos de Viena puedan interesarles nuestras observaciones, las funciones del papel que juegan los propios gitanos en el viaje de Regoyos y Verhaeren, un ejemplo más del lugar que les ha tocado en el reparto estético de las cosas, no solo de las formas simbólicas, me temo, también en el reparto de las cosas económicas que están tan íntimamente relacionadas, vinculadas y sujetas por leyes extrañas.

Los reflejos de la luz en el paisaje después de una lluvia pasajera alimentan nuestra charla. En las planchas de Lasurt hay algo de eso, el viaje de Regoyos y Verhaeren es necesariamente un viaje de fantasmas. Como fantasmagoría originaria hay que saber leer bien sus reflejos, sus espejismos. Es verdad que es difícil escapar a la tradición, un texto no es sólo de sus autores, también lo produce el contexto que lo presenta y lo transforma. Los gitanos, los ciegos romanceros, los flamencos del café cantante de Zaragoza tienen en *España negra* ese estatuto de «terror», de naturaleza,

de ser paisaje mismamente. Así son presentados una y otra vez desde entonces, como el resto de las tradiciones, cosas del *terroir*, cosas de la tierra. Y no lo son, también son retórica, sí, una suma de espejismos sobre la expresión, la identidad, el pueblo y el populacho, las esencias culturales bien problematizadas por unas gentes supervivientes, resistentes, expertos en litigios, trucos, y maneras distintas de sobrellevar la vida. Nos extendemos más al llegar a Viena. Pero es fundamental entender eso, que las figuras del «terror» y la «retórica» son intercambiables cuando hablamos de gitanos, de flamencos. Que muchas de las oposiciones con que se construye ese arte que acabamos llamando flamenco tienen que ver con esa aparente oposición –payos y gitanos, Pepe Marchena y Antonio Mairena, lo viejo y lo nuevo, Camarón de la Isla y Enrique Morente, lo culto y lo popular– entre el «terror» y la «retórica». Pensemos en que la estrategia bastarda con que el lumpen enfrenta tales categorías estéticas pasa por eso, por el engaño, no la mentira, si no «el engaño que es una manera de citar a la verdad», según escribiera José Bergamín. Trastocar el terror en retórica y viceversa, hacer de la retórica una forma de terror, esa sería, me atrevo a decir, la regla. Y esa regla es importante a la hora de volver a encarar la *España negra*, sólo desde ahí creo que podemos releerla. Pensemos que es un trampantojo, una vanitas, vanidad de vanidades.

¿Crees que nos entenderán en Viena? Bueno, lo que sería importante es que fuésemos capaces de hacer que se hagan la pregunta. Quizás a nosotros tan sólo nos corresponde esa función, verdad, intentar reformular una pregunta que es, además, más general, una pregunta metodológica. Una pregunta sobre como funcionan las cosas. Pío Baroja cuenta aquello sobre Regoyos y el traje nuevo. Cuando Regoyos estrenaba una prenda se tendía con ella en la cama e iniciaba con esta puesta, todo tipo de bailes, combates y acrobáticos movimientos, una lucha que iba dejando la tela marcada con sus naturales arrugas. Dejémosle las preguntas y que hagan como Regoyos con el traje y a ver que formas va tomando, que pliegues les cogen allí a nuestras preguntas nuevas. Jan Yoors relata que los gitanos al estrenar traje nunca lo lavan ni abandonan, no piensan que sea prenda de domingo o para guardar las fiestas, sino que siguen usándolo hasta que el trabajo, la diversión, la vida misma va dando cuenta de la prenda y esta se va deshilachando, rompiendo, zurziendo, remendando. ¡Ojala sea ese el

fin de nuestras palabras! ¡los príncipes van desnudos o el traje nuevo del emperador!

Hay una película admirable, *Lejos de los árboles*, de Jacinto Esteva, estrenada en 1972. En principio se trató de un encargo del PSUC para contrarrestar la publicidad de modernización que emprendía el estado tardo-franquista, con Fraga Iribarne en el Ministerio de Información y Turismo. Esteva realizó un film fascinante. Lo que en principio debió ser un retrato de la España atávica, hundida todavía en una simbología negra y fúnebre, sin más salida que la magia y la superstición resultó un enigma. Esteva observó que, en esas mismas formas de «lo negro», digámoslo así, se encontraban también algunas de las resistencias verdaderas a la modernidad, algunas de las formas de vida alternativas a la lógica del capitalismo que se presentaban como progresistas y modernizadoras. El amor puesto en ese retrato de «lo negro» desactivo la simpleza binaria con que el Comité Central Comunista había pensado la película, su efecto meramente propagandístico. La complejidad de la realidad era muy otra y ahí, en ese retrato, estaba atisbada con claridad. Al final, «lejos de los árboles», en el corazón mismo de la ciudad, Antonio Gades y Calderas de Salamanca ejecutan un baile, violento y elegante a la vez, brutal y en arabesco, primitivo y rizomático si así se quiere, un balance, sí, síntesis retórica de los miles de gestos de «terror» que han desfilado por la infinita película. En fin, aquí lo dejo. Ni tan siquiera se porque ahora era yo el que conducía el coche en este último momento. Ni se conducir ni tengo carnet ni permiso de circulación alguno. El caso es que llevando yo el volante me di cuenta de que Lola y Filiep se habían dormido y que yo estaba hablando sólo, camino de Viena, con el coche a mediana velocidad, sin ruta precisa. Y seguí hablando. Algún día llegaremos.

Pedro G. Romero

Los flamencos flamencos

De echte flamincos, of beter, de echte Vlaamse flamencos

Mevrouw, als je wil kennen
Mijn naam en die van mijn zus
Mijn naam is Mijn-naam-is
En haar naam is Haar-naam-is.

Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares Españoles*, n° 7060, 1883.

Wanneer filosofen een woord gebruiken – “kennis”, “zijn”, “voorwerp”, “ik”, “propositie”, “naam” – en trachten de essentie van de dingen te vatten, moet men zich altijd afvragen: wordt dit woord daadwerkelijk gebruikt op die manier in de taal van zijn geboorteland? “Wij” brengen de woorden terug van hun metafysisch gebruik naar hun dagelijks gebruik.

Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, n. 116, 1953.

Flamingo's vliegen op zodra we naderen. Eerder hadden we kraanvogels gezien in Txingudi maar roze flamingo's niet. De auto houdt halt aan de grens in Hondarribia. We verlaten Avellanedo, een dorp in Liébana, gelegen in de Picos de Europa en onze bestemming is Wenen, in Oostenrijk. Inderdaad, een blitsreisje. In de auto zitten Lola Asurt, een Catalaanse kunstenares, Filiep Tacq, een Vlaams ontwerper en ikzelf die dit jaar tussen Rome, Barcelona en Sevilla pendel. Wij zijn nogal gehaast, maar ook weer niet zó gehaast dat we niet een ommetje kunnen maken naar het moerasland Baskenland. De reis was bovendien een lus, een permanente omweg, een voortdurend over en weer gaan. Niemand van ons was erop uit om recht op ons doel af te gaan. Wat ons naar Wenen brengt, heeft te maken met *España negra* (Het Donkere Spanje), het boek over de reis die Darío de Regoyos en Emile Verhaeren door Spanje maakten, eerst in 1888, later in 1901. Op die manier hebben onze interesse, onze nieuwsgierigheid en de nuttige tips van Lasurt ons ertoe gebracht om korte bezoeken te brengen aan Zaragoza, Pamplona en Tolosa. We hebben bovendien ook onze mobieltjes meegenomen en heel de reis is een stroom van gegevens en beelden geworden die van onze 4x4 een soort communicatiestation gemaakt heeft. Communicatie? In werkelijkheid lijkt de stroom informatie nauwelijks iets te communiceren.

We lijken te spreken, we doen alsof we spreken, we doen alsof we de auto leiden naar een specifieke plaats. Het lijkt alsof we een commando zijn met een bepaald doel, maar niets daarvan. Het eigenaardige is dat de politie ons nog niet tegenhield. In werkelijkheid lag in deze reis, die we hadden bedacht langs een duidelijke en goed uitgestippelde route, het zoveelste bewijs besloten, de evidentie, dat we verloren zijn gelopen.

De vroegere grenspost met Frankrijk is nog steeds vol graffiti met slogans als ¡Gora ETA! (Leve de ETA), eisen voor de vrijlating van de gevangenen, overschilderde Spaanse vlaggen: overblijfselen van de laatste burgeroorlog die het Baskenland heeft geteisterd, of Euskadi of Euskalherria, want het is niet makkelijk de juiste naam te bepalen, zelfs niet tijdens onze gesprekken. Af en toe kijken we niet meer door de autoruiten en nemen we het boek van Regoyos en Verhaeren ter hand, onze gids, onze noorderster, onze 'roadmap'. Het is een belangrijk boek: we vinden er een betrouwbaar en lichtend pad. Ondanks zijn donker minerale inhoud, heersen er een soort optimistische toon en levensvreugde. We weten al dat er, naast de reizen zelf en de melancholische bewerking ervan door Verhaeren, ook de vertaling van Regoyos bestaat, die de tekst volledig herschreven heeft. Het is een bewerking die, met dezelfde gruwelijk realistische elementen, in staat is om een landschap te laten verdwijnen, een stuk aarde vruchtbaar te maken, de open buik van een dood paard te veranderen in de verwondering voor de weelderige tuin die uit het kadaver is voortgesproten. Filiep, de grootste stierenliefhebber van ons drie, gaat aan het stuur zitten. Lola en ik trachten te vermijden dat het gesprek de kant opgaat van het stierenvechten. Nochtans, er is iets van aan. Ook tijdens onze reis komen we er aspecten van tegen. Dit is nauwelijks vermeld, maar het stierengevecht is een rondtrekkende kunst. De arena is altijd slechts tijdelijk. De lente, de zomer, de herfst. Wat we de seizoenen noemen. De reis gaat voort.

Het feit is dat daarna *España Negra* van José Gutiérrez Solana verscheen, waarmee het groteske, het carnavaleske en het duistere, het Europese reductionisme van de stijl van Goya, zich van het discours meester hebben gemaakt. Bij Solana is een zekere fascinatie waar te nemen voor wat dat discours afbeeldt en voorstelt, en dat doet afbreuk aan de kritische intentie van dit discours, terwijl die er ook is. Bij Solana gaat de angst stilaan de weg op van de figuren uit de 'gothic novel': weerwolven en bandieten,

heksen die geen sirenes meer zijn maar oude verwelkte wijven die hun erotische oerkracht hebben verloren. In het boek van Regoyos, zelfs méér dan in de eerste versie van Verhaeren, ook al zo grauw, is de angst nog in haar originele vorm aanwezig: ze wordt er voorgesteld zoals de vriend-filosof van de schilder, Jean Paulhan, dat wilde, aldus de overlevering van de familie Baroja. De angst is op die manier iets wat er is, een natuurlijk iets, een bruut stuk natuur. Paulhan stelt ze in een spanningsverhouding tegenover de retoriek, als het tegenovergestelde ervan. Regoyos, net als de filosoof, weet zich verbluft door het landschap. We spreken over zijn herinneringen, over zijn beklemmingen als neurasthenicus, over zijn devotie voor de kerkhoven, de fabrieken, de moerassen, de verlaten huizen, het braakland. Als de schilder ze op doek gaat zetten, gaat er een kracht van uit die ze moeier maakt en ze zelfs versluiert. Zijn tarwevelden, zijn boomgaarden uit Cantabrië, Asturias en het Baskenland, waren aanvankelijk niet meer dan onvruchtbare gronden bemest door kadavers en dode bladeren. Beetje bij beetje verschijnt er groen, de bloemen en de zon duiken op na de regen. Zijn post-impressionistische natte landschappen bereiken een vorm van superieure retoriek die we echter geneigd zijn te zien als pure natuur. Paulhan legt zijn vriend uit dat het hier niet gaat om tegengestelde krachten, dat “angst” en “retoriek” enkel twee manieren zijn, twee begrippen die elkaar niet hoeven op te heffen. Die noties kunnen zowel op zichzelf bestaan als samen. De auto houdt halt. We zijn de grens overgestoken. We eten een kleinigheid voordat we de autosnelweg nemen. Ik ben de enige die niet rijdt, dus kan ik me veroorloven wijn te drinken. En de rode wijn is lekker. Ik drink de fles leeg.

Laat ons een moment aan Regoyos denken en aan zijn Belgische vrienden. Er bestaat een portret dat mij altijd al een sleutelwerk leek. Het is een schilderij van de hand van Theo van Rysselberghe, in het Prado, waarvan ik vrees dat het in het depot staat. Dario de Regoyos wordt erop afgebeeld: hij speelt gitaar en is *seguirias* aan het zingen, zigeuner-*seguirias*. Het valt moeilijk te begrijpen hoe een schilder uit het Noorden ertoe komt deze allusie te maken op de flamenco. Nationalistische bijziendheid heeft ‘flamenco’ als Andalusisch bestempeld en alles wat afwijkt van dit schema wordt uit de openbaarheid geweerd en in het magazijn bewaard omdat men niet weet wat ermee te doen. Maar ik wil het hier niet hebben over met

flamenco gerelateerde thema’s en hun gevolgen. Eugenio Noel zei al eerder in een van zijn bekende anti-flamencocampagnes dat er in Spanje twee ziektes zijn: “de flamenco en het Baskisch nationalisme”. Dario de Regoyos leed onder beide. Daarom zien we in dit schilderij, dat dateert uit 1885, hoe goed de schilder heeft geïnterpreteerd wat de *seguirias* bezingen: *De dood riep je / en je wil niet meekomen / dat zelfs de dood, ah, moeder! / medelijden had met mij!* Niet zozeer de perfecte interpretatie van de *seguiria* door deze kunstenaar uit Cantabrië is bijzonder – Van Rysselberghe heeft op de muur in de achtergrond van het portret de gezongen teksten neergeschreven – maar wel de kennis die een aantal Belgische kunstenaars hadden van de flamenco: Constantin Meunier, Félicien Rops, Frantz Charlet, James Ensor en Van Rysselberghe zelf. En uiteraard is er de redundantie: het waren Vlamingen (‘flamencos’ in het Spaans) die de flamenco kenden, zelfs voordat het woord de huidige welomschreven betekenis had gekregen, voordat de term geassocieerd werd met de dansen en de gezangen van de zigeuners, van de Andalusiërs, van de Spanjaarden; voordat gezangen en dansen van het stedelijke proletariaat uit de Iberische steden uiteindelijk ook ‘flamenco’ werden genoemd. *De liefde is mijn leven / zoals een schaduw / die hoe meer hij zich vermijdt /, des te groter wordt.*

Het is niet enkel uit vriendschap en uit nieuwsgierigheid om te begrijpen wat zijn vriend zo loofde tijdens zijn met alcohol overgoten Brusselse soirées dat Meunier gevraagd had om naar Sevilla te gaan om er de beroemde *Kruisafnemung* van Pedro de Campaña (Pieter de Kempeneer) te kopiëren, een Vlaamse schilder die in de zestiende eeuw in deze Spaanse stad actief was. Maar terwijl hij moest wachten tot alle papieren in orde waren, verzorg Meunier in zijn onderhoud door afbeeldingen te schilderen van flamencozangers in het café chantant, van processies tijdens de Goede Week en van de zigeunerinnen die werkten in de tabaksfabriek; dezelfde zigeunerinnen die door de mythe van *Carmen* bekend zijn geworden. *De afwezigheid van de lucht / die het kleine vuur dooft / en het grote aanmakkert.* En we weten dat al zeker Rops en Van Rysselberghe naar Sevilla zijn afgereisd om het doek te zien; we weten ook hoe verbaasd ze waren over het woordverband tussen Vlamingen en ‘flamenco’, vooraleer ze wisten wat flamenco zingen en dansen eigenlijk was. Kortom, dit misverstand, dit woordenspel in ruimte en tijd, heeft me altijd verwonderd.

Ik leg uit, ik herhaal me allicht, ik hou niet op met spreken tot we opnieuw in de auto stappen. Ja, het klopt, dat men in het Spaans inderdaad hetzelfde woord ‘flamenco’ gebruikt voor wie in Vlaanderen woont en voor wie flamenco zingt en danst. Daarover is men het eens. Daarnaast wil men deze oorsprong etymologisch verklaren. Jawel, ‘flamenco’ is ook een mes dat eigen was aan matrozen maar dat veel gebruikt werd door de zigeuners in Cádiz die precies opdoken tijdens de eerste jaren dat de flamencozang zich er ontwikkelde. Er wordt ook een mogelijke link gelegd met de infanterieregimenten die in Vlaanderen vrijheid van verkeer verleenden en de gemene streken tolereerden van de zigeuners die beslisten naar daar te gaan, naar het land van de Vlamingen, om er oorlog met hen te voeren. Bovendien bestaat er een verwarring in de verwijzing naar vreemdelingen, Duitsers en Vlamingen, wanneer het gaat over de Habsburgers en Germanen (“germanos / hermanos (broers)”), broeders in de misdaad, een broederschap van delinquenten) en over de “flamencos” in de wereld van delinquentie en de boevenbendes. Het spreekt vanzelf dat, zoals Alice Becker-Ho zegt, bij de bohemiens, in de wereld van de lagere klassen en de criminelen, de filologische stambomen bedrieglijk zijn en dat ze de evolutie of logica van de taalregels omzeilen; bedrog, geheime conventie en fonetische toevaligheid sturen er de evolutie en het gebruik van woorden. Wat we weten is dat ‘flamenco’ eerst gebruikt werd als jargon, als een manier van spreken in de plaatselijke theateervoorstellingen die in Cádiz werden opgevoerd in het midden van de 19^{de} eeuw. Het appel tot het publiek, “jij, spreek me niet aan in het Vlaams”, komt voor in werken zoals *Los gitanos de Cádiz o sea el Tío Conejo* [De zigeuners van Cadix of Nonkel Konijn] of *El Tío Caniyitas o el mundo nuevo de Cádiz* [Nonkel Caniyitas of de nieuwe wereld van Cádiz]. Maar men sprak daar uiteraard niet het Vlaams uit Vlaanderen, veeleer een jargon, verweven met woorden uit het ‘caló’, uit het ‘romanó’, de taal van de zigeuners, vermengd met veel dialectische woorden, vreemde woorden, veel Catalaans en zelfs Baskisch; deze laatste taal, ver van de noordelijke streken, bewees altijd goede diensten als geheimtaal.

We weten niet of het is door de aard die onze conversatie opgaat of door de overtuiging dat we onze reis al dolend moeten voortzetten als mensen die de weg kwijt zijn, maar Filiep heeft hoe dan ook beslist het comfort van de autosnelweg in te ruilen voor secundaire wegen. We doorkruisen

nu bergketens en hoogvlaktes en op die manier bereiken we het midden van Frankrijk. Al in het begin hebben we gezegd: we gaan naar Wenen. De uitnodiging om onze presentatie voor te stellen in het Wittgensteinhuis – we hoeven hier niet aan de buitengewone gebeurtenis te herinneren dat het gebouw al vier jaar lang bezet is door een groep zigeuners uit Oost-Europa – is te laat gekomen, overigens zonder een minimaal bedrag om onze uitgaven te vergoeden. Daarom hebben we beslist om op de uitnodiging in te gaan en er met de auto naartoe te reizen, in de overtuiging dat de zware reis en de inspanning om hen het *España negra* van Lasurt aan te bieden de moeite zouden lonen. En dat is ons idee. Onderweg repeteren we wat we gaan zeggen en hoe we het gaan zeggen. En verder, wat uit onze *España negra* zou die zigeuners kunnen interesseren? Kortom, laten we opnieuw aan het boek van Regoyos en Verhaeren denken en laten we nagaan wat elk van hen heeft beleefd. Het draait niet enkel om het boek, de flamenco, de culturele geschiedenis van wat als Spaans geldt. We denken dat de Weense zigeuners geïnteresseerd kunnen zijn in onze observaties, in de rol die de echte zigeuners gespeeld hebben in de reis van Regoyos en Verhaeren; andermaal een voorbeeld van de plaats die hen toebedeeld is bij de esthetische verdeling van de dingen, niet enkel op symbolisch vlak, maar ook, vrees ik, op het vlak van de verdeling van de economische dingen, die heel intrinsiek met elkaar in verband staan en met elkaar verweven zijn en onderworpen aan vreemdsoortige wetten.

De weerspiegelingen van het licht in het landschap na een korte regenbui voeden ons gesprek. In de koperplaten van Lasurt is daar iets van te merken; de reis van Regoyos en Verhaeren is zonder twijfel een reis van waanbeelden. Gezien hun aard van oorspronkelijke fantasmagorie is het van cruciaal belang om te weten hoe je die weerspiegelingen, die luchtspiegelingen moet begrijpen. Het is waar dat aan de traditie moeilijk te ontsnappen valt: een tekst is niet enkel een creatie van zijn auteurs, maar komt ook tot stand door de context die hem kadert en transformeert. De zigeuners, de blinde straatzangers, de flamenco’s van het café chantant in Zaragoza hebben in *España negra* de gedaante aangenomen van “doodsangst”, van pure natuur, ze zijn zelf landschap geworden. Vanaf dat moment worden ze herhaaldelijk op die manier voorgesteld, zoals de overige tradities, voortbrengselen van de *terroir*, voortbrengselen van de aarde. En ze

zijn dat niet alleen, ze zijn ook retoriek, ja, een optelsom van spiegelingen over de expressie, de identiteit, het volk en het gepeupel, de culturele essentie die treffend geproblematiseerd wordt door enkele overlevenden, die weerstand bieden en expert zijn in geschillen, trucs en verschillende manieren om het leven door te komen. We zullen het er uitgebreider over hebben wanneer we in Wenen aankomen. Maar het is van fundamenteel belang om dit te begrijpen: de begrippen “angst” en “retoriek” zijn inwisselbaar wanneer we het hebben over zigeuners, over flamenco’s. Inderdaad, veel van de tegenstellingen eigen aan die kunstvorm die we uiteindelijk flamenco noemen, hebben te maken met deze duidelijke tegenstelling – zigeuner en niet-zigeuner, Pepe Marchena en Antonio Mairena, het oude en het nieuwe, Camarón de la Isla en Enrique Morente, het gecultiveerde en het populaire – tussen de “angst” en de “retoriek”. Laten we inzien dat de bastaardstrategie waarmee het proletariaat zulke esthetische categorieën het hoofd biedt die weg volgt, via het bedrog, niet de leugen, maar “het bedrog dat een manier is om de waarheid te zeggen”, zoals José Bergamín schreef. De angst omkeren in retoriek en vice versa, van de retoriek een vorm van angst maken, dat zou, durf ik zeggen, de regel zijn. En het is deze regel die belangrijk is op het moment dat we opnieuw *España negra* aanpakken, want ik denk dat we het enkel vanuit dat perspectief opnieuw kunnen lezen. Laten we bedenken dat het een trompe-l’oeil is, een vanitas, ijdelheid der ijdelheden.

Denk je dat ze ons in Wenen zullen begrijpen? Wel, wat belangrijk zou zijn is dat we zouden kunnen bewerkstelligen dat ze zich deze vraag stellen. Misschien is het enkel onze taak, niet waar, om de vraag trachten te herformuleren die overigens, algemener gesproken, een methodologische vraag is, een vraag over hoe een en ander werkt. Kijk eens wat Pío Baroja vertelt over Regoyos en zijn nieuwe pak. Telkens wanneer Regoyos een nieuw kledingstuk voor het eerst aantrok, ging hij ermee op bed liggen en probeerde hij ermee alle soorten dansen, gevechten en acrobatische bewegingen uit, een strijd die in de getaande stof natuurlijke rimpels achterliet. Laten we de vragen aan hem over en dat ze maar doen zoals Regoyos met het pak en zien welke vormen het aanneemt, welke plooiën ze geven aan onze nieuwe vragen. Jan Yoors vertelt dat de zigeuners, als ze een nieuw pak inwilden, dat nooit wassen of uittrekken: ze beschouwen het niet als

een pak voor ’s zondags of alleen voor speciale gelegenheden. Ze blijven het aantrekken totdat het werk, de ontspanning, het leven zelf het begint aan te tasten, totdat het gaat rafelen en uit elkaar vallen, hersteld en versted wordt. Hopelijk vergaat het onze woorden op die manier! De prinses zijn maakt of ze zijn het nieuwe pak van de keizer!

Er bestaat een bijzondere film, *Lejos de los árboles* (Ver van de bomen), van Jacinto Esteva, in première gegaan in 1972. Aanvankelijk ging het om de opdracht van de PSUC [Verenigde Socialistische Partij van Catalonië] om in te gaan tegen de campagne voor de modernisering van het laat-franquistische regime, opgezet onder de auspiciën van Fraga Iribarne en het Ministerie van Informatie en Toerisme. Esteva maakte er een fascinerende film van. Wat in principe een portret moest worden van een atavistisch Spanje, nog verzonken in een donker en luguber symbolisme, zonder andere uitwegen dan magie en bijgeloof, bleek een raadselachtige film te hebben opgeleverd. Esteva zag dat in diezelfde vormen van “het zwarte” – laten we het op die manier zeggen – ook een deel echt verzet aanwezig was tegen de moderniteit, dat bepaalde levensvormen werden voorgesteld als een progressief en vernieuwend alternatief voor de logica van het kapitalisme. De liefde die in dit portret van “het sombere” vevat was, heeft de binaire eenvoud die het Comité Central Comunista zich bij de film had voorgesteld ontkracht en haar louter propagandistisch effect opgeheven. De complexiteit van de werkelijkheid was heel anders en daar, in dat portret, werd die helder geschetst. Uiteindelijk, “ver van de bomen”, in het hart zelf van de stad, voeren Antonio Gades en Calderas de Salamanca een dans op, gewelddadig en elegant tegelijkertijd, brutaal en arabesk, primitief en rhizomatisch, als je wil, een evenwicht, ja, een retorische synthese van de duizenden gebaren van “angst” die gedefileerd hebben in deze film zonder grenzen. Kortom, hier laat ik het bij. Ik weet niet eens hoe het komt dat ikzelf nu op het laatste moment achter het stuur zit. Ik kan niet rijden en ik heb evenmin een rijbewijs. Terwijl ik achter het stuur zat, merkte ik dat Lola en Filiep in slaap waren gevallen en dat alleen ik aan het praten was. Ik reed richting Wenen met matige snelheid en zonder een duidelijke route. En ik bleef praten. Op een dag zullen we aankomen.

Pedro G. Romero



297. El Atrio de la Catedral tras la caída de la campana mayor.



298. Dos militares nacionales posan, junto a la campana mayor, entre bloques de piedra, en octubre de 1936.

AUTO-GESTION VERGARA

por [illegible]



En el informe que nos permite este número de ASIG OHOO nos gustaría reflexionar, de algún modo, el proceso desarrollado en la puesta en marcha de una experiencia basada en lazo de una colaboración a fin, principalmente por parte de ellos, de una serie de servicios educativos, a información, asesoramiento, en consecuencia, un resultado de plena adhesión, y así llegar, por último, a conseguir la Junta Directiva en la asamblea popular celebrada el pasado 8 de Julio en el Instituto municipal Vergara.

Para servir al máximo a nuestra debidamente nos queremos de recoger algunas muestras de escritos generados con este material, la mejor propaganda utilizada al efecto y diversos textos con la publicación del preámbulo y primer capítulo del Reglamento elaborado y aprobado, reafirmando,

además, la importancia de la primera Junta Directiva que marcará un nuevo hito de la historia vergara.

Las primeras reuniones se celebraron el día 10 de Julio, con el fin de recoger de todos los reuniones relacionadas de la Junta Directiva de Promoción Cultural Vergara, en las fechas de Octubre y 3 de Diciembre de 1974, siendo organizadas por cuenta propia, a fin de la posibilidad de una atención más de trabajo, como organización académica para un fondo global.

La primera Junta de propaganda elaborada en un campaña, es la siguiente:

OBJETIVO

CAMPAÑA de PARTICIPACIÓN
COLECTIVA VERGARESA

MEDIOS

Contribución LABORAL
de TODO EL PUEBLO VERGARESO
realizada en colaboración
económica, o través de
servicios aplicados a:

- OPERARIOS
- COMERCIOS
- PROFESIONES LIBERALES
- EMPRESARIOS

①

PROCESO

Formación de COMITÉ MIXTO
de BASE AMPÍA para:
• Entusiasmo personal y grupal

• Comunicación del Plan
para su identificación, a las

- ASOCIACIONES de TIPO de PUEBLO
 - C.A. de salud
 - C.A. económicas
 - IGLESIA
 - ESCUELA de MUJERES
 - INSTITUTO S. MARIA
- en sus MANCOMUNIDADES y ASAMBLEAS

• EMPRESAS LINEAS Y SERVICIOS

• EMPLEADOS

• OTROS

②

Los flamencos flamencos

Les Flamencos, ou mieux, le Flamenco flamand

Madame, si vous voulez connaître
Mon nom et celui de ma sœur
Mon nom est Mon-nom-est
Et son nom est Son-nom-est

Francisco Rodríguez Marin, *Cantos Populares Españoles*, n° 7060, 1883.

Quand les philosophes utilisent un mot – « connaissance », « être », « objet », « moi », « supposition », « nom » – et ils essaient de saisir l'essence même de la chose, on doit toujours se demander : est-ce que ce mot est utilisé vraiment dans ce sens dans la langue de sa terre natale ? « Nous autres » ramenons les mots de leur emploi métaphysique à leur emploi quotidien.

Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, n° 116, 1953

Les flamants roses s'envolent à notre approche. Auparavant, on avait vu des grues à Txingudi, mais des flamants roses, non. On arrête la voiture à la frontière de Fontarabie. Nous quittons Avellanedo, un village de Liébana, situé dans les montagnes des Picos de Europa, et notre but est Vienne, en Autriche, en effet, un voyage éclair. Dans la voiture se trouvent Lola Lasurt, artiste catalane, Filiep Tacq, graphiste flamand, et moi-même qui vis cette année entre Rome, Barcelone et Séville. On est un peu pressé, mais pas au point de nous empêcher de faire un détour par ce marécage du Pays basque. Le voyage, en outre, a été une boucle, un détour continu, un va-et-vient permanent. Personne n'avait envie de se laisser diriger. Ce qui nous amène à nous diriger vers Vienne, c'est *España negra* (L'Espagne obscure), le récit du voyage que Darío de Regoyos et Emile Verhaeren ont effectué à travers l'Espagne, en 1888 d'abord, et en 1901 ensuite. Ainsi, notre intérêt et notre curiosité, ainsi que les conseils efficaces de Lasurt nous ont permis de faire des incursions rapides à Saragosse, Pamplona et Tolosa. Nous avons emporté nos téléphones portables et tout notre voyage se transforme en un échange ininterrompu de données et d'images, faisant de notre 4 x 4 une sorte de centre de communication. Des communications ? Le fait est que le courant d'infos ne semble guère communiquer quelque chose. Nous semblons parler, nous faisons semblant de parler,

nous faisons semblant de diriger la voiture vers un endroit effectif, on dirait que nous sommes un commando se dirigeant vers un but déterminé, mais non. La chose la plus bizarre, c'est que les flics ne nous ont pas encore stoppés. Mais non, en réalité, ce voyage, projeté le long d'une route si claire et si bien ciblée, n'est qu'une preuve de plus, une évidence du fait que finalement nous avons perdu le chemin.

L'ancien poste de frontière avec la France est toujours couvert de graffiti portant des slogans comme *¡gora ETA!* (Vive l'ETA), des revendications pour la libération des prisonniers, des drapeaux espagnols barbouillés : témoignages de la dernière guerre civile qui a ravagé le pays basque, appelé aussi Euskadi, ou Euskalherria, car il n'est pas facile de déterminer le nom adéquat, même pas dans nos conversations. De fait, de temps à autre, nous ne regardons plus à travers les vitres de la voiture et prenons en main le livre de Regoyos et de Verhaeren, notre guide, notre étoile du Nord, notre feuille de route. C'est un livre important, un sentier fiable et lumineux se dessine en ses pages. Malgré sa noirceur minérale, le livre respire un certain degré d'optimisme et de joie de vivre. Nous le savons, il y a eu les voyages, puis sa rédaction mélancolique par Verhaeren et enfin la traduction de Regoyos, qui est une véritable réécriture, une rédaction qui, avec les mêmes éléments menaçants, est capable de faire s'évaporer un paysage, de fertiliser une terre aride, de convertir le ventre ouvert au soleil d'un cheval mort dans le spectacle surprenant d'un jardin luxuriant qui s'est mis à fleurir dans son cadavre. Filiep, « l'aficionado » le plus fervent de nous trois, a pris le volant de la voiture. Lola et moi, nous empêchons que la conversation ne glisse vers la tauromachie. Pourtant, il y a quelque chose de cela. Jusque dans notre voyage. On ne l'a mentionné qu'à peine, mais la tauromachie est un art nomadique. L'arène n'est jamais qu'une station temporaire. Le printemps, l'été, l'automne. Ce que nous appelons normalement les saisons. Le voyage continue.

Et depuis a paru *La España negra* de José Gutiérrez Solana et on a décidé que le grotesque, le carnavalesque et l'obscur, le réductionnisme européen du style de Goya, se sont emparés du discours. Chez Solana, il y a une certaine fascination pour ce que ce discours présente et représente, ce qui fait tort à l'intention critique de l'auteur et la dissipe, alors que celle-ci s'y trouve également. Chez Solana, la terreur se confond peu à peu

avec les personnages du « gothic novel » : les loups garous et les hors-la-loi, les sorcières qui ne sont plus des sirènes mais de vieilles mégères délabrées, dépourvues de leur force érotique primitive. Dans le livre de Regoyos, la terreur est toujours présente dans sa forme originelle, même plus que dans la première version de Verhaeren si amère : si l'on en croit la famille Baroja, elle y est présentée comme le voulait Jean Paulhan, ami philosophe du peintre. La terreur, dès lors, est quelque chose de réel, de naturel, une nature sauvage. Paulhan l'oppose à la rhétorique, mais en un rapport de force, comme son contraire. Comme le philosophe, Regoyos se dit ébloui par le paysage. Nous parlons de ses souvenirs, de ses angoisses de neurasthénique, de sa dévotion pour les cimetières, les usines, les marais, les maisons abandonnées, les terrains vagues. Quand le peintre essaie de les représenter dans ses toiles, une force se dégage qui embellit et qui voile même la réalité angoissante. Ses champs de blé, ses vergers en Cantabrie, aux Asturies et dans le pays basque n'étaient souvent d'abord que des terrains vagues fertilisés par des cadavres et des feuilles mortes. Petit à petit, le vert fait son apparition, les fleurs et le soleil surgissent après la pluie. Ses marécages postimpressionnistes atteignent un degré de rhétorique supérieure qu'on est pourtant enclin à considérer comme de la pure nature. Paulhan explique à son ami qu'il ne s'agit pas de forces opposées, mais que « terreur » et « rhétorique » sont seulement deux manières, deux façons de comprendre qui ne doivent pas s'exclure l'une l'autre. Ces notions fonctionnent séparément mais aussi ensemble. La voiture s'arrête. On a passé la frontière. On prend quelque chose avant de reprendre l'autoroute. Je suis le seul qui ne sait pas conduire, je peux donc me permettre de prendre un verre de vin. Le rouge est bon. Je vide la bouteille.

Pensons un instant à Regoyos et à ses amis belges. Il existe un portrait qui m'a semblé depuis toujours une œuvre-clé. C'est une peinture par Théo Van Rysselberghe qui se trouve au Musée du Prado, et je crains fort qu'elle ne se trouve au dépôt. Elle représente Dario de Regoyos jouant de la guitare et chantant des *séguedilles*, des *séguedilles* tsiganes ! Il est difficile de comprendre qu'un peintre du Nord, du pays basque, fasse cette allusion au flamenco. La myopie nationaliste a assimilé tout ce qui est flamenco à l'identité andalouse et tout ce qui ne concorde pas avec ce schéma est écarté de la présentation publique, relégué au dépôt, parce qu'on ne sait

pas quoi faire avec. Mais je ne veux pas examiner ici le thème du « flamenquismo » et ses conséquences. Dans une de ses fameuses campagnes anti-flamenco, Eugenio Noel affirmait qu'il y a deux maladies en Espagne : « le flamenco et le nationalisme basque ». Regoyos était affecté par les deux. C'est pourquoi on doit apprécier dans cette peinture, qui date de 1885, l'habileté du peintre à saisir ce que dit le chant des *séguedilles* : *La mort t'a appelé / mais elle ne veut pas venir / parce que, ah, mon Dieu ! même la mort a pitié de moi !* Ce qui est remarquable, ce n'est pas l'interprétation parfaite des *séguedilles* par le peintre cantabre – Van Rysselberghe a peint les paroles de la chanson sur le mur du fond – mais bien la connaissance qu'avaient ces artistes belges du flamenco : Constantin Meunier, Félicien Rops, Frantz Charlet, James Ensor et Van Rysselberghe lui-même. Mais naturellement, remarquez la redondance : ils étaient des Flamands (des « flamencos » en espagnol) qui connaissaient le flamenco, même avant que le terme « flamenco » n'ait été utilisé dans son sens manifeste, c'est-à-dire avant qu'il fût associé aux danses et aux chants des tziganes, des Andalous, voire des Espagnols ; avant aussi que les chants et les danses des prolétaires des faubourgs ibériques fussent finalement appelés aussi du flamenco. *L'amour est ma vie / comme l'ombre / qui, plus loin elle s'en va, / plus grande elle devient.*

Ce n'est pas seulement par amitié et par curiosité de comprendre ce que son ami Regoyos vantait si haut lors de ses soirées bruxelloises bien arrosées d'alcool que Meunier avait demandé d'aller à Séville pour y copier la fameuse *Descente de la Croix* par Pedro de Campaña (Pieter de Kempeneer), peintre flamand qui a été actif dans la capitale sévillane au cours du 16^e siècle. Le fait est que, pendant le retard bureaucratique qu'encourait son projet, Meunier s'assurait des revenus en peignant les chanteurs flamenco du café chantant, des processions de la Semaine Sainte et les tziganes au travail dans les fabriques de tabac, les mêmes qui sont devenues célèbres à travers le mythe de *Carmen*. *L'Absence est un courant d'air / qui éteint le petit feu / et fait éclater le grand.* Au moins on sait que Rops et Van Rysselberghe se sont rendus à Séville pour voir le tableau ; on sait aussi leur étonnement de Flamand sur la ressemblance nominale avec « flamenco », avant même de savoir ce que c'est que de chanter et de danser « flamenco ». Bref, ce malentendu, ce jeu de mots spatiotemporel, m'a toujours paru quelque chose de surprenant.

J'explique, je me répète sûrement, je n'arrête pas de parler avant de rentrer dans la voiture. Oui, c'est vrai, on utilise en espagnol le même mot de « flamenco » pour indiquer ceux qui vivent en Flandre et ceux qui chantent et dansent du flamenco. Là-dessus, on est tous d'accord. Puis, on veut s'expliquer cette ascendance de façon philologique. Bien sûr, il y a le cou-teau appelé « flamenco », un objet typiquement marin, mais qui a beaucoup été utilisé par les bouchers tziganes de Cádiz qui apparaissent justement dans les premières années de la chanson « flamenco ». Il y a aussi les régiments d'infanterie qui, en Flandre, autorisaient la libre circulation et toléraient les actes criminels commis par les tziganes qui s'engageaient à aller là-bas, au pays des Flamands, pour leur faire la guerre. En outre, il existe une confusion dans la dénomination des étrangers, Allemands et Flamands, quand il s'agit des Habsbourg et des germains (« germanos » pour « hermanos », frères dans le crime, fraternité de délinquants) et Flamands dans le monde du crime et de la pègre. Il est évident, comme Alice Becker-Ho l'a affirmé, que dans la bohème, dans le monde des classes dangereuses et délinquantes, les généalogies philologiques sont trompeuses et dépassent l'évolution ou la logique de tout ce qui respecte les règles du langage ; c'est la tromperie, l'accord secret et le caprice phonétique qui assurent l'évolution et l'usage des mots. Ce dont on est certain, c'est que « flamenco » a commencé à s'employer en argot, comme une façon de parler dans les petites pièces de théâtre qui étaient montées à Cádiz au milieu du 19^e siècle. L'appel au public « *tú, no me hables en flamenco* » [ne me parlez pas en flamand] fait son apparition dans des pièces comme *Los gitanos de Cádiz o sea el Tío Conejo* [Les gitans de Cádiz, ou Oncle Lapin] ou *El Tío Caniyitas o el mundo nuevo de Cádiz* [L'oncle Caniyitas ou le nouveau monde de Cádiz]. Naturellement, on n'y parlait pas le flamand des Flandres, mais plutôt un argot tissé de mots issus du « caló », du « romanó », le langage parlé par les tziganes, contaminé par beaucoup de termes dialectaux, des barbarismes, pas mal de catalan et même du basque ; en dehors des villes du nord, ce dernier servait de langage secret.

Nous ne savons pas si c'est à cause du tour que prend notre conversation ou parce que nous voulons affirmer notre conviction qu'on doit continuer notre voyage ainsi, comme des gens ayant perdu le chemin, Filip a décidé de quitter le confort des autoroutes. Désormais, nous suivons des routes

secondaires, nous traversons des chaînes de montagnes et des plateaux et de cette manière on atteint le milieu de la France. Nous l'avons dit dès le début, nous allons à Vienne. L'invitation de présenter notre communication à la Maison Wittgenstein – on ne doit pas vous rappeler le fait extraordinaire que ce bâtiment est occupé depuis quatre ans par un groupe de tziganes de l'Europe de l'Est – nous est arrivée assez tard, et mal : sans un minimum d'argent qui puisse couvrir nos dépenses. C'est la raison pour laquelle on a décidé d'accepter l'invitation et de voyager en voiture et d'assumer que les fatigues du voyage et l'effort pour leur offrir là-bas l'*España negra* de Lasurt valaient la peine. Ça, c'est notre idée. En cours de route, nous répétons ce que nous allons raconter et comment nous le raconterons. Puis, qu'est-ce que ces tziganes pourraient trouver intéressants dans *España negra* ? Bref, regardons avec de nouveaux yeux le livre de Regoyos et de Verhaeren et cherchons ce que chacun d'eux a vécu. Il ne s'agit pas seulement du livre, du flamenco, de l'histoire culturelle de ce qui est considéré comme espagnol. On s'imagine que les tziganes de Vienne pourraient être intéressés à nos observations, au rôle que les vrais tziganes ont joué dans le voyage de Regoyos et de Verhaeren ; un exemple de plus du rôle dans la mise en place esthétique des choses, non seulement au niveau symbolique, mais aussi, je le crains fort, dans le partage des choses économiques qui sont intimement reliées, enchaînées et soumises à des lois bizarres.

Les éclats de lumière surgis dans le paysage après une averse passagère alimentent également notre conversation. Les plaques de cuivre de Lasurt en gardent quelque chose ; le voyage de Regoyos et de Verhaeren est nécessairement un voyage de fantômes. Comme fantasmagorie initiale, il est crucial de savoir bien lire ses éclats et ses miroitements. Il est vrai qu'il est difficile d'échapper à la tradition : un texte n'est pas seulement la création de ses auteurs, le contexte qui le présente et le transforme le produit tout autant. Dans *España negra*, les tziganes, les bonimenteurs aveugles et les flamencos des cafés chantants de Saragosse ont également ce statut de « terreur », de pure nature, de paysage. À partir de ce moment, ils sont représentés régulièrement de cette manière, comme le reste des traditions, choses du « terroir », choses de la terre. Et ils ne sont pas que cela, ils sont aussi rhétoriques, oui, une somme de miroitements sur l'expression,

l'identité, le peuple et la populace, l'essence culturelle bien problématisée par quelques survivants, résistants, experts en litiges, trucs et plusieurs manières de faire face à la vie. On en parlera plus amplement quand on sera à Vienne. Mais il est crucial de comprendre cela : les notions de « terreur » et de « rhétorique » sont interchangeable quand on parle de tziganes ou de flamencos. En effet, beaucoup des contradictions dont est faite cette forme d'art que nous avons finalement appelée « flamenco » sont fondées sur cette apparente opposition de « terreur » et de « rhétorique » : tzigane et paysan, Pepe Marchena et Antonio Mairena, l'ancien et le nouveau, Camarón de la Isla et Enrique Morente, le cultivé et le populaire. Admettons que la stratégie bâtarde que le prolétariat utilise pour affronter de telles catégories esthétiques passe par là, par le leurre, non par le mensonge, car « le leurre n'est qu'une autre manière de dire la vérité », comme José Bergamín l'a écrit autrefois. Substituer la terreur à la rhétorique et vice versa, transformer la rhétorique en une sorte de terreur, j'ose le dire, ce serait la règle. Et cette règle est cruciale au moment d'aborder à nouveau *España negra* : je suis d'avis qu'on ne peut la comprendre qu'à travers cette perspective. Je dirais que c'est un trompe-l'œil, une vanité, vanité des vanités.

Crois-tu qu'ils vont nous comprendre à Vienne ? Bon, ce qui serait important, c'est que nous devrions être à même de les inciter à se poser cette question. Peut-être notre rôle, n'est-ce pas, c'est d'essayer de reformuler une question qui, d'un point de vue général, est une question méthodologique, une question sur le fonctionnement des choses. Voici ce que Pío Baroja raconte sur Regoyos et son nouveau costume. Lorsque Regoyos étrennait de nouveaux vêtements, il s'étendit dans son lit dans ce costume et commença toutes sortes de danses, de combats et de mouvements acrobatiques, une lutte qui laissait ses vêtements marqués par des rides naturelles. Laissons-leur les questions et qu'ils fassent comme Regoyos avec son costume pour voir la nouvelle forme qu'il prend, quels plis ils donnent alors à nos nouvelles questions. Jan Yoors nous raconte que les tziganes, lorsqu'ils étrennent un costume, jamais ne le lavent ni ne l'enlèvent ; ils ne le considèrent jamais comme un costume de dimanche ou réservé à des occasions spéciales. Ils continuent au contraire à le porter jusqu'à ce que le travail, les sorties et la vie même commencent à l'affecter ; il commence à s'effiloche, à se déchirer, à être ravaudé et recousu.

Espérons que tel sera le sort de nos paroles ! Les princes se promènent nus ou le nouveau costume de l'empereur !

Il existe un film extraordinaire de Jacinto Esteva, *Lejos de los árboles* [Loin des arbres], présenté en 1972. À l'origine, il s'agissait d'une commande par le PSUC [Parti Socialiste Unifié de la Catalogne] pour contre-carrer la campagne de modernisation que le régime tardif de Franco avait lancée sous les auspices de Fraga Iribarne et du ministère de l'Information et du Tourisme. Esteva a réalisé un film fascinant. Ce qui en principe aurait dû être un portrait de l'Espagne atavique, encore plongée dans un symbolisme noir et funèbre, sans autre issue que la magie et la superstition, a résulté en un film énigmatique. Esteva a observé que, parmi ces éléments « noirs » – appelons-les ainsi –, on rencontrait aussi quelques-unes des véritables résistances à la modernité, certaines formes de vie présentant des alternatives progressistes et modernistes, face à la logique du capitalisme. L'amour mis dans ce portrait du « noir » a désactivé la simplicité binaire avec laquelle le Comité Central Communiste avait conçu le film, à savoir dans un but purement propagandiste. La complexité de la réalité était très différente et là, dans ce portrait, elle était clairement observée. En fin de compte, « loin des arbres », au cœur même de la ville, Antonio Gades et Calderas de Salamanca interprètent une danse, à la fois violente et élégante, brutale et en arabesque, primitive et rhizomatique si vous voulez, un équilibre, oui, une synthèse rhétorique des milliers de gestes de « terreur » qui ont défilé à travers le film sans limites. Bref, je m'arrête ici. Je ne sais pas pourquoi c'est maintenant moi qui conduis la voiture. Je ne sais pas conduire et je n'ai pas de permis de conduire non plus. Le fait est que, lorsque j'ai pris le volant, j'ai réalisé que Lola et Filiep s'étaient endormis et que je parlais seul, en route pour Vienne, avec la voiture à vitesse moyenne, sans itinéraire précis. Et je continuais à parler. Un de ces jours, nous arriverons à destination.

Pedro G. Romero

Los flamencos flamencos

Real Flamingos, in other words, The True Flemish Flamenco

Miss, if you like to know
Mine and my sister's name
My name is My-name-is
And her name is Her-name-is

Francisco Rodríguez Marín, *Cantos Populares Españoles*, n. 7060
[Popular Spanish Songs], 1883.

When philosophers use a word—"knowledge", "being", "object", "I", "proposition", "name"—and try to grasp the essence of the thing, one must always ask oneself: has the word ever been actually used in this way in the language-game which is its original home? —What we do, is bringing words back from their metaphysical to their everyday use.

Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, n. 116, 1953

Flamingos start flying up as soon as they see us getting nearer. We were able to see cranes in Txingudi before, but never flamingos. We stop the car at the border in Hondarribia. We leave Avellanedo, a small village in Liebana Valley, lying in the Picos de Europa, and we hope to get to Vienna in Austria, a fancy trip indeed. In the seats of the car are Lola Lasurt, a Catalonian artist, Filiep Tacq, a Flemish designer and myself, who, at present, is commuting between Rome, Barcelona and Seville. We're rather in a hurry, but not so much that we couldn't make a detour to the marshy Basque Provinces. The trip, moreover, was a non-stop detour, a loop, a constant turning around. None of us was inclined to head right for our ultimate aim. Our reason to go to Vienna is *España negra* [Dark Spain], the traveling journal Darío de Regoyos and Emile Verhaeren wrote about their first trip to Spain in 1888 and their second in 1901. That's how our interest and curiosity, plus the useful guidance of Lasurt, have led us to quick visits to Zaragoza, Pamplona and Tolosa. We had also taken our cellphones with us and the whole journey has become an endless downloading of data and images that turned our 4x4 into a mobile communication station. Communications? Truth is that the information we get doesn't help us much. We tell each other things, or seem to do so; we drive the car somewhere, we look like a commando with a set

goal, but, in fact, we are not. The weird thing is that the cops didn't stop us yet. In reality this trip, with such a clear drawn route, was, on the contrary, proof and evidence that we ultimately really got lost.

The former border with France is still full of graffiti with the slogans *jgora ETA!* [Long Live ETA], demands for the release of prisoners, painted-over Spanish flags: leftovers from the Civil War that ravished the Basque Country, or Euskadi, or Euskalherria—it's not easy to decide which correct name to use, even in our conversations. At times we stop looking out of the windows of the car and we take up Regoyos' and Verhaeren's book: our guide, our North Star, our 'road map'. In spite of its inherent darkness, it's a remarkable book, it offers us an enlightened and reliable path since it is written with a certain degree of optimism and enjoyment of life. We already know, indeed, that besides the journey and Verhaeren's melancholic version of it, there is also Regoyos' translation that is a complete re-writing. It is an adaptation that, with the same gloomily realistic elements, is able to make a landscape disappear, to turn a piece of land fertile, to transform the open belly of a dead horse into a luxuriant garden that has grown out from the corpse. Filiep, the greatest fan of bullfighting of us three, is presently driving the car and Lola and I are trying to keep the conversation away from that item. However, it has something essential in it. Even during our journey, some aspects of that culture remain. It is hardly mentioned, but bullfighting is a nomadic art. The bullring is always just temporal: springtime, summer, fall—what we usually call seasons. The journey continues.

The fact is that, later, José Gutiérrez Solana's *La España Negra* [The Dark Spain] was published and, along with it, the grotesque, the carnivalesque and the dark, the European reductionism of Goya's style took command of the whole discourse. In Solana's book, there is a certain fascination for those things that are presented and represented and the whole point is lost on that discourse, also its critical intent—which is there, too. In Solana's work, terror is beginning to get influenced by characters from the gothic novel: werewolves and outlaws, witches that are not mermaids anymore but old withered ladies who have lost all their erotic power. In Regoyos' book, even beyond that first and already grimy formulation by Verhaeren, terror, however, is still there in its original form, just as Jean Paulhan, a friend-philosopher of the painter, wanted it to be if we may

believe what the Baroja family said of it. “Terror”, therefore, is something just present out there, something natural, a brutal piece of nature. Paulhan thought of it as contrary to rhetoric, or in tension with it, like an opponent. Regoyos talks to the philosopher about the feeling of awe he draws from the landscape. We talk about his memories, his anxieties as a neurasthenic, his devotion to graveyards, factories, swamps, abandoned houses, wasteland. When the painter starts depicting them on his canvases, there is a force that embellishes and even veils them. Many of the wheat fields and fruit orchards he painted in Cantabria, Asturias or in the Basque Country had been at first a wasteland fertilized by corpses and dead foliage. Little by little, the flowers and the green appear, the sun shines after the rain and his postimpressionist depictions of swamps reach a type of superior rhetoric that, nevertheless, we are inclined to see as pure nature. Paulhan tells his friend that these are not just opposed forces, that “terror” and “rhetoric” are only two methods, two understandings that don’t necessarily cancel each other. These notions can work by themselves, but also together. We stop the car. We have crossed the border. We get something to eat before taking the highway. I’m the only one who doesn’t drive, so I can allow myself a cup of wine. It is good red wine. I finish the bottle.

Let us think, for a moment, about Regoyos and his Belgian friends. There’s a portrait that I feel is a key element. It’s a painting by Theo van Rysselberghe at the Prado Museum that I suspect however, is in storage. It depicts Darío de Regoyos playing the guitar and singing *seguiriyas*, gypsy *seguiriyas*. It’s not easy to understand this flamenco framing by a northern painter. Nationalist shortsightedness assigns flamenco to the Andalusian south and everything that breaks that assumption is removed from the public view and is put in storage—no one knows what to do with it. I don’t want to examine here the issues related to flamenco and its consequences. In one of his famous anti-flamenco campaigns, Eugenio Noel already stated that the only ills of Spain were two: “Flamenco and Basque nationalism”. Regoyos suffered from both of them. This is the reason why, in this portrait that is dated back to 1885, we can see how well the painter interpreted the *seguiriyas*: *Death called for me / but isn’t ready to do / Oh, my Lord! Even Death / had pity on me!* It’s weird that not the perfect *seguiriya* intonation by the Cantabrian painter is particular—Rysselberghe painted the lyrics of

the song on the background wall—but indeed the knowledge the Belgian friends of Regoyos, Constantin Meunier, Félicien Rops, Frantz Charlet, James Ensor and even Van Rysselberghe himself, had of flamenco. But of course, it’s redundant, they were Flemish (‘Flamencos’ in Spanish) who knew the flamenco, even before the word was used as intended today, before it got applied to gypsy, Andalusian and Spanish songs and dances; before the songs and dances of the urban lower classes from the Iberian cities became all named ‘flamenco’. It’s *the love of my life / like a shadow / the further it goes / the bigger it gets*.

It’s not just empathy and an interest to understand what his friend Regoyos so lavishly shared in his alcohol-imbued soirees in Brussels that made Meunier ask to go to Seville to do a copy of the famous *The Descent from the Cross* by Pedro de Campaña (Pieter Kempeneer), a Flemish painter who worked in the city in the 16th century. But while he was waiting for all the paperwork to be fulfilled, Meunier, in fact, earned a living while painting flamenco singers in the music cafés, processions during the Holy Week and the gypsy female workers rolling cigars in the sweatshops in the city—the same gypsies who were made famous in the myth of *Carmen*. *Absence is the air / that puts off the small fire / and flares up the great*. We already know now that, at least, Rops and Van Rysselberghe went to Seville to pay Meunier a visit; we also know how surprised they were about the nominal link between Flemish and ‘Flamenco’ before they even knew the essence of singing and dancing flamenco. In short, this misunderstanding, this game of words in a distant space and time, has always struck me as a shocking story.

I explain again, repeating myself, perhaps; I don’t stop talking until we get into the car again. Yes, it is correct: the word “flamenco”, in Spanish, is the same as the one we use for those who live in Flanders and those who sing and dance flamenco. We all agree on that. Some try to rationalize an etymological origin beside that. They refer to the so-called flamenco knife, a typical sailor item that was often used by gypsy butchers around Cádiz during the first years that the flamenco folksinging was developing there. They also make a link with the infantry regiments in Flanders, allowing the free circulation and commitment of crimes to those gypsies who enlisted themselves to go there, to Flanders, to fight a war against those people. They also allude to mistaken foreign identities of Germans and Flemish,

the pro-Habsburg brotherhood (“germanos/hermanos”, partners in crime, delinquent kindred), and flamencos in the underworld and the mafia. The truth, as Alice Becker-Ho mentions, is that the bohemians, that lower class world of dangerous delinquency, has very unreliable etymological genealogies. More than showing the natural evolution or the logic at work in language, there are, on the contrary, the misleading element, the secret agreement and the phonetic whim that insure the evolution and the common usage of words. What we know for sure is that “flamenco” was first used as slang, as a way of talking as in the local plays that were staged in Cádiz in the middle of the 19th century. The public plea “tú, no me hables en flamenco” [don’t talk to me in Flemish] appears in plays like *Los gitanos de Cádiz osea el Tío Conejo* [The Gypsies of Cádiz, in other words, Uncle Rabbit] or *El Tío Caniyitas o el mundo nuevo de Cádiz* [Uncle Caniyitas or Cádiz’ New World]. Of course, one didn’t speak real Flemish from Flanders; it was much more slang with many words coming from *caló*, from *romanó*, the language spoken by the gypsies, mixed with many dialectical inflections, foreignisms, lots of Catalan and even Euskera—the latter, far away from the northern regions, always worked well as a secret language.

We don’t know if it’s because of the nature of our conversation or that we want to confirm our conviction that we must continue this journey as we did so far, as people getting lost—at any rate, Filiep decided to abandon the comfort of the highway and is now taking us through local roads, through mountain ranges and plateaus into the centre of France. As we mentioned at the beginning: we’re going to Vienna. The invitation to do a presentation at the Haus Wittgenstein—no need to remind you of the extraordinary fact that the building has been occupied for four years now by a group of gypsies from Eastern Europe—has reached us too late and was underfunded, with no money to cover our expenses. But it is for that reason that we find it worthwhile to travel in a car, in such hard conditions, to deliver to them Lasurt’s *España Negra*. That’s our sole goal. On our way, we’re rehearsing what we are going to say and how. Moreover, what could those gypsies find interesting about *España Negra*? All right, let’s look again at Regoyos’ and Verhaeren’s book and what each one of them had to live through. The clue is not just in the book, in the flamenco, in the cultural history of Spain. We imagine that the gypsies in Vienna might be

curious about our observations, about the roles that real gypsies themselves played in Regoyos’ and Verhaeren’s journey, one more sample of the role they play in the aesthetic casting of things in the world, not only on the symbolic level, but, I’m afraid as well, on the economic, which are intimately interrelated, linked with and subject to obscure laws.

The glares of light that appeared on the landscape after a short rain fed our conversation. Lasurt’s copper plates reflect some of them: Regoyos’ and Verhaeren’s journey was, no doubt, a ghostly one. As beginning phantasmagoria it is crucial to know how to read its glares and delusions. It’s hard, in fact, to escape from tradition: a text is not only a creation by its authors, it is also the product of a context that frames and transforms it. The Gypsies, the blind ballad singers, the flamencos at Zaragoza’s music café have incorporated, in *España negra*, that status of “terror”, of pure nature, indistinguishable from the landscape. From then onwards, that is how we will understand them, like any other tradition, those products from the *terroir*, from the earth. However, they’re not only that, they’re also rhetoric, the sum of the glares that flare from expressions, identities, peoples and the lower classes, the cultural essences that are cleverly synthesized by some survivors and resilient people, experts in disputes, tricks and alternative ways to cope with life. We will talk more about this when we get to Vienna, but it is crucial to know this: when we mention gypsies and flamencos, “terror” and “rhetoric” are exchangeable notions. Indeed, many of the contradictions that feed the art we finally call flamenco, are built up on that apparent opposition - gypsy and non-gypsy, Pepe Marchena and Antonio Mairena, the old and the new, Camarón de la Isla and Enrique Morente, the cultured and the popular—between “terror” and “rhetoric”. Let us understand that the illegitimate strategy used by the lower classes to collapse such aesthetic categories follows that way, through deceits, not lies—“deceits that are other ways to tell the truth”, as José Bergamín once wrote. To change terror into rhetoric and vice versa, to use rhetoric as a kind of terror, that would be, I venture to say, what rules. And that rule is crucial when addressing *España negra* again; we can only read it again from that perspective. It’s a trompe-l’oeil, a vanitas, a vanity of vanities.

Do you think that they are going to understand us in Vienna? We should, at least, hope that they ask themselves that question. Maybe our role is just

that, isn't it? We should present them with a question that is more general, a methodological matter, to inquire how things work out. Pío Baroja used to mention the story of Regoyos and his new suit. Every time Regoyos started wearing a new garment, he lay in bed and started all kinds of dances, fights and acrobatic movements, a struggle that left his cloths marked with all kinds of fitting wrinkles. Let's leave the questions to them and, like Regoyos with his new suit, let's see what form they take, how they wrinkle our new line of questioning. Jan Yoors tells us that gypsies, when they start wearing a suit, never wash it or take it off, they never think of it as a Sunday dress or meant for special occasions. They keep on using the suit until work, partying and life itself put it under stress and it begins to rip, to tear and gets patched and sewn. We hope that will be the end of our own words! Princes go naked or those are the emperor's new clothes!

There is an extraordinary movie by Jacinto Esteva, *Lejos de los árboles* [Far from the Trees], premiered in 1972. It had originally been commissioned by the PSUC [Unified Socialist Party of Catalonia] to challenge the much-advertised modernization that the late Franco dictatorship was beginning under the auspices of Fraga Iribarne and the Ministry of Information and Tourism. Esteva made a stunning movie. What was originally meant to become a throwback portrait of Spain, sunk still in its dark and death-ridden symbology, with no other escape than magic and superstition, turned out to be a total enigma. Esteva noticed that among those "dark" elements—let's stick to that term—there was a true resistance to modernity, alternative forms of living that challenged the logic of capitalism, which was sold as progressive and modernizing. The loving view in which he rendered that "dark" portrait neutralized the binary simplicity the Central Communist Committee had thought the movie would be imbued with and cancelled its propaganda effect. Reality was, differently, of another kind, complex, and that portrait made this very clear. In the end, "far from the trees", in the middle of the city, Antonio Gades and Calderas de Salamanca perform a dance, violent as well as elegant, brutal and ornate, primitive and rhizomatic, if we prefer; indeed, all in balance, rhetorical synthesis of the thousand gestures of "terror" that were depicted in the film. So far so good! I don't even know how, finally, I ended up driving the car myself. I don't know how to drive, nor have I a driver's license.

While in command of the steering wheel, I noticed that both Lola and Filiep were asleep and that I was talking to myself, on our way to Vienna, at a moderate speed and without a clear path. I kept on talking. One day we'll arrive at our destination.

Pedro G. Romero

This book was published at the occasion of Lola Lasurt's exhibition *Duelo por la España negra* [Mourning for a Dark Spain] at the Emile Verhaeren Museum, Saint-Amans Belgium, from 12th September to 28th November, 2021.

I am grateful to Kasper Bosmans, Sofie Crabre, Isabel Devriendt, Andrea Galiazzo, Martin Germann, Margue Monko, Marthe Ramm Fortun, Birde Vanheerswynghels, Oscar Van Den Boogaard, Caroline Vanderdonck and Benjamin Verhoeven for their hospitality during the three years I was living in Belgium; to Ane Aguirre and Marc Vives, who let me use their flat in Donostia from which I, like Rogoyos and Verhaeren, visited different places in the Basque Country; to Angel Calvo and Nuria Enguita, the curators of Habitación [Room] for allowing me to work with Pedro G. Romero and Filiep Tacq; to my parents for helping me understand the beauty of small places and, to Oriol Fontdevila, for accompanying me on this trip from far away.

I also want to thank the Archivo Municipal de Tudela, the Biblioteca Municipal Arcipreste de Hita de Guadarrama, the Biblioteca Municipal de Tolosa, the Biblioteca de La Rioja, the Biblioteca Municipal de Sigüenza and the Lazkaoko Beneditarren Fundazioa Dokumentazio Gunea. *Duelo por la España Negra* became possible thanks to the Generaciones Art Prize 2018 (Fundación Montemadrid).

Editor
Rik Hemmerijckx

Graphic Design
Filiep Tacq & Lola Lasurt

Text
© Pedro G. Romero

Images
© Lola Lasurt

Chemical design and development
Vicente Ochoa

Telecine
Ochoypico

English translation
Ruben Verdú & Gaby Van Huylenbrouck

French translation
Vic Nachtergaele & Rik Hemmerijckx

Dutch translation
Ria Van den Hende & Stefaan Evenepoel

Printed and bound in Belgium by
Graphius, Gent

Legal Deposit
D/2021/180/1

isbn
978-08-253-3538





