



APUNTES FLAMENCOS

JUAN VADILLO

Profesor de Literatura

Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

“Apuntes flamencos” es un texto que recoge una serie de viñetas, dibujando en ellas una diversidad de temas y conceptos en torno al mundo sincrético del flamenco. La intención es que el lector pueda enriquecer su apreciación del flamenco no solamente como una expresión artística, sino también como una visión del mundo. Conceptos como los sonidos negros, el cante por lo *bajini*, la situación límite, etc., se alternan con temas como la figuración andaluza, la pena, la ironía, el compás etc. Nuestra intención es mostrar diferentes perspectivas en cada una de las 17 viñetas, de tal suerte que, en su conjunto, se logre un panorama que exprese la riqueza de ese mundo de experiencia que es el flamenco.

Palabras clave: apuntes, flamenco, conceptos, temas, panorama.

Abstract

“Apuntes flamencos” (Flamenco Notes) is a text that includes a series of vignettes, which will depict a diversity of themes and concepts around the syncretic world of flamenco. This is intended to enable the reader to enrich his/her appreciation of flamenco, not only as an artistic expression, but also as a vision of the world. Concepts such as black sounds, the *cantepor lo bajini* (singing in a low voice), the borderline situation etc. will alternate with themes such as Andalusian figuration, sorrow, irony, the beat (...), to show different perspectives in each of the seventeen vignettes, in such a way that, as a whole, an overview trying to express the richness of that world of experience that is flamenco is achieved.

Keywords: notes, flamenco, concepts, themes, overview.

Fecha de recepción: 29/06/2020

Fecha de publicación: 01/07/2020

Apuntes flamencos

En el presente ensayo intentamos esbozar una serie de viñetas, sobre una diversidad de temas y conceptos, que, en su conjunto, consigan acercarnos a ese mundo de experiencia que es el arte flamenco. La intención es que los doce temas y cinco conceptos esbozados puedan expresar, cada uno de ellos, una perspectiva en torno a ese mundo sincrético; de tal suerte que el lector pueda enriquecer su apreciación del flamenco no solamente como una expresión artística, sino también como una manera de vivir.

El arte de la figuración

La copla flamenca se dibuja con la mirada de la figuración. Siempre está “entre la indeterminación, esencia del alma humana, y la paradoja: la búsqueda de lo imposible.”¹ Por medio de la figuración el andaluz va a transformar “las realidades aparentes en hondas simas.” No miente, transfigura, “hace siempre poesía aun sin saberlo [...] Vive en constante estado metafórico.”² Al hablar no puede dejar de fabular.³ Dichos, refranes, alusiones, leyendas, quiebros y requiebros, adivinanzas se escuchan en soportales, callejas, patios, balcones y tabernas en la Andalucía de la figuración, del duermevela, de la palabra entre el sueño y la vigilia; creación en el acto del lenguaje más vital.

El andaluz trata de burlar la realidad. Su palabra es como una capa torera, siempre cambiando de forma, al mismo tiempo busca y huye del dolor. “A falta de un saber absoluto y definitivo,” la figuración representa la “verdad desnuda.”⁴ Hay un criterio de verdad en las palabras, en su relación con el silencio.⁵ Estamos hablando de una verdad distinta a la razón, que se expresa cuando la palabra cobra plenamente su esencia musical, en el silencio que nos deja. En ese silencio el andaluz descubre el misterio que lo invade y lo lleva a preguntarse si realmente existe una realidad racional; de esa pregunta nace la necesidad de transformarla. Es por ello que en las coplas flamencas “espacios, objetos y seres del mundo cotidiano del gitano-andaluz (cárcel, hospital, silla, camisa, pájaro, viento) se cargan de energía simbólica pero sin borrar la presencia real, tangible y objetiva de su materialidad inmediata e indefensa.”⁶ Entre el mundo simbólico y la realidad racional, contrapunto a dos voces, el andaluz construye un entorno donde todo significa y simboliza como si el universo estuviera tramado por un diálogo de

¹ CARASO, Joel: “Canto rodado: Bergamín angélico, duendístico y musarañero”, en *En torno a la poesía de José Bergamín*, Pagès Editors y Universitat de Lleida, Lleida, 1995, p. 128.

² Vide BERGAMÍN, José: *apud* Joel Caraso, *op. cit.*, p. 127.

³ Vide SALINAS, Pedro: *apud* Joel Caraso, *op. cit.*, p. 127.

⁴ CARASO, Joel: *o p. cit.*, pp. 129,131.

⁵ Vide *Ibid.*, p. 131.

⁶ Vide CRUZ PÉREZ, Francisco José: “Sobre la poesía del cante,” *Palimpsesto* (poesía de la intemperie, selección de coplas flamencas), Carmona, 1990, p. 9.

signos y símbolos. El andaluz descubre la música de este diálogo. Como en el soneto de Baudelaire, todo se corresponde.

Hay un mundo que miramos y un mundo que nos mira, por eso todas las cosas tienen alma. Recordemos los versos del *Romancero gitano*: “Las cosas la están mirando / y ella no puede mirarlas”⁷ (vv. 11-12). Mirar es inventar al mundo mientras el mundo nos inventa.

La palabra andaluza está herida de razón y locura, de vigilia y sueño, de sonido y silencio; por eso tiembla, y ese temblor le gusta al duende. El duende necesita el instante estremecido, y un silencio después de la palabra. Cada pequeña cosa tiene temblor, tiene duende. El duende entraña lo estremecedor, lo oculto, lo profundo, lo extraño.⁸

“El arte enduendado nace de la pena. Es la pena que dicta las coplas más intensas del cante jondo.”⁹ El andaluz encuentra en su improvisación, en su palabra vital, la herida del duende: Pena, es decir dolor y placer.

“El andaluz vive su tiempo como si lo hubiera vivido antes.”¹⁰ Va creando su propio tiempo: “El plano de la sombra, el silencio del canto, y la arquitectura integral de la palabra andaluza. El tiempo andaluz es el lenguaje de la figuración.”¹¹ Para Luis Rosales “la figuración es el pecado original de Andalucía.”¹² Es morder el fruto, volver al paraíso y regresar en un mismo instante.

Herida y cura, dolor y consuelo, luz y oscuridad, misterio y revelación.

La situación límite

En la frontera entre el delirio y la razón, la “situación límite”¹³ implica una muerte simbólica. En la “situación límite” sentimos el vértigo de perder la conciencia. Ésa es la sensación que nos deja el ayeo.

⁷ GARCÍA LORCA, Federico: “Romance sonámbulo”, en *Romancero gitano*, edición y estudio de Christian de Paepe, Espasa Calpe, Madrid, 2006, p. 101.

⁸ *Vide* Joel Caraso: *op. cit.*, p. 134.

⁹ MAURER, Christopher: “Introducción” a *Conferencias I*, Christopher Maurer (ed.), Alianza, Madrid, 1984, p. 36.

¹⁰ ROSALES, Luis: “La Andalucía del llanto”, en *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1966, p. 242.

¹¹ *Idem.*

¹² *Ibid.*, p. 244.

¹³ De acuerdo con González Climent, la “situación límite;” se refiere a esa situación que nos coloca justo al borde del misterio; por un momento nos sentimos en el límite entre la vida y la muerte. En el límite entre el delirio y la razón, entre el sueño y la vigilia. La naturaleza primordial entraña un mundo delirante en el que todo se corresponde, todo es metáfora. La “situación límite” implica una muerte simbólica que nos puede regresar al sentido primigenio de totalidad, a la comunión con la naturaleza. *Vide* GONZÁLEZ

Las letras

Las letras del flamenco nos hablan de un dolor o una alegría personalísimos, intransferibles (de ahí la constante implicación de la primera persona¹⁴), pero que, paradójicamente, se transmiten y se comparten. En ello está el sentido del cante, en esa capacidad de transformar o darle forma a lo más subjetivo hasta hacerlo palpable; en conseguir que lo más profundo roce la superficie; en traducir la emoción única del cantaor en la emoción de todos.

En busca de la emoción,¹⁵ la lírica flamenca es una “poesía sustantiva, esencial. Los hechos se comunican desde dentro; desde este ‘yo’, desconocido o anónimo (aunque real en tantos casos).”¹⁶ No obstante las letras hablan de cosas comunes a todos los hombres, hablan de “las razones que definen nuestra condición humana.”¹⁷ El pensamiento radical en ellas, muchas veces pesimista, elegiaco, está centrado en nuestra extrema fragilidad.¹⁸

Letra y música

Algunos cantes empezaron gestarse en las galeras, en la fragua, o en las cárceles. Considerando las difíciles condiciones de vida, estos cantes tuvieron que haber nacido espontáneamente como una unidad indisoluble entre música y letra. Hay que pensar que se cantaban durante las muy extensas jornadas de trabajo. Se trataba de un lamento sublime que de manera natural iba forjando al mismo tiempo música y letra. En este sentido Rodríguez Marín, refiriéndose a las coplas populares en general, apuntaba que, “el estero popular acuña la copla de una vez, de un martillazo.”¹⁹

CLIMENT, Anselmo: *Flamencología (Toros, cante y baile)*, E. Sánchez Leal Sociedad Anónima de Artes Gráficas, Madrid, 1955, pp. 152-155.

¹⁴ Vide BLANCO GARZA, José Luis y otros: *Las letras del cante flamenco*, Signatura, Sevilla, 2004, p. 22.

¹⁵ Sartre en su *Teoría de la emoción* apunta que la emoción es “una brusca caída de la conciencia en lo mágico”, en el momento en que “el mundo de lo útil, de lo determinado (de lo que llamamos realidad), desaparece bruscamente, apareciendo en su lugar el mundo mágico.” Sartre, *apud* BERGAMÍN, José: *La música callada del toreo*, Turner, Madrid, 1994, pp. 46-47. Esta definición va a coincidir parcialmente con el concepto de “Situación límite.”

¹⁶ BLANCO GARZA, José Luis y otros: *op. cit.*, p. 23.

¹⁷ Vide *Ibid.*, pp.18, 20.

¹⁸ Vide *Ibid.*, p. 22.

¹⁹ RODRÍGUEZ MARÍN: “La copla”, en *El alma de Andalucía*, Tipografía de Archivos, Madrid, 1929, p. 57.

Otro contrapunto

El contrapunto flamenco rebasa el término de la música occidental, porque se deja sentir en el diálogo entre el cajón y las palmas,²⁰ entre tiempos fuertes y síncopas, conjunciones y disyunciones, contrarios que se reconcilian en el silencio que deja un remate. Es por eso que la tensión del flamenco también puede entenderse como contrapunto, claroscuro, duermevela. Recordemos los versos de Manuel Machado: “Madre, pena, suerte, pena, madre, muerte / ojos negros, negros, y negra la suerte.”²¹ Tensión contrapuntística que hace temblar a la Pena contraponiendo la vida (la madre) con la muerte, tensión que resuelve en el destino fatal (negra suerte). La parte sombría del claroscuro expresa la muerte, mientras que la parte luminosa, la vida, el nacimiento. Los contrarios consiguen que la *siguiriya* tiemble. Ese temblor va a llegar hasta el *Poema de la seguiriya gitana*,²² donde de acuerdo con Paepe “Hay por fin la materialización léxica de la tensión ondulada de la seguiriya en numerosos términos: temblar, mover, rizarse, eclipse, cuerda, arco, vibrar, ondulado, temblor, espirales”²³ En el flamenco y en la poesía el contrapunto es temblor, claroscuro, duermevela, trino de pájaro, cuerda que tiembla entre la vida y la muerte.

Tradicionalidad

Las siguientes características atribuidas por Menéndez Pidal a la poesía tradicional pueden además reconocerse en la lírica flamenca: en el estilo tradicional un mismo recitador siempre varía su recitación; no existe el sentido de fidelidad; las variantes entrañan la riqueza de la invención; el olvido es un valor positivo, creativo, una parte olvidada ha de ser reconstruida, reinventada de una nueva manera a veces totalmente distinta a la original. El cantaor hace suya la canción y la recrea. La variante es la expresión del momento. No se concibe la obra como propiedad privada. El primer poeta anónimo canta en nombre de todos, su intención es expresar el sentir de todos.²⁴ En este sentido Lorca apunta que los verdaderos poemas de cante jondo no son de nadie, cada generación les da un color distinto. “Nacen porque sí.”²⁵

²⁰ Una de las diferencias consiste en que el contrapunto occidental requiere de notas musicales, mientras que el contrapunto flamenco -como proponemos- en principio sólo requiere del cajón y las palmas, que no pueden producir estas notas.

²¹ MACHADO, Manuel: “Cantares,” en *Poesías*, Madrid, Alianza, 1998, p. 29

²² Éste es el nombre de una sección del *Poema del cante jondo* compuesta por siete poemas.

²³ PAEPE, Christian de: “Introducción” al *Poema del cante jondo*, edición crítica de Christian de Paepe, Espasa-Calpe, Madrid, 1986, p. 111.

²⁴ Vide MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: “Poesía popular y poesía tradicional”, en *Romancero hispánico* (tomo I), Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 41, 44-45-46, 48-49.

²⁵ GARCÍA LORCA, Federico: “El primitivo canto andaluz”, en *Conferencias I*, Introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Alianza, Madrid, 1984, p.72.

Se trata de una poesía compuesta por “alguien que se desliga de ella para entregarla a la colectividad, y que va recreándose.”²⁶ Es por ello que García Gómez²⁷ considera la copla flamenca como auténtica poesía tradicional viva en nuestros días. Carrillo Alonso -por su parte- apunta que las coplas flamencas son creaciones individuales que acaban confundándose en el caudal de la tradición oral.²⁸

El valor del olvido

Menéndez Pidal y Antonio Machado van a coincidir en su apreciación del olvido, “mi maestro exaltaba el valor poético del olvido –decía Juan de Mairena- merced al olvido puede el poeta [...] arrancar las vísceras de su espíritu, enterradas en el suelo de lo anecdótico y lo trivial, para amarrarlas más hondas, en el subsuelo o roca viva del sentimiento.”²⁹ El olvido en la copla cobra forma: “Y yo te tengo *apuntá*/en el libro del olvido.”³⁰ Como si el lienzo del olvido fuese un palimpsesto, que necesitara del mismo olvido para borrarse, o como si fuera lienzo oscuro de la Pena, sobre el cual se alzara el cante para herir a la muerte sin dejar rastro.

El claroscuro de la Pena

La Pena implica la presencia simultánea de la vida y la muerte. De esta paradoja, que está en su raíz, se desprenden al menos dos series paradigmáticas de oposiciones que van a confrontar el placer con el dolor, el agua con la sed, la libertad con la prisión, la belleza con el dolor, el encuentro con el desencuentro, la figuración con la realidad, la alegría con la tristeza, etc. En este sentido podemos entender que la Pena no es la tristeza, pero que sí puede surgir de la tensión contrapuntística que se genera cuando se enfrentan la alegría y la tristeza. En ese claro oscuro Pedro Garfias dibuja la Pena:

“Ya es triste de por sí el calabozo. Los implacables barrotes, la hermética puerta y la faz adusta del carcelero. Pero si a esto le añadimos una ventanita al mar desde la cual pueden percibirse los

²⁶ Vide MENÉNDEZ PIDAL, *apud* CARRILLO ALONSO, Antonio: *La poesía tradicional en el cante andaluz*, Ediciones Andaluzas Unidas, Sevilla, 1988, p. 33.

²⁷ Vide GARCÍA GÓMEZ, Emilio: *Las jarchas de la serie árabe en su marco*, Seix-Barral, Barcelona, 1975, p. 68

²⁸ Vide CARRILLO ALONSO, Antonio: *La poesía tradicional en el cante andaluz*, Ediciones Andaluzas Unidas, Sevilla, 1988, pp. 33-34.

²⁹ Machado, Antonio: *Juan de Mairena* (tomo I), Cátedra, Madrid, 1986, p.117.

³⁰ FERNÁNDEZ BAÑULS, Juan Alberto y José María Pérez Orozco; *Poesía flamenca, lírica en andaluz*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2003, p.156.

ágiles barcos que pasan y vuelven a pasar cada día, de la luz a la luz, de la vida a la vida, ¿qué tinieblas más densas las del alma del pobre preso...?”³¹

Nadie aprecia más el mar que este preso desde su ventana, y ese dolor se transforma en Pena de verdad, que luego inspira la copla:

Carcelero, carcelero,
ábreme esta ventanita
que quiero hablar con el cielo³²

José Bergamín,³³ refiriéndose al arte de Andalucía occidental, en su ensayo “El canto y cal en la poesía de Rafael Alberti,” habla de una claridad y una nitidez crueles (menciona a Juan Ramón Jiménez, a Picasso a Alberti, y a Falla), acaso esa misma crueldad, que involucra la belleza con el dolor, no se deja sentir en la transparencia de la copla anterior. En sólo tres versos la nítida imagen evoca los contrarios: la sombra frente a la luz, el encierro frente al horizonte. Toda la complejidad contrapuntística que generan los opuestos queda enmarcada en la sencillez de una ventanita que mira al cielo.

Paradójicamente la Pena más profunda se siente en la exterioridad. Dámaso Alonso en un ensayo sobre Manuel Machado señala que el poeta andaluz “parece reflejar o pintar exterioridades, y lo que nos da es el alma de las cosas.”³⁴ La exterioridad frente al alma, el hecho de encontrar en la superficie lo profundo, en ese claroscuro se dibuja la Pena.

La mujer y la Pena

“La mujer en el cante jondo se llama Pena -advierde García Lorca-. En las coplas la Pena se hace carne [...] es una mujer morena que quiere cazar pájaros con redes de viento.”³⁵ Allen Josephs apunta que el cante mismo encarna en una mujer.³⁶ Para Paepe, la mujer en *El poema del cante jondo* representa “el paraíso perdido para siempre.”³⁷

³¹ GARFIAS, Pedro: *De España, toros y toreros*, Gobierno del Estado de Nuevo León, Monterrey, 1983, p. 71.

³² FERNÁNDEZ BAÑULS, Juan Alberto y José María Pérez Orozco: *op. cit.*, p. 95.

³³ Vide BERGAMÍN, José: “El canto y cal en la poesía de Rafael Alberti” en *Prólogos epilógicos*, Valencia, Pre-textos, 1985, p. 50.

³⁴ ALONSO, Dámaso: “Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado,” en *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 1952, p. 102.

³⁵ GARCÍA LORCA, Federico: “El primitivo canto andaluz”, *op. cit.*, p. 72.

³⁶ Vide JOSEPHS, Allen y Juan Caballero: “Introducción” a García Lorca, *Poema del cante jondo / Romancero gitano*, Cátedra, Madrid, 2007, p. 72.

³⁷ Vide PAEPE, Christian de: “Introducción”, al *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 112.

La Pena entraña el origen. Luis Rosales apunta que “el andaluz es siempre anterior a sí mismo [...] antes de nacer existió por la pena.”³⁸ La Pena es la mujer, la madre, la tierra, pero a su vez, la soledad, la ausencia, el desarraigo. Ése es el sentido paradójico de la Pena, una suerte de ironía trágica donde los términos expresan también su contrario: la presencia de la mujer ya implica la tristeza de su ausencia.

El compás

El compás es vaciarse de tiempo para estar en el presente, para dialogar con el tiempo desnudo: ritmo puro que se deja sentir al batir de las palmas. Es por ello que el ritmo es tan importante en el arte flamenco (casi tan importante como el silencio): el cajón, los rasgueos, y las palmas aprisionan el tiempo en un instante, pero después un remate de guitarra y cajón lo libera. La paradoja consiste en afirmar un presente que siempre está y siempre deja de estar.

El compás recrea un tiempo mítico en sus doce pulsos. Abre otro tiempo dentro del tiempo. Por su extensión nos deja sentir que todo cabe en un instante.

El presente gitano y las palmas

El ahora del instante se deja sentir en el alma gitana. “La importancia del momento presente –apunta Jean-Pierre Liégeois refiriéndose a los gitanos– permite olvidar y no prever, dejar atrás al marcharse las dificultades creadas por otros, doblarse sin romperse ante las obligaciones arbitrarias.”³⁹

Sólo la vitalidad de las palmas puede expresar con tanta verdad la sensación del presente: olvidar todo el pasado y negar el porvenir.

Las palmas van guiando al cantaor, le van dando el soporte para que pueda perderse y después encontrarse. Preparan la llegada del duende. Es necesario desmoronar lo previsible, lo sabido, el tiempo fuerte. La síncopa lo consigue con el golpe seco de las palmas que estalla a contratiempo.

Hay palmas, trágicas, gráciles, melancólicas, perezosas, angustiosas etc. Van de acuerdo con cada cante y cada situación psíquica. Las palmas lánguidas y entrecortadas van con las *soleares*; las majestuosas y murmurantes, con las *seguiriyas*.

⁴⁰ Por momentos parece que ellas dirigen el baile y el cante.

³⁸ ROSALES, Luis: *op. cit.*, p. 238

³⁹ LIÉGEOIS, Jean-Pierre: *Los gitanos*, FCE, México, 1988, p. 53.

⁴⁰ GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo: *Flamencología (Toros, cante y baile)*, E. Sánchez Leal Sociedad Anónima de Artes Gráficas, Madrid, 1955. p. 237.

Las castañuelas

Hay un silencio sin estrellas que huye del sonsonete de un pandero. Una castañuela puede atraparlo en un instante. “Las castañuelas / siembran pétalos negros / sobre las penas.”⁴¹

Sonidos negros

Lorca habla de sonidos negros.⁴² Están en una nota herida del picado⁴³ o en un melisma de la voz con rajo.⁴⁴ Se trata de una frase, un acorde o un ayeo irrepetibles; es imposible apresarlos en la partitura, nunca volverán a sonar igual, pertenecen al mundo efímero de la emoción. Muchas veces encuentran su expresión en una nota misteriosa que se escapa del sistema bien temperado. Nos recuerdan la *blue note* del *blues* y del *jazz*, temblando entre la tercera menor y la tercera mayor, entre la tristeza y la alegría, o en la tristeza y la alegría simultáneamente.

Para Lorca “estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero donde nos llega lo que es sustancial en el arte.”⁴⁵

Para escuchar los sonidos negros, hay que rasgar el velo de la razón, rasgar el aire.

El cante por lo *bajini*

Ricardo Molina advierte que el cante más puro no se canta por lucro, ni siquiera para ser escuchado por alguien más.⁴⁶ De ahí la introspección y la intimidad del cante. Esta idea nos acerca al sentido del cante por lo *bajini*, que quiere decir cantar bajito, hacia dentro, de una manera muy íntima.

⁴¹ FERNÁNDEZ MORENO: *apud* Anselmo González Climent, *op. cit.*, p. 240.

⁴² *Vide* GARCÍA LORCA: “Juego y teoría del duende,” en *Conferencias II*, Introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Alianza, Madrid, 1984, p. 91.

⁴³ Se trata de una manera de tocar la guitarra, melódicamente, con mucha fuerza apoyando los dedos sobre las cuerdas de manera que las notas alcanzan gran intensidad y un sonido que se acerca a la percusión.

⁴⁴ Voz desgarrada, rota.

⁴⁵ GARCÍA LORCA: “Juego y teoría del duende,” *op. cit.*, p. 91.

⁴⁶ *Vide* MOLINA, Ricardo, *El cante flamenco*, Taurus, Madrid, 1965, pp. 61-62.

Sobre el sino

El sino es la desgracia que siempre se lleva con uno mismo. Siempre se vive desde el sino, se recuerda, se añora desde el sino, por eso el sino duele profundamente. De ese dolor nos habla la voz con rajo, la mirada hacia adentro, el cante por lo *bajini*. Siempre vivimos el ahora del sino, siempre desde un aquí maldito.

La ironía

En el fondo de las letras flamencas encontramos muchas veces un sentido irónico: una tristeza que dice alegría, una alegría que dice tristeza. Lo mismo sucede con la música, un rasgueo lleno de vitalidad en una *bulería* remarca el silencio para que podamos escuchar el paso de la muerte.

Luis Rosales apuntaba que la alegría está al borde de la pena.⁴⁷ En el cante la expresión de dolor quiere decir placer, un placer que no llega sin el dolor. En ese momento el cante alcanza su punto climático con un melisma o al rozar una palabra clave. Esta última frecuentemente es un diminutivo.⁴⁸ El diminutivo entraña siempre un carácter lúdico que va a dialogar con la tristeza, para que -paradójicamente- ésta se exprese con mayor intensidad. Este diálogo también puede convertir la Pena en alegría. Por eso el cante va en busca del dolor, y el dolor se sublima cuando de verdad se encuentra. En el cante flamenco no se finge el dolor, se vive plenamente. Y en la máxima plenitud se colma el deseo.

El grito

“El grito flamenco es pariente del grito que fue el verbo primero. Nos coloca en una “situación límite.” No es teatro, es dolor de verdad.”⁴⁹ Los *ayes* de la *seguiriyá* expresan el dolor de venir al mundo. García Lorca apunta -en este sentido- que el cante jondo “Viene del primer llanto y el primer beso.”⁵⁰

El ayeo además de un lamento es una pregunta, no sabemos qué nos pregunta exactamente, pero es algo misterioso que tiene que ver con nuestra existencia.

⁴⁷ ROSALES, Luis: *op. cit.*, p. 274.

⁴⁸ Sobre el empleo irónico del diminutivo, *Vide* BLANCO GARZA, José Luis: *op. cit.*, p. 18.

⁴⁹ *Vide* GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo: *op. cit.*, p. 188.

⁵⁰ *Vide* GARCÍA LORCA: “El primitivo canto andaluz”, *op. cit.*, p. 64.

BIBLIOGRAFÍA

- BERGAMÍN, José: *La música callada del toreo*, Turner, Madrid, 1994.
_____: *Prólogos epilógicos*, Pre-textos, Valencia, 1985.
- BLANCO GARZA, José Luis, José Luis Rodríguez Ojeda y Francisco Robles Rodríguez: *Las letras del cante flamenco*, Signatura, Sevilla, 2004.
- CARASO, Joel: “Canto rodado: Bergamín angélico, duendístico y musarañero”, en *En torno a la poesía de José Bergamín*, edición de Nigel Denis, Lleida, Pagès Editors y Universitat de Lleida, Lleida, 1995, pp. 113-152.
- CARRILLO ALONSO, Antonio: *La poesía tradicional en el cante andaluz*, Ediciones Andaluzas Unidas, Sevilla, 1988.
- CRUZ PÉREZ, Francisco José: “Sobre la poesía del cante,” en *Poesía de la intemperie, selección de coplas flamencas*, edición de Francisco José Cruz Pérez, Palimpsesto, Carmona, 1990, pp. 7-10.
- FERNÁNDEZ BAÑULS, Juan Alberto y José María Pérez Orozco: *Poesía flamenca, lírica en andaluz*, Signatura, Sevilla, 2003.
- GARCÍA LORCA, Federico: “El primitivo canto andaluz”, en *Conferencias I*, Introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Alianza, Madrid, 1984, pp.43-84.
_____: “Juego y teoría del duende,” en *Conferencias II*, Introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Alianza, Madrid, 1984, pp. 85-111.
_____: *Poema del cante jondo*, edición crítica de Christian de Paepe, Espasa-Calpe, Madrid, 1986.
_____: *Romancero gitano*, edición y estudio de Christian de Paepe, Espasa Calpe, Madrid, 2007.
- GARFIAS, Pedro: *De España, toros y toreros*, Gobierno del Estado de Nuevo León, Monterrey, 1983.
- GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo: *Flamencología (Toros, cante y baile)*, E. Sánchez Leal Sociedad Anónima de Artes Gráficas, Madrid, 1955.
- JOSEPHS, ALLEN y Juan Caballero: “Introducción” a García Lorca, *Poema del cante jondo / Romancero gitano*, Cátedra, 2007, Madrid, pp. 13-18.
- LIÉGEOIS, Jean-Pierre: *Los gitanos*, FCE, México, 1988.
- MACHADO, Antonio: *Juan de Mairena* (tomo I), Cátedra, Madrid, 1986.
- MACHADO, Manuel: *Poesías*, Alianza, Madrid, 1998.
- MAURER, Christopher: “Introducción” a García Lorca, *Conferencias I*, Introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Alianza, Madrid, 1984, pp. 9-42.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Romancero hispánico*, Espasa-Calpe, Madrid, 1968.
- MOLINA, Ricardo: *Cante flamenco*, Taurus, Madrid, 1965.

- MORENO VILLA, José: “Manuel Machado, la manolería y el cambio”, en *Los autores como actores*, FCE, México, 1951, pp. 102-125.
- PAEPE, Christian de: “Introducción” a García Lorca, *Poema del cante jondo*, Edición crítica de Christian de Paepe, Espasa-Calpe, Madrid, 1986, pp. 7-138.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: “La copla”, en *El alma de Andalucía*, Tipografía de Archivos, Madrid, 1929, pp. 17-61.
- ROSALES, LUIS: “La Andalucía del llanto”, en *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1966, p. 233-250.