



EL COMPÁS Y LA POESÍA. PERDERSE PARA ENCONTRARSE

JUAN VADILLO

Profesor de Literatura

Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

El siguiente ensayo gira en torno a la riqueza expresiva del compás flamenco, que no solamente se manifiesta en la música, sino que también puede ser asimilada por la poesía. La idea de perderse para encontrarse, que propone José Bergamín, nos ofrece un vínculo entre ambas artes, a partir del cual intentamos describir una diversidad de coincidencias entre el poema (inspirado en el mundo del flamenco) y el compás: la embriaguez y el olvido, el carácter sagrado de la emoción estética; el compás, el poema y el instante; el compás y el poema como espejos del universo son algunos de los temas y motivos que vamos a desarrollar a lo largo de las siguientes páginas, donde la intención es poner a dialogar dos expresiones artísticas que comparten un mismo mundo de experiencia.

Palabras clave: compás, perderse, flamenco, poesía, instante.

Abstract

The following essay revolves around the expressive richness of the flamenco measure, which not only manifests itself in music, but can also be assimilated by poetry. The idea of losing yourself to meet yourself, proposed by José Bergamín, offers us a link between both arts, from which we try to describe a diversity of coincidences between the poem (inspired by the world of flamenco) and the measure: drunkenness and oblivion, the sacred character of the aesthetic emotion; the rhythm, the poem and the moment; the rhythm and the poem as mirrors of the universe are some of the themes and motives that we are going to develop throughout the following pages, where the intention is to put into dialogue two artistic expressions that share the same world of experience.

Keywords: measure, losing, flamenco, poetry, moment.

Fecha de recepción: 01/04/2019

Fecha de publicación: 01/07/2019

El compás y la poesía. Perderse para encontrarse

Por aquí abajo se duerme el niño
al son de la *nana*; las herramientas
características de los gremios *hacen son*:
la chaira del albardonero, el martillo de las
herrerías, la cuchilla del zurrador, la azuela
del carpintero, la rueda en las cordelerías,
el resollar del fuelle en las negras fraguas [...] *Acompasa el cante hasta el trajinar del mozo de Cuadra.*

(José Carlos de Luna)

El compás flamenco entraña una gran complejidad polimétrica, ya que, de acuerdo con cada *palo*, se empieza a contar desde diferentes pulsos. El compás siempre es el mismo, pero expresa diferentes puntos de vista (en un sentido musical), según desde donde se empiece a contar. Esta complejidad aunada a su extensión se presta para que el músico lo pierda (o se pierda en él), y luego regrese a él (esto solamente puede suceder merced a su profundo conocimiento del compás); dejándonos una sensación de extravío momentáneo, para después recuperar las coordenadas, de tal suerte que se enfatiza la belleza del riesgo, (característica de “las artes mágicas del vuelo”¹) ya que el riesgo siempre tiene un sentido musical, que se resuelve en consonancia. De ahí que la idea de perderse para encontrarse esté íntimamente relacionada con el compás. En palabras de Bergamín, “el hombre se encuentra naturalmente en aquello mismo en que se pierde y por aquello mismo que le pierde.”² Esto no sólo sucede en la vida sino también en la música de improvisación.

En la siguiente copla de José Bergamín, –en un sentido alegórico– el camino puede verse como el compás; andarlo es improvisar y detenerse es llegar a ese punto donde el músico encuentra de nuevo las coordenadas:

Voy andando y ya no sé
a dónde voy a parar.
Cuando me canse de andar
me pararé y los sabré. (*Canto rodado*, p. 125)³

¹ 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,” *Vide* BERGAMÍN, José: *La música callada del toreo*, Madrid, Turner, 1994, p. 39. La idea, inspirada en un verso de Lope (“las artes hice mágicas volando”, que aparece en su *Epístola a Amarilis Indiana*) se refiere sobre todo al toreo, al cante y al baile flamencos.

² BERGAMÍN, José: “Hombre perdido”, en *Beltenebros y otros ensayos de literatura española*, Noguer, Barcelona-Madrid, 1973, p. 84.

³ BERGAMÍN, José: *Poesía, VI, Canto rodado*, Turner, Madrid, 1984, p. 125.

De esta manera ha llegado a su destino una faena torera, o un remate o una línea melódica. Un destino imprevisto de carácter sorpresivo que, como la llegada del duende,⁴ nos llena de frescura.

Para encontrarse verdaderamente –en el compás y en el camino- hay que perderse: “y es difícil perder; es difícil perderse. Pero es más difícil encontrarse sin haberse perdido.”⁵ La vitalidad de las “artes mágicas del vuelo” tiene que ver con esa necesidad de arriesgarse: “Vivir, pensamos, es querer perderse uno en todo y por todo.”⁶ Perderse y encontrarse en el compás, en este sentido, consigue embriagarnos. Podemos pensar que el flamenco, tanto en sus letras como en su cadencia andaluza (que se repite una y otra vez, siempre la misma, siempre distinta) es un arte que nos embriaga porque tiene la virtud de lograr que –momentáneamente- nos perdamos. Asimismo, en la poesía inspirada en el mundo del flamenco es recurrente el motivo de perderse, perder la conciencia, perderse a sí mismo:

Sé que me voy a perder
y ya sé que estoy perdido,
y solamente me pesa
que no te pierdas conmigo. (*La soledad*, XXXVI)⁷

En esta copla de Ferrán se puede apreciar el carácter positivo de perderse. El yo lírico incluso quisiera perderse con su compañera.

En los siguientes versos de Antonio Machado, la idea de perderse se asocia a la Pena, la embriaguez, la música, y la luna:

Y no es verdad, dolor, yo te conozco,
tú eres nostalgia de la vida buena [...]
Como perro olvidado que no tiene
huella ni olfato y yerra
por los caminos, sin camino, como
el niño que en la noche de una fiesta
se pierde entre el gentío
y el aire polvoriento y las candelas
chispeantes, atónito, y asombra
su corazón de música y de pena,

⁴ Siguiendo a Lorca, “la llegada del duende... da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de cosa recién creada,” *vide* GARCÍA LORCA, Federico “Juego y teoría del duende”, en *Conferencias II*, Introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1984, p. 97.

⁵ BERGAMÍN, José: “Hombre perdido”, en *Beltenebros y otros ensayos de literatura española*, Noguer, Barcelona-Madrid, 1973, p.84.

⁶ *Ibidem*, p. 84.

⁷ FERRÁN, Augusto: *La soledad*, Sevilla, Signatura, 2006, p. 68. Citado aquí y en adelante como *La soledad*.

así voy yo, borracho melancólico,
guitarrista lunático, poeta.⁸

El dolor como nostalgia “de la vida buena” alude a la Pena andaluza, que entraña un paradigma de antítesis: dolor-placer, tristeza-alegría, dolor-belleza. Aquí la Pena y el perderse (“Por los caminos, sin camino”) se relacionan de tal manera que parece que nos perdemos para olvidar la Pena. Ese es el sentido de perderse y embriagarse, olvidar la Pena, y luego (cuando el compás dé otra vuelta) recordarla.

El verso “su corazón de música y de Pena” (v.12) dibuja la esencia de la lírica flamenca. Se trata –en palabras de Nietzsche- del “dolor primordial”⁹(que el filósofo identifica con el lírico como el músico-poeta). Imaginémonos a Orfeo cantando con su lira, desgarrado por la pérdida de Eurídice. En ese canto –como en el poema- coinciden la nostalgia y la melancolía; pero es la Pena, presente y constante, la que mejor expresa esa pérdida. A su vez podemos pensar que cada latido del corazón es un pulso del compás.

La alusión a la luna (lunático¹⁰) consigue entreverar la locura, la embriaguez, la música y la poesía (vv. 13-14). Todos ellos elementos sustanciales en el mundo del flamenco. La carga erótica de la luna (en la copla flamenca y en la simbología tradicional hispánica) cobra sentido si pensamos que estos elementos se deben a la Pena.

En la siguiente copla se pierden totalmente las coordenadas, en una suerte de preguntas y respuestas se alcanza a dibujar un trazo nihilista:

¿Quién eres? –Ya, ni me acuerdo.
¿De dónde vienes? –No sé.
¿A dónde vas? –Qué sé yo.
¿Qué haces aquí? –¡Qué he de hacer!

(*La soledad*, CXXXII, p. 91)

⁸ MACHADO, Antonio: “Galerías, LXXVII”, en *Poesías completas*, edición de Manuel Alvar, Espasa Calpe, Madrid, p. 134, vv. 1-2, 5-14.

⁹ Toda lírica (que para Nietzsche encierra la identidad del lírico con el músico) implica una profunda nostalgia, un deseo de olvidar para poder recordar el origen. En *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche presenta al lírico ante todo como “el artista dionisiaco”, que “se ha identificado plenamente con lo Uno primordial, con su dolor y contradicción.” Dolor por haber sido arrancado de la naturaleza, la madre; contradicción que enfrenta al delirio primigenio con la razón. En esa encrucijada se siente lo que Nietzsche llama “dolor primordial” que aparece en la raíz de la Pena. “El músico dionisiaco...es total y únicamente dolor primordial y eco primordial de tal dolor.” *Vide* NIETZSCHE, Op. Cit., pp. 62-63. Se trata del dolor por estar en un proceso civilizatorio que nos aleja cada vez más de la madre naturaleza.

¹⁰ La etimología de lunático (en latín *lunaticus*) es literalmente: “afectado por los cambios de la luna”, de allí que la palabra pasara al español como una locura por intervalos. En inglés puede traducirse como *moonstruck*, literalmente golpeado por la luna. *Vide* GÓMEZ DE SILVA, Guido: *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, México, FCE, El Colegio de México, 1991, p.424.

En la siguiente estrofa (de una canción de Emilio Prados), en cambio, el yo lírico expresa una angustia existencial por estar perdido:

Quisiera saber qué soy
y dónde estoy
cuando voy
a ser,
quisiera saber¹¹

Éste no saber si se es, también se siente en el ayeo desgarrado del cante. El grito provocado por la sensación de no ser, quiere reafirmar al ser. Se trata de una angustia existencial en que el deseo de encontrarse, paradójicamente, también es el deseo de perderse.

La siguiente copla de Ferrán dibuja, con gran intensidad, solamente una parte de la paradoja:

Por fuerza me he vuelto loco
sin saber cómo ni cuándo,
puesto que estoy tan perdido
que me busco y no me hallo. (*La soledad*, CXXVIII, p. 90)

Esta locura también se deja sentir en el compás, cuando por medio de síncopas y remates,¹² nos lleva al borde del silencio, a punto de caer. Pero inmediatamente después nos rescata para que de nuevo podamos perdernos y encontrarnos en su laberinto.

En la siguiente copla de Prados el sentido de perderse para encontrarse se complementa con la idea –muy flamenca– del cuerpo como una prisión¹³:

Me pierdo en mi soledad
y en ella misma me encuentro
que estoy tan preso en mí mismo
como en la fruta está el hueso.¹⁴

¹¹ PRADOS, Emilio: “Meditación primera, canciones I”, en DE LA ROSA, Trinidad: *Poesías completas* (Tomo I), Madrid, Comunidad de Madrid, Visor Libros, Exmo. Ayuntamiento de Málaga, 1999, p. 701.

¹² La síncopa cae después del pulso o tierra, en el *of beat*, con lo cual sentimos que el suelo se ha desplazado, o ha desaparecido. El remate –como hemos apuntado– remarca el silencio, lo cual genera la sensación de detenernos vertiginosamente en el borde de un abismo. En el compás flamenco los remates y la síncopa adquieren una gran sofisticación considerando la complejidad de los doce pulsos y sus acentos.

¹³ El cantaor (o el tocaor) siente que el cuerpo es una prisión (esto se asocia al tópico tradicional del cuerpo como prisión del alma), de la cual se puede escapar por medio del cante.

La profunda soledad en la poesía de Prados apunta a la introspección del cante, que implica sentirse preso en el cuerpo, para poder liberarse de él por medio de la voz. Algo similar ocurre en el siguiente poema de Rius donde el cuerpo de la bailaora está preso:

Seguiriya gitana

¡El ritmo! Entra en las venas
gota a gota, hilo a hilo;
va entrando, no se detiene;
entra, gemido a gemido.

El espacio, de tan grande,
se hace imposible de abrirlo.
Cordeles ciñen el cuerpo,
que se dobla en su presidio.¹⁵

Aquí el ritmo “entra, gemido a gemido,” (v.4) evocando los *ayes* de los *seguiriyeros* y el compás de la seguiriya. La imagen cobra plenitud con las gotas (v.2) que nos dejan imaginar un ritmo de sangre. Se dice mucho entre los músicos de flamenco: “toca con sangre.” Acaso se trata de un dolor que produce placer, qué otra cosa son los *ayes* sino una sublimación del dolor.

Después con la imagen de los hilos (v. 2) se abre el panorama polisémico del poema: será que el ritmo de la *seguiriya* es un tejido, un tejido vital hecho de sangre. O es que en una visión más plástica las gotas de sangre se expanden como hilos. De cualquier manera, el compás va entrando en las venas, y ésta es la imagen central de la primera cuarteta.

En la segunda cuarteta irrumpe la danza. Su imposibilidad de abrir el espacio, no obstante, nos deja un trazo invisible que lo intenta; cuando el cuerpo se detiene, cuando “se dobla en su presidio.” El cantaor se escapa de la cárcel del cuerpo cuando un melisma alcanza a herir el aire. Asimismo, la bailaora se escapa de su cuerpo hasta que regresa a él cuando se detiene en el silencio de un remate.

En los siguientes versos de Prados la paradoja de encontrar cuando no se busca tiene mucho que ver con la improvisación del flamenco, en la cual surge el mejor hallazgo cuando menos es buscado:

¹⁴ PRADOS, Emilio: “Tres tiempos de soledad, «Tres canciones, 3»”, en DE LA ROSA, Trinidad: *Mínima muerte, Poesías completas*, Op. Cit., p. 679.

¹⁵ RIUS, Luis: “Seguiriya gitana”, en *Canciones a Pilar Rioja, Verso y prosa*, México, FCE, 2011, p. 197. Este poema –como puede advertir el lector- no se ajusta a la métrica de la *seguiriya* gitana (ya que está compuesto de dos cuartetos romanceados), no obstante, el ritmo que entra en la sangre sí nos remite al compás de la *seguiriya*.

Y dejé de preguntar
y lo que encontrar quería,
solo se me vino a dar.

Y era que lo conocía
desde que empecé a buscar:
¡qué dolorosa alegría!¹⁶

Aquí también está presente el sentido paradójico de la Pena, en el último verso, donde la alegría (de encontrar), se opone al dolor (de haber buscado en vano), ambas cosas suceden en un mismo pulso que equivale –en términos literarios- a un oxímoron. Este sentido contrapuntístico también se siente en la entraña del compás, que como hemos apuntado tiene la virtud de desplegar diferentes puntos de vista, muchas veces opuestos, que después, en un diálogo con la guitarra, se van a traducir en síncopas, remates, anticipaciones, y acentos.

En la fragua el sonido del yunque comienza a transformarse en compás flamenco. El ritmo del trabajo extenuante va cobrando forma. El compás desnudo del metal contra el metal nos deja escuchar la cadencia milenaria, sobre todo con sus silencios:

Dos hombres indignos de tez renegrada,
martillean el yunque, un hierro torciendo,
y al compás del fuelle va la fragua ardiendo.
Un viejo le sopla de cara homicida.¹⁷

El martillo sobre el yunque, el movimiento del fuelle, el ritmo del corazón van creando el compás de doce pulsos, que, por su extensión, nos deja sentir que contiene un instante eterno (tal como Octavio Paz define el término¹⁸). Sentimos que no hay antes ni después, todo es ahora. De acuerdo con esta idea, el compás flamenco se puede relacionar tanto con el instante borgeano (el instante como medida de eternidad), como con el divino, que describe María Zambrano; para ella “un instante puede ser un segundo de nuestros veloces relojes; puede ser, debe haber sido muchas horas y hasta días y noches del sistema solar.”¹⁹ Cuando pasa un instante, “algo que parecía estar ahí para siempre”²⁰ desaparece. Ésta es la sensación que nos deja el compás flamenco cuando pasa: una suerte de revelación

¹⁶ PRADOS, Emilio: “Memoria sin presencias, «Meditaciones, 5»”, en DE LA ROSA, Trinidad: *Mínima muerte, Poesías completas*, Op. Cit., p. 728, vv. 8-11.

¹⁷ VILLALÓN, Fernando: “La seguriya gitana y el martinete”, en *El alma de las canciones, Poesías completas*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 155, vv. 17-20.

¹⁸ PAZ, Octavio: “La consagración del instante”, en *El arco y la lira, La casa de la presencia (Poesía e historia). Segunda parte. Obras completas* (tomo I), México, FCE, 1994, p. 191.

¹⁹ ZAMBRANO, María: *El hombre y lo divino*, México, FCE, 2001, p.40.

²⁰ *Ibidem*.

que, como el humo, aún flota en el silencio. Para Zambrano, “el instante no podría aparecer si no fuera la manifestación de lo divino.”²¹ El compás flamenco –en este sentido- recupera el carácter sagrado de la emoción estética. El silencio después del compás consigue la llegada del duende, que bendice el ritmo y la improvisación. Para los flamencos el duende sólo llega cuando el arte es verdadero, cuando la emoción es verdadera, cuando verdaderamente ha pasado un instante.

Refiriéndose a su concepto de “analogía” Octavio Paz apuntaba que “el mundo es un poema; a su vez el poema es un mundo de ritmos y símbolos. Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal.”²² En la complejidad del compás flamenco se puede escuchar cómo las frases rítmicas dialogan, se corresponden y se complementan, como si escucháramos con los ojos cerrados todos los sonidos que coinciden en un segundo. La rotación cíclica va descifrando la sincronía de un instante. De acuerdo con María Zambrano “Es el tiempo cósmico, el tiempo sustancia de las cosas todas, abismo de la realidad. El número y el ritmo lo revelan, lo hacen aparecer y manifestarse, lo que es en él someterse, aplacarse. La máxima realidad que de él se arranque será el alma.”²³

Igual que el modo *tab*²⁴, el compás flamenco es expresión de las voces de la naturaleza; más aún les da forma, las somete a una estructura, para que puedan entablar un diálogo en correspondencia. El compás se convierte –como el poema²⁵- en un doble del universo. La música se vuelve un espejo del mundo.

El compás flamenco entraña la travesía de los gitanos, la magia de la fragua, el pulso del yunque, el deseo de apresar el tiempo en un instante; las palmas que guardan el secreto de ese instante. En el compás dialogan ritmos y símbolos, la tierra y la síncopa, contradicción y acuerdo, delirio y razón. El compás llega todavía más lejos porque consigue “hacer audible, sobrecogedor, maravilloso, el silencio.”²⁶

²¹ *Ibidem*.

²² PAZ, Octavio: *Los hijos del limo*, “Analogía e ironía”, en *La casa de la presencia (Poesía e historia). Segunda parte. Obras completas* (tomo 1), México, FCE, 1994, p. 389.

²³ ZAMBRANO, María, *El hombre...* Op. Cit., p. 98.

²⁴ El modo *tab*, escala modal andalusí por excelencia, (en términos jazzísticos corresponde al modo mixolidio bemol 9, bemol 13, de la escala menor armónica). Esta escala más allá de sus funciones musicales involucra la naturaleza, el movimiento de los astros, y la armonía del universo (tal como sucede en algunas escalas de la música clásica de la India); de acuerdo con Cristina Cruces, el modo *tab* fusiona el pensamiento platónico con el aristotélico. Su relación con la naturaleza también nos hace pensar en la armonía de las esferas pitagóricas, que entraña la idea de que una sola escala pueda cifrar y descifrar el universo. *Vide* CRUCES, Cristina: *El flamenco y la música andalusí*, Barcelona, Carena, 2003, pp. 44-45.

²⁵ *Vide* PAZ, Octavio: *Los hijos del limo*, Op. Cit., p. 396.

²⁶ CARASO, Joel: “Canto rodado: Bergamín angélico, duendístico y musarañero”, en *En torno a la poesía de José Bergamín*, Lleida, Pages Editors y Universitat de Lleida, 1995, p. 115.

BIBLIOGRAFÍA

- BERGAMÍN, José, “Hombre perdido”, en *Beltenebros y otros ensayos de literatura española*, Barcelona-Madrid, Noguer, 1973, pp. 83-85.
- _____, *La música callada del toreo*, Madrid, Turner, 1994.
- _____, *Poesía, VI, Canto rodado*, Madrid, Turner, 1984.
- CARASO, Joel: “Canto rodado: Bergamín angélico, duendístico y musarañero”, en *En torno a la poesía de José Bergamín*, edición de Nigel Denis, Lleida, Pages Editors y Universitat de Lleida, 1995, pp. 113-152.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina: *El flamenco y la música andalusí*, Barcelona, Carena, 2003.
- FERRÁN, Augusto: *La soledad*, Sevilla, Signatura, 2006.
- GARCÍA LORCA, Federico: “Juego y teoría del duende,” en *Conferencias II*, Introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1984, pp. 85-111.
- MACHADO, Antonio: *Poesías completas*, Madrid, Austral, 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1973.
- PAZ, Octavio: *La otra voz, La casa de la presencia (Poesía e historia). Segunda parte. Obras completas* (tomo 1). México, FCE, 1994.
- PRADOS, Emilio: *Poesías completas* (Tomo I), Madrid, Comunidad de Madrid / Visor Libros / Excmo. Ayuntamiento de Málaga, 1999.
- RIUS, Luis: *Cuestión de amor y otros poemas. Verso y prosa*, México, FCE, 2011.
- ZAMBRANO, María: *El hombre y lo divino*, México, FCE, 2001.