

-91-3-1

R. 5113



Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 3. Año 1998

Actas del Primer Coloquio «Antropología y Música. Diálogos 1».

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Presidente del Consejo de Redacción

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo de Redacción

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

ÁNGEL MEDINA

CALIXTO SÁNCHEZ

Secretario del Consejo de Redacción

MANUEL LORENTE RIVAS

Consejo Asesor

CARMELO LISÓN, ANTONIO MANDLY, MERCEDES VILANOVA,
JEAN CUISENIER, SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA,
JOAQUINA LABAJO, HABIB HASSAN TOUMA, MANUELA CORTÉS.

Secretaría Técnica

ÁLVARO MATEO GARCÍA

FRANCISCO BENAVENT

Diseño

JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión

LA GRÁFICA, S.C.AND. GRANADA

Depósito Legal: GR-380/98

I.S.S.N.: 1138-8579

Edita

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Enigma y fatalidad en el drama musical. Cantes de borrachos y gente perdida.

Manuel Lorente Rivas

I

El estudio del sentido y significado de las estructuras y sistemas musicales requiere considerar a la música como un sistema de comunicación.

La música como sonido-signo (pleno de sentidos percibidos pero no conceptualizados), y como símbolo cultural (sonidos-signo abstraídos que han perdido su nexo patente con los sujetos a los cuales se ascribían antes en contextos particulares, creando entonces nexos aparentes con muchísimos sujetos en muchísimos contextos)¹, se resiste a la aprehensión intelectual y como el mito se escapa a las limitaciones de la significación objetiva. Actuando como significante de mensajes que se hablan a través de ella y conectando diferentes ámbitos socio-culturales como las emociones, los valores y los comportamientos sociales e individuales.

Para esta ocasión el sujeto temático escogido para estudiar es el de la fatalidad y su insistente representación dramática en la música más importante del sur de España. El arte flamenco como sistema de expresión vinculado a emociones profundas nos descubre los aspectos emocionales dominantes de la conciencia que dan color y peculiaridad a los diferentes comportamientos observados en la comunidad, es decir su ethos. La fatalidad como suceso desgraciado que ocurre de forma inevitable en el destino de los seres humanos, nos lleva a pensar en el fatalismo de los nativos de estas latitudes, algo propio de las culturas ágrafas y por lo tanto expresión de atraso y superstición.

II

Hipérbole etnográfica. Flamenquistas y antiflamenquistas.

Las siguientes descripciones realizadas entre los años 1881 y 1929, se han extraído del diario local *El Defensor de Granada*².

El asunto de la fatalidad es algo que se destaca en la representación dramática a lo largo del siglo XIX y XX, ya sean descripciones costumbristas, dramas en coplas, letras flamencas,

1. Las definiciones que hago, son adaptaciones de otras que hace el antropólogo J. Fernández para la imagen-signo en su artículo «La misión de la metáfora».

2. Las descripciones que utilizo son parte de un trabajo más amplio que en la actualidad realizo para el C.I.E. Ganivet.

teatro, etc. La temática fatalista es frecuentemente representada en todas las modalidades de realización del flamenco, ya sean juergas, festivales, concursos, etc.

En el siglo XIX la representación dramática de la fatalidad está íntimamente ligada al fenómeno del cante, para D. Miguel Moya (4 de Marzo 1881) «las coplas son tristes y sentidas, [...] como la desesperación que expresan, [...] (infinita) [...] tienen sus adoraciones en los barcos y en los presidios».

En el año 1882, y en el mismo diario, un drama en coplas de Manuel Reina titulado la CANTADORA representa las pasiones trágicas: La escena en un patio de Sevilla, fresco y luminoso.

«Sentados en derredor de una mesa de pino, bajo una verde y frondosa parra, se encuentran bebiendo alegremente cañas de manzanilla varios jóvenes vestidos de corto y tres hermosísimas morenas envueltas en trajes de percal y vistosos pañuelos de manila.

Entre las mujeres hay una de ojos de fuego y magnífica cabellera que es agasajada por todos. Es Paca la cantadora, la heroína de las fiestas flamencas, la diosa de Triana.

¡Que hermosa está! Un rico mantón amarillo sirve de brillante marco a su abultado pecho y algunas flores resplandecen entre sus cabellos de raso.

Al lado de ella está sentado un mozo rubio que la mira con pasión, y le dice al oído palabras enamoradas.

Paca sonrío gozosa y radiante.

Frente por frente de esta deliciosa pareja ve otra no menos simpática. La forman una muchacha graciosa y alegre, y un guapo joven moreno y fuerte como un cíclope o una estatua de bronce.

Este mira con enojo a la cantadora y bebe sin cesar. Parece que trata de ahogar en vino sus penas.

¡A cantar, Paca a cantar! –gritan los hombres– y enseguida suenan los acordes dulces y melancólicos de la guitarra.

Al punto, los párpados entornados y encendida la faz, cantó la diosa flamenca con voz sonora:

*Los rubios de ojos azules
son los hombres que yo quiero.
llevan el alma en los ojos
y el sol brillante en el pelo*

Una salva de aplausos y risas resuenan en el patio, mientras el cíclope apura de un trago una caña y se dispone a cantar.

Pronto callan todos; y, pálido el semblante entona el mozo moreno, con voz temblorosa, la siguiente canción:

*Se puede cantar muy bien
y no tener corazón
o tenerlo muy pequeño
como ocurre al ruiseñor.*

La heroína cubiertas las mejillas de grana, canta inmediatamente:

*Cuando miro a un hombre herido
por el puñal de los celos
en vez de compadecerle,
¡Cuánto gozo y me divierto!*

Esta vez nadie aplaude; todos permanecen silenciosos. La estatua de bronce, lúgubre y sombría, canta de nuevo:

*Mujer no te rías tanto;
que las locas carcajadas
se cambian algunas veces
en lagos de sangre y lágrimas*

Un murmullo de disgusto sigue a esta copla; y Paca, los ojos llenos de fuego, canta con más fuerza y brío que las anteriores, el siguiente cantar:

*Los insultos y amenazas
que salen de ciertos pechos,
no merecen otra cosa
que la burla y el desprecio.*

No había concluido la hermosa de cantar, y el cíclope se había dirigido, veloz como un rayo, hacia ella, blandiendo un puñal desnudo, la hoja acerada resplandecía como un astro. Todos se levantaron. El joven rubio quiso defender a su querida, y recibió una terrible puñalada.

La hoja brilló un instante más con el fulgor sangriento del relámpago. Era la nota roja de aquel soberbio cuadro.

A poco el relámpago desapareció.

El arma se había hundido en el hermoso seno de la cantadora.

La sangre que brotaba de esta herida al manchar el lujoso mantón amarillo semejava alegres amapolas entre doradas mieses».

En el álbum poético publicado por el citado periódico en el año 1882, las letras escogidas son suficientemente expresivas, reproduzco algunas, por seguirillas: «¡Que males aseros / tenía la navaja, mare e mi arma, / con que me jirieron». Por tonás y livianas: «Soy un pozo e fatigas / que un buen manantial tenía, / que a la par que crece el agua / ban creciendo mis fatigas. / Ban creciendo mis fatigas / porque d'este manantiá, / por instante me se yena / y no lo pueo agotá». Por peteneras: «Ar campo fui yo y á un arbo / a contarle mi sentí, / y al arbo de oir mi pena / ¡Soleá y mas soleá! / y al arbo de oir mi pena / se le secó la raíz».

En el año 1883 un artículo titulado «EL CANTE FLAMENCO», y publicado en el ya referido diario, se expresa en los siguientes términos:

«El cante flamenco tiene muchos detractores; por mi parte confieso que no gusto de esas canciones que con razón designan algunos con el nombre de CANTES DE BORRACHOS Y GENTE PERDIDA».

Con relación a la representación de Granada en la exposición de París, de eco en toda la

prensa española y de otros países, D. Francisco de P. Valladar, importante erudito local publica un artículo con fecha del 22 de Abril de 1900, en el diario *El Defensor de Granada*: «¡Bien queda Andalucía en el gran certamen universal! Las imitaciones de sus juergas, de sus cafés cantantes, de sus plazas de toros, nos van a procurar el renombre más alto y distinguido. Hemos unido ante el mundo entero los vicios y las decadencias, la exageración de las costumbres del más soez populacho, lo más perdido y grosero de las modernas sociedades; el vino, las gitanerías, las pornografías del baile, el aroma de las tabernas; el vocabulario de las plazas de toros y de los cafés cantantes; los gitanos y los flamencos; [...] nos han de deshonorar por todas partes; nos han de poner en ridículo del modo más sangriento y feroz».

Por el año 1902 Juan Guillén Sotelo, escribe un artículo titulado «El cante jondo», la dedicatoria es para D. Francisco de P. Valladar, nos describe una juerga de cante:

«Parecía un aria de ruiseñor coreada por lechuzas. Cantó ahora el dolor de lo perdido insustituible, cantó a la madre que muere dejando en tiniebla densa el corazón de su hijo y la copla fue de gritos desgarradores, sollozos cortados, alaridos de dolor sin consuelo que brotaban de un alma viuda.

El coro de lechuzas vino después y extrañándonos el contraste llegamos en demanda de su averiguación, hasta las ventanas de una casucha por las que salía macilenta luz y partía el heterogéneo concierto.

En torno de sucia mesa manchada de aceite y vino; ante unas fuentes de pescado frito y abundantes botellas de vino dorado que reflejaba tonos metálicos a la luz de polvoriento quinqué, un grupo de abigarradas mujercillas y dos o tres hombres de truhanescos ademanes producían el concierto, corrían la juerga entre aromas de vino malo, olor de aceite y eruptos repugnantes de beodos.

La voz de ruiseñor preludió la copla. Era un mocetón fornido, trastornados los trazos varoniles del semblante por el abuso de los placeres del colmado y el lupanar que embrutecen la vida sin hacerla risueña, de ojos adormecidos sin ser soñadores, materia pura sin mezcla de espíritu. Un trozo de carne encenegada en vicios oscuros, con una garganta de alondra».

En el año 1910 José B. Muñoz se queja de la persistencia de la España de Pandereta: «Porque lo triste es, que aún perdura la leyenda de sus ficciones, –refiriéndose a Merimée y otros– entre la gran mayoría de nuestros convecinos [...] Para que Andalucía tuviese algo típico y tradicional, era necesario suprimir todas las conquistas del progreso: cruzar Sierra Morena en diligencia; suprimir el telégrafo y los ferrocarriles; dejar que taifas de bandidos, desvalijasen en plena calle y a plena luz, a los transeuntes, y que la vida fuese una juerga completa, amenizada por los jipios de las soleares, el taconeo de los bailaores y el repiqueo de las castañuelas [...] El progreso nos ampara a todos pero por una ficción romántica, producto del ensueño y del histerismo, se quiere poner barreras a la civilización, en nuestros límites geográficos».

En el año 1917 un decidido flamenquista que firma con las iniciales J.M.S., escribe en el diario local un artículo titulado «el cante hondo», nos dice entre otras cosas: «yo soy un flamenquista acérrimo [...] he podido refrescar mi alma en el culto del cante jondo y del

baile andaluz, [...]». Pues bien, el descrédito vulgar del flamenquismo parte precisamente de la dificultad andaluza, de lo frágil y matizado inasequible que es lo andaluz. El adversario del flamenquismo es su misma excelencia.

Una vez, en el estudio de un pintor amigo, tocaba la guitarra cierto afamado y sobresaliente guitarrista. Sin embargo, de ser granadino, el exquisito tocador ejecutaba difíciles y sublimes piezas de Chopín y de Schubert, con una maestría maravillosa. Yo le oía admirado, y a la vez apesadumbrado. Porque, me dije, si este señor toca tan divinamente la música ilustrada, ¿cómo tocará la verdadera música guitarresca, la música de Andalucía? [...] Será un placer infinito oír la patética malagueña, la vehemente granadina, el dramático jaleo, interpretados por un artista que posee todos los resortes y secretos de la guitarra [...] Una señorita inteligente y hermosa se identificó entonces con mis deseos, y decía: «La canción andaluza es un prodigio de pasión, de emoción y elegancia. ¿Por qué no quisiera tocar este fervoroso guitarrista un poco de flamenco? [...]».

Pero cuando me atreví a insinuar al guitarrista mis deseos y los de la hermosa dama, hizo un ademán de susto, muy terminante, como diciendo, ¿Es posible que me quiera usted tan mal? [...] Se ha convertido, pues, en un estigma el flamenquismo».

En el año 1922, el 3 de Marzo, una columna titulada «EL CONCURSO DE CANTE JONDO» y firmada con la inicial C, nos dice:

«La idea de exaltar y depurar Los cantos populares andaluces, copioso caudal de lirismo, ha suscitado en toda España la inquietud de estudiar los distintos cantos regionales, que es tanto como estudiar el origen de la lírica nacional y los más hondos aspectos de la espiritualidad española [...] Vemos como el juicio de los hombres eminentes concede al concurso de Cante Jondo una transcendencia, un significado muy distinto del que suele predominar entre los espíritus vulgares».

En esa línea el mismo D. Manuel de Falla en su «PROPOSICION DEL CANTE JONDO» publicada el 21 de Marzo de 1922 en el diario siempre referido: «Porque han de saber ustedes que ese canto representa, por lo menos, el mismo valor estético y aún histórico que el mágico palacio de la colina roja. Y digo por lo menos, teniendo en cuenta que, desgraciadamente, la arquitectura ornamental del Palacio de la Alhambra, apenas ha tenido otra consecuencia que su grosera imitación en el decorado de balnearios, restaurantes y otros establecimientos comerciales de la misma o menor categoría, mientras que el cante jondo, lírica herencia que de las viejas primitivas civilizaciones, adoptara conforme a su peculiar modo, el espíritu popular andaluz».

El concurso de Cante Hondo del año 1922 supone la consagración del flamenco como símbolo cultural, en el evento concurren asociaciones culturales ciudadanas, autoridades e instituciones locales, intelectuales y artistas reconocidos además de la afición, la celebración dentro de los espacios simbólicos de la ciudad y en el calendario ritual del *Corpus Christi*, entronizan solemnemente al estigmatizado flamenco con su temática fatalista y premia a un cantaor maldito como Manuel Bermudez «El Tenazas». Dos heroes culturales, Manuel de Falla fundamentando el valor musical y García Lorca recreando la mitopoética, son los principales protagonistas.

Decía García Lorca en su conferencia «JUEGO Y TEORIA DEL DUENDE»: «De modo

sencillo, con el registro que en mi voz poética no tiene luces de madera, ni recodos de cicuta, ni ovejas que de pronto son cuchillos de ironía, voy a ver si puedo daros una sencilla lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España».

El que está en la piel de toro, oye decir con medida frecuencia: «Esto tiene mucho duende». Manuel Torre, gran artista del pueblo andaluz, decía a uno que cantaba: «Tú tienes voz, tú sabes los estilos, pero no triunfarás nunca, porque tú no tienes duende».

En toda Andalucía, [...] la gente habla constantemente del duende y lo descubre en cuanto sale [...] el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. Yo he oído decir a un viejo guitarrista: «El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies». Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo, es decir de sangre; es decir de viejísima cultura, de creación en acto.

Este «poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica» es, en suma, el espíritu de la tierra, el mismo duende que abrasó el corazón de Nietzsche, que lo buscaba en sus formas exteriores sobre el puente Rialto o en la música de Bizet, sin encontrarlo y sin saber que el duende que él perseguía había saltado de los misteriosos griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito degollado de la seguidilla de Silverio.

[...] Para buscar el duende no hay mapa ni ejercicio. Solo se sabe que quema la sangre como un trópico de vidrios, que agota, que rechaza la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos, que se apoya en el dolor humano que no tiene consuelo, que hace que Goya, maestro en los grises, en los platos y en los rosas de la mayor pintura inglesa, pinte con las rodillas y los puños con horribles negros de betún³.

En el año 1926, después del éxito tenido por el concurso de cante jondo, se generalizan los espectáculos de masas del flamenco, con él los aficionados llamados flamenquistas y los antiflamenquistas, proliferan de forma paralela, en ese sentido es interesante el artículo que aparece en esa fecha firmado con el seudónimo «EL DUENDE CON GAFAS», con fecha de 3 de Agosto de 1926 en el diario *El Defensor de Granada*, se titula «EL CANTE JONDO Y EL FLAMENQUISMO», como subtítulo «COSECHA DE FLAMENQUISTAS. LA PUÑALADA, EL CEMENTERIO Y EL PRESIDIO. LA AFICIÓN Y LA INCULTURA». Es curioso el acertado tratamiento a la contra, ridiculizando de manera bastante acertada a la afición de su época y definiendo el culto a la fatalidad, nos dice:

«Desde que nuestro eximio convecino don Manuel de Falla, con la colaboración flamenca del Centro Artístico y de algunos elementos sueltos, pero también juncales, inventó aquella divertida fiesta del cante jondo, el resurgimiento de los aires populares andaluces más o menos clásicos es una cosa evidente [...] Henos aquí en una fiesta de cante jondo [...] Una fiesta de cante jondo es una cosa muy seria. Para la afición tiene la gravedad de un rito religioso y la inviolabilidad de un dogma [...] Por fin se puede escuchar algo entre los ruidos populares [...].

*Mi pare subió a la horca
por culpa de una mujé.*

3. De las obras completas. Aguilar, 1986.

*Si me farta tu cariño
¡ladrona de mis entrañas!
mala puñalá te den.*

Un berrido estruendoso de la multitud borra los últimos gorjeos del cantaor. Se le ve gesticular angustiosamente como si se hubiese tragao un hueso, y el público delira en plena apoteosis del 'jipío' [...] Vamos a oír ahora a la 'Niña de las lendreras' [...] tiene aspecto de reina destronada con su mantoncillo de colores y su peineta verde. Tose como si acabara de absorber una copita de Cazalla, hace unas palmitas y antes de que se arranque hay una explosión de entusiasmo.

— ¿Pero no sus vais a callar, so permazos?

— Esto es intolerable. ¿Y esos guardias?

El señor respetable increpa a los alborotadores, dedicándoles frases alusivas a las madres correspondientes.

Al fin, la 'Niña' rompe a cantar con un 'Ay, ay' que dura diez minutos, como si le estuvieran arrancando los pelos del cogote.

*Mi pare encerrao en presidio,
mi mare en el cementerio,
y yo loquita perdía
por un charrán bandolero
que me robó la alegría.*

Inenarrable. Lo del charrán le ha entrao muy jondo a la gente y los berridos se oyen en la Alpujarra.

— ¡Que se callen!

— ¡Fuera!

— ¡Que les pongan un bozal!

— ¡A la cuadra!

La apoteosis del cante jondo. Faltan las bofetadas, los estacazos, las puñalaitas y un barril de manzanilla olorosa derramada por el suelo».

Por estos años ejerce su ácida crítica CONSTANCIO autor de la columna titulada «SILUETA DEL DIA», la del 4 de Agosto de 1926 la titula «¡Flamenquerías!», y nos dice:

«Yo tampoco pertenezco a esa religión sentimental, misteriosa y terrible del cante jondo. Tal vez les parezca a ustedes excesiva esa denominación. Sin embargo, para entender el cante jondo hace falta cierta unción religiosa y solemne; hay que estar iniciado en los misterios de la copla popular andaluza y hay que saber diferenciar los matices, los estilos y todos los demás aspectos del cante [...].

[...] Yo creo que se debía de crear una escuela de cante jondo para que aprendiéramos los profanos todos los secretos del 'jipío'. También podía crearse una escuela de tauromaquia para iniciar en el arte de Cuchares a la afición. Con estas escuelas quedarían satisfechos nuestros anhelos culturales, a la falta de escuelas de primera enseñanza, que pueden calificarse desde ahora de orden secundario. Lo esencial es educar el sentimiento [...] educaríamos la sensibilidad flamenca del pueblo y cada hijo de vecino se arrancarí castizamente por tarantas cada vez que le faltase el pan de la despensa».

29 de Julio de 1928, la columna «SILUETA DEL DIA» se titula «POR LO FLAMNCO», su autor CONSTANCIO escribe:

«¿En qué estado de ánimo sale el espectador que asiste a una fiesta de cante flamenco? [...] si es persona sensible capaz de conmoverse con los hondos sufrimientos humanos, saldrá con el corazón dolorido y la imaginación llena de horribos dramas pasionales. Por el escenario sentimental del cante flamenco, [...] desfilan en unos minutos las tragedias más dolorosas de la vida. Y lo más triste es que todas esas desgracias son irreparables porque las preside el signo fatídico e inexorable de la fatalidad. Apenas una cantaora se arranca por lo flamenco, hemos de resignarnos a presenciar silenciosamente su drama —drama de amor mancillado, de puñalaitas en las sentrañas y de familiares muertos prematuramente— sin que nos sea permitido aproximarnos a la infeliz para prodigarle unas palabras de consuelo [...].

Es terrible. Varias coplas flamencas bastan para apurar todos los humanos dolores, sin que se advierta resquicio alguno de salvación. La pobrecita a quien se le murió su mare y se quedó sin otro amparo que el de un mal hombre que está en presidio; el joven honro y laborioso que se ve «perdió» por una pérfida mujer que lo engañó miserablemente con un don Juan de barrio bajo; la desdichada que lleva clavaito un puñal en el corazón sin que una mano cariñosa le arranque de tan delicado sitio el arma criminal colocada allí alevosamente por un sinvergenza [...] Y, a todo esto, vengan suspiros, lamentos desgarradores, sollozos desconsolados, desfallecimientos [...] y gritos frenéticos acompañados de trágicas convulsiones flamenquistas [...] Sería curiosa una estadística de los muertos y heridos que desfilan por el escenario de una fiesta de cante flamenco. Cuando termina el último jipío, el ambiente está lleno de puñalás, como en esas juergas andaluzas que acaban trágicamente y cuyos protagonistas se distribuyen con equidad entre la cárcel, el hospital y el cementerio».

Continuando con CONSTANCIO en su columna del día 16 de Junio de 1929, titulada «POR LO FLAMENCO», nos cuenta:

«Las audiciones de ópera flamenca han venido a resucitar nuestros dormidos entusiasmos por los jipios sentimentales. Ya tenemos ahí acompañados de jaleadores y guitarristas, a varios ases de la baraja flamenca dispuestos a herir con sus lamentaciones líricas las fibras más sensibles de nuestra sensibilidad [...] no queremos cometer la ligereza de un comentario a tontas y a locas, sin el menor contenido de erudición y sin la debida capacidad para meternos en el misterioso, oscuro y enigmático mundo de la flamenquería».

III

Con relación al sentido y función que tales representaciones pueden tener dentro del contexto, son ilustrativas las conclusiones de T.J. Scheff, en su libro sobre *LA CATARSIS EN LA CURACION, EL RITO Y EL DRAMA* (1979)⁴:

4. SCHEFF, T.J., *La catarsis en la curación, el rito y el drama*. México, Fondo de cultura económica, 1986.

«[...] La teoría de la catarsis afirma que la búsqueda de la emoción es un intento por revivir y por resolver, anteriores experiencias dolorosas que quedaron inconclusas [...] el grito, la risa y otros aspectos emotivos catárticos ocurre cuando es revivida una depresión emocional no resuelta, en un marco propiamente distanciado [...] la fórmula para un buen rito es la misma que para un buen drama: la forma social debe despertar una depresión colectivamente sostenida, que no se resuelve en la vida cotidiana. El despertar debe de ocurrir en un contexto lo bastante seguro para que la depresión no resulte abrumadora. En estas condiciones surge la catarsis.

El contexto fundamental para la pena es la pérdida, los hombres han sido educados para no llorar, hasta ese grado su pena acumulada forma una barrera primitiva a arriesgarse a sentir apego hacia otros, [...] conectan cada emoción angustiosa con cierto tipo de contexto. Presupone que ciertos contextos inevitables son parte de la condición humana: apego y pérdida, seguridad y peligro, realización y frustración [...].

Las consecuencias de la emoción reprimida es que interfiere en la camaradería y el espíritu de colaboración, aislando a los individuos unos de otros cuando ocurre la descarga emocional, se evitan esas claras consecuencias. La persona se vuelve más tolerante, [...] se restaura la claridad de pensamiento y percepción, así como la camaradería y el espíritu de colaboración. Por esto, la descarga colectiva en un marco social, como el teatro o el rito, tiene poderosos efectos sociales así como psicológicos. Las sensaciones de alivio de la tensión, mayor claridad de pensamiento y percepción e intensificada camaradería que sigue a la catarsis colectiva hace surgir fuerzas extremadamente poderosas de cohesión y solidaridad de grupo».

En ese sentido, pienso que el duende es el acto expresivo capaz de lograr la función emotiva y catártica que venimos hablando; pienso que este es el significado latente en el uso popular y folklórico del término, y que por supuesto no es matemático (como dice el musicólogo francés Philippe Donnier, (1985)⁵, sino dramático. Es en la representación dramática donde se conectan ámbitos culturales como las emociones, los valores y comportamientos en una sistémica de regulación entrópica que da cuenta del grado de desorden y negatividad comunal, dirigiendo el proceso hacia una resolución positiva de las ambivalencias sociales e individuales.

T.J. Scheff, define el ritual como la revivencia potencialmente distanciada de situaciones de tensión emocional que son virtualmente universales en una cultura determinada [...] el ritual por lo general se desarrolla en torno a fuentes recurrentes de tensión colectiva [...] El teatro ritual, como en el caso de la tragedia griega, se interesa en las tensiones humanas universales: la muerte, la injusticia, la traición y el exilio [...] Poemas rituales como los de la tragedia griega clásica, afrontan todas las tensiones colectivas: pena por la muerte y la derrota, ira ante la frustración y la injusticia, vergüenza y bochorno ante el deshonor.

El ritual es único ya que tiene el potencial, al menos, de satisfacer simultáneamente las necesidades individuales y colectivas, permitiendo a los individuos descargar la tensión

5. DONNIER, Philippe, *El duende tiene que ser matemático*. Córdoba, Editor Virgilio Marquez, 1985.

acumulada, y creando en el proceso una solidaridad social. En la sociedad moderna, la conexión entre emociones poderosas y rituales parece haber sido cortada [...]»⁶.

En ese sentido, no hace mucho que un importante productor del llamado flamenco fusión, manifestaba en la revista de crítica cultural *Ajo Blanco*, que el nuevo flamenco en su actual fase de difusión comercial tenía que abandonar la temática fatalista y por consiguiente la función emotiva.

Por último, recordar una letra de fandangos que aprendí de Camarón de la Isla, una noche en la venta del «Canario» en Conil de la Frontera, cuando los demás que allí estaban se habían dormido:

*Pronto le llegó el castigo
un hombre le pegó a su padre
y pronto le llegó el castigo
Al poco tiempo fue pare
y le pegaron también sus hijos
Ay Ay Ay.*

La letra flamenca, aparte del hecho referencial que expresa, transmite en su poética un mensaje que late en gran parte del repertorio flamenco: «LA TRANSGRESION DEL TABU ACARREA LA FATALIDAD».

6. SCHEFF, T.J., obra citada.