



EL BAILE FLAMENCO Y LA POESÍA

JUAN VADILLO

Profesor de Literatura

Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

El siguiente artículo gira en torno al análisis de ciertos poemas inspirados en el baile flamenco; la mayoría de ellos aparecen en el poemario *Canciones a Pilar Rioja* (1969) del poeta hispanomexicano Luis Rius. La idea es poner a dialogar a la poesía con el baile, para enriquecer la apreciación de ambas expresiones artísticas. Partimos de ciertos conceptos que comparten el baile y la poesía, los cuales muchas veces tienen un sentido paradójico: la permanencia en lo fugaz; la levedad en el peso; lo líquido en lo sólido. Estos conceptos se relacionan íntimamente con la manera en que los poemas y el baile expresan el silencio y el vacío que deja el movimiento, de tal suerte que lo que verdaderamente importa no es el trazo dancístico, ni el verso, sino lo que ambos nos dejan.

Palabras clave: Baile, poesía, paradoja, movimiento, efímero.

Abstract

The following article revolves around the analysis of certain poems by Luis Rius inspired in flamenco dance, which appear in the poetry collection called *Songs to Pilar Rioja* (1969). The idea is to generate a dialogue between poetry and dance, in order to enrich the appreciation of both artistic expressions. We start from certain concepts that dance and poetry share, which often have a paradoxical meaning: the permanence of ephemeral; lightness in weight; the liquid in the solid. These concepts are intimately related to the way poems and dance express the silence and emptiness left by the movement, so that what really matters is not the dance line, nor the verse, but what both of them leave us.

Keywords: Dance, poetry, paradox, movement, ephemeral.

Fecha de recepción: 24/11/2018

Fecha de publicación: 01/01/2019

EL BAILE FLAMENCO Y LA POESÍA

A la memoria de Arturo Souto Alabarce

Introducción

En el presente ensayo intentamos establecer un diálogo entre el baile flamenco y la poesía, con el fin de enriquecer la percepción de ambas expresiones artísticas. La idea central consiste en describir la manera en que el poeta traduce el lenguaje del cuerpo al lenguaje de los versos, de tal suerte que no solamente es capaz de crear un vínculo entre ambos, sino que, además, consigue ampliar la expresividad de estos dos lenguajes.

Analizamos principalmente una serie de versos y poemas del poemario *Canciones a Pilar Rioja* (1969), que el poeta conquense Luis Rius (1930-1984) escribió en México inspirado en la bailaora de flamenco Pilar Rioja. También incluimos otros versos dedicados al baile flamenco, dos de sus actores (Gerardo Diego y Rafael Alberti), sobra decirlo, son miembros centrales de la generación del 27. El resto de ellos, aunque menos conocidos, (Salvador Rueda, Eduardo Blanco Amor, Fernando Villalón, Manuel Beca Mateos, Manuel Ríos Ruiz, Daniel Pineda Novo) complementa con sus versos el sentido de este ensayo.

También analizamos algunos versos de García Lorca que no están inspirados de manera directa en el baile flamenco, pero que se relacionan íntimamente con este arte.

El trabajo está dividido en cinco secciones (cuyos temas, motivos y figuras aparecen tanto en el baile como en la poesía): la primera, “Movimiento y quietud,” es un acercamiento a la paradoja de lo efímero y lo eterno. La segunda, “Un tablao de agua”, trata, sobre, todo de la relación entre el baile y el agua que fluye. En la tercera “La alegoría de la flor” se hace una comparación entre la flor (especialmente su florecimiento) y la bailaora. En la cuarta, “El cuerpo entero es un grito,” intentamos describir cómo la bailaora grita en silencio con toda la expresión su cuerpo. Y por último en la quinta, “La metáfora de la llama,” esbozamos las similitudes entre movimiento del fuego y el baile.

A lo largo de estas páginas intentaremos describir la manera en que Rius entiende el baile flamenco, cómo puede enriquecerlo desde su visión poética. En este sentido nos acercaremos a diversos recursos técnicos del baile cuyo objetivo es generar emoción, estos recursos también aparecen en la poesía, pero expresados con palabras; haremos entonces un intento por reconocerlos en el poema.

Esta línea de investigación nos va llevar a algunas reflexiones que Lorca hace en la conferencia “Juego y teoría del duende,” así como al concepto de “dolor primordial” que Nietzsche va a desarrollar en *El nacimiento de la tragedia*. También va a ser fundamental el concepto de “las artes mágicas del vuelo” que José Bergamín describe en sus libros sobre el toreo.

A fin de cuentas, lo que nos interesa es describir cómo la poesía enriquece al baile, cómo lo complementa, para descubrir en él un misterio, que siempre estuvo ahí (en el trazo efímero del movimiento) pero que no habíamos visto.

1. Movimiento y quietud

José Bergamín en su *Música callada del toreo* (así como en *El arte de birlibirloque* y en *La claridad en el toreo*) nos habla de “las artes mágicas del vuelo”; aquellas que no tienen “huella o trazo lineal que señale su ruta para repetirse.”¹ La idea (inspirada en un verso de Lope²) se refiere sobre todo al toreo, al cante y al baile flamencos. No obstante –tal como Bergamín la desarrolla a lo largo del libro-, se está refiriendo en general a todas las artes de improvisación, cuya ruta jamás puede repetirse.³

En el baile flamenco puede planearse alguna coreografía breve, pero lo esencial está en la improvisación de la bailaora, que –sobra decirlo- es irrepitible. Se trata de un “verdadero estilo vivo –como apunta Lorca-; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en el acto.”⁴

Rius, en uno de los sonetos dedicados a Pilar Rioja, ante la belleza del baile, escribe en el primer terceto:

Qué ansia de detener su movimiento
por no ver derramarse en un momento
tan total perfección como contiene (vv. 9-11)⁵

Aquí se puede apreciar el deseo de apresar la belleza, frente a esa creación en el acto inevitablemente irrepitible. De ahí la nostalgia que entrañan tópicos como el *sic transit*, el cual en el fondo no es sino un lamento por la belleza perdida, inevitablemente perdida merced al tiempo. Solamente el arte podrá recuperarla, pero, en este caso, dado el carácter efímero del baile, lo hará sólo por un momento, que también se desvanece.

¹ BERGAMÍN, José: *La música callada del toreo*, Turner, Madrid, 1994, p. 39.

² Se trata de “las artes hicie mágicas volando”, y aparece en la “Epístola VII de Belardoa Amarilis,” publicada en *La Filomena con otras diversas rimas, prosas y versos* (1621).

³ En este sentido apunta Bergamín que el cante flamenco no tiene una transcripción musical posible. Esto sólo es verdad si nos mantenemos en el sistema bien temperado, lo cierto es que –fuera de este sistema- sí es posible una transcripción microtonal del cante. Pero, ¿de qué serviría?, de nada, porque es imposible reproducir la emoción, la espontaneidad y la frescura de una nota, una frase o una melodía creada en el momento, improvisada.

⁴ GARCÍA LORCA, Federico: “Juego y teoría del duende”, en *Conferencias II*, ed. Christopher Maurer, Alianza, Madrid, 1984, pp.91-92.

⁵ RIUS, Luis: sin título, en *Canciones a Pilar Rioja, Verso y prosa*, FCE, México 2011, p. 203.

Gerardo Diego se da cuenta de que paradójicamente es lo más efímero lo que verdaderamente permanece:

No os vayáis, no me voy,
que estoy bailando,
pisando, pesando, volando,
quedándome (vv. 42-45).⁶

Recordemos un verso de Calderón, “lo que nos queda es lo que nos queda.” Es decir, la permanencia está en el vacío que nos deja el baile después de su trazo efímero (después de pisar, pensar, volar), así como en la música la permanencia está en el silencio que viene inmediatamente después del sonido. Esta idea cobra mayor intensidad en “las artes mágicas del vuelo”, porque – considerando su carácter irrepetible- lo que nos queda es nada (lo cual es muy distinto a decir que no nos queda nada).

La fuerza del zapateado en el baile flamenco, sobre todo en un remate, tiene la intención justamente de dejarnos nada, ese vacío, ese silencio sobrecogedor que se llega a sentir después de la experiencia estética.

Apunta Bergamín que “la emoción poética –o musical- del toreo, como la del baile, empieza cuando acaba.”⁷ Al referirse a la esencia tanto del baile flamenco como del toreo advierte que “es inmortalmente pasajera, perdurablemente mortal.”⁸ Este tipo de pensamiento a base de oxímoros nos permite acercarnos al silencio de la música en “las artes mágicas del vuelo”, así como a lo invisible en el baile y en el toreo:

Como si el aire pudiera
ser visto y ser invisibles
los cuerpos; como si oyera
sólo el oído inaudibles
ritmos de un son sin sonido,
los sonoros no sonando (vv. 1-6).⁹

En estos versos de Rius podemos leer que el movimiento del baile deja una estela en el aire haciendo visible lo invisible. Lo que importa no es el movimiento sino lo que éste nos deja, su trazo en el aire. Asimismo, el silencio es evocado por un son sin sonido, un sonido no sonando que es el que nos deja el silencio después de la música. Para Rius –así como para Calderón-, la realidad –dada su esencia pasajera- no está en la forma (sonora, plástica, etc.) sino en la ausencia que ésta nos deja:

⁶ DIEGO, Gerardo: “Vicente Escudero”, en *Poemas musicales, antología*, ed. Antonio Gallego, Cátedra, Madrid, 2012, p. 289.

⁷ BERGAMÍN, José: *La claridad en el toreo*, Turner, Madrid, s/f, p. 15.

⁸ *Ibíd.*, p. 17.

⁹ RIUS, sin título, *Canciones a Pilar Rioja*, Op.Cit., p. 193.

Todo es ser y no ser. Lo que fue ahora
verdad dejó de serlo, así, al desgaire.
¿Qué es lo que ven los ojos, qué enamora,
si lo invisible es lo real: el aire,
y lo irreal: Pilar, la bailadora?(vv. 6-10)¹⁰

Sin embargo, el poeta no deja de sentir el vértigo ante la belleza que pasa para nunca volver:

Vértigo da ver el morir constante,
tanto ser y no ser de la hermosura
de un cuerpo que dibuja alucinante
el desdibujo de su arquitectura (vv. 1-4).¹¹

En estos versos, los oxímoros Bergamín cobran pleno sentido: sólo se es merced a la muerte, al ir muriendo. El vértigo ante la belleza evanescente puede llevarnos al deseo de petrificar cada movimiento, pero al final la danza –como el devenir- es incontenible:

Nacida del rigor, no del acaso
Sí, podría ser estatua a cada paso...
Pero a la danza nada la detiene (vv.13-14).¹²

Surge una tensión antitética entre el deseo de contener la belleza y la misma belleza que sólo es plenamente posible merced al movimiento: “Pies de aire. Faz robada / a una Venus de marfil” (vv. 9-10).¹³En estos dos versos (que cierran las sevillanas de *El alma de las canciones*¹⁴) la imagen de una misma bailaora contrasta el movimiento frente a la quietud, el vuelo de la danza frente a la escultura. Aunque a Venus solamente se le robe el rostro, su presencia intensifica el deseo irrealizable por apresar la belleza, que paradójicamente continúa su movimiento, aunque esté apresada en el marfil.

Tal como Rius lo ha trazado en sus versos, en el baile flamenco es sustancial el deseo de apresar el movimiento en la quietud, el momento en que la bailaora se detiene en un remate con los brazos extendidos. Por un instante la improvisación se transforma en escultura (Dionisos, en Apolo). Pero sólo es un breve instante, muchas veces no planeado, irrepetible. Cuya intención es remarcar el silencio luminoso y el trazo invisible que nos deja el baile.

En estos poemas inspirados en el baile flamenco, el deseo de apresar o repetir la belleza se enfrenta a “las artes mágicas del vuelo” (y otras músicas y

¹⁰ Ibíd., p.192.

¹¹ Ibíd., p. 203.

¹² Ibíd.

¹³ VILLALÓN, Fernando: “Las sevillanas”, en *El alma de las canciones, Poesías completas*, ed. Jacques Issorel, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 148-149.

¹⁴ Se trata de un libro que Fernando Villalón dedica al mundo del flamenco.

danzas orientales) que encuentran la belleza en la improvisación; justamente en el hecho de que un motivo, una frase o un movimiento no puedan repetirse jamás.

2. Un tablao de agua

Como hemos visto, el pensamiento paradójico es esencial en los poemas que Rius dedica a la bailaora Pilar Rioja. En el siguiente poema –en un sentido contrapuntístico- lo sólido (de manera implícita) contrasta con lo líquido:

Podría bailar
en un tablado de agua
sin que su pie la turbase,
sin que lastimara al agua.
No en el aire, que al fin es
humano el ángel que baila.
No, en el aire no podría,
pero sí en el agua.¹⁵

El tablao se caracteriza por su solidez. En este sentido la imagen “un tablado de agua” nuevamente se acerca al oxímoron. Este tipo de pensamiento paradójico nos invita a imaginar algo imposible: un *zapateado*¹⁶ sostenido por el agua, cuya fuerza no llega siquiera a lastimarla. De esta imagen se desprende otra dualidad contrapuntística: el peso frente a la levedad. El peso del tacón sobre el tablao engaña a la mirada, que descubre en él la ligereza. Quizás en ese momento el poeta sueña que el tablao podría ser de agua. Aparece entonces la ironía (que está en las entrañas del arte flamenco): lo sólido quiere decir líquido, y el peso está expresando levedad.

En otro poema dancístico, Rius traza este verso: “Impensado equilibrio de contrarios” (v.8),¹⁷ que expresa lo que para el poeta es medular en el baile: contrarios que se reconcilian merced al movimiento, disonancias que resuelven en consonancias. En este sentido el baile es –para Rius- un diálogo contrapuntístico:

¹⁵ RIUS, sin título, *Canciones a Pilar Rioja*, Op.Cit. p.189.

¹⁶ “Zapateado es la función de marcar y golpear el suelo con los pies, aunque bien es cierto que el zapateado no es una forma de bailar sino un baile con todas sus consecuencias, un estiloailable de compás ternario que se remonta al siglo XVI, como una danza o un baile clásico español, que se aflamencasobre la mitad del siglo XIX y que parece ser que el barón Ch. Davillier lo vio bailar en Sevilla a un grupo de gitanas.”

“Actualmente el baile ‘jondo’ usa el zapateado en sus formas más complicadas, haciendo un alarde de técnica y fuerza en la danza.” RÍOS VARGAS, Manuel: *Antología del baile flamenco*, Signatura, Sevilla, s/f), pp. 30-31.

En cuanto a la guitarra, desde las últimas décadas del siglo XIX, el zapateado se ha convertido en un estilo (o *palo*), que puede prescindir del baile. Se toca en compás de 6/8, y desde luego se enriquece cuando se acompaña con castañuelas o con el taconeo característico.

¹⁷ RIUS, “Larregla: *Jota navarra*” *Canciones a Pilar Rioja*, Op.Cit. p. 197.

“Violencia y levedad; vuelo difícil / de un ángel que tiene alas de barro” (vv. 9-10),¹⁸ rezan dos versos del mismo poema donde el pensamiento paradójico traza imágenes imposibles, que no obstante han de realizarse en el espacio de la danza:

Pero que, ángel al fin, bien puede hacerlo
sencillamente, así. De quienes miran
el imprevisto vuelo es el revuelo (vv. 10-12).¹⁹

Quienes miran el baile pueden ver cómo vuelan las alas de barro. Allí en el escenario, por un instante, lo imposible sucede. Parece como si todos los movimientos tuvieran cabida en ese instante, una sola impresión, que se irá volviendo sucesiva, “ahora fragilidad, ahora firmeza” (v. 15)²⁰, al recordarla.

Toda una coreografía de baile flamenco parece caber en un solo compás, en sincronía; todos los movimientos parecen acontecer en un solo instante (en el sentido borgeano²¹ del término), sin embargo, a su vez, el cuerpo fluye como un río. Esta doble visión (que entraña también la quietud y el movimiento) expresa el sentido paradójico que consigue emocionar al espectador: el baile -por medio del movimiento sublime- refleja la vida misma (hecha de simultaneidad y sucesión). El carácter alegórico del baile flamenco convierte al escenario en un espejo. La emoción estética acontece en cuanto la complejidad de nuestra vida se ve reflejada en los movimientos: en un *remate* o en un *castañetazo*, en una *campanela* o en un *trenzado*.²² Diacronía y sincronía, sonido antes y después del silencio.

¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ RIUS, Luis: “Canciones de ausencia para la bailarina” XLVIII, en *Canciones a Pilar Rioja* CONACULTA, México, 1992, p. 89.

²¹ Me refiero sobre todo a la visión aléfica, en la que el tiempo se convierte en sincronía, metáfora (porque en esta visión todo es identidad), sobre un eje paradigmático. El tiempo ya no es sucesivo, todo es simultaneidad dentro de la concepción borgeana del instante como “medida” de la eternidad. En su “Conferencia del tiempo” Borges desarrolla esta idea. *Vide* “El tiempo”, en *Borges oral* (Madrid: Alianza, 1999), 62-82.

²² De acuerdo con Manuel Ríos Vargas un “*remate*” es “la acción última antes de marchar del escenario”, RÍOS VARGAS, *Antología del baile flamenco*, Op.Cit. p. 30. No obstante, en términos musicales, un remate puede ser equivalente a un rasgueo o a un redoble de cajón que simultáneamente marcan un silencio breve en medio de una pieza musical. En este sentido aplico el término *remate* al baile para diferenciarlo de “*redoble*”, ya que un remate –en estos términos- equivaldría a un momento breve en que el cuerpo y la música se detienen en medio de una pieza, mientras que en un “redoble” no necesariamente ha de marcarse este silencio.

“*Castañetazo*”: “Se denomina así un golpe seco y rápido que imprime la bailaora con el golpear de las castañuelas”, *Ibíd.* p. 29. Habría que añadir que, muchas veces, este golpe seco se refuerza con un golpe de tacón.

“*Campanela*”: “Vuelta dada con la pierna levantada, pasándola junto a la otra”, *Ibíd.*

“Libre y a la vez cautiva” (v.11),²³ con este verso Alberti describía la danza de la bailaora Micaela Flores Amaya.²⁴ Cautiva en el cuerpo, libre en la intención de trascender al cuerpo, libre y cautiva simultáneamente como la imagen del agua que –de manera azarosa– en cuanto crea transforma, libre para crear, cautiva en la acequia que la guía y la contiene. En este sentido los versos de Rius describen el baile: “Es un río que fluye solitario/ soterrado en un cuerpo...” (vv. 1-2).²⁵ Igual que el agua, en la danza el cuerpo crea un movimiento que de inmediato se transforma, por decirlo con un verso de Rius el cuerpo “es agua ya, y no es agua tampoco” (v. 4)²⁶ El cuerpo cautivo de la gravedad, consigue burlarla como ese ángel con alas de barro que vuela en la ilusión de la mirada.

Para Luis Rius el baile es un río que va buscando un mar incierto:

Ser un río que corre y va, invisible,
entre los otros ríos,
con otra gracia, río autor del aire
al que sólo los labios que han besado
a un ángel una vez pueden rozar
y que la sed se lleva...
¿hacia qué mar? (vv. 9-15)²⁷

En esta imagen donde el río metaforiza al cuerpo, aparece nuevamente el motivo de lo invisible en la danza. Ya habíamos visto cómo, en la poética dancística de Rius, lo importante en el baile es lo invisible, que se vuelve visible merced al movimiento. De acuerdo con esta idea podemos interpretar que el cuerpo, en su constante fluir, va dejando un rastro invisible. Se trata de un “río autor del aire” (v.3), es decir que por un momento puede volver visible al aire. Este aire se llena de gracia, ya no es el mismo. Sólo podrán rozarlo aquellos labios que hayan besado a un ángel. Nuevamente aparece la imagen del ángel, que, en este caso, le brinda un sentido sagrado al aire. A su vez la imagen se llena de erotismo con el verbo rozar. El baile se vuelve sublime, y sólo algunos podrán alcanzar a rozar el misterio que entraña esta sublimación, erótica y sagrada.

“*Trenzado*”: “Como bien se pudiera deducir, consiste en mover los pies como si con ellos se hiciera una trenza.” *Ibíd.* p. 30.

²³ ALBERTI, Rafael: “A Micaela Flores Amaya, la Chunga”, en *Antología del baile flamenco* Op.Cit. p.121.

²⁴ Micaela Flores Amaya, Marsella (1938), es una extraordinaria bailaora de padres inmigrantes gitano-andaluces que, cuando ella era niña, se trasladaron a Barcelona, donde comenzó su carrera. Además de ser la musa de Alberti, fue musa artística de otros escritores, entre ellos Blas de Otero y León Felipe; también inspiró a pintores de la talla de Picasso y Dalí.

²⁵ RIUS, “Debussy: arabesco”, *Canciones a Pilar Rioja, Verso y prosa*, Op.Cit p.196 [para diferenciar esta edición del FCE de la otra de CONACULTA añadiré a partir de aquí *Verso y prosa*].

²⁶ *Ibíd.* p.199.

²⁷ *Ibíd.* p.196. Para facilitar la lectura, en el texto numeramos los versos en el orden de su aparición en esta cita. Aunque como puede advertir el lector, entre paréntesis ponemos el número de verso que corresponde al poema entero.

Entendemos que el sentido de la “sed que se lleva” (v. 6) al río apunta al anhelo de encontrar esta sublimación en cada movimiento, y quizás conseguirlo por un instante, que se desvanece y que nos va llevando al mar, “¿hacia qué mar?”, hacia el mar de la muerte simbólica, donde la sublimación culmina, donde finalmente el poema del cuerpo encuentra plenitud.

En el siguiente poema de Luis Rius, nuevamente el río metaforiza al baile; el cuerpo entero es un río:

Río tu cuerpo en movimiento, blanco,
bellamente desnudo como el agua...
Me sumergiré en ti cuando la música
te penetra total, precipitada,
más allá de tu piel y de tus besos,
a lo oscuro, a lo hondo, hasta tu entraña,
donde habitan los peces que están ciegos,
para buscar la fuente de tu luz,
mujer de agua.²⁸

En estos versos el erotismo de las *Canciones a Pilar Rioja* alcanza su culminación. La imagen de la bailaora se confunde con la mujer desnuda a solas con el amante. La música que invade a la bailaora también puede confundirse con la música silenciosa que acompaña al acto sexual. El carácter esencialmente erótico del baile flamenco queda magistralmente dibujado en este poema. La profundidad de la pasión (que en el flamenco entraña placer y dolor) se expresa con dos versos que podrían confundirse con una letra de cante gitano: “Más allá de tu piel y de tus besos, / a lo oscuro, a lo hondo, hasta tu entraña” (vv. 5-6). No sabemos exactamente si es el yo lírico o la música la que llegará a esa hondura. Lo que sí sabemos es que esa entraña está más allá de la piel y los besos. La imagen apunta a la sublimación que se consigue con el baile. Un solo movimiento puede trazar en la superficie lo más profundo, lo más hondo, lo más oscuro. En esa región del cuerpo (que es un río) “habitan los peces que están ciegos” (v.7), en busca de la fuente (o de una fuente); la imagen se presta a una doble lectura: podemos pensar que se trata de la fuente como el origen de la luz de la amada; o bien podemos leer que se trata de una fuente de donde mana -en vez de agua- la luz de la amada. La segunda interpretación puede relacionarse también con la fuente de la lírica tradicional²⁹ que simboliza en sí misma el lugar del encuentro de los amantes;³⁰ de tal suerte que, en este poema, un motivo tradicional es asimilado y transformado en una imagen vanguardista, que se llena de evocaciones y sugerencias simbólicas. En este sentido el último verso, “mujer de agua”, va a generar un surtidor de imágenes: la fuente recupera una de sus acepciones convencionales, se trata de un lugar de donde brota el agua, a su vez la amada está hecha del agua de esa fuente; la fuente puede ser de agua y luz.

²⁸ *Ibíd.* p. 191.

²⁹ MASERA, María Ana: *Symbolism and some other aspects of traditional hispanic lyrics*, tesis doctoral inédita, Universidad de Londres, 1995, p. 120.

³⁰ Cabe decir que Rius era un apasionado del Romancero tradicional hispánico.

El último verso es como una *coda* que nos invita a releer el poema en busca de nuevas perspectivas y significaciones.

La idea de la mujer hecha de agua aparece también en otro poema de Rius, donde el cuerpo de la bailarina está hecho de una sustancia “más parecida al agua que a la arcilla” (v.6).³¹ La reminiscencia bíblica descubre que el cuerpo de la bailarina es diferente al del resto de los seres vivos, ya que su sustancia es fugitiva como el baile. La idea suscita hermosas imágenes sobre todo en el último verso: “Carne sin tacto y de pasión ungida.”³² Nuevamente la bailarina –más que carnes es el aire que traza su cuerpo: “¡Aire que la lleva el aire! / ¡Aire que la lleva el aire!”(vv. 20-21).³³

En un verso (de un soneto que estudiaremos más adelante) dedicado a Sara Baras,³⁴ nos sorprende la metáfora “espuma bañada en sentimientos” (v.1),³⁵ esta imagen de la bailaora, conecta, por su parte, con otros versos de Rius, donde el mar alegoriza el baile:

El oleaje curvo de los brazos,
la brilladora espuma de las manos,
el agua contenida en las riberas
finas de la cintura...(vv. 4-7)³⁶

En estos versos el cuerpo entero que baila es el mar. La imagen también puede asociarse con el abanico que, en manos de la bailaora, se abre y se cierra evocando el ir y venir de las olas.

Un tablao de agua, imagen imposible que se realiza en la fugacidad de la danza, donde lo que queda es el aire dibujado por los movimientos. Sobre el tablao lo simultáneo y lo sucesivo dialogan, ilusionándonos: por un momento vemos volar a un ángel que inevitablemente regresa al suelo. El cuerpo entero es agua que fluye. Toda una coreografía cabe en un compás donde lo sucesivo se vuelve simultáneo. La ilusión del baile inevitablemente termina con un remate. En el silencio y la quietud hay un breve desengaño que se desvanece con el movimiento de los brazos. La danza nos ilusiona de nuevo hasta rozar el delirio; hasta que llegue un nuevo remate que nos devuelva a la tierra.

³¹ RIUS, “Canciones de ausencia para la bailarina”, XLVIII, *Canciones a Pilar Rioja*, Op.Cit., p. 43.

³² *Ibíd.*

³³ ALBERTI, “A Micaela Flores Amaya, la Chunga”, Op.Cit. p.121.

³⁴ Sara Baras, Nace en 1971, en la localidad gaditana de San Fernando, “Cañaila.” Es una destacadísima bailaora contemporánea, ganadora, entre otros premios, del “Madroño flamenco.”

³⁵ PINEDA NOVO, Daniel: “Sara Baras”, en *Antología del baile flamenco* l Op.Cit. p. 206.

³⁶ RIUS, “Debussy: arabesco”, *Canciones a Pilar Rioja, Verso y prosa*, Op.Cit., p. 196.

2. La alegoría de la flor

En un soneto de Daniel Pineda Novo³⁷ dedicado a la bailaora Sara Baras (antes citado) podemos leer los siguientes versos:

Como espuma bañada en sentimientos,
Sara Baras se mueve por la escena;
brisa ardiente del sur en flor morena,
con baile de raudos movimientos(vv. 1-4).³⁸

Aquí la bailaora entera es brisa ardiente, nos imaginamos que (como en los versos de Rius) va dejando un trazo invisible de aire. Sus movimientos aparecen metaforizados por una flor. Esta imagen nos lleva al movimiento de los brazos - en el baile flamenco-, que se abren como pétalos buscando la luz³⁹ (de la luna o del alba); y también nos remite a ciertos versos de Lorca donde los pétalos de una rosa se abren con la luz del alba:

Abierta estaba la rosa
con la luz de la mañana;
tan roja de sangre tierna,
que el rocío se alejaba;
tan caliente sobre el tallo,
que la brisa se quemaba;
¡tan alta! ¡Cómo reluce!
¡Abierta estaba! ⁴⁰

Aquí también aparece la brisa ardiendo. La imagen de la rosa de sangre se puede aplicar a la bailaora de flamenco. Recordemos que en el arte flamenco la sangre se llena de significación: puede expresar “dolor primordial”⁴¹, también el dolor de Cristo (esto se hace evidente en la *saeta*); a María la Piriñaca, al cantar la boca le sabe a sangre; se dice que el guitarrista toca con sangre cuando toca plenamente. En el toreo el color y el olor de la sangre son esenciales. Para García

³⁷ Daniel Pineda Novo es un investigador, poeta y ensayista andaluz, que se ha dedicado a estudiar el arte flamenco.

³⁸ PINEDA NOVO, “Sara Baras”, Op.Cit. p. 206.

³⁹ En un soneto de Pineda Novo dedicado a la bailaora Matilde Coral aparece este verso: “Arte en los brazos porque el cielo adora.”

⁴⁰ GARCÍA LORCA, Federico: *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores, Obra completa IV*, ed. Miguel García-Posada, Akal, Madrid, 2008, p. 267.

⁴¹ De acuerdo con Nietzsche, se trata del dolor que siente el músico-poeta por haber sido arrancado de la naturaleza primordial, en medio de un proceso civilizatorio inevitable. También puede verse como un estímulo para intentar –por medio del arte– fundirse con lo “Uno primordial”, que implica plena comunión con la naturaleza. Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1973, p. 63.

Lorca la voz de La Niña de los Peines,⁴² “era un chorro de sangre, digna, por su dolor y su sinceridad.”⁴³ En este sentido el tronco de la bailaora puede verse como un tallo bien plantado, cuyos brazos (pétalos) hacen sangrar al aire, como si el aire fuese herido por ellos. En esta alegoría del baile, imaginamos que la brisa también se quema con el calor de los brazos en movimiento.

En los siguientes versos de Rafael Alberti (dedicados al baile de Micaela Flores Amaya “La Chunga”) de nuevo se compara la flor con el baile:

El primor,
la gracia de los primores,
como una brisa quebrada
contra el junco de una flor
o un relámpago de flores.(vv.1-5)⁴⁴

El junco es el tronco de la bailaora donde la brisa se quiebra en una suerte de hipálage, ya que lo que se quiebra en el baile es la cadera. Obsérvese cómo en los versos de Lorca (anteriormente citados), la brisa (que quema) también aparece relacionada con el tallo (que en este caso tiene su equivalente en el junco). Recordemos a su vez el soneto dedicado a Sara Baras (que citamos un poco más arriba), donde la brisa ardiente envuelve toda la flor.

Entre todas estas imágenes, la más sublime nos sorprende en el quinto verso del poema de Alberti, en el cual la gracia de los primores (es decir la bailaora) se compara con un “relámpago de flores”, probablemente aludiendo al movimiento de la falda, cuando ésta se toma con la mano dibujando una suerte de holanes que se asemejan a los pétalos. En este sentido podemos también pensar en el vestido de la bailaora lleno de volantes tal como lo describe Manuel Beca Mateos:

Una bata de cola⁴⁵
de percal florío
adorná de volantes
con mil frunciú(vv. 1-4).⁴⁶

El vestido bordado con flores nos habla de la íntima relación entre la bailaora y la flor. La falda llena de fruncidos y volantes brinda plenitud a la imagen de Alberti: “Un relámpago de flores (v.5).”

Otra analogía con la naturaleza es la que encuentra Rius cuando las serpientes son metáforas de los brazos:

⁴² Pastora Pavón, La Niña de los Peines (Sevilla, 1890-1968) fue una extraordinaria cantaora de las primeras décadas del siglo XX.

⁴³ GARCÍA LORCA, “Juego y teoría del duende”, Op.Cit. p. 97.

⁴⁴ ALBERTI, “A Micaela Flores Amaya, la Chunga”, Op.Cit. p. 121.

⁴⁵ La bata de cola es el vestido de la bailaora.

⁴⁶ BECA MATEOS, Manuel: “Gabriela”, en *Antología del baile flamenco* Op.Cit. p. 135.

Alza Pilar los brazos, las serpientes
que se yerguen al ascua de la música;
quieren volar y bellas se desploman(vv. 5-8).⁴⁷

Podemos asociar los brazos abriéndose como pétalos ante la luz del alba, con el movimiento de las serpientes erguidas, que parece ir y venir en busca de algo que en el aire se pierde cuando se encuentra. La metáfora de las serpientes nos lleva al sentido más profundo del compás flamenco, los brazos en su ir y venir alcanzan a tocar algo que se desvanece (un misterio que apenas se sugiere) y entonces retroceden y vuelven a buscar. Los siguientes versos de las *Canciones a Pilar Rioja* ilustran esta idea:

Andar, como quien busca
desde siempre un misterio,
paso a paso; y de pronto,
sin sorpresa, ¡el encuentro!
Detenerse con garbo,
sonreírle... y perderlo (vv. 1-6).⁴⁸

Aquí Rius no se está refiriendo solamente al movimiento de los brazos, sino a todo el cuerpo de la bailaora, que, igual que los brazos, viene y retrocede, encuentra el misterio y luego lo pierde. Es necesario entonces ampliar la metáfora de las serpientes para que abarque al cuerpo entero, tal como Salvador Rueda⁴⁹ describe a la Bailaora en sus versos: “Cuando encarna su cuerpo como culebra /Y en ondas fugitivas gira y se quiebra” (vv. 9-14).⁵⁰ Así como –en estos versos- se amplía el movimiento de los brazos (serpientes), al cuerpo entero (una sola culebra), veremos cómo todos los movimientos pueden convertirse en un solo giro de expresión. Un solo movimiento o una sola transformación.

4. El cuerpo entero es un grito

Gime tu cuerpo entero
como si tú no fueras
más que dos labios entreabiertos,
como si sólo fuese amor lo que tú fueras.⁵¹

⁴⁷ RIUS, sin título, *Canciones a Pilar Rioja, Verso y prosa*, Op.Cit. p. 199.

⁴⁸ RIUS, “Boccherini: grave assai y fandango”, *Canciones a Pilar Rioja, Verso y prosa*, Op.Cit p. 194.

⁴⁹ Salvador Rueda (aldea de Benaque, 1857-Málaga, 1933), escritor y poeta destacado del modernismo español.

⁵⁰ RUEDA, Salvador: “Bailaora”, en *Antología del baile flamenco* Op.Cit., p. 35.

⁵¹ RIUS, sin título, *Canciones a Pilar Rioja, Verso y prosa*, Op.Cit. p. 172.

Reza así una de las *Canciones a Pilar Rioja* cuya belleza nos lleva a imaginar el grito silencioso del cuerpo en el baile. El símil con los labios entreabiertos no solamente llena de erotismo la imagen, sino que también dibuja un momento de quietud, el final de un *desplante*.⁵² En ese momento los tacones apresan al silencio, que –en consecuencia- parece gritar por medio de toda la expresión del cuerpo. El cuerpo entero es un grito, de dolor y de placer (como la Pena), de erotismo y de muerte. Dolor, placer, erotismo y muerte quedan atrapados en un *castañetazo* que inmoviliza al cuerpo por unos segundos, en ese momento podemos ver cómo el cuerpo entero grita. Puede tratarse de una sola expresión que entrañe –como la Pena- una serie de sentimientos encontrados simultáneamente, o puede ser un grito que –igual que el duende- suba de la tierra hasta los pies y luego de los pies a la cabeza, hasta llegar a los brazos inmóviles que esperan un nuevo pulso, para recobrar su movimiento y retomar un diálogo con el aire y con la naturaleza. Esta última imagen (o posibilidad del grito) nos recuerda la metáfora de la rosa cuyo tallo –igual que el tronco- se mantiene firme y arraigado, mientras que los pétalos se abren (igual que los brazos) buscando la luz del alba. En un romance de Manuel Ríos Ruiz,⁵³ dedicado a la bailaora Tía Juana de la Pipa,⁵⁴ aparecen estos versos: “A los brazos que se abren / con ramos en ofrenda” (vv. 9-10).⁵⁵ Más adelante en ese mismo romance (en ciertos versos que se refieren a los espíritus de dos grandes bailaoras, Juana la Macarrona y La Malena⁵⁶), leemos: “Han bajado desde arriba / o han surgido de la yerba” (vv. 15-16).⁵⁷ El último verso apunta al grito silencioso del cuerpo que surge desde las raíces, y llega hasta los brazos. En una de sus conferencias, Lorca se refiere con esta misma imagen al duende flamenco, que “sube por dentro, desde las plantas de los pies”⁵⁸; No nos sorprendería que Manuel Ríos Ruiz se hubiera inspirado en esta conferencia de Lorca a la hora de escribir su romance, sobre todo si leemos los versos que siguen inmediatamente: “Para dejar con su duende, / en los tablaos de la feria / la majestad de sus bailes” (vv. 17-19).

⁵² “Se llama desplante a toda una serie de fuertes golpes efectuados con los pies, empleándose como remate dos o tres pasos anteriores”, RÍOS VARGAS, *Antología del baile flamenco*, Op.Cit. p. 29.

⁵³ Manuel Ríos Ruiz (Jerez de la Frontera 1934), periodista y poeta, es además uno de los críticos de flamenco más destacados, dirigió en Radio Nacional de España el programa de flamenco, *El cuarto de los cabales*.

⁵⁴ Juana de los Reyes Valencia, Tía Juana de la Pipa (Jerez de la Frontera, 1905- 1987), extraordinaria bailaora gitana.

⁵⁵ RÍOS RUIZ, Manuel: “Herencia y presencia (Homenaje a Tía Juana de la Pipa)” en *Antología del baile flamenco*, Op.Cit. p. 208.

⁵⁶ Juana Vargas, Juana la Macarrona (Jerez de la Frontera, 1860-Sevilla, 1947), destacada bailaora que tuvo gran éxito en los cafés cantantes de Sevilla. Magdalena Seda Loreto, La Malena (Jerez de la Frontera, 1872-Sevilla, 1956), destacada bailaora, la mayor parte de su carrera tuvo lugar en los cafés cantantes de Sevilla.

⁵⁷ RÍOS RUIZ, “Herencia y presencia...”, Op.Cit. p. 209.

⁵⁸ GARCÍA LORCA, “Juego y teoría del duende”, Op. Cit., p. 91.

Para que el duende suba desde los pies es necesario que el tallo esté firme. En este sentido, la gran Pastora Imperio⁵⁹ había dicho que “para bailar hay que nacer como los árboles, o sea, hay que interpretar el baile de abajo hacia arriba, de la raíz a la copa; por eso en el baile es tan importante el tronco, pero desde el suelo.”⁶⁰ De acuerdo con el Decálogo⁶¹ de Vicente Escudero,⁶² el bailar ha de mantener las caderas quietas (“cintura: tú quieta” reza un verso de Gerardo Diego⁶³). El tronco quieto permite que los brazos se luzcan, y que los *redobles*⁶⁴ cobren fuerza. Entonces –hay que reiterarlo– el duende surge desde las raíces de la tierra.

Para García Lorca el duende tiene sobre todo en el baile flamenco “un campo sin límites.”⁶⁵ Habíamos dicho que la expresión del cuerpo como un grito entraña dolor y placer, erotismo y muerte. Son éstas las cuatro características necesarias para que el duende llegue. Lorca anotaba en este sentido que “el duende ama el borde de la herida y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles.”⁶⁶ El dolor del cuerpo como un grito tiene que ver con esta herida que no se cierra nunca. El artista, que –dentro de su proceso civilizatorio– ha sido arrancado de la madre naturaleza, necesita volver a fundirse con ella por medio del arte. En este sentido el “dolor primordial” es un estímulo que se siente en las entrañas del baile flamenco. Cuando el cuerpo entero grita, suspendido en un instante, el “dolor primordial” queda expresado y se sublima: las manos, los brazos, el rostro, el tronco y los pies coinciden en un “anhelo superior a sus expresiones visibles.”⁶⁷ Es decir que el baile siempre busca ir más allá de sí mismo. En la profundidad de ese anhelo está el deseo de plena comunión con la naturaleza. Lo cual también implica una muerte simbólica (hay que dejar de ser uno, para ser el Todo). Cuando el cuerpo se detiene con un *castañetazo*, después de una serie de movimientos, el silencio que sucede evoca la muerte: todo lo anterior ha llegado a su destino. Por eso en el

⁵⁹ Pastora Imperio (Sevilla, 1887-Madrid, 1979). Fue una de las bailaoras más representativas en toda la historia del baile flamenco.

⁶⁰ Pastora Imperio, cit. en Ríos Vargas, *Antología del baile flamenco*, Op.Cit. p. 52.

⁶¹ El gran bailar Vicente Escudero escribió un famoso Decálogo, que contiene diez reglas fundamentales para bailar correctamente.

⁶² Vicente Escudero (Valladolid, 1892-Barcelona, 1980) fue el paradigma del bailar español en todo el mundo.

⁶³ DIEGO, “Vicente Escudero,” Op.Cit. p. 289.

⁶⁴ “Aunque este término también se usa en la guitarra y en el batir de las palmas con las manos, en lo referente al baile flamenco es un zapateado de corta duración similar al de cualquier otro instrumento de percusión”, RÍOS VARGAS, *Antología del baile flamenco*, Op. Cit., p. 30. Desde luego que entre estos instrumentos de percusión el más importante es el cajón.

⁶⁵ GARCÍA LORCA, “Juego y teoría del duende”, Op.Cit. p. 105.

⁶⁶ *Ibíd.*

⁶⁷ *Ibíd.*

grito del cuerpo está la muerte, el deseo de volver a ella, tal como sucede con el ayeo.⁶⁸

Después el cuerpo regresará a sus movimientos y la música volverá a herir el silencio, no obstante –aunque de manera más tenue- el cuerpo seguirá gritando: Las caderas paréntesis ya gimen

Sin palabras que ocupen sus contornos;
ondulan, imaginan, buscan, piden
que otra soledad entre en su vacío(vv. 9-12).⁶⁹

Aquí el gemido de las caderas apunta sobre todo al deseo de soledad que puede llegar a sentirse en todo el cuerpo. Esa soledad que se expresa por medio del vacío que contiene a los movimientos. Se trata de la belleza de la soledad que cada bailar busca expresar íntimamente. Esa soledad llega a su culminación cuando el cuerpo se detiene en el grito silencioso, esa soledad que se intensifica con la presencia de la muerte, para recordarnos que frente a la muerte estamos solos.

En el siguiente poema, Rius quisiera que sus palabras -imitando los giros del baile- hicieran gemir la sangre:

Si yo pudiera hacer a mis palabras
girar como los giros de tu cuerpo,
curvarse como el vuelo de tus brazos
y quebrarse al compás de tu cintura,
se moriría de amor ese silencio
de la sonrisa que sonríen tus labios
y gemiría tu sangre largamente
al escucharlas, como la mía gime
cuando al bailar me hieres y sonríes.⁷⁰

Estos versos dibujan la finísima ironía de Rius: por un lado, el poeta nos revela el deseo (casi inalcanzable) de que su palabra poética se acerque a la belleza del baile; por otro –mientras describe ese deseo-, traza un dibujo de los movimientos de la bailaora, de tal belleza que sentimos que su deseo se ha realizado.⁷¹ La palabra poética alcanza la belleza del baile, consigue que ese silencio del quinto verso se muera de amor.

⁶⁸ El *ayeo*, en el mundo del cante flamenco, consiste en ampliar la duración de la vocal abierta, “a” en la interjección ¡ay!, se produce una melodía (con un rango muy estrecho) de carácter melismático. Con el ayeo se expresa dolor, especialmente “dolor primordial,” véase nota núm. 41.

⁶⁹ RIUS, sin título, *Canciones a Pilar Rioja, Verso y prosa*, Op.Cit., p. 199.

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 202.

⁷¹ Algo muy similar sucede en el poema “El otro tigre” de Borges, donde el escritor bonaerense advierte que su poema nunca alcanzará la belleza del tigre “real”, pero mientras nos lo dice hace una descripción del tigre, de tal belleza, que nos hace dudar

Si el poeta logra expresar con palabras el movimiento del cuerpo, la sangre de la bailaora va a gemir. Esta sinestesia nos acerca al grito silencioso del cuerpo, que también es una herida de sangre en medio del silencio.

El motivo de la sangre relacionado con la emoción estética aparece en las entrañas del arte flamenco. Basta recordar aquí una cita que habíamos anotado algunos párrafos arriba, así describía García Lorca la voz de La Niña de los Peines: “Su voz era un chorro de sangre, digna, por su dolor y su sinceridad.”⁷²

En la “Bulería gitana” de Eduardo Blanco Amor,⁷³ los movimientos del cuerpo también expresan dolor en silencio:

Por el aire apuñalado
la cintura de sollozos;
angustias respunteadas
fijan el suelo de pronto
y se cuajan geometrías
en pedazos de astros rotos.
Flechas de pálidos ayes
y lo móvil cristaliza
en ritmo exacto y absorto (vv. 17-25).⁷⁴

Las imágenes de los dos primeros versos apuntan a la posibilidad de que el aire sea apuñalado por los movimientos del baile. Recordemos que la pena andaluza implica la belleza que hierde. Podemos entender entonces que la belleza de los movimientos hierde al aire; a su vez, parece que la cintura solloza (sino es que metafóricamente está hecha de sollozos), con sus movimientos, en silencio, está sollozando. La expresión del dolor aumenta en intensidad con las “angustias respunteadas” (v.3); se trata de una imagen que viene del mundo de la costura (el respunte es una labor en que las puntadas deben ir unidas para que la hebra pase por el mismo sitio) y alegoriza el movimiento de los pies cuando realizan un *trenzado*; de ahí que los pies fijen el suelo (v.4).

El séptimo verso es la culminación de los sollozos y las angustias, se trata del ayeo silencioso que se produce con los movimientos del baile, el cual expresa un dolor tan intenso como el ayeo de la *seguiriya*. En ese dolor “lo móvil cristaliza” (v.8); la imagen nos lleva de nuevo al momento en que el cuerpo se detiene en un grito. Y todo sucede a compás “en ritmo exacto y absorto (v.9).”

cuál de los dos tigres (el de las márgenes del Ganges o el imaginario) es más bello. En *El hacedor*.

⁷² GARCÍA LORCA, “Juego y teoría del duende”, Op.Cit., p. 97.

⁷³ Eduardo Blanco Amor (Orense, 1897-Vigo, 1979) fue un destacado poeta, escritor y periodista gallego.

⁷⁴ BLANCO AMOR, Eduardo: “Bulería gitana”, en *Antología del baile flamenco* Op.Cit, p. 91. Para facilitar la lectura, en el texto numeramos los versos en el orden de su aparición en esta cita. Aunque como puede advertir el lector, entre paréntesis ponemos el número de verso que corresponde al poema entero.

5. La metáfora de la llama

El flamencólogo y poeta Félix Grande había advertido que “El flamenco viene desde la llama del candil [...] esa llama pequeña que alumbraba desde hace muchos siglos la cueva o el rincón.”⁷⁵ Algunas décadas antes García Lorca había dibujado esta misma idea con sus versos: “¡Oh, qué grave medita / la llama del candil!” (vv. 1-2).⁷⁶ El movimiento de la llama expresa el carácter contrapuntístico del arte flamenco: tensión y relajación, consonancia y disonancia, creación y transformación. Los movimientos del baile están hechos a base de creación y transformación: una *campanela* o un *balanceo*,⁷⁷ irrepetibles, siempre aparecerán después de un *trenzado* u otro movimiento, no se trata de movimientos distintos, sino que todo el baile puede entenderse como una sola transformación, un solo movimiento que se va transformando, hasta que el cuerpo se queda inmóvil después de un remate o un redoble. En ese momento el cuerpo entero simboliza la muerte y el silencio. Asimismo, la llama se apaga en el retablo del aire. Lo que caracteriza a la llama es su constante metamorfosis. Creación es sinónimo de transformación. Es por ello que al contemplar la llama podemos ver todas las formas y a la vez ninguna. La llama se expande y se contrae, como los brazos y las manos. Como el cuerpo entero. Igual que las manos, las crestas de la llama quieren alcanzar el cielo.

La llama del candil está en el fondo de la cueva,⁷⁸ el baile, rodeado de silencio.

En la “Bulería gitana” de Blanco Amor “dos llamas, como dos manos”, / crepitan en lo remoto” (vv. 5-6).⁷⁹ Estos dos versos no sólo metaforizan el movimiento de las manos, sino que también aluden al chasquido de las palmas (obsérvese el verbo crepitar), ya que, si ampliamos el sentido del símil, el sonido de las palmas equivale a las chispas del fuego. Este mismo dibujo alegórico también aparece en un verso de Rius: “Mariposas las manos incendiadas” (v.8),⁸⁰ donde nuevamente la naturaleza metaforiza al baile. En este caso la belleza de la imagen enriquece especialmente la percepción del movimiento, ya que entraña una doble metaforización (o identificación): las manos son fuego, y el movimiento del fuego evoca el movimiento de las mariposas.

⁷⁵ GRANDE, Félix: *Memoria del flamenco*, Punto de Lectura, España, 2006, p.129.

⁷⁶ GARCÍA LORCA, Federico: “Candil”, en *Poema del cante jondo*, ed. Christian de Paepe Espasa-Calpe, Madrid, 1986, p. 256.

⁷⁷ *Campanela*, “Vuelta dada con la pierna levantada, pasándola junto a la otra.”

Balanceo, “Esta acepción significa y demuestra ciertos movimientos del bailar-a en la interpretación de algunos estilos, tales como la guajira, la rumba y el tanguillo, consiste en inclinarse de cintura para arriba y en las distintas direcciones,” Ríos Vargas, *Antología del baile flamenco*, 29.

⁷⁸ Algunos gitanos andaluces vivían y viven en cuevas. El mejor ejemplo es el Barrio del Sacro Monte en Granada.

⁷⁹ Blanco Amor, “Bulería gitana”, 91. En este caso, a diferencia del fragmento anteriormente citado, numeramos los versos tal como aparecen en el poema.

⁸⁰ RIUS, sin título, *Canciones a Pilar Rioja, Verso y prosa*, Op.Cit. p. 199.

En otro poema (anteriormente citado) Alberti describe así a la bailaora:

Brasa viva,
pájaro que ardiendo vuela,
lumbre que embiste y se esquivo
como un toro de candela
libre y a la vez cautiva(vv. 7-11).⁸¹

El fuego relaciona al baile con el toreo. En ambos se enviste y se esquivo. La imagen de la bailaora como un toro de candela a su vez entraña una metáfora preposicional, se trata de una bailaora de fuego, el cuerpo entero es de fuego. En este sentido, Vicente Escudero había escrito al final de su Decálogo: “cuando el bailar tiene en la sangre las candelas brujas de la vieja Andalucía, y más cuando a esas candelas-lumbres se le añade el hervor de la flamenquería, no hace falta Decálogo, pues lógicamente se rompen todas las normas anteriores.”⁸² De manera implícita Escudero se está refiriendo al duende, que rompe con todas las normas en busca de la máxima emoción, la cual –sin duda- tiene una analogía con el fuego; más aún si observamos que el baile flamenco es esencialmente pasión. La imagen del fuego expresa la pasión del baile que se genera merced a una serie de disonancias contrapuntísticas: erotismo y muerte, placer y dolor, envestir y esquivar, abrir y cerrar las manos, decir y contradecir con todo el cuerpo. Disonancias que se resuelven sincrónicamente en el silencio y la quietud que llegan después de un remate. En esta sincronía se condensa todo el sentido estético del baile, que es imposible sin la articulación de todos sus movimientos, los cuales buscan expresar simultáneamente una sola imagen (que entraña un mismo universo sensorial), tal como lo describe Estébanez Calderón⁸³ en sus *Escenas andaluzas*: “en Andalucía no existe baile sin movimiento de los brazos, sin el donaire y las provocaciones de todo el cuerpo, sin la ágil soltura del talle, sin los diferentes quiebrros de cintura y sin lo vivo, cadencioso y ardiente del compás; el batir de pies, así como sus primores y giros son accesorios evidentes del baile andaluz.”⁸⁴ Podríamos añadir que el “ardiente compás” es el continente temporal de todos los giros y movimientos del cuerpo. El compás de doce pulsos⁸⁵ puede entenderse como un solo instante, un solo pulso que delimita alrededor del silencio toda la secuencia del baile, la cual a su vez se puede apreciar como una sola transformación; tal como se contempla la imagen del fuego, cuya diversidad está articulada en un solo movimiento.

⁸¹ ALBERTI, “A Micaela Flores Amaya, la Chunga,” Op.Cit. p. 121.

⁸² Vicente Escudero, cit. en Manuel Ríos Vargas, *Antología del baile flamenco*, Op.Cit., p. 52.

⁸³ Estébanez Calderón (Málaga, 1799-Madrid, 1867) fue un escritor costumbrista, poeta, crítico taurino, historiador y arabista español.

⁸⁴ Estébanez Calderón, cit. en Manuel Ríos Vargas, *Antología del baile flamenco*, Ibíd. p. 50.

⁸⁵ El compás de doce pulsos (aunque no es el único) caracteriza a los *palos* (estilos) más importantes del flamenco, esto depende del pulso en que se empieza a contar, por ejemplo, la *soleá* se cuenta en el pulso uno; la *bulería*, en el doceavo, la *seguriya*, en el octavo, etc.

CONCLUSIONES

El baile flamenco es un diálogo con la naturaleza. Es también un espejo donde se ve reflejado todo lo que es sustancialmente andaluz. Todo un universo sensorial cobra en él forma y movimiento –forma que es transformación en movimiento- para permanecer, después del último remate, en la memoria de los sentidos. Movimiento y quietud alternan hasta confundirse en la paradoja del devenir.

En su diálogo con la naturaleza, el baile expresa sombras y perfumes, sabores y sonidos. Crea un lenguaje que se acerca al deliro: los brazos son serpientes, las manos, mariposas de fuego.

El zapateado se percibe no sólo con el oído sino con todo el cuerpo. Los pies se convierten en instrumentos de percusión, para que alternen el sonido y el silencio sobre el tablado. Madera hueca y tacón traman el secreto del compás. En la sobriedad del taconeo advertimos un ritmo que dialoga con el ritmo de la naturaleza. Este diálogo entraña una ironía, cuando el golpe sólido del tacón consigue expresar levedad.

Esa misma ironía en los versos de Rius encuentra lo que es esencial en el baile: un engaño que revela la verdad. A su vez la mirada paradójica descubre, sólo por un momento, otro secreto: el movimiento es quietud y la quietud es movimiento. Ambas metáforas nos acercan a la idea del cuerpo entero como un solo giro, una sola llama, un solo silencio después de un remate, expresado por medio de la quietud. En este sentido advertimos, que, en el baile y en la poesía, lo más importante no está en el verso ni en el movimiento, sino en lo que ambos nos dejan: el trazo invisible en el aire y el silencio. Un silencio luminoso que llena el aire de vacío, un silencio cantor de la emoción, que está expresando lo que verdaderamente permanece: nada, pero una nada que surge después de la belleza.

Se trata de un silencio que muere de amor, que está en el alma del baile, en la belleza más efímera, la que más nos hiera. Rius la recupera y quiere apresarla en sus versos, pero, al mismo tiempo, sabe que sus versos van a escaparse como “peces que están ciegos.”

En la seguriya gitana, el ayeo también nos deja un silencio sobrecogedor que hiera más que el mismo grito; en el baile –como hemos esbozado- el silencio queda apresado en el último movimiento, y allí escuchamos el grito silencioso.

En el arte del verso es tan importante el remate como cada uno de los silencios. En realidad, la métrica no mide las sílabas, sino la distancia entre los silencios. Por su parte las consonantes que saben percutir, alternando con las vocales cantoras, pueden dibujar *redobles*, *castañetazos*, *campanelas* y *trenzados* tanto en la expresión prosódica como en las imágenes.

BIBLIOGRAFÍA

- BERGAMÍN, José: *El arte de birlibirloque*. Turner, Madrid, 1994.
- _____ : *La claridad en el toreo*. Turner, Madrid, s/f.
- _____ : *La música callada del toreo*. Turner, Madrid, 1994.
- BORGES, Jorge Luis: “El tiempo.” En *Borges oral*, 62-82. Alianza, Madrid, 1999.
- DIEGO, Gerardo: *Poemas musicales, antología*, editado por Antonio Gallego. Cátedra, Madrid, 2012.
- GARCÍA LORCA, Federico: *Obra completa* (tomo IV), editado por Miguel García-Posada. Akal, Madrid, 1994.
- _____ : “Juego y teoría del duende.” En *Conferencias II*, editado por Christopher Maurer, 85-111. Alianza, Madrid, 1984.
- _____ : *Poema del cante jondo*, editado por Christian de Paepe. Espasa-Calpe, Madrid, 1986.
- GRANDE, Félix: *Memoria del flamenco*. Madrid: Punto de Lectura, 1986.
- MASERA, María Ana: *Symbolism and some other aspects of traditional hispanic lyrics*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Londres, 1995.
- NIETZSCHE: *El nacimiento de la tragedia*. Traducido por Andrés Sánchez Pascual. Alianza, Madrid, 1973.
- RÍOS VARGAS, Manuel: *Antología del baile flamenco*. Sevilla: Signatura, s/f.
- RIUS, Luis: *Canciones a Pilar Rioja, Verso y prosa*. FCE, México, 2011.
- _____ : *Canciones a Pilar Rioja*. CONACULTA, México, 1992.
- VILLALÓN, Fernando: *Poesías completas*. Cátedra, Madrid, 1998.