

que han abordado los especialistas. En algunos casos su acercamiento responde a un nuevo descubrimiento o visión sobre el tema tratado, en otros apreciamos el saber largamente acumulado y construido sobre el que se aporta una reflexión más. Con todos ellos los autores que participaron en el congreso, tanto los aquí comentados, como los que por razones de espacio, que no de calidad en las aportaciones, tuvimos que dejar pendientes, constituyen contribuciones fundamentales para la comprensión y el estudio de la lírica tradicional y popular.

MARÍA TERESA MIAJA

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

José Martínez Hernández. *Poética del cante jondo (una reflexión estética sobre el flamenco)*. Pról. Félix Grande. Murcia: Nausicaä, 2004; 160 pp.

Como se indica en el subtítulo, este volumen constituye una reflexión en torno al *cante jondo*, un término para designar una forma del canto flamenco, canto típico, sutil y profundo en el que el autor ahonda desde la estética, “filosofía del arte o reflexión filosófica sobre la creación artística” (30). Antes que documentar histórica o etnográficamente el sentido del término, o bien, de atender a los textos de esos cantares, el autor se propone hacer una lectura del cante jondo como forma poética comunitaria, de honda raíz, considerada además en términos dinámicos. El flamenco ha sido estudiado — y muchas veces idealizado — por intelectuales de los siglos XIX y XX, y constituye, además de una tradición folclórica, un filón de la música popular actual, que ha rebasado grandemente las fronteras de las comunidades que la acunaron y que la cultivaron en términos festivos.

Martínez Hernández comienza por establecer el vínculo del cante jondo con la expresión humana primitiva: “Siempre que la música es fiel a su origen, siempre que es originaria y auténtica, se convierte en evocación del grito y se acerca a él” (39). Como voz primigenia, ligada a los sentimientos más elementales del hombre, el grito es para el autor una forma de expresión comunitaria y raíz del canto. En su origen netamente popular, marginal, vinculado a la tierra y al grito, el flamen-

co, “la casa natal del cante jondo, ha nacido de la humillación y de la marginación, ha sido tradicionalmente *la voz de los parias*” (40; las cursivas son mías). Así, justamente, se titula el primer capítulo, en el cual se da cuenta de las circunstancias de tradicionalidad en las que el flamenco se ha cultivado, “casi en estado de naturaleza, por los hijos de las sombras, los habitantes de las cuevas, de las cárceles, de las minas, de los prostíbulos” (40).

Como muchas otras tradiciones poético-musicales de origen popular, el flamenco es un arte que carece de registro escrito, por lo cual sus términos fundamentales y su historia resultan oscuros, su documentación se acerca a lo imposible; por eso, nos dice el autor, el investigador no sólo tiene que echar mano de la observación y de documentos de diversos tipos, sino, asimismo, de la imaginación, de la intuición, y tiene que considerar que los testimonios conducen con frecuencia a la leyenda. Esta falta de documentación, agrega, ha influido en el olvido de una condición esencial del flamenco como “voz nacida del mestizaje de otras voces” (43), esto es, las diversas fuentes étnicas de las que mana el folclor andaluz. El autor denuncia las inclinaciones que otros estudiosos han tenido en particular por algún grupo étnico y establece que la riqueza de este arte mestizo se encuentra justamente en la multitud de voces que le dieron origen, para decir: “el flamenco no es propiedad de nadie” (45).

Pasa el autor de describir el origen mestizo del flamenco a establecer que ese mestizaje lo ha enriquecido estéticamente, pues ha acogido en su seno “una riquísima gama de estados afectivos y emocionales”, a la vez que “ha superado cualquier localismo y ha devenido un arte universal, con capacidad para dirigirse a todos los hombres” (45). O sea, constituye desde sus orígenes un patrimonio común, nutrido por diversas tradiciones y grupos étnicos, de manera que, para el autor, puede considerarse que el flamenco es la expresión de la experiencia humana, de la “experiencia pasional y trágica de la vida” (48); sería, pues, un “grito de rabia [...] contra todo [...], contra ese todo interesado que forman la razón, el poder y la historia” (48).

El cante jondo no viene dado, en este sentido, por las cualidades del canto, por el estilo o el registro melódico, ni por la forma de emisión de la voz, “sino por la amplitud y la riqueza de su emoción” (50). Se ha establecido, así, que el flamenco se encuentra más cerca de la naturaleza

que del arte, tal como este se concibe en términos de la Ilustración. Fue, pues, el romanticismo la corriente artística que abrió los oídos al flamenco, a partir del concepto de cultura popular que acuñó, un concepto desde el cual se ha ido gestando una dicotomía, basada en la supuesta oposición entre las manifestaciones artísticas populares y la llamada alta cultura, la Cultura con mayúscula.

En el capítulo II, "La cultura de la sangre", Martínez Hernández repasa la manera en que el término *cante jondo* ha sido interpretado en estudios previos, a los que considera, en general, "palabrería", puesto que se han abocado a idealizar al flamenco a partir de lugares comunes y a repetir términos de la jerga flamenquista, sin aclarar su significado ni menos explicarlo. Pondera, sin embargo, entre sus antecesores, los estudios de los hermanos Machado, así como los de Ricardo Molina, Federico García Lorca, Luis Rosales y Félix Grande (57). Para ahondar en el término, establece el autor que "aunque todo cante jondo es flamenco, no todo cante flamenco es, en la práctica, jondo" (55); con ello, se refiere a que mientras el cante flamenco designa al repertorio y a los diversos estilos de la música de este género, el cante jondo es "un modo determinado de interpretar, de sentir y expresar tales estilos" (55). La *hondura* de lo *jondo* resulta en un terreno poco firme; su definición, según el autor, estaría dada no por una cuestión estilística, sino estética. En pocas palabras, "cantar jondo es, se cante lo que se cante, cantar 'por seguiriyas'" (56), dado que Manuel de Falla estableció que la *seguiriya* es "el tipo o estilo genuino del cante jondo" (55). La definición no quedará agotada, de hecho, en este capítulo; en un estilo, digamos, envolvente, el autor repasará esta reflexión a lo largo del libro para poner en claro los conceptos fundamentales que trata.

Para entrar en materia, Martínez Hernández pide al lector ampliar el concepto más corriente de cultura, constreñido a "la instrucción, el refinamiento o las educadas maneras" (59); propone, en cambio, un concepto dado en función de las formas de conocimiento y expresión que los pueblos han desarrollado históricamente, "la suma de los modos de vida creados, aprendidos y transmitidos de una a otra generación entre los miembros de una sociedad determinada" (59). Así entendidas las cosas, el cante jondo debe verse como una manifestación culta, toda vez que representa, según lo planteado en el capítulo I, la forma de expresión

trágica y verdadera de un pueblo; el flamenco —y debemos entender aquí que también otras tradiciones musicales populares— es un arte culto, más allá del limitado término de cultura popular, a partir de la definición más amplia de cultura a la que el autor hace referencia.

Entre los rasgos que caracterizan al cante jondo, José Martínez describe su carácter naturalista y comunitario, así como dionisiaco, en el que “predomina lo expresivo sobre lo formal”; por ello, dice, en realidad “no se canta, sino que se tiembla, se llora y se ríe a compás [...]; el auténtico cante no alegra o entristece, sino que duele” (63). Con tal base de padecimiento, el cante jondo se aleja del preciosismo y busca la expresión honda, auténtica, desgarradora; una expresión que no habrá de darse en soledad, será compartida y, por ello, “celebra la liberación de un yo que es un nosotros” (64). No se trata de un arte de masas, sino de un arte comunitario, en el cual el cantaor comparte el grito, la expresión naturalista del cante, y se demanda de él autenticidad, “una entrega sin reservas; [se] le concede la calidad de médium a cambio de que abra su intimidad y haga pública su verdad” (67).

Este capítulo representa, en fin, la descripción densa de las características que el autor considera esenciales del cante jondo, “la más lograda expresión de la experiencia trágica de la vida [...]; su estado de ánimo es el duelo en el doble sentido de combate y de pena” (68). Las coplas, nos dice, más allá de los asuntos particulares que tratan, están articuladas en torno a la dicotomía amor / muerte. Al margen de los recintos reservados socialmente para la *alta cultura*, el cante jondo es, pues, para el autor una expresión vital, comunitaria, de tradición oral, que “perteneció a la cultura del desamparo, del desarraigo, de la marginación, de la miseria y la persecución” (74).

El capítulo III, “Arte y rito”, repasa y cuestiona la concepción actual del flamenco como espectáculo producido por artistas profesionales. Los cafés cantantes han propiciado esa comercialización y el desarrollo artístico del género, lo que ha ampliado el rango del público que lo aprecia: “Hoy el flamenco, para bien y para mal, está de moda” (79). De igual manera, como objeto de estudio el flamenco ha ido llamando la atención de especialistas de diversas disciplinas, y ha ido creciendo el número de tesis doctorales escritas sobre él. Para el autor, la visión mediática, espectacular y de moda del flamenco, se contrapone a la función ritual

que históricamente ha cumplido como forma artística comunitaria, como fiesta y rito. Al ser una forma artística antigua, nos dice el autor, representa una producción mítica y simbólica; en la medida en que conduce a los participantes del rito a “las emociones más intensas, [constituye] un descenso vertiginoso a la experiencia de lo trágico” (81-82), provoca la metamorfosis, la transfiguración, toda vez que posee un elemento ritual de transformación de la realidad.

El espacio del cante jondo es la fiesta, es su rito particular, nos dice el autor: “La metamorfosis que produce el cante se da en el espacio y el tiempo de la fiesta, que son la negación del espacio y el tiempo convencionales” (88), para resultar en un espacio catártico, comunitario, que trasciende el orden habitual y de hecho libera al ser humano de este, para conectarlo —en el caso del cante jondo— con el sentimiento trágico de la vida. Por ello, “la fiesta es lo contrario del espectáculo” (90), pues este establece una distancia entre actor y espectador, de manera que “la fiesta es comunitaria y el espectáculo es social” (90). El grito del cantaor flamenco no puede producirse, según lo anterior, en el espectáculo, sino sólo en la fiesta, en el ámbito en el que históricamente se ha fraguado el rito del flamenco, el que ha permitido que los participantes trasciendan su realidad y se liberen del orden cotidiano, enajenante.

El capítulo IV, “Creación en acto”, habla sobre los principios del arte del flamenco, acuñados en la edad de oro del género (1860 a 1920) y que se encuentran en constante reconstitución; según lo establecido por el autor, lo esencial en este arte no es el canon formal, sino el expresivo, de manera que, aun cuando puedan aparecer nuevas canciones del género o, incluso, nuevos subgéneros apegados al gusto estético cambiante, el fondo expresivo del cante jondo será el que siga dando unidad a la tradición del flamenco. El intérprete debe realizar una creación en acto; es decir, “la recreación singular de las formas tradicionales, [esto es], un encuentro con el alma propia que se manifiesta como poder emotivo, como energía expresiva que se contagia y conmueve” (97-98).

Llegar a este tipo de ejecución no es asunto de herencia genética, pero tampoco fruto de un estudio de tipo escolar; en el cante jondo la creación en acto “nace como un milagro, como un don. No es un don celeste, sino terrestre, no es obra de la razón y del pensamiento, sino de la pasión” (102). Agrega: “El cantaor es un intermediario entre los duendes y

los hombres, un médium que ha de transfigurarse para que lo mágico acontezca" (103), y demanda de él que alcance el trance al ahondar en lo profundo de sí y prodigarlo con verdad. Esta capacidad mágica del cantaor sólo se logra desde la humildad que le otorga su *docta ignorancia*, "el valor de aventurarse en lo incierto para temblar ante lo desconocido" (106). En la medida en que esta magia escapa de sus manos y que la aventura resulta singular cada vez que la emprende, el cantaor "ha de luchar para hablar, abismarse para sentir, encenderse, arder y palpitar en la oscura luminosidad de lo jondo" (107).

El capítulo V lleva justamente el título de "Lo jondo"; en él, el autor recalca el hecho de que, más que por una tipología melódica, lo jondo se caracteriza por su amplia riqueza expresiva. Para ubicar el término en el ámbito estético de la música flamenca, establece tres categorías fundamentales para este arte: lo bonito, lo bello y lo jondo. Las dos primeras se refieren a cualidades estéticas de la ejecución: lo bonito estaría referido al "agradar sin más, jugando con las formas por puro deleite de los sentidos" (115), en una ejecución preciosista, que pone el acento en las cualidades sonoras de la música. Muy cercano se encuentra lo bello, que en el flamenco se puede concebir prácticamente en los mismos términos en que lo ha hecho la estética; sin embargo, entre la belleza clásica, tendiente entre otras cosas al equilibrio, la elegancia, la perfección y la serenidad, y la romántica, en la que el artista busca "producir mediante su obra un efecto poderoso, un choque provocador y perturbador" (118), el flamenco está más cerca de este concepto de belleza. Lo jondo, que viene dado por el arrebató pasional, se encontraría, según el autor, al margen de estas concepciones de lo bello, y estaría conectado, en cambio, de algún modo, con lo sublime, esto es, "la experiencia teórica de lo trágico, [...] la tragedia entendida como apariencia transitoria que puede ser superada y no como verdad última de nuestra existencia" (122).

Sin embargo, dice Martínez Hernández, lo jondo va más allá, se mueve "en su propia órbita, la de lo jondo" (122), esto es, la de las contradicciones más íntimas y terribles del ser humano, que, según el decir del autor, buscan ser manifestadas contra toda lógica. En la expresión que aporta el flamenco a partir de lo jondo, una expresión que parte del íntimo caos humano, se encontraría el concepto de belleza propio de este arte: "El cante jondo es la voz del hombre que mira a lo terrible y grita

angustiado y sobrecogido por esa visión abismal. Pero no porque vaya a buscar ese abismo, sino porque ha nacido dentro de él" (124).

En el capítulo VI, "El duende y la gracia", se habla sobre el término *duende*, ligado directamente al concepto de descenso al abismo referido por el autor. La aparición del duende está conectada con el momento de la fiesta en que la concurrencia puede emprender ese camino bajo la conducción del cantaor. Este asombroso ingrediente del ritual, sin embargo, "se ha convertido en mito inefable y en tópico manido del flamenco" (132). Por supuesto, dice, Federico García Lorca será el gran teórico del duende, quien no sólo aportará esta categoría estética para los iniciados en la fiesta del flamenco, sino que la pregona por el mundo. En su escrito clásico "Juego y teoría del duende", el granadino establece, entre otras cosas, los vínculos del arte flamenco con la estética romántica y equipara, en cuanto a la trascendencia de su creación artística, a los grandes cantaores populares andaluces con reconocidas figuras del llamado gran arte europeo (133-134).

Martínez Hernández resalta las aportaciones de García Lorca en este trabajo, donde establece el sentido de la inspiración venida del *duende*: "el duende tiene su morada en las últimas habitaciones de la sangre y es allí donde hay que atreverse a despertarlo para pelear con él y quemarse con su fuego [...]; para encontrarse con él es preciso rechazar al ángel y dar un puntapié a la musa" (135). Establece Lorca, según el decir de José Martínez, dos reflexiones fundamentales sobre el término: "*el duende es el espíritu de la tierra y el duende no llega si no ve posibilidad de muerte*" (137; cursivas del autor). Según lo explica, la voz del duende es terrenal, es la inspiración de la tierra que se manifiesta en el ser humano, como he señalado, en virtud del grito. La reflexión que emprende en este sentido resulta de lo más sugerente; para él, el duende "es una sabia demencia, consiste en romper las formas sin perderlas interiormente, es una locura sensata, una embriaguez lúcida" (143).

Concluye el capítulo con palabras sobre un término análogo al del duende: el de la *gracia*, que sería el grito no de dolor sino de alegría, mucho más excepcional que aquel, dado que el flamenco expresa, como lo he ya apuntado, la voz de los marginados: "la gracia es [...] la otra cara del duende, la transfiguración de su rostro terrible y desgarrado en un rostro iluminado, sensual y gozoso [...]. *El duende es el dolor de la tierra,*

*la gracia es la sal de la tierra*" (145-146; cursivas del autor); concibe, así, la gracia como un súbito esplendor dentro del padecimiento que el flamenco representa.

El capítulo final, "Patética", es una reflexión en torno al discurso poético del flamenco, una profunda lectura que retoma los argumentos vertidos en los seis capítulos anteriores para proponer una visión desde la propia sensibilidad de lo jondo; de tal manera, establece la necesidad de pasar por alto la consideración clásica de la pasión como opuesta a la razón. El cante jondo, por el contrario, sería una forma de expresión para las pasiones humanas, una forma artística que, por ello, se opone a las aspiraciones del arte clásico, al sentido de la ética, "consecuencia del *ethos* (carácter)"; cabría, en este caso, hablar, como lo indica el título del capítulo, "de una patética, en la que la acción proviene del *pathos* (pasión)" (153). A partir de esta premisa, nos dice, puede entenderse la tendencia de la lírica del flamenco –y habría que decirlo, de muchas coplas en el mundo hispánico– hacia las contradicciones, hacia el *nonsense*, dado que esta poesía no busca primordialmente adaptarse a los cánones de la razón; por el contrario, dice el autor: "el cante jondo nos sugiere que tal vez no hemos venido al mundo para gobernar nuestro destino, sino para sufrirlo y comprenderlo a posteriori desde la pasión" (157).

Esta visión de la poesía y la música tradicionales, situada al margen del idealismo y el racionalismo filosóficos, resulta más que original, pues nos ubica, desde mi punto de vista, en la esfera estética que de suyo corresponde a esta poesía; no por nada, en el prólogo al libro, Félix Grande destaca que este es en realidad "uno de los pocos estudios radicales que ha motivado en más de un siglo esta música radical" (13). Me parece que la profundidad con que José Martínez Hernández aborda el problema de la estética del cante jondo, así como la originalidad de su óptica, hacen de este volumen una obra de importancia para acceder a la poética del flamenco en particular y de mucha de la lírica tradicional hispánica, en general.

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ  
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo