



Sergio Rodríguez López-Ros

<https://orcid.org/0000-0001-7444-3574>

University Abat Oliba-CEU, Barcelona, Spain

e-mail: srodriguezl@uao.es

Visual Thinking and Logical Flexibility as Successful Key Elements in the Resilience of Roma Children and Adults

El pensamiento visual y la flexibilidad lógica como elementos claves de éxito en la resiliencia de niños/as, y adultos gitanos

Abstract

Up to 30% of the engineers in Silicon Valley in the United States are of Indian origin. And India is now one of the largest producers of technology. People of gypsy culture, because of the common Indian cultural matrix, have a greater facility for visual thinking, inductive logic and categorical flexibility. These elements, together with the consideration of the basic nucleus of socialisation that specifically constitutes the Romany families, mean that any successful pedagogical strategy must take these elements into account, always in dialogue with the school institution.

Keywords: literature, pedagogy, empathetic world, self-education, resilience

Resumen

Hasta un 30% de los ingenieros de Silicon Valley, en Estados Unidos, son de origen indio. Y la India es hoy uno de los mayores productores de tecnologías. Las personas de cultura gitana, por la común matriz cultural india, presentan una mayor facilidad para el pensamiento visual, la lógica inductiva y la flexibilidad categorial. Tales elementos, junto con la consideración del núcleo básico de socialización que específicamente constituyen las familias gitanas, hace que cualquier estrategia pedagógica de éxito deba contemplar estos elementos, en diálogo siempre con la institución escolar.

Palabras claves: literatura, pedagogía, mundo empalabrado, autoformación, resiliencia

Los gitanos constituyen la minoría cultural más antigua, numerosa y discriminada de Europa. En España, donde los gitanos son casi 750.000 ciudadanos, ninguna de las diez leyes educativas desde la Constitución de 1978 ha tenido en cuenta la identidad cultural del pueblo gitano. De matriz claramente índica, esa cultura se basa en una serie de elementos identitarios donde el pensamiento visual, la lógica inductiva, la flexibilidad categorial o la dimensión comunitaria son claves para entender la capacidad de resiliencia en las comunidades gitanas de Europa, que han sabido sublimar a través del arte y la literatura las persecuciones que han sufrido desde 1499.

Introducción

Pocas comunidades como las gitanas han oscilado en Occidente entre la admiración y el desprecio. Gitano, ¡cuántas veces habremos oído esta palabra! En algunos casos para bien: «La gracia gitana»; en otros, los más, para mal: «Ir hecho un gitano». Una y otra expresión forma parte de una visión estereotipada, basada en prejuicios transmitidos culturalmente, sobre la realidad de un colectivo humano unido por lazos culturales como son los gitanos. Tal es el doble estereotipo al que han quedado reducidos los gitanos en el imaginario colectivo: o son geniales artistas,

o son temibles delincuentes. Ni una ni otra afirmación son ciertas, entre otras porque ningún colectivo humano puede ser reducido a categorías cerradas y antagónicas.

En el pathos occidental, el conocimiento tiende a ordenar sus pensamientos en categorías diferenciadas, habitualmente ordenadas jerárquicamente. Esta tendencia tiene su origen en la concepción aristotélica de que una proposición y su negación no pueden ser verdaderas al mismo tiempo y en el mismo contexto. Ese principio de no contradicción es lógicamente distinto del principio de armonización propio del pathos oriental, según el cual dos categorías no son necesariamente opuestas mientras ambas sean verdaderas. Así, frente al hecho de que una persona posea dos automóviles, un occidental intentará ordenar ambos elementos en un eje vertical, preguntando (o preguntándose) cuál es más bonito, cuál es más rápido, cuál es más caro o cuál es más antiguo; un oriental responderá (nunca se lo preguntaría a sí mismo) conforme a un eje horizontal: ambos le gustan por igual. A una pregunta de base racional se confrontará una respuesta de base emocional. Popper, con su principio de falsación (1934), intentó en el siglo XX llegar a un punto intermedio apuntando a que dos proposiciones pueden ser verdaderas al mismo tiempo mientras una de ellas no pueda ser refutada. Y, para gustos, opiniones. Heisenberg formuló en aquella misma época el principio de indeterminación (1927), propio de la física cuántica, que parte de una formulación lógica similar: una misma proposición puede ser verdadera dependiendo de la perspectiva de análisis.

Para poder afrontar esta cuestión central de la realidad gitana era necesario un nuevo paradigma. Hacía falta una metodología científica que permitiera superar las limitaciones del estructuralismo. Y eso sólo era posible si el enfoque se realizaba desde otra disciplina académica. En ese contexto, solamente la filosofía parecía aportar el horizonte cognitivo para realizar tal misión.

Ya en 1890 Wilhem Dilthey contraponía las ciencias que permitían «explicar» (*Erklèren*) a las que favorecían «comprender» (*Verstehen*), proponiendo para las «ciencias culturales» un método más interpretativo que descriptivo. Los paradigmas académicos, basados en el idealismo

y el estructuralismo, han dominado esa misma producción (básicamente, la antropología social y cultural) desde mediados del siglo XX.

La aplicación de la filosofía a la reflexión sobre la identidad de los pueblos es reciente. Desde mediados del siglo XX diversas las investigaciones han intentado demostrar la importancia que las cosmovisiones colectivas tienen en los procesos de formación de la identidad personal. Tal es el presupuesto teórico que permite superar críticamente la problematización en que se basa esta investigación.

Baste este breve excurso para evidenciar cómo la mentalidad occidental tiende a percibir la diferencia como contraria al orden, por lo que debe ser menospreciada, ignorada o perseguida, con sus obvias consecuencias a nivel ético, expresadas bien legal (durante siglos) o moralmente (aun en la actualidad). De ahí que la persistencia en Occidente de un colectivo humano de Oriente, como es el pueblo gitano, haya sido percibida históricamente como una disidencia o una amenaza, lo que ha provocado enfrentamientos, persecuciones, segregaciones o asimilaciones, a veces legales, a veces morales, a veces en términos de socialización forzada o incentivada. Pero vayamos paso a paso.

De Oriente a Occidente

Los gitanos tuvieron que abandonar su territorio hacia el siglo X, a causa de la invasión musulmana del norte de la India (Punjab) y Pakistán (Sindh) a manos del sultán Mahmud de Ghazni (971–1030), desde la actual Afganistán, hacia el 1021–1025. Así lo testimonia un pasaje del *Libro de Jamín* (Kitab al-Yamini, publicado en Occidente en 1999), del cronista Abu Nasr Al-Utbi (961–1040). Su llegada a Kannauj se habría producido el 20 de diciembre de 1018, según apunta el historiador y lingüista gitano Vania de Gila-Kochanowski (1992). La presión demográfica y el nuevo orden socio-cultural les obligó a emprender el camino migratorio hacia Occidente.

Según autores como Kenrick (1995), aquellas caravanas –agrupadas por clanes y familias– se asentaron primero en Jorasán (Persia, actual Irán),

donde los grupos se mezclaron hasta formar otro mayor y homogéneo: los *rom*. Hacia 1035, las invasiones selúcidas les empujaron emigrar a Capadocia, cruzando Armenia y Kurdistán por la ribera del mar Caspio.

En aquella zona de influencia helénica, actualmente dentro de Turquía, se establecieron durante casi dos siglos. Autores como Marcel Courthiade (2001) sitúan en Methone (hoy Nea Agathoupoli, en el Peloponeso), como lugar de asentamiento. De hecho, la primera constancia de su presencia en Occidente la hizo el franciscano irlandés Simon FitzSimon o Simón Semeonis, quien durante a su peregrinación a Jerusalén dejó escrito en su crónica que en 1322 había un grupo de Atsiganos (Ατσιγγανοί, lit. «intocables») en los alrededores de Heraklion, en Creta. Hacia 1360 se estableció en Corfú un feudo gitano independiente, denominado *Feudum Acinganorum*.

Hacia la segunda mitad del siglo XIV accedieron al este de Europa gracias al salvoconducto que en 1417 les concedió el rey Segismundo II de Bohemia. Un año más tarde, durante el Concilio de Constanza, el papa Sixto V les concedió otro que les abrió las puertas del centro y el oeste del continente. Un grupo de 3.000 gitanos llegó en 1425 a la Corona de Aragón, donde el rey Alfonso V de Aragón expidió su propio salvoconducto al «conde Juan de Egipto Menor y su séquito», de unas 300 personas, como peregrinos a Santiago de Compostela.

De la fascinación a la persecución

Al principio, su relación con los pueblos que encontraban se basaba en el intercambio provechoso y la fascinación por la novedad: algunos se convirtieron en artesanos, gracias a su conocimiento de los animales y al trabajo con la herrería y la forja; otros, en pequeños grupos, participaron como mercenarios en las tropas de los diferentes soberanos europeos; y unos pocos ofrecieron sus conocimientos de medicina natural, aprovechando el sustrato europeo de superstición y la fascinación por lo exótico. La mayoría optó por servir a la realeza y la nobleza, atendiendo sus caballos y divirtiéndola con el canto o el baile.

Algunos autores (Rodríguez, 2011, p. 60) afirman que la práctica de la medicina oriental acabó por despertar suspicacias en algunos obispos. La Iglesia, que tras las herejías del siglo XII y en los albores de la reforma del XV intentaba contener la heterodoxia mediante una nueva institución: la Inquisición. De hecho, son muchos los procesos inquisitoriales contra gitanos que se conservan en el Archivo Histórico Nacional. Otros autores (Rodríguez, 2011, p.60) afirman que los gitanos fueron el instrumento con que la Corona quiso castigar a la nobleza en el proceso de absolutización y centralización del poder posterior a la Reconquista.

Pasada esa primera etapa idílica inicial, los gitanos se vieron afectados entre los siglos XV y XVIII por un proceso represivo destinado a favorecer su asentamiento y asimilación en el nuevo contexto socio-político. Poco a poco fueron expulsados de la mayoría de países donde acababan de acceder: la actual Alemania (1500), Inglaterra (1514) o la actual Bélgica (1540), por poner varios ejemplos. En 1563, el Concilio de Trento les excluyó del sacerdocio y les requirió una autorización episcopal para casarse. Por lo que respecta a España, iniciado el proceso de unificación (1492–1517), los Reyes Católicos tendieron a uniformizar sus reinos, proceso que afectó también a judíos, musulmanes y gitanos. La ley o «pragmática» de 1499 exigió a los gitanos que abandonaran la vida itinerante, se asentaran en las tierras del señor al que servían y asumieron un oficio conocido. El castigo por incumplimiento fue gradual: 100 azotes, destierros (algunos acabaron en América), 60 días de reclusión, amputación de orejas y, finalmente, esclavización en galeras. Este último fue un destino habitual de los gitanos entre los siglos XIV (Moldavia y Valaquia) y XIX (Rumanía).

La suerte de los gitanos no fue distinta con la Casa de Austria en el poder. En España, pese a continuar con los asentamientos forzosos, la estrategia fue su asimilación cultural. El emperador Carlos promulgó seis pragmáticas contra ellos entre 1534 y 1559. El rey Felipe II les catalogó como vagabundos en 1566. Hubo que esperar hasta el rey Felipe IV, en 1633, para que quedara abolida la amenaza de expulsión, aunque a costa de forzar aún más su asentamiento.

La llegada al trono de la Casa de Borbón intensificó el proceso asimilatorio. El rey Felipe V ordenó en 1717 la realización de un censo de

familias, insistiendo en el abandono de la lengua y la indumentaria. Aquel proceso tuvo su punto álgido en 1749, cuando el rey Fernando VI dictó una orden de búsqueda y captura de todos los gitanos, que llevó a los hombres a trabajar a los arsenales y a las mujeres y niños, a la prisión. En aquella operación, que Gómez Alfaro (1993) denomina «la gran redada de gitanos», fueron confinados unas 12.000 personas. No fueron indultados hasta 1783, cuando el rey Carlos III les concedió la libertad de oficio y de domicilio, aunque prohibiéndoles ejercer la vida nómada, hablar en su lengua y vestir de distinta manera a la de su región. Se inició así el declive del romanó, que sería sustituido progresivamente por el caló. A los que no obedecieron se les marcó la espalda con hierro candente y, a los reincidentes, se les castigó con la muerte. Las 459 leyes promulgadas entre 1499 y 1812 contra ellos llevaron a Borrow (1837) a afirmar: «Dudo que haya un país como España donde se hayan promulgado más medidas para suprimir el nombre, la raza y la forma de vivir de los gitanos».

La coexistencia de los gitanos en la sociedad española continuó en un clima de desconfianza recíproca entre gitanos y no gitanos, con episodios de discriminación manifiesta, hasta el último tercio del siglo XX, con la restauración de la democracia en 1978.

Bases de la resiliencia entre los gitanos

Un gitano afincado en los Estados Unidos, donde trabajó en uno de los programas aeroespaciales de la NASA, sostenía que la efectividad gitana está más que demostrada, porque «pocos grupos sobreviven con tan pocos recursos y con tantos obstáculos» (Mendiola, 1997, p. 16). La obligación de vivir en una caravana acostumbró a los gitanos a privilegiar los sentidos como medio de supervivencia; para sobrevivir tuvieron también que encerrarse en la propia comunidad, que asumió un papel referencial: vivir sería, sobre todo, vivir en comunidad. De ahí que los gitanos hayan desarrollado una forma de pensar propia a partir de su sustrato cognitivo oriental.

El nomadismo, que hasta el siglo XX aún pervivió residualmente, acostumbró a los gitanos a tener una cultura ágrafa y fomentar una cultura oral de base comunitaria. Como ya demostré en una monografía (Rodríguez, 2011), los mecanismos cognitivos de la cultura gitana se basan en la apertura sistemática a la realidad, la valoración del silencio, la preponderancia de los estímulos persistentes, la fijación en los particulares, la percepción subjetiva de la realidad, la lógica de carácter inductivo, un mismo despliegue categorial, la ordenación en categorías opuestas, la conceptualización aditiva, la afirmación negativa, la valoración del conocimiento interpretativo y la tendencia a la metáfora y la hipérbole, así como la importancia del lenguaje no verbal y su carácter presentativo. La metáfora es quizá el recurso más eficaz del que dispone el hablante gitano. Permite construir ideas abstractas sin recurrir a los conceptos, asociándolas a través de la similitud que existe entre dos experiencias.

La mayoría de maestros y profesores que han trabajado con niños y jóvenes gitanos coinciden en decir que su dificultad para el razonamiento abstracto es paralela a su facilidad para las cuestiones concretas. Como afirma la maestra Elisa Soler, que ha trabajado con ellos durante casi 40 años, «les cuesta entender los conceptos que no tienen una aplicación práctica para ellos y, sobre todo, para su mundo» (Rodríguez, 2011, p. 93). En este mismo sentido se manifiesta Teresa Codina, maestra e impulsora de las escuelas *Avillar chavorrós* y *Chavó-Chaví* del barrio de Can Tunis: «Tenían una enorme dificultad para la abstracción. En cambio, lo concreto se les daba muy bien. Por eso pusimos en marcha un taller de manualidades que funcionó perfectamente. Eran mucho más hábiles que los niños no gitanos» (Codina, 2000). Feli Lozano, maestra durante más de 20 años en el barrio de La Mina, también corrobora esta impresión: «He tenido multitud de niñas y niños gitanos como alumnos. Jamás olvidaré su frescura, viveza e ingenio». Botey constata finalmente «la aversión a la rigidez lógica y las ideas abstractas» (Botey, 1970, p. 180).

De esa facilidad por lo concreto se deriva una lógica inductiva. En su proceso cognitivo, cuyo origen está en la educación familiar, el alumnado gitano tiende a pasar de particular a particular sin hacerlo por los universales. Un documento de la Santa Sede afirma que las reacciones

de los gitanos «son sobretodo inmediatas, guiadas más por un criterio intuitivo que por un pensamiento teórico» (PCPMG, 2006, p. 22). Como reconoce la cantante gitana Lolita, «me viene de casta ser intuitiva» (Rodríguez, 2011, p. 119). Mendiola sitúa la intuición como segundo de los seis elementos que configuran la *gitanidad* y la define como La capacidad de compilar experiencias pasadas y relacionarlas a circunstancias donde los factores pueden ser diferentes (...) El gitano observa y enseguida intuye. Esto le permite *leer* cualquier circunstancia y sacar el mayor provecho de ella o, si es nociva, evitarla» (Mendiola, 2000, en internet).

La intuición está formada por dos partes (*asimilación y comparación*) de las que se extrae o induce una *conclusión, vivencia o noción*, que sería una especie de concepto práctico, destinado a permitir un conocimiento de tipo operativo (no especulativo, vinculado al concepto). La intuición es una operación relacional, en la que se infieren inmediatamente las relaciones entre particulares extrapolando la tendencia observada en *algunos* casos a *todos* los casos. Es lo que Mendiola, gitanamente, definía como «capacidad de compilar experiencias pasadas y relacionarlas a circunstancias donde los factores pueden ser diferentes» (Mendiola, 2000, en internet).

No es menos importante la flexibilidad categorial. Si la realidad es percibida a través de la intuición, los razonamientos utilizan un despliegue categorial más débil, es decir, menos compartimentado. Eso tiene su origen también en la facilidad de los gitanos para el pensamiento visual. Como lo intuitivo es asimilador o comparativo, hace falta centrar la atención en las similitudes o las diferencias para extraer las conclusiones que articularán las vivencias. Esta tendencia al pensamiento visual la constató el jesuita Pere Closa, que se inculturó en el mundo gitano de Andalucía: «El gitano es oriental. Piensa en imágenes, sensiblemente, y se expresa con metáforas preciosas. (...) Ven la vida desde otro aspecto, (...) más artísticamente» (Closa, 1967, pp. 335–342). Fonseca afirma que «sin palabras generales, el lenguaje fluye como un buen poema, rico en el detalle y lleno de imágenes concretas» (Fonseca, 1997, p. 81). A ello contribuye la limitación fonológica de la lengua gitana, formada por un total de 37 fonemas, de los que 23 son consonantes simples y otros

9 lo son compuestos (Ch, ch, kh, ph, rr, sh, th, ź y dž), de origen claramente oriental (*-nd*), a los que hay que añadir las 5 vocales habituales. Como sostiene Adiego (2002), los gitanos flexibilizan la pronunciación de lo instrumental para facilitar el contacto con los hablantes de otras lenguas.

Gracias a esta «resistencia hecha de flexibilidad» (Liégeois, 1987, p. 98), similar al mimbre de los ríos con que han construido tradicionalmente sus cestos, los gitanos han podido dar respuesta a las necesidades de su conciencia histórica en cada período histórico y en cada contexto geográfico. Han adaptado «sus condiciones cambiantes para quedar siempre iguales» (Acton/Mundy, 1999, p. 84), haciendo así que su identidad sea «una percepción basada en tiempo y en historia (...) que requiere de la continua interacción entre las personas a través del tiempo» (Acton & Mundy, 1999, p. 41). Es la *jagara sthana* india: sólo si se es flexible puede haber adaptación al contexto.

Esto genera obviamente una «tensión histórica» (Gevaert, 1974/1993, p. 234). ¿Cómo la resuelven? Se comportan *sin* libertad pero *con* responsabilidad en el ámbito comunitario y *con* libertad pero *sin* responsabilidad fuera de él. Por ejemplo, los gitanos eligen libremente en lo concreto y cotidiano (*cómo* ir a trabajar), pero el interés comunitario prima en lo genérico e importante (en *qué* trabajar). Borrow constataba, en pleno siglo XIX, como los gitanos del Reino Unido tenían dos nombres: uno para vivir en su comunidad y otro para hacerlo fuera de ella (Borrow, 1979, p. 113). Es lo que algunos autores denominan *liberación comunitaria* (Gevaert, 1974/1993, p. 231), porque vinculan la libertad al compromiso más que a la elección (García, 2003, p. 151).

Efectivamente, al actuar como gitanos, están sujetos a una cosmovisión donde la libertad se concibe más comunitaria que individualmente y el criterio del interés comunitario prevalece sobre el personal. No resulta extraño que Ramírez Heredia afirme que la propia conducta se debe evaluar según «se cumpla con la obligación de buen padre, hijo o marido» (Ramírez Heredia, 1971, p. 33). No en vano, «la dura ley de los gitanos (...) prohíbe la emancipación de los individuos en aras de la preservación del grupo» (Fonseca, 1997, p. 25), mientras que «la libertad del gitano y la crí-

tica se ejercen siempre dentro del ámbito de la ley y la tradición» (Botey, 1970, p. 132). Por contra, al actuar como ciudadanos, los gitanos pasan a disponer del amplio abanico de derechos que las sociedades occidentales otorgan a sus integrantes, de los que carecen en el seno de su comunidad. A cambio, esas mismas sociedades mayoritarias les piden unos deberes, derivados de la asunción responsable de derechos.

Es aquí donde comienza el dilema moral, a causa del dualismo comunitario en que viven muchos gitanos (Molina, 1967, p. 151; Hancock, 2002, pp. 74–75). Algunos, a causa de las persecuciones que han padecido, desconfían del sistemáticamente de los no gitanos; otros, por su cosmovisión, consideran que las cosas del mundo de los no gitanos no van con ellos (Botey, 1970, p. 67 y 172). Las sanciones gitanas remiten a la necesidad de reparar el daño causado y, según la gravedad de la ofensa, la expulsión temporal o definitiva de la comunidad. En una cultura comunitaria, la separación del grupo es la mayor de las condenas: «es peor que la muerte», según el escritor gitano Matéo Maximoff (Clébert, 1965, p. 159).

El elemento clave es la coherencia. ¿Dónde estaría el límite de cambio? ¿Hasta dónde se puede cambiar sin dejar de ser gitano? Mendiola nos da la respuesta: hasta que se «deteriore o amenace la unión y el amor» comunitarios (Mendiola, 2000). En definitiva, hasta que la introducción del egoísmo rompa el sentimiento comunitario entre los gitanos: en la medida en que uno mire por su propio bien en lugar del bien comunitario.

El arte y la literatura como sublimación del sufrimiento

Hemos señalado ya que la imagen que la sociedad mayoritaria tiene de los gitanos gira en torno a dos estereotipos, asumidos con tan poca capacidad crítica que han acabado por convertirse en dos prejuicios. Ambos son falsos, aunque con un importante matiz: mientras que pedir o robar no forman parte de la cultura gitana, sí que lo son el arte y la literatura. Es su cultura, asumida desde la infancia, la que les capacita para ellos.

El arte y la literatura impregnan la existencia gitana. Cantan y bailan «de forma natural», como reconocía el gitano madrileño Carlos Muñoz en una ponencia (Rodríguez, 2011, p. 281). Los gitanos otorgan siempre una dimensión poética a su vida, que les hace estar siempre abiertos a leerla de una forma simbólica. Esa disposición cultural para el arte –que no predisposición natural– les lleva incluso a convertir la propia existencia en una obra de arte (URE, 1998, p. 188). Si la ética se define «como el arte de saber vivir» (Savater, 1992, p. 34), como señalábamos antes, su capacidad para superar con dignidad las carencias materiales no puede sino ser interpretado como capacidad de hacer arte incluso en las condiciones más difíciles. La cultura gitana contiene una poética de la cotidianidad, que combina el valor de la sinceridad y el uso simbólico del lenguaje. Es una especie de poesía (*poiesis*) vital. Es el carácter «naturalmente artificial» del arte (Choza, 1988, p. 500).

Hay que matizar esta disposición gitana para el arte. Cualquier persona que haya asistido a una celebración gitana se habrá dado cuenta de lo distinta que es de una interpretación comercial. Aunque los artistas hayan sido los mismos, la vistosidad del gesto habrá dado paso a la contención y el aislamiento del artista se habrá convertido en una interpelación con los espectadores; la espontaneidad habrá aumentado y la expresividad será mucho más profunda. Es sólo entonces cuando el intérprete se *presenta* a sí mismo tal y como es, no *representa* ni *actúa* (es decir, *hace ver que expresa*). Como afirma el escritor gitano Joaquín Albaicín, «al torero gitano no le preocupa la belleza (...): simplemente la siente. No está ávido de buen estilo, sin duda porque lo lleva dentro» (Albaicín, 1997, p. 169). El artista lo es porque vive el arte o *en* el arte, no porque viva *con* arte o *del* arte.

Buena parte de la creatividad gitana se basa en partir de experiencias vividas, no conceptos aprendidos. «Cantaba flamenco porque vivía en el flamenco» (Albaicín, 1993, p. 372). Salinas explica que el *cantaor* Manuel Agujetas «decía orgulloso que nunca había ido a la escuela y que los que sabían leer y escribir no podían cantar flamenco» (Salinas, 2002, p. 6). Esta afirmación es compartida por dos musicólogos, quienes afirman que «El *cantaor* no inventa: recuerda» (Caballero Bonald) y que

«el flamenco es una forma de intimidad en el tiempo. La memoria (...) es lo que en el cante agrupa al ser y al tiempo histórico» (Grande, 1999, p. 82). Esta idea es coherente con la de Gombrich (1960), según la cual estamos sometidos a un conjunto de recuerdos que, para bien o para mal, influyen sobre nuestros gustos.

En la transformación que decíamos antes, cuando una interpretación pasa al ámbito comunitario, ya no estaremos ante un *espectáculo* concebido a cambio de dinero para unos *espectadores*, sino de una *celebración* hecha gratuitamente para *participantes*. Nada más artificial y falso que la música que se vende (URE, 1998, p. 193), fenómeno con el que tristemente se ha asociado a los gitanos durante siglos. Como constatan algunos autores, «el flamenco sólo se siente a gusto en las reuniones familiares» (Fernández López, 1999–2008, en internet; Molina, 1967, p. 121), extremo que reconocen ellos mismos al decir que el arte gitano «es diferente cuando se ejecuta por trabajo de cuando se hace en alguna celebración» (Muñoz, 2007) o que los gitanos «diferencian sus exhibiciones para los turistas de las que son sus propias fiestas» (URE, 1998, p. 193).

La música, el baile, la poesía y las narraciones son manifestaciones del arte gitano que, concebidos y expresados en el seno de la comunidad, se convierten en elementos de catarsis, de transformación, de sublimación o de somatización, incluso de purificación, de la experiencia vivida. Hay palos de flamenco para sublimar la tristeza, como la soleá, o palos para celebrar la alegría, como la alboreá. Solamente se puede interpretar tras la verificación de la virginidad de la novia, como si fuera un cántico sagrado, que por cierto utiliza la misma escala tonal *bairah* de la música carnática de la India (Molina, 1967, p. 44; Rodríguez López-Ros, 2011, p. 51).

Los gitanos cantan canciones y narran historias como forma de expresarse y como medio de transmitir su cultura. No resulta extraño, así, que el *cante* y la *música* hayan sido las manifestaciones tradicionales del arte gitano. Es «una forma de rechazar categorías ajenas a la propia cultura» (Nedich, 2007, en internet).

La narración ha tenido un papel central en la cultura gitana, sobre todo en el contexto comunitario (un grupo reunido alrededor del fuego),

como forma de entretener a los asistentes y transmitir la propia cultura. Como consecuencia de la sonoridad de la cultura gitana, la literatura se ha circunscrito durante siglos a la narración oral de *historias* y *cuentos*, aprovechando los muchos recursos sonoros de la voz. Junto con las narraciones, por influencia exógena, han adoptado la *poesía*, que han desarrollado con mucho éxito por su potencial expresivo; de hecho, la formación espontánea de rimas constituye una tradición en el mundo gitano. Muy reciente es el interés por la *novela*, que recoge la larga tradición de narraciones orales, aunque básicamente con la voluntad de ser vendida a no gitanos.

La mayoría de obras artísticas gitanas se han transmitido oralmente, empezando a ser transcritas sólo desde mediados del siglo XIX por expertos y estudiosos no gitanos. A causa del carácter expresivo del arte gitano, sujeto siempre a la voluntad del artista, la creación está ligada *pro tempore* al creador y, por tanto, trasladar una creación al papel supondría fijarla, haciendo repetitivo un acto singular. Como sostiene pintor gitano Bruno Morelli, hay que «aceptar la obra como una porción de vida (...) lejana, en cualquier caso, de la vida real de su autor, quien vive ya otra vida y tiene otro estado de ánimo» (URE, 1998, 190). Igualmente, la transcripción suponía desligar el proceso creativo en dos personajes, el creador y el intérprete, introduciendo así un concepto nuevo en la cultura gitana; intérprete, todo hay que decirlo, al que se limita la creatividad de la recreación, porque la creación fijada en un papel limita la espontaneidad. De ahí las reticencias de los cantantes gitanos a las primeras grabaciones sonoras. Sin embargo, gracias a la influencia de la cultura mayoritaria, los gitanos han empezado a trasladar sus obras a un soporte escrito desde mediados del siglo XX, lo que ha permitido conservar algunos de los elementos de la cultura tradicional antes de la irrupción de los medios de comunicación.

Si la literatura y el arte son medios para transformar resilientemente las experiencias no es sólo por su dimensión comunitaria sino también por la asertividad del autor. El arte gitano está fundamentalmente concebido como medio de expresión espontáneo en el contexto de una celebración comunitaria, casi siempre improvisado, sin más normas que las

de la propia sensibilidad del creador. El cante es un tipo de grito elemental (Molina, 1967, p. 42), de narración cantada, de quien comparte su intimidad, feliz o triste, con los suyos. No en vano, artistas gitanos como el torero Rafael de Paula (Lucas, 2004) y el histórico *cantaor* Manuel Torre (Starkie, 1956, p. 95; Fernández López, 1999–2008, en Internet) consideran que los intérpretes que no expresan, pese a la perfección de su interpretación, no tienen *duende*. La espontaneidad es más íntima que la improvisación, porque esta última supone una mínima planificación; también es más amplia que la pura búsqueda de novedad (Muñoz, 2007), porque no se pretende nunca olvidar lo que se está sintiendo; supone, más bien, una voluntad de expresar lo que se siente más allá de los planes o las formas, que tanto fascinan a los no gitanos porque «sus vidas están despiadadamente sujetas a un plan» (Starkie, 1956, p. 131). La sabiduría popular ha acuñado algunas frases lo que constatan, como «pájaro que no canta, algo tiene en la garganta». La aceptación de algo es la mejor forma de integrarlo vitalmente.

De hecho, esa espontaneidad, aplicada a la música, se convierte en creatividad. Como afirmaba Listz, «en el arte, como en la vida, los gitanos no reconocen ni dogma, ni ley, ni regla, ni disciplina. (...) No se detienen ante ninguna audacia, siempre que corresponda a su propio instinto audaz y que refleje una verdadera imagen de su ser interior» (Starkie, 1956, p. 266). De ahí la acogida que el jazz está teniendo en la cultura gitana desde la década de 1930, siendo percibido como «verdadera válvula de escape, porque la improvisación se acepta *a priori*» (URE, 1998, p. 188). Sin improvisación tampoco puede haber corridas de toros, según Rafael de Paula (El Mundo, 16/05/2004). La improvisación, que Baudelaire (1863) asociaba al origen de la poesía, no está relacionada con no tener estudios artísticos sino con la voluntad de expresarse artísticamente. Esto resulta coherente con la importancia de la sinceridad como valor dentro de la moral gitana. Otro recurso para mostrar esta sinceridad sería «el pellizco», con el que el creador muestra de forma desgarradora sus sentimientos (alegría o dolor) a través de gemidos de voz (*quejíos*) o golpes de pié (*zapateo*); Jung (1951) relacionaba este último a la capacidad expresiva del gesto homónimo que hacen los niños (Molina, 1967, p. 81).

No en vano Morelli, uno de los más importantes pintores gitanos de la historia, afirma que «la estética gitana se nutre del instinto natural, sentido e intuición» (URE, 1998, p. 188).

Junto a la espontaneidad oral es importante la corporal: el movimiento. Es bien sabido que, tras expresar lo que se siente, el arte ha tenido históricamente la función de describir lo percibido. Lo importante es presentar la realidad, más que representarla, conscientes de que ningún concepto puede sustituirla. Recordemos que la lengua gitana supera su concreción terminológica con una enorme capacidad expresiva, sobre todo a través de recursos como la metáfora o la hipérbole. Trasladada al campo estético, eso se concretaría en el uso de recursos como el ritmo, el braceo o las aliteraciones. El primero, en sus diferentes intensidades, es una metáfora para mostrar tanto el paso del tiempo como los latidos del corazón, sobre el eje *rápido-lento*, extremo casi intuitivo por algunos autores (Molina, 1967, pp. 67–68). Finalmente, las aliteraciones son un mecanismo para reflejar la intensidad o inmensidad de aquello descrito, al repetir fonemas sin sentido, con variantes y matices, como «aiiiiiiii» (Starkie, 1956, p. 90). Este recurso del flamenco, también oriental, se denomina melisma, porque «el artista bucea en su interior y busca, en lo más profundo de su estado de ánimo, el matiz, la prolongación o la inflexión» (Rodríguez Maldonado, 2005, p. 8). De ahí el nombre de profundo o *jondo* para determinado tipo de cante.

Por ese motivo, su lenguaje no ahorra en recursos para construir las imágenes visuales que caracterizan a los relatos y cuentos gitanos. Estos mecanismos fueron ya estudiados por Croce en 1902 y la psicología de la forma en 1924. Los diferentes elementos sensoriales se relacionan para transmitir al espectador las sensaciones del creador en el momento creativo. Se trata de comunicar una experiencia, de conmover, de que el espectador sienta lo mismo que el creador. El arte gitano presenta emotivamente percepciones personales. Igualmente, tanto si es expresivo como descriptivo, el arte gitano siempre se caracterizará por no obviar detalles en el relato ni eludir tiempo en la expresión o la descripción. De ahí que los cuadros gitanos sean siempre figurativos, nunca abstractos, pero de una figuración que recuerda al impresionismo. La naturalidad

va así más allá del realismo, porque añade emoción a la descripción. El artista no actúa sino que se presenta el mismo como es, tendencia muy oriental (Nakamura, 1991, p. 373).

Los elementos temáticos son el contenido explícito al que refiere una obra artística, es decir, la materia con la que construirá su mensaje y adquirirá su significado completo, que el artista formulará a través de elementos sensoriales y formales. Habitualmente, entre otros, hace referencia a temas, personajes u objetos; incluso, al papel del propio artista. Constituyen el aspecto más opuesto a los elementos sensoriales, porque no apelan a los sentidos sino al intelecto.

Los temas más habituales en las obras gitanas serían la naturaleza, las costumbres y la comunidad, abordados desde la óptica del amor, la nostalgia o la tragedia, que lo constituye el propio *pathos* y muestra su estado interior. En el fondo, se trata de una «manifestación de la conciencia romaní» (Muñoz, 2007) sobre los elementos que conforman su cosmovisión, a partir de la óptica de sus valores. Esto se refleja tanto en temas (Molina, 1967, p. 115) y lugares (Molina, 1967, p. 121), como en los personajes (Molina, 1967, p. 134) que aparecen. Así, por ejemplo, las obras suelen girar en torno al respeto a las costumbres, la desaparición de la vida, la nostalgia de la naturaleza, el amor hacia otra persona, la opresión ante la falta de libertad... Lo gitano suele presentarse como centro de la narración, mientras que lo no gitano suele aparecer como extraño, a menudo amenazante.

Y, una vez más, es un arte que no arranca de la abstracción sino de la concreción, es decir, un arte que parte de la cotidianidad (Liégeois, 1987, pp. 90–91). De forma coherente con la dificultad de los gitanos para la abstracción, las obras gitanas no se refieren a ideas sino a situaciones, es decir, a ideas aplicadas en un contexto concreto y expresadas mediante alegría o tristeza, las dos actitudes básicas de la persona. Como arte expresivo, sitúa al gitano siempre como sujeto de la enunciación, de forma explícita.

Para ver hasta qué punto el arte gitano es coherente con su cosmovisión y sus valores basta con ver el curioso análisis comparativo que Molina hace con el arte de los negros afroamericanos, en el que el canto

es más un lamento que una protesta (Molina, 1967, p. 8), que invita a la aceptación no violenta del tiempo presente: «Desde el primer momento el negro (...) ha reaccionado con agresividad ante la opresión y el menosprecio, tratando de integrarse en la sociedad norteamericana, luchando por sus derechos con afán (...) En el gitano, en cambio, parece ser su no integración en la sociedad española [mayoritaria]; convivir sí, pero con límites. Ante la desgracia parece plegarse y aceptarla; este hecho aparece en la copla flamenca, donde nunca se habla de rebelión» (Herrero, 1991, pp. 117–120).

Pero el contenido no se agota con los significados explícitos y denotados, porque el lenguaje gitano también utiliza recursos implícitos y connotados que ayudan a garantizar la eficacia semántica de la narración. Nos referimos a las formas culturales, básicamente personas y objetos, que aparecen en las obras artísticas como arquetipos, para garantizar que el espectador siente lo que quiere el autor. Se trata de asimilar determinados colores a ciertos estados de ánimo y algunos objetos a ideas concretas. Esto es coherente con el lenguaje verbal gitano, que potencia la dimensión simbólica para crear imágenes visuales y superar así su dificultad para lo abstracto. Esta densidad semántica también la constata Morelli: «El árbol es siempre el sujeto principal de la representación, y está asociado a la idea de genealogía. (...) El rojo es como la sangre y, por tanto, es vida, tierra. El toro sugiere el sentido de espacio: cielo, libertad (...) Y aún otra contraposición: el frío y el calor. Aparecen el fuego y el agua como elementos dualistas (...) según la tradición filosófica zíngara» (URE, 1998, p. 190).

El análisis podría ir todavía más lejos, con la interpretación semiótica de otros de los elementos comunes en las obras artísticas gitanas: los caballos, sinónimo de libertad; las rosas, la pureza; el demonio, la culpa... Estos símbolos los asimila Ernst Cassirer «a la idea de concepto» (Gubern, 1992, p. 87). Las formas que utilizan los creadores gitanos son más parecidas a los *símbolos convencionales* (Fromm, 1951), porque son significantes en su cultura concreta, que a los *símbolos universales* (Jung, 1951), inherentes a la naturaleza humana.

En todas las manifestaciones, pues, se prima la naturalidad, combinada de manera barroca para dar apariencia de naturalidad. Tal es el canon

gitano, que valora la imitación de la realidad natural y, sobretodo, la descripción de los estados de ánimo interiores. No es tanto lo que se expresa (que también) sino cómo se expresa (Liégeois, 1987, p. 92). Lo que se valora, más que el realismo de la obra, es la expresión del creador: las cosas son en la medida que significan algo para alguien (Merleau-Ponty, 1985, p. 11). Este criterio, asimilable al del barroco, es tachado de «mal gusto» por los no gitanos porque se encuentra en las antípodas de su criterio estético. En Occidente, desde el Renacimiento, el canon occidental ha tendido a alejarse de la naturaleza, a diferencia del canon Oriental.

Esta tendencia barroca, de enaltecimiento de los sentidos, la reconoce Ramírez Heredia, al decir que «los gitanos somos portadores de una mentalidad típicamente oriental y, hasta cierto punto, barroca» (Ramírez Heredia, 1971, p. 175). Este barroquismo lo constata Morelli al describir la emoción del artista gitano: «Los gestos, en realidad, son láminas cortantes, espadas lanzadas más allá de la escena con voces estridentes, con lamentos y gritos» (URE, 1998, p. 192). Los gitanos, por ejemplo, valoraban el toreo de Rafael Guerra «por su intuición de las formas» (Alameda, 1989, p. 122). Como reconoce Morelli, «el arte es un mensaje espiritual antes que una elaboración formal» (URE, 1998, p. 192), extremo que otro gitano, Nedich, constata como «un especial sentido de la estética» (Actualidad Étnica, 11/08/2006). Como reconoce la pintora gitana Judea Heredia, «en más de una ocasión me han comentado que no podría pintar así si no fuese gitana» (VV.AA., 2003, p. 50). No en vano, como sostiene el torero gitano Rafael de Paula, «ser gitano es entender el arte de otra forma. Toreando me siento gitano» (El Mundo, 16/05/2004).

Hay que decir, finalmente, que los gitanos siguen sin saberlo a Benjamin (1936) cuando afirma que sólo es arte el producido para un momento y un lugar concretos. Es un arte contextual, que depende de la circunstancia del artista. Es un arte necesariamente original e irrepetible; cuando no es así, porque el artista interpreta la obra de otro, la interpretación alcanza características de recreación. Una obra es bella cuando, al margen de sus elementos estéticos, es auténtica, es decir, «vivir con verdad el momento de la verdad, lo que en el toreo se llama *cargar la suerte* o que en el cante o el baile se denomina *rematar*» (Albaicín, 1997, p. 365).

En el caso de la estética gitana, arte verdadero (no aquel pensado como espectáculo, a cambio de dinero) está pensado para ser interpretado y disfrutado en el seno de la comunidad. Efectivamente, se cocina, se baila, se viste o se torea para otras personas, porque todas esas manifestaciones son expresión de alguien que se expresa ante los demás.

De hecho, la primera función del arte gitano es reunir a la familia o a la comunidad, sobre todo en un contexto celebrativo. Sus celebraciones son lo más opuesto a los espectáculos, no sólo por su carácter auténtico sino también por la participación de los asistentes, que son *participantes* y no *espectadores*: no se limitan a mirar la ejecución del intérprete sino que se sienten interpelados por él y movidos a participar en la interpretación. Es lo que algunos autores denominan contemplación activa o *Einführung* (Molina, 1967, p. 96). Nada más alejado de la estética gitana que la concepción del arte como algo aislado de su contexto: el arte por el arte.

El arte tiene, en la cultura gitana, una función claramente socializadora. Las canciones y las narraciones son los medios tradicionales que han permitido transmitir la cultura gitana. Las obras artísticas constituyen una forma *amable* de transmitir, de una generación a otra, los rasgos fundamentales de la cultura gitana, básicamente en un entorno familiar y festivo. Como constata el *cantaor* Tomás de Perrate, al referirse al papel del artista, «los gitanos, cuando cantamos flamenco, estamos haciendo algo más que música: transmitimos de forma oral nuestra cultura. (...) En vez de convertirnos en protagonistas, hacemos que esta sabiduría nos traspase y llegue a los demás» (El País, 01/10/2006). La temática y sus elementos, así como el papel del propio intérprete, remiten siempre a la cultura gitana. De ahí que, como afirma el Manfredi, los recuerdos de los gitanos se encuentren en las letras de sus canciones (Manfredi, 1957, p. 19), porque su función «es expresar sociabilidad más que intercambiar ideas» (Fonseca, 1997, p. 81). El arte se constituye, así, en una alternativa a la escuela. Hay muchos niños no escolarizados, pero pocos sin alfabetizar artísticamente. De ahí la importancia de la afirmación, ya citada, del *cantaor* Manuel Agujetas, quien se enorgullecía de no haber ido nunca a la escuela y afirmaba que los gitanos alfabetizados no podían cantar

flamenco (Salinas, 2002, p. 6), porque quienes que se han socializado a la manera no gitana no pueden ya expresarse como gitanos.

Este carácter socializador supera incluso su función pedagógica para convertirse en un elemento purificador. Si la vida en plenitud es la que se vive en el contexto comunitario, hasta el punto que el tiempo que se pasa entre no gitanos es fuente de impureza, el hecho de participar en una actividad artística ayuda a purificarse. Permite reconstruirse como persona a la manera gitana, volviendo a cargar baterías de la fuente la *gitanidad*. Es una participación netamente catártica, en la que tanto el artista como los participantes sentirán que han salido renovados. De ahí la expresión «la gozamos», entre los gitanos españoles, que significa algo más de «lo hemos pasado bien». Es un goce estético, no una diversión. Pero no cabe duda de que el artista siente esta purificación de una forma más especial, porque el arte le permite compartir sus sentimientos más íntimos con los suyos, para destilar la tristeza o sublimar el sufrimiento, a la manera del dicho que asegura que «quien canta, su mal espanta». La emoción estética, cuando es plena, puede purificar.

Basten como ejemplo de todo lo expuesto la forma en que dos gitanos, la poetisa polaca Bronisława Wajs (1908–1987, «Papusza») y el cantaor español Juan Peña (1941–2016, «El Lebrijano»), sublimaron a través de la literatura y el arte, respectivamente, la persecución a la que fue sometida su pueblo en la segunda Guerra Mundial (1939–1945), la primera, y la Real Pragmática (1499) y la Gran Redada (1749), el segundo. En ambas las metáforas transforman el dolor en belleza y el sentimiento personal en una vivencia comunitaria. No se habla de un dolor abstracto sino concreto; al mismo tiempo, no se habla de un daño a uno mismo sino a la comunidad. Tampoco se entra en las causas sino en las consecuencias; la explicación no es objetiva sino subjetiva: es más una vivencia que un concepto. En definitiva, el análisis no es racional sino emocional, la vivencia no es individual sino grupal y, lo más importante: no hay una recreación en el dolor sino un canto a la esperanza. Ética y estética son las dimensiones predominantes, siendo la dimensión epistemológica más emocional que racional. De ahí el lenguaje que construye su narración sobre una descripción llena de metáforas y de hipérbolos en lo que lo importante no es tanto el hecho

narrado como compartirlo en la comunidad. En definitiva, se trata de una forma de sublimar el dolor compartiéndolo en comunidad, fin último de la narración en la cultura gitana.

| Lágrimas de sangre (1952) | No le temblaron las manos (1980) |
|---|--|
| <p>En los bosques. Sin agua, sin fuego – mucha hambre. ¿Dónde podían dormir los niños? Sin tiendas. No podíamos encender fuego por la noche. Durante el día, el humo podía alertar a los alemanes. ¿Cómo vivir con los niños en el frío invierno? Todos están descalzos . . . Cuando nos querían asesinar, primero nos obligaron a trabajos forzados. Un alemán vino a vernos. -- Tengo malas noticias para vosotros. Quieren mataros esta noche. No se lo digáis a nadie. Yo también soy un Gitano moreno, de vuestra sangre – es verdad. Dios os ayude en el negro bosque . . . Habiendo dicho estas palabras, él nos abrazó . . .</p> <p>Durante dos o tres días sin comida. Todos yendo a dormir hambrientos. Incapaces de dormir, mirando a las estrellas . . . ¡Dios, qué bonita es la vida! Los alemanes no nos dejarán . . .</p> <p>¡Ah, tú, mi pequeña estrella! ¡al amanecer que grande eres! ¡Ciega a los alemanes! Confúndelos, llévalos por mal camino, ¡para que los niños Judíos y Gitanos puedan vivir!</p> <p>Cuando el gran invierno venga, ¿qué hará una mujer gitana con su niño pequeño? ¿Dónde encontrará ropa? Toda se ha convertido en harapos. Se quieren morir. Nadie lo sabe, sólo el cielo, solo el río escucha nuestro lamento. ¿Cuyos ojos nos veían como enemigos? ¿Cuya boca nos maldijo? No los escuches, Dios.</p> | <p>[Tientos] No fueron los judíos ni los moros fueron los reyes cristianos: ella se llamó Isabel y él se llamaba Fernando: cuando firmaron la ley no le temblaron la mano.</p> <p>Finales del siglo quince noventa y nueve años; una ley sin compasión nace en Medina del Campo.</p> <p>[Tientos, Estribillo] Cuando firmo firmó la ley no le tembló, tembló la mano.</p> <p>[Recitado] Se convierte en miedo amargo y la vieja libertad cierra el siglo tiritando.</p> <p>[Romance] Mando que en sesenta días a partir de hoy contados abandonen los caminos y el ser gitanos</p> <p>[Bulería por Soleá] Abandonen su carreta y dejen de ser gitanos. Abandonen sus costumbres, se conviertan en sirvientes, renieguen de su libertad.</p> <p>[Alboreá] Majestades, majestades, Doña Isabel, Don Fernando: ante de poner la firma ¡Pensadlo, por Dios, pensadlo!</p> |

| | |
|---|---|
| <p>¡Escúchanos! Una fría noche vino, La vieja mujer Gitana cantó Un cuento de hadas gitano: El invierno dorado vendrá, nieve, pequeña como las estrellas, cubrirá la tierra, las manos. Los ojos negros se congelarán, los corazones morirán.</p> <p>Tanta nieve caerá, cubrirá el camino. Solo se podía ver la Vía Láctea en el cielo.</p> <p>En esa noche de helada una hija pequeña se muere, y en cuatro días su madre la entierra en la nieve cuatro pequeñas canciones. Sol, sin ti, ver como una pequeña gitana se muere de frío en el gran bosque.</p> <p>Una vez, en casa, la luna se detuvo en la ventana, no me dejaba dormir. Alguien miraba hacia el interior. Yo pregunté -- ¡Quién está ahí? -- Abre la puerta, mi negra Gitana. Vi a una hermosa joven judía, temblando de frío, buscando comida. Pobrecita, mi pequeña. Le di pan, todo lo que tenía, una camisa. Nos olvidamos de que no muy lejos estaba la policía. Pero no vendrían esa noche. Todos los pájaros rezan por nuestros hijos, por eso la gente malvada, víboras, no los matarán. ¡Ah, destino! ¡Mi desafortunada suerte!</p> <p>La nieve caía tan espesa como hojas, nos cerraba el camino, tal era la nieve, que enterró las ruedas de los carros. Había que pisar una huella, empujar los carros detrás de los caballos.</p> <p>¡Cuánta miseria y hambre! ¡Cuánto dolor y camino! ¡Cuántas afiladas piedras se clavaron en los pies! ¡Cuántas balas silbaron cerca de nuestros oídos!</p> | <p>[Bulería por Soleá] Mando que si no obedeciese se le den cien latigazos y con sangre la espalda del reino sean desterraos y por la segunda vez con cuchillo afilado que le corten la oreja y vuelvan otra vez a ser desterrado</p> <p>Y por la tercera vez, si no cumplen lo mandado, que le apresen y que sea por toda la vía ya esclavo.</p> <p>[Tientos] Finales del siglo quince, noventa y nueve era el año. Toda España nos persigue, desde Medina del Campo</p> <p>najaremos muchos siglos, siglos de sangre y de espanto, najaremos muchos siglos para seguir siendo gitanos.</p> <p>La memoria era una casa, cerradita de calicanto, por dentro está el siglo quince, por fuera Medina del Campo.</p> <p>Cuando firmó, firmó la ley no le tembló, tembló la mano.</p> |
|---|---|

Conclusiones

El arte y la literatura impregnan la existencia gitana. Como el modelo antropológico gitano es de raíz comunitaria, se trata de expresiones culturales pensadas para ser compartidas en el seno de la comunidad, cuya identidad ayuda a vertebrar en un proceso de doble dinámica que enriquece tanto al individuo como a la comunidad. Los géneros por excelencia son los cuentos y el cante, que están concebidos como elementos de expresión, de descripción efectista y barroca de la reacción emocional frente a los estímulos externos. Como la técnica compositiva se basa en la espontaneidad y el movimiento, la interpretación artística y literaria sirve de instrumento para compartir las emociones, a la manera de terapia de grupo, integrando o rechazando de forma logoterápica las vivencias. Eso hace que las personas de identidad gitana puedan superar la tensión existencial que supone el contraste entre el mundo gitano y el no gitano.

A todo ello se añade la forma de pensar fuertemente realista de los gitanos se ha superpuesto a los rasgos de origen oriental (voluntad de conocimiento y lógica de carácter inductivo) que han perdurado en su inconsciente cognitivo. Esa falta de rigidez lógica ha creado en ellos una flexibilidad basada en la búsqueda de equivalentes homeomórficos o funcionales, que hace que se resitúen fácilmente. Al mismo tiempo, la lógica inductiva crea en ellos una facilidad para el desarrollo de la intuición, que se alimenta de imágenes, metáforas, reiteraciones e hipérbolos.

Estas constataciones van más allá de los estudios realizados en este campo, que se basan exclusivamente en la capacidad de aprendizaje de los niños y jóvenes gitanos con independencia de los contextos noéticos en los que se desarrolla su actividad vital. En cambio, lo gitano es una forma de pensar y de sentir propia, lo que configura el pathos de las personas gitanas. De ahí que las investigaciones dedicadas a aplicar entre el alumnado gitano las mismas estrategias y recursos que con el resto de alumnado en general hayan tenido una incidencia limitada en la superación del absentismo, el fracaso o el abandono escolar de los niños y jóvenes gitanos. Únicamente cabe destacar, si bien tangencialmente, las aproximaciones realizadas por el sacerdote Andrés Manjón, quien en 1889 creó sus

«escuelas del Ave María», en Sevilla, Córdoba y Granada, para atender específicamente a niños gitanos, así como la experiencia de Teresa Codina, maestra e impulsora de las escuelas Avillar chavorrós y Chavó-Chaví del barrio de Can Tunis, en Barcelona, así como la Asociación de Enseñantes con Gitanos, todas aun por analizar a través de monografías.

Referencias

- Acton, T. & Mundy, G. (1999). *Romani culture and Gipsy identity*. University of Hertfordshire Press.
- Adiego, I.-X. (2002). *Un vocabulario español-gitano del marqués de Sentmenat*. Publicaciones de la Universidad de Barcelona.
- Alameda, J. (1989). *El hilo del toreo*. Espasa-Calpe.
- Albaicín, J. (1997). *En pos del sol. Los gitanos en la historia, el mito y la leyenda*. Obelisco.
- Albaicín, J. (1993). *Gitanos en el ruedo*. Espasa Calpe.
- Baudelaire, Ch. (1863, ed. 1986). *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Da Capo Press Inc.
- Benjamin, W. (1936, ed. 2013). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad mecánica*. Casimiro.
- Borrow, G. (1837, ed. 2003). *La Biblia en España*. Alianza.
- Borrow, G. (1841, ed. 1979). *Los Zincali*. Turner.
- Botey, F. (1970). *Lo gitano, una cultura folk desconocida*. Nova Terra.
- Clébert, J. P. (1965). *Los gitanos*. Ayora.
- Codina, T. (2000). *Gitanos de Can Tunis, 1977–1983: crónica de un proceso educativo*. Mediterrània.
- Croce, B. (1902, ed. 1947). *Filosofía del espíritu*. CSIC.
- Courthiade, M. (2001): «El origen del pueblo rom: realidad y leyenda», *I Tchatchipen*, n. 33. Instituto Romanó de Servicios Sociales y Culturales Barcelona.
- Dilthey, W. (1890, ed. 1997). *Hermenèutica, filosofia, cosmovisió*. Edicions 62.
- Fernández López, J. (1999–2008). «*El Flamenco y el Jazz. Análisis comparativo*». En internet: Hispanoteca de la Universidad de Innsbruck.
- Fonseca, I. (1997). *Enterradme de pie. El camino de los gitanos*. Península.
- García Cuadrado, J.Á. (2003). *Antropología filosófica. Una introducción a la filosofía del hombre*. Eunsa.
- Choza, J. (1988). *Manual de antropología filosófica*. Rialp.
- Gevaert, J. (1974, ed. 1983). *El problema del hombre*. Sígueme.
- Gila-Kochanowski, V. (1992). *L'ame tsigane*. Wallada.
- Gombrich, E. (1960, ed. 2008). *Arte e ilusión*. Phaidon Press Limited.
- Gómez, A. (1993). *La gran redada de gitanos*. Presencia Gitana.
- Grande, F. (1999). *Memoria del Flamenco*. Alianza.

- Gubern, R. (1992). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Gustavo-Gili.
- Fromm, E. (1951, ed. 2012). *El lenguaje olvidado: Introducción a la comprensión de los sueños, mitos y cuentos de hadas*. Nueva Biblioteca.
- Hancock, I. F. (2002). *We are the Romany people (Ame san e Romani dzne)*. University of Heartfordshire Press, Heartfordshire (Reino Unido).
- Heisenberg, W. (1927). «Über den anschaulichen Inhalt der quantentheoretischen Kinematik und Mechanik» *Zeitschrift für Physik*, n. 43.
- Herrero, G. (1991). *De Jerez a Nueva Orleans. Análisis comparativo del flamenco y del jazz*. Don Quijote.
- Jung, C.G. (1951, ed. 1962). *Símbolos de transformación*. Paidós.
- Kenrick, D. (1995). *Los gitanos, de la India al Mediterráneo*. Presencia Gitana.
- Liegeois, J. P. (1987). *Gitanos e Itinerantes*. Presencia Gitana.
- Manfredi, D. (1957). *Los gitanos*. Publicaciones Españolas.
- Mendiola, M. (1997). «Una diferencia alegre», *I Tchatchipen*, n. 17. Instituto Romanó de Servicios Sociales y Culturales.
- Mendiola, M. (2000). «Algunas observaciones sobre la cultura y la “efectividad” gitana» En internet.
- Merleau-Ponty, M. (1945, ed. 1985): *Fenomenología de la percepción*. Planeta-Agostini.
- Molina, R. (1967). *Misterios del arte flamenco. Ensayos de una interpretación antropológica*. Sagitario.
- Muñoz, C. (2007). «*Romani Àrte*». Ponencia en el curso *La cultura gitana, tan a prop i tan lluny*. Universidad de Verano Ramón Llull.
- Nedich, J.E.: Clarín, 24/07/2005; Actualidad Étnica, 11/08/2006; 2006; Actualidad Étnica, 23/05/2007 y Internet, 2008.
- Peña, J. (1980). *Persecución*. Philips.
- Pontificio Consejo para la Pastoral de los Migrantes y Gitanos (2006): *Orientaciones para una pastoral de los gitanos*. Edice.
- Popper, K. (1934, ed. 1967). *La lógica de la investigación científica*. Tecnos.
- Ramírez Heredia, J. (1971). *Nosotros los gitanos*. Bruguera.
- Rodríguez López-Ros, S. (2011). *Gitania. Otra manera de ver el mundo*. Kairós.
- Rodríguez Maldonado, J. (2005). «La modalidad musical flamenco». En la revista *Diálogo gitano*, número 103. Conferencia Episcopal Española.

-
- Roig, R. (1967). «¿Qué hace la Iglesia por los gitanos? Diálogo con el P. Pedro Closa, capellán de gitanos», *Hechos y Dichos*, n. 374. Compañía de Jesús.
- Nakamura, H. (1964, ed 1991). *Ways of thinking of Eastern peoples: India, China, Tibet and Japan*. Motilal Banarsidass.
- Lucas, A. (2004). *Rafael de Paula rompe su silencio: "No he sido ni una mínima parte de lo que pude ser"*. *El Mundo*, 16/05/2004.
- Roig, R. (1967). «¿Qué hace la Iglesia por los gitanos? Diálogo con el P. Pedro Closa, capellán de gitanos». En la revista *Hechos y Dichos*, número 374. Compañía de Jesús.
- Salinas, J. (2002). *Curso de formación en compensación educativa e intercultural para agentes educativos*. Asociación de Enseñantes con Gitanos.
- Savater, F. (1992), *Ética para Amador*. Círculo de Lectores.
- Starkie, W. (1956), *Casta gitana*. José Janés Editor.
- Unión Romaní Española (URE), (1998): *I Congreso Europeo de la Juventud Gitana*. Instituto Romanó Barcelona.
- VV.AA. (2003): *Cincuenta mujeres gitanas en la sociedad española*. Fundación Secretariado General Gitano.
- Wajs, B.: (1950, ed. Ficowski, J.), *Pieśni Papuszy*. Wrocław. En español (2020): *Selección de poemas de Bronisława Wajs (Papùša)*. Instituto de Cultura Gitana, Ministerio de Cultura y Deporte.