DOS ESTUDIOS SOBRE ARTE FLAMENCO

POR

RICARDO MOLINA

I. El «calcare terram» flamenco

Bajo la denominación de «calcare terram» comprendemos un aspecto del baile flamenco; no nos referiremos ahora sino a sus probables fundamentos biológicos.

«Danzar es luchar contra todo lo que retiene, sumerge, pesa y entorpece; es descubrir con el propio cuerpo la esencia, el alma de la vida; es entrar en comunicación física con la libertad; es, por consiguiente, practicar el arte sagrado», escribe Jean Louis Barrault al frente del excelente libro de Agnés de Mille *L'Ame de la Danse* (Ed. du Livre d'Or Flammarion, París, 1964). Pero nuestro punto de vista difiere mucho de esta interpretación estética.

El baile flamenco es un baile que encadena más que liberta y está en remota relación con danzas de tipo religioso, fertilizantes, de muerte y resurrección, y también recreativas, de origen posiblemente totémico.

Una de las categorías fundamentales del baile flamenco es el «zapateado». Llamamos así al arte de marcar el ritmo con los pies y no aludimos a la modalidad flamenca conocida tradicionalmente con el mismo nombre. Ahora bien, en la tradición flamenca siempre se diferenció el baile masculino del femenino. El masculino es el «calcare terram» por antonomasia. El femenino es esencialmente baile de torso, de brazos, de cabeza, de manos:

> *«Bailan desnudos tus antiguos hombros,*
> *bailan desnudos tus combados brazos,*
> *bailan desnudas tus caderas largas,*
> *tu grácil vientre y tus preciosas piernas...»*
>
> (R. Alberti: «A Telethusa, bailarina de Gades», en *Ora Marítima.)*

El «calcare terram» o zapateado es, pues, eminentemente viril.

Entre las múltiples interpretaciones que se han ocupado del pie y de su zapateo en la danza, la más sugestiva y rica en consecuen-

cias es la de Jung («Símbolos de transformación»). Partiendo de la premisa sicoanalítica que identifica el seno materno con el estado de inconsciencia, Jung cree que el zapateado tiene una significación regresiva en cuanto se relaciona con el pataleo infantil y representa por ello un ensayo de retorno al mundo intrauterino, esto es, una vuelta a lo inconsciente. Cuando el bailaor consigue identificarse sinceramente con el ritmo de los pies, ingresa, como el derviche chamán, en los dominios de la inconsciencia. Sus afinidades con el poseso son extraordinarias. El alma antropoide transfórmalo en llama, en fuerza elemental ajena a control, desatada y frenética, tal viento huracanado.

La interpretación jungiana no agota el tema. Puede ser complementada con otros simbolismos deducidos de la historia y de la literatura. Creo que el más válido es el que descubre en el pie una subyugadora potencia fecundante. La pareja flamenca bailaor-cantaor responde en líneas generales a la estructura de la «molpé» helénica (canto y danza). Un historiador de la religión griega, Guthrie, comentando el arqueológico «Himno de Palaikastro», observa a propósito del baile helénico que en la «molpé» impetradora de la fertilidad, el «calcare terram», tiene el doble valor de «acto poseedor» y «fecundador» a la vez, del macho, en este caso, del dios. (W. K. Guthrie: «The Greeks and their Gods».)

Esta interpretación cuenta con un casi universal consenso. La atribución a los pies de poderes mágicos es antiquísima. El «Princeps huius mundi» representado por Pan (figura tradicional del diablo en la sociedad cristiana occidental) asume en sus pies caprinos la «vis faecunditativa», según aparece en elocuente grabado reproducido en *Oedipus Aegyptiacus,* del jesuita A. Kircher (Roma, 1653). Frazer, W. Budge, Mircea Elíade, Jung, han estudiado los pies fecundantes de la danza. Jung ha descrito e interpretado el pateo fecundador que hace manar el elemento nutricio por excelencia —el agua— en el *Hiawatha* (colección poética de mitos indios) y ha establecido interesante paralelo con las danzas coptas invocadoras de fertilidad (W. Budge: «Coptic Apocrypha in the Dialect of Upperegypt»).

En los estratos populares inferiores, «pisar» sigue teniendo una significación procreadora, como si arrastrase algo del ancestral simbolismo de los pies. La demostración material de esta significación en el acto procreador de «pisar» en las aves (gallo, palomo, etc.) no viene sino a fortalecer aquellos ancestrales ecos.

El pie ha inspirado a los poetas. Nadie ha hecho, ni intentado siquiera, el inventario de símbolos que yace disperso en la poesía universal. A título ejemplar y apelando a algún caso más a mano, en Vicente Aleixandre el pie es corporal «raíz» del hombre:

«Allí todavía el pie desnudo, impreso como un beso a la tierra.
Allí la forma esbelta que se levantó con raíz instantánea
y un momento se abrió en un cuerpo y dio su olor y se desvaneció.
Brilló con flor arriba, con locura suave...
Allí cabeceó, criatura justa que hubo nacido,
crecido, brillado, desaparecido
en el momento irrepetible de la pisada.»

(V. ALEIXANDRE: «Pisada humana», de *En un vasto dominio.)*

Y también Neruda cantó la trascendente función del pie, que asume carácter de «frontera» porque:

«la vida termina definitivamente en mis pies,
lo extranjero y lo hostil allí comienza;
los nombres del mundo, lo fronterizo y lo remoto,
lo sustantivo y lo adjetivo que no caben en mi corazón
con densa y fría constancia allí se originan».

(P. NERUDA: «Ritual de mis piernas», en *Residencia en la tierra.)*

Unense también a la danza —y no ya al pie viril ni al zapateado, sino a la femenina principalmente— símbolos tan multivalentes y venerables como la serpiente y el fuego (la llama). La primera, con su ambivalencia de «agathodaimon» y «kakodaimon», fue con frecuencia símbolo sexual, aunque su potencialidad es casi siempre de signo nefasto, perverso, amenazador. La danza ejerce una influencia fascinante como la serpiente; de ahí la corriente de «simpatía física» entre bailaor y espectador. Baudelaire intuyó este misterio en su poema «Le serpent qui danse»:

«Que j'aime voir, chère indolente,
de ton corps si beau,
comme une étoile vacillante,
miroiter la peau.

Sur ta chevelure profonde
aux âcres parfums,
mer odorante et vagebonde
aux flots bleus et bruns.

Comme un navire qui s'éveille
au vent du matin,
mon âme rêveuse appareille
pour un ciel lointain.

Tes yeux, où rien ne se révèle
de doux ni d'amer,
sont deux bijoux froids où se mêle
l'or avec le fer.

A te voir marcher en cadence,
belle d'abandon
on dirait un serpent qui danse
au bout d'un bâton.

Sous le fardeau de ta paresse
ta tête d'enfant
se balance avec la mollesse
d'un jeune éléphant.

Et ton corps se penche et s'allonge
comme un fin vaisseau
qui roule bord sur bord, et plonge
ses vergues dans l'eau.

Comme un flot grossi par la fonte
des glaciers grondants,
quand l'eau de ta bouche remonte
au bord de tes dents.

Je crois boire un vin de Bohême,
amer et vainqueur,
un ciel liquide qui parsème
d'étoiles mon coeur!»

(«Las flores del mal».)

El simbolismo de la llama alude en el baile femenino al dominio de la «vertical ascensional», propio de danzas en las que manda el «ritmo temporal» o interno. El fuego es un símbolo sexual (Gastón Bachelard: *Psychanalyse du Feu).* El simbolismo de la unión sexual se mantiene en las «fiestas del fuego», en las que las cenizas son ritualmente destinadas para fecundar los campos y el ganado. La naturaleza mágica del fuego se manifiesta todavía en España y multitud de países europeos en la noche mágica por excelencia del año, la de San Juan, que es por ese motivo la «noche de las hogueras». Rilke, viajero por Andalucía, identificó la «bailarina española» de su poema con los hechiceros movimientos de la temblorosa llama. Con plena conciencia del fundamento en el «ánima» inconsciente (Jung: *Psicología y religión)* de la simbología mágica y erótica de la llama compuso Falla su «Danza ritual del fuego», de *El amor brujo,* conta-

giada, ¿cómo no?, del espíritu y las formas del baile flamenco femenino.

El fuego al que los estoicos y algunos presocráticos consideraron una sublimación del aire, identificándolo con el éter originario y con el «pneuma» divino inmanente a todas las cosas, puede ser interpretado como un dardo que sube (G. Bachelard: *El aire y los sueños)* o un «impulso de altura», y expresa el «psiquismo ascendente» del baile flamenco femenino.

II. El complejo expresional flamenco

El arte flamenco, en su clásica trinidad de cante, baile y guitarra, engloba un riquísimo repertorio expresional. Los fenómenos de expresión se caracterizan por su extraordinaria complejidad. Surgen del mundo endotímico, son comunes en su aspecto primario a los reinos vegetal y animal (1), asumen influjos del medio físico, son convencionalizados por la sociedad, experimentan la acción de la moda, son remodelados y seleccionados por la cultura.

Ahora bien, su punto de partida es la biología humana; por eso florecen desde la capa o fondo endotímico y los estudiamos aquí en relación con las determinantes biológicas.

Los fenómenos de expresión están en primordial relación con la «ergapólysis» («ergon», trabajo, y «apolysis», liberación), operación por la cual la materia viva obtiene la energía necesaria a su actividad de la energía química de las sustancias orgánicas, liberando la contenida en las moléculas y partículas que las componen en el curso de procesos en que el oxígeno juega un papel importante. El valor de la ergapólysis lo determina el rendimiento de los procesos de transformación, variable de un sujeto a otro por complejas razones bioquímicas.

Las diferencias de valor de la «ergapólysis» se traducen por diferencias en la cantidad de energía disponible en una unidad de tiempo dada. (F. Baud: *Fisionomie et Caractère.)*

Las exteriorizaciones, entre las que se encuentran las formas expresionales, traducen la importancia del potencial energético de que se dispone, según el valor de su «ergapólysis». La pareja excitabilidad-ergapólysis, a la que en el plano sicológico corresponden emotividad-actividad, determina la potencia de exteriorización del hombre.

---

(1) Max Scheler: «El puesto del hombre en el cosmos». Ortega y Gasset: «La expresión, fenómeno cósmico» *(El espectador,* VII).

En el arte flamenco hay una gran riqueza expresional, pero los fenómenos de expresión flamencos no son meras determinaciones de la excitabilidad-ergapólysis, que sólo representan el condicionamiento primordial biológico.

La excitabilidad gitana y andaluza depende en gran parte del medio físico-ambiental y social. Todo el mundo mediterráneo constituye un área definida por su elevado índice de excitabilidad, lo que significa, según Nadel, «una más constante efectividad de los estímulos afectivos». Por otra parte, la expresión «convencionalizada» cruza fatalmente a la espontánea, que mantiene su valor básico, porque las expresiones convencionalizadas seleccionan y potencian conscientemente a las primeras. En la «convencionalización» de la expresión gitano-andaluza se entrecruzan, además, residuos expresionales característicos de la cultura hindú, supervivientes en los gitanos, pues el contexto expresional varía de acuerdo con el ambiente socio-cultural, en el que la historia pesa con prolongada insistencia. Los fenómenos de «simulación» son también muy de tener en cuenta.

Sobre la trascendencia en el arte de los elementos expresionales apenas hay necesidad de insistir. «La expresión del rostro humano y el juego de sus facciones tienen un misterioso poder. Desempeñan un papel decisivo en el contacto entre hombre y hombre, y nos ponen siempre ante el enigma, ¿cuál es la relación entre el aspecto del hombre y su personalidad?» (Ernst Kris: *Psicoanálisis de lo cómico).*

El debate sobre el escenario y los espectadores del arte flamenco y las alusiones al «duende», que son dos «constantes» de la flamencología y de la afición, demuestran solidariamente el valor decisivo de los fenómenos expresionales. No son el teatro, ni la monumental escena al aire libre de los Festivales Artísticos, ni siquiera el reducido tablado de la Sala de Fiestas, los escenarios propios del arte flamenco. Se ha dicho mil veces. Es la pequeña reunión en el cuarto de una taberna o la intimidad de una habitación doméstica (2). Y el público, mientras menos, mejor. ¿Cuál es la razón de estas exigencias, de estas limitaciones? En términos flamencos se podría contestar globalmente que el «duende» sólo allí aparece. Pero el «duende» descrito y cantado con tanta sutileza como delicia por García Lorca en su famosa conferencia, tiene mucho que ver con el complejo expresional del arte flamenco y con el fenómeno de simpatía que él establece entre el artista y su público. Su vinculación a los elementos expresionales es tal, que artistas mediocremente dotados de facultades vocales pueden alcanzar cimas flamencas gracias a esos elementos. Cuando se dice que un

---

(2) A. González Climent: *Flamencología;* R. Molina y A. Mairena: *Mundo y formas del cante flamenco.*

cantaor tiene «duende», se dice principalmente que su poder expresional es irresistible. El cante es el modo de canción que menos depende de las facultades físicas vocales. En cuanto al baile, una figura escultural ya predispone a favor suyo, pero la verdad es que no es necesaria ni lo fue nunca. Si repasamos una colección de fotos de bailaoras de antaño, o si analizamos individualmente las figuras que componían los «cuadros» de los cafés de cante, observaremos que la obesidad es reina y señora. La gentileza de Pastora Imperio fue algo excepcional. El cante y el baile no se identificaron nunca con aspiraciones estetizantes. Su ideal no es lo bello, ni lo bonito. Acaso el único polo estético que les atrajo fue «la gracia». Todavía lo confirman hoy maestros tan considerados entre los buenos aficionados, como Parrilla de Jerez y Juana de los Reyes, en cuyos bailes por bulerías puede admirarse todo, menos la escultura.

El ríquísimo mundo expresional flamenco despliega toda su potencia y ejerce todo su imperio directamente en la pequeña reunión y el breve escenario, sin micrófono, sin coacciones, sin reflectores, sin normas ordenadoras de espectáculo teatral. Entonces, el artista «se expresa» con máxima libertad, y su influjo opera sobre los participantes en la fiesta, arrebatándolos. Por eso les llamamos participantes y no meros espectadores.

Las expresiones más ligadas al estrato biológico son las llamadas por E. Kris «fisionómicas», porque se vinculan a los elementos físicos que componen el rostro. El «duende» tiene mucho que ver con ellas, y el «duende» es una fuerza cien por cien gitana, pues la «fisonomía gitana» es algo especial y extraordinario. Cuantos escribieron sobre el tema repararon en el conjunto o en los elementos del rostro calé. Aparte del color bronceado y del cabello intensamente negro, casi todos manifestaron su extrañeza ante la peculiaridad de los «ojos» y «miradas» gitanos (3).

Borrow afirmaba que los gitanos se distinguen del resto de los hombres por los ojos, que son delatores, y añade como características su «expresión parada» y «un tenue barniz que se desliza sobre ellos cuando están en reposo y que parece emitir destellos fosfóricos» (4).

---

(3) Ph. Lersch analizó la mímica facial en su obra sobre psicología de la expresión *Gesicht und Seele* y dividió el rostro en tres *planos mímicos:* el de la frente, el de los ojos y el de la boca.

K. Dunlap empleó la técnica de combinar unos «planos» con otros para determinar el «plano dominante», que parece ser el inferior o «bucal».

(The Role of Eye-Muscles and Mouth-Muscles in the Expression of the Emotions).

(4) He observado la realidad del «barniz» aludido por Borrow en el ojo caló. Además de su frecuencia en los nómadas, he notado su casi universalidad en los ojos de los gitanos más pobres y depauperados. Su brillo húmedo tiene apariencia febril. También produce impresión de desaseo.

Las coplas gitanas expresan el sortilegio de esos ojos inquietantes:

Unos acais callardias
me han vencido
como aromali no me vencen otras
de caique mecido.

(C. Borrow: «Los Zíncali».)

Martín Block señala la mirada como el rasgo más característico de la fisonomía calé: «El lenguaje es impotente para expresarla». Sus observaciones difieren de las de Borrow en cuanto al dinamismo: «Hay —dice— en el ojo gitano algo inquieto y móvil.» Además —y esto es interesante—, la mirada es «el arma más preciosa y protectora de que disponen para la lucha por la vida» (M. Block: *Moeurs et coutumes des Tsiganes).*

Sales de Mayo repite los caracteres subrayados por Borrow, incluso la singular fijeza y el fulgor o luz fosfórica; coincide con M. Block en notar la importancia de la mirada, pero subrayando su naturaleza «fascinadora», causa de las grandes pasiones que despertaron las mujeres de esta raza. De los ojos y sus miradas derivan artes mágicas típicamente calés, la principal, el arte de «aquirindar» («aojar») o «mal de ojo». Al aficionado a algo lo llama el gitano «aojado», esto es, «aquirindoy» (5).

Nuestras observaciones respecto a la quietud o movilidad de los ojos gitanos coinciden, en general, con las de Borrow y Sales de Mayo; también nos llamó la atención el brillo húmedo del globo ocular y el fulgor fosforescente de la mirada. Estos rasgos nos han parecido más intensos en los «canasteros».

Tanto en el baile como en el cante ofician los ojos singular papel. En el cante se conjugan violentos extremos de ojos semicerrados y ojos abiertos que chispean. En el baile, muéstrase toda la gama, pero no debe olvidarse que los polos expresivos suelen ser: el patético, el risueño, el acariciador y el hierático.

La variedad fisiognómica del arte flamenco determina uno de sus rasgos fundamentales. En bloque puede afirmarse que es un arte gesticulante por excelencia. El rostro y las manos son los rectores (6).

---

(5) R. Caillois sugiere en su *A propósito de un viejo estudio sobre la Mantis Religiosa* («Medusa y Cía.») que la creencia en el «mal de ojo» responde en el plano zoológico a la intimidación producida por los celos y completada por la apariencia o la mímica aterradoras de ciertos insectos.

(6) El valor expresivo de las manos ha sido analizado por L. Carmichael, en *A study of the Judgment of Manual Expression as Presented in Stell and Motion Pictures.* La posición de las manos es de un intenso valor semántico. Su lenguaje acompañó inseparablemente a la oratoria y a los ritos religiosos. Su importancia expresiva es inmensa en la sociedad desde el lejano paleolítico.

Los mismos flamencos tienen conciencia de ello. Incluso repararon en ciertas peculiaridades que diferencian gitanos y no gitanos. La más elocuente acaso sea el movimiento horizontal de la mandíbula inferior durante el cante, muy frecuentes en el artista no gitano. A ese movimiento le llaman los gitanos expresivamente *enjuagarse la boca.*

La rica gesticulación del flamenco se inserta en el contexto expresional latino, cuya intensidad y desbordamiento hace réplica a la tradicional locuacidad mediterránea, o mejor, no es más que una de sus formas. El fenómeno no es privativo de los pueblos latinos. Participan en él norteafricanos y asiáticos ribereños de dicho mar; argelinos, marroquíes, libios, egipcios, judíos, sirios, turcos. Seguramente el determinante físico-ambiental influye notablemente (7).

Ni la fisiología ni el medio físicoambiental bastan para explicar el complicado mundo de la expresión de las emociones. Creemos con Klineberg que son factores sociales y culturales los que principalmente configuran ese mundo. Existe abundantísima materia documental que se remonta al siglo VIII antes de Cristo, mucha de ella analizada por Otto Rank, como el babilónico *Libro de los temblores,* verdadero tratado de psicología de la expresión. Klineberg menciona el libro chino *De los Ritos.* Todos ellos, de acuerdo con los experimentos actuales, demuestran el valor semántico de la expresión emocional, esto es, su carácter social de lenguaje (8).

Nos hemos referido con preferencia a la expresión facial y manual o fisiognómica, que en su aspecto «espontáneo» califican Baud y otros de «mímica expresiva», por oposición a la «impresiva» o «consciente», en la que se manifiesta una acentuación voluntaria de la mímica expresiva o natural (F. Baud: *Op. cit.).*

En el arte flamenco no sólo las expresiones fisiognómicas (dependientes directamente del marco físico facial), sino las patognómicas, que componen la «conducta expresiva» propiamente dicha (del griego *pathos,* sentimiento; E. Kris: *Op. cit.),* experimentan la acción de la conciencia, esto es, son refundidas conscientemente en la «mímica impresiva».

En realidad, aunque los fenómenos expresionales se basen en un estrato biológico, ellos no son «síntoma», sino «semántica» (9). Si el contenido del cante, el baile o el toque fuera la vida del sentimiento, entonces los símbolos no serían «sonidos», ni «coplas», ni «ritmos», ni «figuras». Estos son «formas simbólicas» que hablan a nuestro entendimiento a la vez que al sentimiento, como el lenguaje oral o escrito:

---

(7) E. HUNTINGTON: *Civilización y clima;* WILLY HELPACH: *Geopsique.*
(8) O. RANK: *Art and Artist;* O. KLINEBERG: *Psicología social.*
(9) S. K. LANGER: *Nueva clave de la Filosofía.*

son símbolo de la vida entera. Lo que ocurre es que en el arte flamenco el ímpetu emocional es enorme y cruza con su hálito primitivo las formas convencionalizadas, culturales, de expresión, sedimentadas en el curso de milenios. Así existe un «frenesí» flamenco comunicable al espectador, que surge en raros momentos paroxismales. En ellos la personalidad del artista caldea emotivamente las «formas canónicas», transformándolas en símbolos ígneos y destruyendo la «distancia psíquica» entre cante y auditor (10). Entonces suelen ocurrir aquellos extremos del «tárab» descritos por Emilio García Gómez y A. González Climent (11), y comentados hace años por F. Quiñones en estas mismas páginas *(La voz en el tiempo)*. Entonces, el rasgarse la camisa, el romper sillas, incluso morder la mejilla del cantaor en violento acceso, según testimonio de un testigo presencial de memorable fiesta (el mordido fue Manuel Torre, en pleno cante de siguiriyas; el testigo, Aurelio Sellé, de Cádiz).

Pero pecaríase de ingenuidad atribuyendo tales excesos sólo a la mágica fuerza emocional del cantaor. Los factores sociales pesan tanto o más encadenados en el todo complejo de la «situación». Realmente, en esa situación juega el vino un papel de excitante, no por silencioso menos decisivo. Súmense los efectos de una vigilia prolongada hasta el amanecer y, o bien la saturación de cante y baile, o la influencia de una expectación mantenida, como solía ocurrir casi invariablemente en las «fiestas» donde Manuel Torre pontificaba.

Excitabilidad, sugestión mutua, estado de tensión, sueño, y la acción conjunta de todas estas fuerzas gravitando sobre el cantaor, su centro de convergencia, componen imperfectamente y, *grosso modo,* el complicado cuadro que el frenesí flamenco hiere con su rayo emotivo. La fiesta presenta entonces caracteres acentuadamente ciclotímicos (12). El cantaor sube al cenit expresivo emocional, y los participantes experimentan el impacto de una «realidad inarticulada» (13). En relación íntima con la locuacidad mediterránea (de la que el exceso gesticula-

---

(10) BULLOUGH: *Psychical Distance.* Tal destrucción hace del asistente a la fiesta flamenca un auténtico *mitspieler* en el sentido en que KARL GROOS usa del término, esto es, de una «transposición». El «asistente», al romperse la barrera de la «distancia psíquica» entre cantaor y él, se torna un «participante» mediante la *einfühlug* o «contemplación activa». C. K. GROOS: *Introducción a la estética.*

(11) A. GONZÁLEZ CLIMENT: *Flamencología;* E. GARCÍA GÓMEZ: *La silla del moro.*

(12) M. CRUZ HERNÁNDEZ: *Lecciones de Psicología,* vid. «tipo ciclotímico». F. BAUD atribuye la ciclotimía a la variación anormal de la ergapólysis, concretamente, a una exageración de la oposición rítmica normal entre el reposo y la actividad de vigilia. *(Op. cit).*

(13) Lo que nos afecta emocionalmente en toda obra de arte es «la realidad inarticulada», disimulada y oculta tras su belleza formal, respecto a la cual significa una «tensión». Vid. ROF CARBALLO: *Op. cit.;* NADEL: *Op. cit.;* EHRENZWEIG: *The Psycho-analysis of Artiste Vision and Hearing.*

dor es una forma), suele presentarse la tendencia hiperbólica, muy acusada en el andaluz y bien manifiesta en las llamadas sus «exageraciones». En el arte flamenco ese hiperbolismo es patente y adopta la forma llamada por V. Gennep «megalosía dramatizante», o simplemente «dramatosía». Esta tendencia adquiere en el flamenco tono sentimental. Se exageran el dolor y la alegría, el amor y el odio, la fealdad y la belleza, la indiferencia y los celos.

La dramatosía parece ser una forma del «ansia de notoriedad», que Ph. Lersch interpreta como una «desviación hacia el prestigio ficticio». Para Jaspers la «inflación del yo» es un rasgo fundamental de la histeria, y K. Scheider encasilla al histérico entre los psicópatas necesitados de estimación. Los tipos de esta clase son engreídos, amanerados, afectados con derivación hacia la psicopatía histriónica (de la que abundan casos que, por cortesía, no mencionaré por su nombre de pila), revelada en la extravagancia del vestido y el peinado, del gesto y de la palabra, o hacia la megalomanía y el vedetismo de tantos artistas, que a sí mismos se proclaman los mejores y los primeros de todas las épocas en su arte. Los ejemplos de pseudología serían interminables... (14).

Un aspecto de la dramatosía flamenca es el megalopatetismo (el llanto, las penas, las ducas, la «maresita» muerta, el viático, la «camita jecha» en el hospital, etc), interpretable como una forma de masoquismo en su complacencia romántica en el dolor y el culto muy extendido al «sufrimiento», que llevan al flamenco a proclamar con Musset que

les chants desesperées sont les chants les plus beaux...

(«Les Nuits.»)

La violenta exteriorización de estas formas patéticas del arte flamenco tienen, además, el valor liberador de una genuina catarsis, pero no es aquí donde trataremos el cante como fenómeno catártico.

Finalmente, señalaremos en el complejo expresional del arte flamenco, abundantes «convencionalizaciones», que distribuiremos en dos grupos culturales genéricos: Occidentales y Orientales.

Hay un repertorio de formas expresionales estandardizadas que constituye un lenguaje convencional perfectamente entendido por las sociedades occidentales. La pauta la da, naturalmente, el teatro. El arte flamenco, tanto espectacular como familiar, utiliza esos símbolos expresionales propios de la sociedad andaluza, esto es, mediterránea. Pero a veces, en casos señeros, que debieran ser normativos por lo que tienen

---

(14) V. Gennep: *Op. cit.* Philip Lersch: *La estructura de la personalidad*,

de originarios, aparecen en el arte flamenco, en el baile sobre todo, formas expresionales no europeas, ni americanas; formas claras, inconfundiblemente asiáticas.

La teatralización creciente que está mixtificando al baile flamenco tiene en «retirada» estas formas exóticas de expresión. Sobre la primitiva faz hierática de la bailaora se está superponiendo un juego de máscaras sucesivas que recorren toda la gama, desde el desgarrado rostro del dolor hasta el descompuesto de la alegría dionisíaca. Las caras afligidas o sonrientes de nuestras bailarinas no nos engañan. Son máscaras que no trascienden, que no realizan el milagro de suspender temporalmente nuestra incredulidad. Con lamentable torpeza abundan las que, para provocar una impresión de desesperación, cultivan el desmelenamiento, recurso tan falso como ambivalente, pues lo mismo puede ser utilizado como signo de dolor que como expresión de una alegría desenfrenada y orgiástica.

Todo esto se ha superpuesto a las venerables formas primitivas de la coreografía flamenca, heredera directa de conocidos lenguajes ceremoniales asiáticos.

En casi toda Asia dominan estas dos normas generales que adquieren matizaciones peculiares en regiones, comarcas, localidades, pero dentro siempre de la pauta genérica:

1.º Es correcto expresar ostentosamente el dolor (15).

2.º Es incorrecto traslucir al exterior los otros sentimientos y afectos (16).

Ambas leyes ceremoniales cúmplense en el cante y el baile flamencos cuando no se ven arrebatados por influjos teatrales de Occidente. A los llantos y apologías ceremoniales asiáticos corresponden en el plano flamenco el grito de la siguiriya, el doloroso lamento de la toná, los «ay» característicos. A la impasibilidad prescrita por las buenas formas orientales corresponde el hieratismo facial de las grandes bailaoras tradicionales que jamás descompusieron su peinado. (No podemos incluir el baile de siguiriyas gitanas entre las formas expresivas patéticas porque carece de autenticidad, esto es, de tradición). Las formas tradicionales del baile flamenco son todas festivas, incluso la soleá, que en un principio observó un compás mucho más rápido que el actual, que la asimilaba a las bulerías y la alboreá. Las tonás no se bailaron nunca, ni las cañas. El baile de polos, culto al principio, tomó al aflamencarse el compás de las soleares bailables. No existían

---

(15) Al contrario que en Occidente, donde se suele velar en las clases elevadas.

(16) O. Klineberg: *Op. cit.*, y *Emotional Expressions in China*.

los «tientos», modalidad dramática del tango festero. Por eso en el primitivo baile flamenco se reflejan los rasgos característicos de la tradicional danza india, que según Agnes de Mille *(Op. cit.)*, revelan la existencia de una disciplina espiritual y una intensa búsqueda o exploración interior, ciñendo su ritmo y su dibujo, como el baile flamenco, al campo de acción del cuerpo. Las caras indias lucen en la danza una inexpresividad divina. Las manos exhiben un movimiento sutil. Una armoniosa ondulación recorre cadera, espina dorsal y hombros. Las parejas se cruzan sin rozarse. Las figuras ascienden con estremecimiento de llama.

Ricardo Molina
Avenida de Granada, 19
Córdoba