



EL DUENDE, EL COMPÁS, EL INSTANTE

JUÁN VADILLO

Profesor de Literatura

Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

El siguiente artículo gira en torno a la relación entre el tiempo mítico y el duende flamenco. De esta relación surge una serie de motivos conceptuales, articulados por medio de la noción del instante, entendido como una temporalidad fuera del tiempo cronológico, la cual nos puede llevar a la infancia o a un mundo primigenio. La idea es que el duende llega en uno de estos instantes y luego desaparece, dejándonos una emoción que se intensifica por ser fugaz, de ahí que el duende aparezca con más frecuencia en las artes efímeras. A partir de este planteamiento el compás flamenco también puede entenderse como un instante. El sentido mítico del compás se articula con la pena, el silencio, la muerte, y con otros motivos que pertenecen al mismo mundo de experiencia.

Palabras clave: instante, compás, analogía, contrapunto, herida.

Abstract

The following article focuses on the relationship between mythical time and flamenco spirit (duende). From this relationship, a series of conceptual motifs emerge, articulated through the notion of the instant, understood as a temporality outside chronological time, which can take us back to childhood or to a primitive world. The idea is that the spirit arrives in one of these instants and then disappears, leaving us with an emotion that is intensified because it is short-lived; hence the spirit appears more frequently in ephemeral arts. From this approach, the flamencomeasure can also be understood as an instant. The mythical sense of the measure is articulated with grief, silence, death, and other motifs that belong to the same world of experience.

Keywords: measure, analogy, counterpoint, wound.

Fecha de recepción: 11/12/2019

Fecha de publicación: 01/01/2020

El duende, el compás, el instante

El duende llega en un instante y luego se desvanece dejándonos una herida. Se caracteriza por ser pasajero. Por ello se presenta con mayor fuerza en las artes efímeras, en la danza, en la música, sobre todo donde predomina la improvisación. José Bergamín habla de “las artes mágicas del vuelo”; aquellas que no tienen “huella o trazo lineal que señale su ruta para repetirse”¹, se refiere a la improvisación del toreo, del baile y el cante flamencos, cuya faena es única e irreplicable como el instante en que aparece el duende.

En términos lorquianos la presencia del duende consigue una “evasión real y poética de este mundo.” Porque recrea en un instante el tiempo sagrado del mito², que nos saca de este mundo para llevarnos de vuelta al origen.

“No se puede cumplir un ritual –advierde Mircea Eliade– si no se conoce el origen, es decir el mito que cuenta cómo ha sido efectuado la primera vez”³. El flamenco tiene un carácter mítico, en cuanto se convierte en un espejo de la naturaleza, imitación y diálogo, que revive el mito de la creación de la música.

La herida que nos deja el duende se acerca a ese mito, a “la nostalgia moderna de un tiempo original y de un hombre reconciliado con la naturaleza”⁴, porque el duende por un instante nos lleva al tiempo sin tiempo del origen, pero, en ese mismo instante, nos regresa al tiempo fechado de la modernidad, y, cuando regresamos, sentimos la herida de haber rozado el paraíso.

“El duende hierde –apunta Lorca–, y en la curación de esta herida que no se cierra nunca está lo insólito, lo inventado de la obra de un hombre”⁵. Podemos decir entonces que el arte enduendado es un arte herido. Nace del dolor que siente el artista por haber sido arrancado de la madre naturaleza, y al mismo tiempo por pertenecer inevitablemente a un proceso civilizatorio que cada vez lo aleja más de ella. La llegada del duende representa un escape, el dolor se sublima brevemente, pero regresa, la emoción estética es fugaz y esto –paradójicamente– intensifica la belleza. Podemos hablar de una belleza herida.

El picado⁶ de la guitarra flamenca es el toque que más nos hierde, no sólo por su intensidad, sino también por la breve duración de cada nota. El rasgueo

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

² *Vide* ELIADE, Mircea: *Mito y realidad*, Colección Punto Omega, Madrid, 1983, p. 24.

³ *Ibid.*, p.23.

⁴ PAZ Octavio: “La revuelta del futuro,” en *Los hijos del limo, Obras completas* (tomo 1), , FCE, México, 1994, p. 361.

⁵ GARCÍA LORCA, Federico: “Juego y teoría del duende”, en *Conferencias II*, Introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Alianza, Madrid, 1984, p. 104.

⁶ El picado es una técnica de guitarra en la cual se utilizan los dedos medio e índice con fuerza y apoyándose en la cuerda inmediatamente superior a la que se hace sonar. El resultado es un sonido *staccato* que se caracteriza justamente por su fuerza y expresividad. Cada sonido punzante es como una herida, tiene sangre.

expresa un dolor desgarrado. La falseta⁷, ya sea triste o alegre, nos va a herir sobre todo por su brevedad.

Las coplas flamencas también se caracterizan por su brevedad. Los metros breves no sólo expresan con mayor intensidad el sentimiento efímero de la vida, sino que también le otorgan un mayor espacio al silencio donde el duende se asoma.

El silencio y la muerte

Lorca, refiriéndose al grito de la seguriya apunta que “la voz se detiene para dejar paso a un silencio impresionante y medido. Un silencio en el cual fulgura el rostro del lirio caliente que ha dejado la voz por el cielo”⁸. El silencio que atrae al duende es aquél que sucede después del sonido. En este sentido está emparentado con la muerte que sólo puede suceder después de la vida. Lo esencial en el flamenco está en remarcar con palmas y remates ese silencio que deja paso a la muerte.

El silencio se siente herido por un remate que se detiene en momento preciso. Se trata de un silencio medido, como se mide el tiempo, con el compás, sintiendo en cada pulso una eternidad.

El duende es tensión contrapuntística que enfrenta el tiempo sin tiempo del origen con el tiempo cronológico; de esa tensión va a surgir una nota que se vuelve eterna justamente porque se desvanece. Lorca habla de sonidos negros: “Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende”⁹. Se trata de aquellos sonidos que nos hacen comulgar con la naturaleza: “Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo sustancial en el arte”¹⁰.

Para García Lorca no solamente la música tiene sonidos negros, sino que todo el arte inspirado en la muerte también los tiene: El sueño de las calaveras, de Quevedo, “las cabezas heladas por la luna que pintó Zurbarán”; las pinturas negras de Goya¹¹ consiguen expresar esa muerte pasajera que nos puede llevar a un tiempo mítico en un instante de emoción. Por eso Lorca insiste en que el duende para llegar necesita la presencia de la muerte: “El duende no llega si no ve la posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa, si no tiene seguridad que ha de mecer esas ramas que todos llevamos, que no tienen, que no tendrán consuelo”¹².

⁷ La falseta es una composición breve para guitarra. Su brevedad -Igual que en el caso de la copla- consigue expresar cambios de ánimo repentinos, cuando se pasa de una falseta triste a otra alegre o viceversa. El guitarrista tiene un repertorio de falsetas que va intercambiando de acuerdo con su intuición y su manera de sentir.

⁸ García Lorca, “Arquitectura del cante jondo”, en *Obra completa* (Tomo VI), Madrid, Akal, 2008, p. 229.

⁹ Manuel Torres, *apud* GARCÍA LORCA: “Juego y teoría del duende”, *op. cit.*, p. 91.

¹⁰ *Ibid.*, p. 91.

¹¹ *Ibid.*, pp. 100,102-103.

¹² *Ibid.*, p. 104.

La música con sonidos negros entraña una nostalgia de la muerte. El deseo de morir se siente en cada nota del cantaor. La idea es liberarse del cuerpo para que el alma se pierda en la totalidad. Esto sucede sobre todo con la música, porque el oído nos permite percibir más que ningún otro sentido la sensación de totalidad, basta cerrar los ojos y escuchar cómo coinciden en un instante los sonidos que se perciben en todas las direcciones. Es por ello que Octavio Paz cuando se refiere a las correspondencias universales (a la totalidad, a su concepto de “analogía”) resalta sobre todo el ritmo y el sonido: “La visión romántica del universo y del hombre: la analogía, se apoya en una prosodia. Fue una visión más sentida que pensada y más oída que sentida [...] Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal”¹³. El compás flamenco evoca el ritmo arquetípico donde dialogan las voces de la naturaleza en correspondencia.

El duende y el compás

Octavio Paz apuntaba que el universo de “la analogía” está gobernado por “el ritmo y sus repeticiones y conjunciones”¹⁴. En este sentido el compás flamenco rige ese tejido azaroso de voces que se corresponden en cada uno de sus doce pulsos. La música flamenca es un juego de azar que se sustenta en el compás. El músico nunca pierde el compás, pero sí puede perderse en él. El compás tiene la capacidad de estructurar, ritmos, melodías y acordes que dialogan libremente imitando a la naturaleza. El rigor del compás le da forma y medida al lenguaje azaroso y desmesurado del flamenco. “Si el universo es un texto o tejido de signos –nos dice Paz- la rotación de esos signos está regida por el ritmo”¹⁵. Ese universo de signos que dialogan y se corresponden se articula en el flamenco por medio del compás.

Algunos palos¹⁶ se caracterizan porque el compás se empieza a contar específicamente desde alguno de sus doce pulsos, de tal manera que el compás siempre es el mismo y a la vez siempre es distinto. Cada uno de estos palos implica una perspectiva especial en torno a un mismo universo rítmico. Solamente las palmas llevando el compás, sin guitarra ni cante, consiguen evocar la totalidad de ese universo.

El duende encuentra en la rotación del compás el sentido paradójico que lo caracteriza: una evasión de la realidad, pero al mismo tiempo una vuelta a la realidad; la posibilidad de perderse, pero a su vez la posibilidad de encontrarse; perder el suelo, pero al mismo tiempo pisar la tierra; ser el mismo y a la vez siempre ser otro.

¹³ PAZ: “Analogía e ironía,” en *Los hijos del limo*, op. cit., p. 389.

¹⁴ *Ibid.*, p.392.

¹⁵ *Ibid.*, p. 389.

¹⁶ *Palo*, término que proviene del léxico flamenco, y que se utiliza para designar los estilos o subgéneros del arte flamenco. Algunas veces se caracteriza por la tonalidad y la armonía, otras por el compás.

Cada pulso del compás se relaciona con esa herida que deja el duende, es un viaje y un regreso. El ritmo desnudo del compás expresa en cada uno de sus doce pulsos¹⁷ la totalidad.

El contrapunto y el duende

Al referirse a “la analogía” Octavio Paz habla de “un texto hecho de oposiciones que se resuelven en consonancias”¹⁸. Paz está aplicando un término musical a la literatura, se trata del contrapunto, disonancias que se resuelven en consonancias: “dos o más sonidos que están en desacuerdo y se perciben como inestables”¹⁹ llegan a un acuerdo en el siguiente pulso que implica la consonancia. El alma del contrapunto precisa del desacuerdo -que se traduce en términos literarios como paradoja, antítesis, contradicción- hasta que se reconcilian los contrarios en consonancia. El contrapunto del taconeo de la bailaora, presencia, ausencia, puede leerse también como vida, muerte. No se trata del contrapunto occidental, nota contra nota, sincrónico, vertical, esencialmente racional; se trata del contrapunto flamenco que surge del azar y la intuición. Es el contrapunto de la improvisación, de “las artes mágicas del vuelo”²⁰, que siempre nos sorprende con lo imprevisto, porque el músico nunca sabe con certeza a dónde va llegar, y por eso siempre descubre algo nuevo en un remate de guitarra y cajón, entre un acorde misterioso y una nota oscura del cante. Es el contrapunto de la poesía cuando en un remate se resuelve la tensión de uno o varios versos. La lucha del duende con la musa y el ángel es contrapunto a dos voces, tensión vital creada por desacuerdos que se reconcilian hasta llegar al silencio, máxima consonancia.

El duende frente a la musa y al ángel

La tensión contrapuntística que genera el enfrentamiento del duende con la musa y el ángel consigue la belleza más herida, los sonidos negros. El ángel guía, previene, evita, es decir controla, mide en el sentido más racional. Deslumbra, “y no hay manera de oponerse a sus luces”. “La musa dicta” preceptos y “despierta la inteligencia [...] La inteligencia es muchas veces enemiga de la poesía,” nos dice Lorca, tal vez queriendo decir, la razón es muchas veces enemiga de la poesía, “porque limita demasiado”. “Ángel y musa vienen de fuera” de ellos el poeta recibe normas, apunta Lorca, aludiendo a la preceptiva neoclásica. “El ángel da luces y la musa da formas”²¹, advierte el poeta granadino, queriendo enfatizar lo esencial en el carácter de cada uno. La musa duerme enferma de límites, quiere atrapar la esencia de lo inasible, que paradójicamente sólo puede capturarse en el

¹⁷ El compás de doce pulsos no es el único compás flamenco, pero sí el más característico.

¹⁸ PAZ: “Los hijos del limo,” en *Los hijos del limo*, *op. cit.*, p.380.

¹⁹ BENNETT, Roy: *Léxico de música*, Ediciones Akal, Madrid, 2003, p. 93.

²⁰ José Bergamín (en *La música callada del toreo*, *op. cit.*) se refiere así a las artes de improvisación que -según él- integran el flamenco, es decir al cante, al baile y el toreo.

²¹ *Vide*, GARCÍA LORCA: “Juego y teoría del duende,” *op. cit.*, pp. 93-94.

instante eterno de “las artes mágicas del vuelo,” en una lucha en que la forma se desvanece para ser otra y la misma.

“La verdadera lucha es con el duende”, insiste Lorca, que desgarrar el velo de la apariencia racional para dejarnos sentir la verdad de las entrañas; “que rompe estilos [...] que rechaza toda la geometría aprendida”²². La verdadera lucha, creemos, la sostiene el duende contra la musa y el ángel. Se trata de una lucha entre los límites y la ruptura de los límites²³. Entre el rigor del compás y la música desmesurada de la naturaleza.

La improvisación y el duende

Los sonidos de la naturaleza, con toda su espontaneidad, nos dejan sentir y escuchar una música que es más bella cuanto más azarosa. La sensación de correspondencia entre las voces de la naturaleza conlleva un misterio, el contrapunto del flamenco busca esa sensación y ese misterio (que también se desdibuja, por un instante, en alguna metáfora lorquiana o en el silencio que deja el verso de Bergamín), que sólo se pueden evocar por medio de la improvisación.

Es imposible reproducir la emoción, la espontaneidad y la frescura de una nota, una frase o una melodía creada en el momento, improvisada. Se trata de un “verdadero estilo vivo –apunta Lorca–; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en el acto [...] La llegada del duende [...] da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de cosa recién creada”²⁴. Las notas recién creadas consiguen rozar esa frescura que alcanza su culminación con la llegada del duende. Por un lado, son totalmente inéditas, por otro, nos recuerdan el momento en que el hombre halló un descanso en su camino e hizo música por primera vez, tal vez golpeando la madera o imitando el canto de los pájaros. Una sola nota recién creada siempre nos remite al momento en que nació la primera nota, y en ello radica su frescura, que nos regresa -en un destello- al universo sensorial de la infancia.

El duende y la infancia

El tiempo de la poesía, de acuerdo con Octavio Paz, es también el tiempo del mito, no es “el tiempo fechado de la razón crítica [...] es el tiempo antes del tiempo, el de la vida anterior que reaparece en la mirada del niño, el tiempo sin fechas”²⁵. La mirada del niño representa el descubrimiento del universo sensorial: el primer color, el primer aroma, el primer sonido; esas sensaciones tienen algo en común con los mitos de origen, suceden por primera vez, nos recuerdan el momento en que las cosas fueron creadas. Incluso podríamos imaginar que el niño reinventa las cosas al mirarlas.

²² *Ibid*, pp. 94-95.

²³ *Vide* NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1973, p.44.

²⁴ GARCÍA LORCA: “Juego y teoría del duende”, *op. cit.*, pp. 91-92, 97.

²⁵ PAZ: “Los hijos del limo”, *op. cit.*, p. 371.

Mircea Eliade²⁶ apunta que en una tribu norteamericana (Los Osage), cuando nace un niño se recita la historia de la creación del Universo; después, cuando el niño desea beber agua, se recita otra vez la Creación, añadiendo la historia del origen del agua. Cuando el niño tiene edad para tomar alimentos sólidos, se recita de nuevo la Creación, esta vez relatando también el origen de los cereales y otros alimentos, y así sucesivamente en las diferentes etapas en las que el niño va reinventando el mundo. Entre otras cosas estos rituales expresan el sentido mítico que entraña la experiencia sensorial de un recién nacido; cuando un niño nace, vuelve a nacer el mundo; cuando un niño descubre una textura, un aroma, vuelve a nacer esa textura ese aroma. Para el recién nacido, el mundo acaba de ser creado, sino es que él mismo lo va creando. La frescura de esta creación atrae al duende que entraña un viaje al origen. No sólo a un mundo primordial sino también al origen de nosotros mismos.

El niño reinventa el mundo en el juego, es su manera de vivirlo. El duende también tiene alma de niño, le gusta jugar, igual que el niño cambia de estado de ánimo repentinamente.

Esta expresión lúdica se puede apreciar, sobre todo, en la bulería²⁷ que se acerca mucho a la descripción nietzscheana de la melodía dionisiaca, la cual “continuamente está dando a luz cosas, lanza a su alrededor chispas-imágenes, las cuales revelan con su policromía, con sus cambios repentinos, más aún, con su loco atropellamiento, una fuerza absolutamente extraña”²⁸. La bulería juega con el aire²⁹, juega con el compás, con su fuerza creadora de imágenes, cambia de textura y de colores; su soniquete³⁰ a veces nos recuerda una faena torera. Sin embargo, en esa misma bulería alegre, también encontramos el lamento más profundo, en brevísimos pasajes pasamos de la alegría a la tristeza, de la risa al llanto, así como los niños que tan pronto ríen como lloran, tal vez por eso algunos cantaores decidieron llamarse niños: Niño del Brillante, Niña Pastori, la Niña de los Peines, Niño de Cabra, etc.

A veces la llegada del duende nos regala la frescura de la inocencia. El flamenco siempre está inmerso en un ambiente lúdico, aunque se trate de un juego que puede desgarrar el alma.

²⁶ Vide Mircea Eliade, *op. cit.*, p.40.

²⁷ La bulería es un *palo* del flamenco que utiliza la cadencia andaluza y el compás de doce pulsos empezando a contar en el pulso doce, en términos de la música occidental equivaldría a un compás de 6/8, seguido de uno de 3/4; este ritmo se caracteriza por su agilidad que permite un constante juego de síncopas y anticipaciones de acordes que a veces nos recuerdan el movimiento del toro jugando con la capa.

²⁸ NIETZSCHE: *El nacimiento de la tragedia, op.cit.*, p. 69.

²⁹ El *aire* es un concepto casi metafísico que se refiere a la atmósfera o ambiente que evoca cada *palo*.

³⁰ El *soniquete* es un término del léxico flamenco que se refiere a la calidad del sonido, especialmente en el toque de la guitarra, pero en general a todo aquel sonido del arte flamenco cuya belleza expresiva provoque la intensidad del sentimiento (“sonidos negros” diría Lorca).

El duende y la Pena

El duende nunca está totalmente triste o alegre, siempre hay alegría en su tristeza, y tristeza en su alegría; cuando nos desgarrar de dolor también nos da placer, en cuanto nos hiera también nos cura. Este mundo paradójico también lo comparte con la pena andaluza que condensa el dolor y el placer, la belleza y el dolor. Luis Rosales apuntaba que “la alegría, en su última razón de ser, se encuentra al borde de la pena”³¹. En este sentido Pedro Garfias escribió: “Ramón Pérez de Ayala dijo en cierta ocasión, que no había escuchado algo más triste que el cante por alegrías. Y llevaba razón. Es cante de bulla y de fiesta, se acompaña con palmas, pero por debajo de la aparente viveza de su ritmo hay una larga corriente conmovedora”³².

El duende y el olvido

María Zambrano apunta que “la relación inicial, primaria, del hombre con lo divino no se da en la razón, sino en el delirio”³³. Esta idea implica, por un lado, la posibilidad de una inteligencia delirante, y, por otro, nos remite a un mundo primigenio, que no había sido escindido por la razón. Para recuperar ese mundo necesitaríamos olvidar el nombre de las cosas. De la misma manera, la llegada del duende requiere del olvido. La cantaora solamente puede cantar con duende cuando se olvida de sí misma. Tiene que olvidar todo lo aprendido, lo necesariamente aprendido para ser después ser olvidado. En este sentido Lorca nos cuenta que la Niña de los Peines

Se sentó a cantar, sin voz, sin aliento sin matices, con la garganta abrazada [...] pero con duende [...].

Se tuvo que empobrecer de facultades y seguridades; es decir tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada, que su duende viniera y se dignara a luchar a brazo partido. ¡Y cómo cantó! Su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre, digna por su dolor y sinceridad.³⁴

La cantaora tuvo que olvidar la medida, la técnica³⁵, y hasta la conciencia, para fundirse -poseída por el duende- con la tierra primigenia.

El duende es para García Lorca³⁶ un valor estético, que se puede aplicar no sólo al flamenco, sino a toda expresión artística. En su sentido mítico implica una vuelta al origen, que también nos regresa a la primera infancia, al primer color, al

³¹ ROSALES, Luis: “La Andalucía del llanto”, en *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1966, p. 274.

³² GARFIAS, Pedro: *De España, toros y toreros*, Monterrey, Gobierno del Estado de Nuevo León, 1983, p. 96.

³³ ZAMBRANO, María: *El hombre y lo divino*, FCE, México, 2005, p. 28.

³⁴ GARCÍA LORCA: “Juego y teoría del duende”, *op.cit.*, pp. 96-97.

³⁵ En cuanto a la técnica, se presenta un dilema cuando nos preguntamos si es fundamental o no (parece que en el toque del guitarrista es definitivamente fundamental), acaso podemos decir que es fundamental aprenderla con rigor, para luego olvidarla.

³⁶ *Vide* Federico García Lorca, “Juego y teoría del duende”, *op.cit.*, pp. 91, 95, 99.

primer sabor, al primer aroma. Por eso el duende necesita la presencia de la muerte; porque, para volver al origen, se requiere de una muerte simbólica. En el instante en que por medio del arte el duende sucede, el individuo muere momentáneamente, para encontrarse con el olvido, con su memoria más remota.

BIBLIOGRAFÍA

- BENNETT, Roy: *Léxico de música*, Ediciones Akal, Madrid, 2003.
- BERGAMÍN, José: *La música callada del toreo*, Turner, Madrid, 1994.
- ELIADE, Mircea: *Mito y realidad*, Colección Punto Omega, Madrid, 1983.
- GARCÍA LORCA, Federico: “Arquitectura del cante jondo” en *Obra completa* (tomo VI), Akal, Madrid, 1994, pp. 228-235.
- _____: “Juego y teoría del duende” en *Conferencias II*, Introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1984, pp. 85-111.
- GARFIAS, Pedro: *De España, toros y toreros*, Gobierno del Estado de Nuevo León, Monterrey, 1983.
- PAZ, Octavio: “Analogía e ironía” en *Los hijos del limo, Obras completas* (tomo 1), FCE, México, 1994, pp. 383-399.
- _____: “La revuelta del futuro” en *Los hijos del limo, Obras completas* (tomo 1), FCE, México, 1994, pp. 347-362.
- _____: “Los hijos del limo” en *Los hijos del limo, Obras completas* (tomo 1), FCE, México, 1994, pp. 365-380.
- _____: “Prefacio” a *Los hijos del limo*, en *Obras completas* (tomo 1), FCE, México, 1994, pp. 323-326.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1973.
- ROSALES, Luis: “La Andalucía del llanto”, en *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1966, p. 233-250.
- ZAMBRANO, María: *El hombre y lo divino*, FCE, México 2001.