

Hombre, gitano y dolor en la colección  
de cantes flamencos recogidos y anotados  
por Antonio Machado y Alvarez  
(Demófilo)

POR VALERIO BÁEZ SAN JOSÉ Y MATILDE MORENO MARTÍNEZ

0. INTRODUCCIÓN

Ricardo Molina y Antonio Mairena<sup>1</sup> en un intento desesperado por definir el cante presentan una serie de retazos descriptivos ensamblados como cante distinto, humano, primitivo, radical, sin inspiración estética, filosófico existencial, trágico, grito o lamento.

Bien es verdad que este conjunto de caracterizaciones no puede constituir una definición, pero quizá sea ésta la única posible ante un fenómeno que, al ser fijado más estrictamente, perdería toda la grandeza y complejidad de sus matices: *a*) es distinto por sus orígenes, por su música, por las circunstancias de su representación; *b*) es humano por su temática: el hombre y sólo el hombre; *c*) es primitivo, porque atiende a los sentimientos primarios del hombre (amor, vida, muerte, destino, etc.) y de aquí su radical facilidad de comprensión para todos los hombres; *d*) es de inspiración no estética, si bien no llegamos a comprender totalmente esta afirmación; *e*) filosófico existencial, porque atañe a la conciencia dolorosa de los grandes problemas del existir; *f*) trágico siempre ante tales problemas, y *g*) ante ellos se mueve como grito o como lamento resignado.

Este cante es anónimo en la mayoría de sus producciones, pero esto no indica que fuese anónimo en su origen, como ya

---

1. Ricardo Molina y Antonio Mairena (1971), *Mundo y formas del cante flamenco*, Sevilla-Granada, págs. 77 ss.

apuntó don Ramón Menéndez Pidal para los cantos tradicionales, sino que los ha recogido un conjunto de personas y los ha hecho propios, transmitiéndolos a su vez con las correcciones debidas a los ejecutantes. Ahora bien, lo que caracteriza el cante flamenco es precisamente el ser minoritario y popular a la vez. Es popular en su fonética, su vocabulario, su sintaxis (con elementos diastráticos pertenecientes a un subproletariado esencialmente urbano, como son los gitanos en su inmensa mayoría), pero es minoritario ya que el pueblo ni compuso las letras ni acude al flamenco como a un arte que mueva a masas<sup>2</sup>. Tampoco es válida para el flamenco la comparación con el romancero y el refranero. Estas dos últimas creaciones populares han sido el patrimonio común de las gentes de España y América y de ellas han pasado posteriormente a las colecciones. Las letras del flamenco son patrimonio casi exclusivo de los "cantaos" y, de hecho, coleccionistas como Demófilo (1881) dicen repetidamente que las recogieron de boca de sus intérpretes en las tabernas del siglo XIX, intérpretes, en muchos casos, con nombre y apellidos<sup>3</sup>.

Por otra parte, el cante se muestra también individual en su ejecución. En efecto, para el que haya asistido alguna vez a una juerga flamenca auténtica quedará patente que el artista está solo ante su público, solo porque canta solo —la guitarra tiene la función de rellenar los silencios—, solo por su indiferencia ante el público y esto nos llevaría inmediatamente, como han hecho algunos autores, a la comparación entre folklore y flamenco. Aragoneses, vascos, gallegos, castellanos e incluso los andaluces al cantar composiciones no típicamente flamencas, cantan a coro, o al menos existen unos estribillos donde participa el coro. El flamenco en su ejecución es pura soledad y el público o asiste al cante con un silencio casi religioso o, todo lo más, irrumpe anárquicamente para

---

2. Precisamente esta simbiosis artista culto (uno de los posibles productores del cante originario) y su transmisión popular fue puesta de manifiesto por autores como R. Cansinos Anselms (1976, 2.<sup>a</sup> ed., *La copla andaluza*, Madrid, pág. 13) que, además, demuestra palpablemente cómo estos cantos ya popularizados pueden volver a ponerse en manos de autores cultos.

3. Por eso no podemos estar de acuerdo con Ricardo Molina y Antonio Mairena (op. cit.) cuando dicen que la situación, respecto a España, del romancero es análoga a la del cante flamenco, respecto a Andalucía.

jalear y estimular al "cantaor" en algún momento de la ejecución <sup>4</sup>.

¿De dónde proviene este carácter solitario, tan peculiar del cante, como lo son también otros aspectos? Entre las hipótesis más barajadas estarían: 1) de un posible primitivo carácter judaico, según la cual, el cante flamenco tendría relación con los cantes sinagogales y representaría el lamento del converso, con afinidades muy estrechas respecto a los salmos y el libro de Job. Sin ánimo de entrar en polémica, tendríamos que hacer constar que el canto sinagoga es un canto que remite siempre a un coro. Por otra parte, nos hemos encontrado en la colección de cantes que venimos estudiando una sola alusión al mundo hebreo, donde la palabra judío se utiliza como insulto; una tesis más plausible sería la de la existencia en el cante de influencias árabes. Desde luego, está documentada la convivencia en las gitanerías (barrios de gitanos) en los siglos XVI y XVII de moriscos y gitanos; precisamente, el fundador del autonomismo andaluz, Blas Infante, hacía derivar la palabra flamenco de una raíz árabe. Sin negar esta aportación, ya que la convivencia de estos dos grupos étnicos está documentada, ya veremos cómo en los cantes estudiados, que representan una de las colecciones más antiguas de letras, el gitano se diferencia del moro y considera como un mal el destierro a África <sup>5</sup>; 2) por exclusión, sólo nos queda —como por otra parte hacen casi todos los autores

4. En este sentido, debemos estar completamente de acuerdo con lo sostenido por M. López Rodríguez (1971; *Tras las huellas del flamenco. Mundo gitano en la obra de Cervantes*, Jerez, pág. 10), según el cual el flamenco dejó de ser folklore para convertirse en una manifestación artística de minorías y todavía iríamos más allá diciendo que el flamenco no fue nunca folklore. Siempre fue un arte de minorías y minorías muy exiguas. Véase: R. Molina y A. Mairena (op. cit., pág. 70).

Por otra parte —como no se han cansado de repetir los flamencólogos desde don M. Machado— siempre ha habido autores cultos, cuyas composiciones han sido intencionalmente hechas para ser cantadas por los cantaores flamencos, o de las que los cantaores se han apropiado. Véase: R. Solís (1975; *Flamenco y Literatura*, Madrid, págs. 14 ss.).

5. Para que este carácter de soledad sea atribuible a un origen árabe, tendríamos que probar que existe un canto afín entre los árabes, cuya característica esencial fuera precisamente este carácter de soledad y, aunque es un hecho comprobado la convivencia durante los siglos XVI y XVII de gitanos y moriscos (véase: M. López Rodríguez, op. cit., pág. 4), lo cierto es que este posible carácter árabe no se manifiesta en los cantes estudiados. Por otra parte, don Emilio García Gómez (1959; *Poemas arábigoandaluces*, Madrid) nos habla de una poesía arábigo-andaluza totalmente fijada en sus temas, símbolos

actuales— otorgar la paternidad del cante, al menos hasta mediados del siglo XIX, a los gitanos<sup>6</sup>, canto de perseguidos en una situación muy particular en muchas ocasiones, la cárcel<sup>7</sup>.

De todo lo dicho hasta ahora se inferirá que el tema básico de los cantes flamencos sea el del hombre solo, en situación que va desde lo meramente desagradable hasta lo trágico.

Hay quien define el tema del cante<sup>8</sup> como el del hombre solo, abandonado de todos los valores de la civilización como son la jerarquía, los honores, el dinero y el saber, excepto la mujer y el destino, lo cual representa un proceso psicoanalítico en el que proclamar las razones de la pena y el confesar la inexorabilidad del sino, supone un descargarse de responsabilidades sociales. En este sentido, el hombre, asunto del cante, sería análogo al héroe trágico griego que paga un error del que no fue absolutamente consciente. El bandido y el torero serían, por otra parte, sublimaciones. Puede ser, pero en la colección de cantes flamencos de Demófilo los términos “bandido” y “torero” son escasísimos.

## 1. LOS TÉRMINOS HOMBRE-MUJER

Vamos a intentar delimitar dos características básicas en los cantes, partiendo de los elementos léxicos. En la inmensa mayoría de las letras estudiadas aparece un solo ser humano

---

y tópicos creados por sus predecesores, es decir, una poesía no espontánea, mientras que las letras del flamenco, como se irá viendo por los ejemplos dados, parecen nacidas siempre de una circunstancia concreta.

En la tesis de la simbiosis de judíos, moriscos y gitanos vuelve a insistir hoy Félix Grande (1979; *Memoria del cante flamenco*, I, Madrid, págs. 89-90), aunque de manera desvaída.

6. Así lo reconocen hoy todos. Véase: Félix Grande (op. cit., pág. 38).

7. Y efectivamente puede ser la cárcel donde un lamento individual se convierte en canto y este lamento de la propia condición individual no puede ser sino solitario en tales circunstancias. Cervantes dejó constancia del lamento carcelario de los gitanos (como ha apuntado M. López Rodríguez, op. cit., pág. 24), en la *Gitanilla*: “Tenemos muchas habilidades que feliz fin nos prometen; porque en la cárcel cantamos, en el potro callamos...”.

Es precisamente este origen carcelario del cante, con el que podemos interpretar el sentido litúrgico que aún conserva: la mayoría de las letras estudiadas expresan o el recuerdo de una afrenta o una situación desagradable o la vivencia renovada de esa afrenta o situación desagradable en el presente. Abonan, por otra parte, este origen carcelario la historia de la represión antigitana hasta el siglo XVIII y la de su marginación real hasta nuestros días. Véase: Félix Grande (op. cit., págs. 120 ss.).

8. R. Cansinos, op. cit., pág. 121.

en sí o en sus relaciones con los demás, en este último caso, normalmente agredido<sup>9</sup>. Ese ser humano, además, aparece en la inmensa mayoría de los cantes involucrado en una situación que va desde lo meramente desagradable hasta lo trágico, ya en sí mismo o como agredido —caso normal— o agresor. En efecto, para los términos que designan ser humano en los cantes flamencos estudiados (sin incluir los abundantísimos nombres propios donde la situación es idéntica) como<sup>10</sup> arai (moros), batito (hijo), caló (gitano), calorri (gitanos), calorrea (gitanas), calorri (gitanos), comare, chabal (muchacho), chabosito (hijito), chorrelito (hijo), chinorri (niño), chorri (hijo), chorreles (hijos), churumbeles (niños), flamenca, flamenquiya, flamenquita, gaché, gachó (andaluz no gitano), gachí (andaluza no gitana), hermana, hermano, hermanita, hermanito, hija, hijito, hijo, hombre, jente, jerés (noble o caballero), jitana, jitanito, jitano, judía, mare, marío, morito, mosa, moso, mosqueta (muchacha), muchacha, muchacho, mujer, mundo, niña, niño, nobia, nobio, pare, persona, primo, serrana, serraniya, serraniyo, serrano, suegra, suegro, hemos comprobado que, con rarísimas excepciones, están envueltos en una situación que va desde lo meramente desagradable a lo trágico (muerte, enfermedad, fracaso en el amor, etc.)<sup>11</sup>.

Tomemos ahora los dos nombres que abarcarían todo el conjunto, la pareja hombre-mujer. Respecto al término hombre, su presencia fenomenológica no puede ser más desconsoladora. Del hombre esencial se predica que se ve perdido por la mujer,

9. Por eso estamos plenamente de acuerdo con José Monleón (citado por Félix Grande, op. cit., pág. 172), después de nuestro análisis, en que el cante es una tragedia en primera persona.

10. Respetamos la transcripción de las letras que presenta don Antonio Machado y Álvarez (1975, 2.ª ed.; *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Domófilo)*, Madrid). Es reedición de la original sevillana de 1881.

11. Ramón Solís (op. cit., págs. 8 ss.) enumera como un tema del flamenco la simple alegría del vivir. En la colección de cantes que estudiamos, que es una de las más antiguas, este sentimiento está casi ausente.

Designar como lo esencial del cante, como ha hecho Félix Grande (op. cit., pág. 29), el grito de rebelión de la vida contra la muerte, nosotros, al menos en el ámbito de las letras estudiadas, no lo vemos.

Por otra parte, casi todos los autores estudiados hablan del cante como "trágico, dramático, con sentido trágico". Nosotros, modestamente, creemos que ahora podemos definir ese concepto tantas veces intuído: lo narrado discurre casi sin excepción desde lo meramente desagradable hasta el dolor supremo.

Quien te puso Petenera  
No te supo poner nombre  
Que debió de haberte puesto  
¡Niña de mi corasón!  
La perdisión de los hombres (171/1)<sup>12</sup>,

que, sumido en los dolores de amor, o vive en continua zozobra  
hasta perder el sueño,

Al hombre que está queriendo  
Jasta e noche en la cama  
Er queré le quita er sueño (27/10),

o aborrecer el dinero, por idéntico motivo,

Tiro er dinero mir beses  
El hombre que está queriendo  
Jasta er dinero aborrese (76/336).

Conseguidos sus propósitos, se convierte en un profundo egoísta,

El hombre que está queriendo  
E noche cabila y bela  
Y así que logra su gusto  
Aborrese, orbía y niega (99/27).

Por otra parte, se ve perseguido por la murmuración,

Más mata una mala lengua  
Que las manos der berdugo  
Que er berdugo mata un hombre  
Y una mala lengua a muchos (102/42),

muerto de miedo, como un niño, cuando es hecho prisionero,

Toos los hombres mas guapos  
Toitos se güerben chiquiyos  
Cuando ensima del ayunque  
Se les remachan los griyos (158/41),

---

12. Citamos los cantos de la colección de Demófilo con el número de página y el número de letra.

o con torvos pensamientos cuando está en prisión,

Hermanita no más penas  
Que sueño con tu queré:  
Y el hombre que está en prisiones  
Se sueña con Lusifé (154/20).

No más placentera es la situación del hombre concreto,  
asediado por las mujeres,

Con er jaleo y el olé  
Las muchachas de hoy en día  
Se io isen a los hombres (35/66),

aburrido en situación cotidiana,

Ese hombre está aburrío  
Echarle las aguaeras,  
Que baya por agua al río (41/113),

o, lo que es peor, condenado a trabajos forzados,

Y a siento cincuenta hombres  
Nos yeban a la Carraca  
Nos yeban a currelá  
A sacá pieras d'er agua (159/47).

De igual manera, es connotado el término mujer en los  
cantes recogidos por Demófilo, haciendo excepción de los  
casos en que el término es sinónimo de esposa. La mujer  
vista esencialmente es causa de todos los males,

Una mujé fue la causa  
De mi perdisión primera:  
No hay perdisión en er mundo  
¡Niña de mi corasón!  
No hay perdisión en er mundo  
Que por mujeres no benga (174/10).

Si es maia es irrecuperable,

La mujé que sale mala  
Yébasla ar Monte e Piedá  
Y rompé la papeleta  
Pa no poerla sacá (146/9).

Si, por el contrario, centramos nuestra atención en el término mujer en sus apariciones designando un ser humano concreto, observamos que, en general, es motivo de denuesto o de injuria. Estos sentimientos abarcan una amplia gama de motivos, la fealdad,

Que benga Dios y lo bea,  
Las ducas que estoy pasando  
Por esta mujé tan fea (66/264),

defecto físico,

Mas bale queré a un gargo  
Que queré a una mujé  
Que queré a una mujé  
Que tenga er percueso largo (56/193),

inmadurez,

Yo te quería queré  
Pero beo que no tienes  
Fundamento e mujé (84/382),

no "ser mujer de su casa", es decir, no aceptar el papel destinado a la mujer en una sociedad patriarcal,

Acuérdate que ijiste  
Que eras mujé e tu casa:  
Y nunca te encuentro en eya...  
Esa ba a sé tu esgrasia (145/3),

el haber sido encontrada en delito,

Una mujé en este mundo  
Dijo que se enmendaría  
Y la he piyao en un yerro...  
¿Qué castigo meresía? (147/16),

la crueldad en sus pensamientos,

Arguna loba rabiando  
Te jizo a ti las entrañas  
Pensamientos tan bajunos  
Mala mujer t'acompañan (96/13),



o el mal trato dado al hombre,

La ropa que yo me jaga  
De luto negro ha e sé  
Por er mal pago que m'ha dao  
Una pícara mujé (146/10).

Incluso cuando se trata de una mujer a la que se ama, el hombre se extraña de la aparición de este sentimiento afectivo,

Ven acá, mala mujé!  
Si en tarde en tarde te beo,  
Cómo te tomo queré? (78/350).

Vemos, pues, que los términos hombre-mujer en el cancionero de Demófilo están connotados de un esencial pesimismo. No existe ni un solo cante donde los términos hombre o mujer sean expresamente valorados<sup>13</sup>. Pasemos, pues, a otros términos, que designan a la pareja, pero desde una perspectiva más concreta, la que hace referencia a lo racial.

## 2. LOS TÉRMINOS QUE DESIGNAN AL GITANO

Los términos que designan al gitano en la colección de Demófilo serían, como ya vimos, gitano, flamenco, caló (caló, calorré, calorri, calorrea) frente a gachó (gachó, gaché, gachí) que designa al andaluz no gitano. Aquí habría que distinguir, en primer lugar, que en la Colección de Demófilo, las palabras flamenco -a son términos utilizados por los andaluces para designar al gitano y, por el contrario, gachó-gachí los utilizan los gitanos para designar a los andaluces. Caló no implica perspectiva.

---

13. Hasta aquí el resultado de nuestro análisis. Ahora bien, postular, como lo ha hecho R. Cansinos Ansens (op. cit., pág. 35), que el drama de la mujer caída y el hombre delincuente sean los términos esenciales en la copla andaluza, nos parece, por lo menos en lo que respecta a la Colección de cantes flamencos de Demófilo, absolutamente inexacto.

Por otra parte, estamos de acuerdo con el autor anteriormente reseñado (op. cit., págs. 52 y ss.) en que no existe una "aurea mediocritas" en el cante, respecto a la mujer, pero no en el sentido apuntado por él, mujer aromada de santidad - mujer envuelta en el pecado. Esto no sería válido ni siquiera para los términos compañero - compañera, actantes fundamentales de la relación amorosa.

El término gitano y sus variantes se encuentran en los cantes, como era de esperar, connotados positivamente. En primer lugar, el gitano muestra el orgullo de serlo y no de serlo de cualquier manera, sino de nacimiento,

No quiero escendé d'arai  
Caló en mi nasimiento  
Sino que quiero yo sé  
Como mi generamiento.  
Deblica barea (169/7).

Otra connotación específica del término gitano es el continuo sentimiento de verse perseguido y/o subyugado. Valga un ejemplo como muestra,

Los jerés po las bentanas  
Con faroles y belón  
Si arcaso er no s'entregara  
Tirasle que era caló (155/23).

Al lado de estas dos marcas, su orgullo racial y su sentimiento de persecución, estaría la de su generosidad. El gitano o la gitana se presentan como seres generosos en su desgracia,

Mira si soy buen jitano  
Que cuatro reales te doy  
De cuatro y medio que gano (56/194).

Maresita mía,  
Que güena jitana  
De un peasito e pan que tenía  
La mitá me daba (127/91).

Frente a los términos gitano y caló estaría el de gachó, que designa al andaluz visto desde la perspectiva del gitano. Aquí hay que establecer una distinción, la gachí, la andaluza, es contemplada como objeto de deseo y no encontramos ningún tipo de rechazo por parte del gitano, es más, son abundantes los cantes donde el gitano lamenta la pérdida de una gachí o se recrea en sus cualidades físicas o morales. Sin embargo, hacia el gachó sí existe una oposición atenuada que se muestra en cierto desprecio (gachó sin dinero = barco sin timón).

Gachó

Gachó que no habiya motas  
Es un baico sin timón (90/3),

aunque este desprecio se compense en cantes donde precisamente se nos narre la existencia de una unión afectiva profunda entre gitana y gachó, por parte del gachó, claro está,

Tú jitana y yo gachó,  
Tú m'has robaito el arma  
Yo te robé er corasón (72/307),

si bien se da y es frecuente que el gitano se moleste porque una gitana o gachí sea enamorada por un gachó.

Tampoco se identifica el gitano ni con moros ni judíos. Los cantes muestran ejemplos donde se utiliza la palabra judío como insulto y donde los términos arai, moro, morito, morería, son connotados peyorativamente como gente mala, lugar de destierro, lugar donde uno sólo se iría en situación desesperada. El gitano, pues, protagonista del cante flamenco, se encuentra solo con su orgullo racial, su sentido de persecución y a medias identificado con los gachós.

2.1. *Los enemigos del gitano*

Podríamos preguntarnos ahora quién es el enemigo del gitano, cuál es la fuerza que a él se opone y que le persigue. Nuevamente, la observación de los frecuentísimos términos gente y mundo nos dará una clave.

La palabra mundo se encuentra con dos sentidos, idénticos a los de la lengua estándar, mundo como lugar y mundo como conjunto de personas. Pues bien, el lugar es ámbito donde acontece todo tipo de desgracias: perder el amor, no tener placer, sentir el dolor, vivir aborrecido de la gente, vivir odiado, no tener salud, estar expuesto a la difamación, conocer el desengaño, etc.

El término mundo en su segunda acepción, así como el término expreso gente, está connotado como el agente causal típico del mal padecido,

Chiquiya ¡balientemente  
Dejaste tú mi queré  
Por er desí de la gente! (37/80),

el gran inquisidor del hombre,

Por aonde quiera que boy  
La gente me mira mucho  
Mis obras dirán quien soy (61/230),

los que no dan afecto,

¿Dónde m'arrimaré yo,  
Si no hay un pecho en er mundo  
Que quiera darme caló? (38/86),

los que aborrecen,

Pensaste tené alegría  
Y estás bibiendo en er mundo  
De la gente aborresía (60/223),

y, en general, los que se alegran de nuestros males,

Por darle gustito ar mundo  
Y a mi corasón pesá,  
Dije que no te quería  
Teniéndote boluntá (104/51) <sup>14</sup>.

Se ha dicho insistentemente que fuera de esta oposición (gente y mundo frente a gitano) no existe en el cante flamenco una protesta social y esto no me parece verdadero en su totalidad. Bien es verdad que el tema del cante, el hombre angustiado por problemas, parece ser una sublimación de dolores concretos, sublimación en la que la gente y el mundo

14. Ricardo Molina y Antonio Mairena (op. cit., pág. 109) también han puesto de manifiesto cómo el tema de la gente representa lo hostil, el enemigo. Estamos de acuerdo con ellos, pero creemos que hay —como hemos visto— que llevar un paso más allá la indagación. La gente, el mundo, es el enemigo menos comprometido, es un enemigo que, al agredirlo verbalmente el "cantaor", no va a dar a su vez otra respuesta agresiva. Y esto se hace, a nuestro modo de ver, más patente si observamos las asociaciones de los términos que indican dolor (pena, fatigas, ducas, dolor, tormento) en el cante. Existe, desde luego, una amplia gama de causantes del dolor, pero en casi su totalidad, estos causantes son términos abstractos.

representan un adversario abstracto contra el cual se puede protestar sin temor al castigo. Ahora bien, aunque sean escasas las apariciones en esta colección (que, por otra parte, es una de las más antiguas) de términos para designar hombres investidos de autoridad, éstos, cuando aparecen, son siempre connotados como agresores. Estos agresores van desde la aristocracia (marquesa), la autoridad civil (gobernador, alcalde, corregidor, chinís [alguaciles]), la autoridad judicial (juez, fiscal, libranó [escribano]) hasta la autoridad militar (general, sargento, cabo, soldado, guardia civil) <sup>15</sup>.

De manera menos hostil se muestra el sentimiento de agresividad frente a la Iglesia y aquí hemos de establecer una estricta distinción entre lo religioso y lo eclesiástico. El estudio del léxico del cante nos ha hecho ver cómo, junto a una postura religiosa tradicional centrada fundamentalmente en Dios, la Virgen María y los santos, existe, aunque de manera más velada que contra la autoridad civil, un sentimiento de despego, crítica o apartamiento <sup>16</sup> del clero regular o secular.

Por último podríamos preguntarnos cuál es el entorno físico donde se lleva a cabo el lamento solitario, sublimado, constituido por los cantes. Es ya un tópico decir, desde al menos Federico García Lorca, que el cante no tiene en cuenta casi

15. En este sentido no podemos estar de acuerdo con lo apuntado por R. Cansinos (op. cit., págs. 85 ss.) en el sentido de que el cante no implica un compromiso político. Precisamente esta aversión por todo tipo de autoridad nos muestra la más extendida corriente política presente en la Andalucía de la segunda mitad del siglo XIX, el anarquismo, y recordemos que la colección de Demófilo se publica en el año 1881. De la misma idea de R. Cansinos, la ausencia de la protesta social, se hace eco en nuestros días R. Solís (op. cit., págs. 10-12), F. Grande (op. cit., pág. 392) y otros muchos.

16. Mucho podría decirse en este lugar, después de la distinción que hemos establecido en los cantes entre lo eclesial y lo religioso. Los términos que designan lo eclesial (cura, obispo, etc.) están connotados o como accidentales o implicando cierto desprecio, aunque de manera muy leve. En los términos que designan el ámbito estricto de lo religioso habría que hacer una distinción. En primer lugar, el gitanismo que designa a Dios, Devel y sus variantes, de origen indoeuropeo, estudiado por Carlos Clavería (1951; *Estudios sobre los gitanismos en español*, Madrid) muestra, en muchos casos, la pervivencia de un sentimiento arcaico politeísta. En efecto, en muchos cantes se habla de un "Dibé" (un dios) como causante injusto de una desgracia o como sumido él mismo en una contradicción, mientras que los términos Dios, Jesús, la Virgen (ambos en múltiples advocaciones), los santos, son normalmente los destinatarios de una súplica, aunque a veces se dé una protesta teológica (el por qué de los males presentes).

Por todo lo dicho, tampoco podemos estar de acuerdo con R. Cansinos (op. cit., pág. 115), según el cual las coplas mostrarían un resentimiento anticatólico. A la vista de nuestro análisis, las letras del cante flamenco muestran un anticlericalismo normal en las clases populares de casi toda España.

para nada el paisaje, y esto es verdad. No lo es, sin embargo, la interpretación que se le ha dado al tema. Se dice que el cante no tiene en cuenta el paisaje porque está centrado profunda y básicamente en problemas humanos y se cita como un tópico la letra recogida por Demófilo,

A mí se me da mu poco  
 Que er pájaro en la lamea  
 Se múe de un arbo a otro (31/132),

que mostraría que el cante, como la tragedia griega, prescinde del paisaje. La interpretación podría ser otra y consistiría en que el cante ha nacido y se ha desenvuelto en un medio esencialmente urbano y callejero, como lo demuestra nuestro estudio. En efecto, la colección de cantes estudiados no hace nunca mención de un dentro de la casa, si hacemos la excepción de la cama donde se duerme, se despierta o se muere. En el flamenco todo o casi todo lo que ocurre acontece en un fuera, pero un fuera urbano: calle, plaza, plazuela, esquina, taberna, etcétera<sup>17</sup>. Una última prueba de este carácter urbano del cante nos lo dará la mera alusión a los topónimos y antropónimos. Los topónimos son siempre reales y casi en un cien por cien se refieren a localidades, barrios y calles de Sevilla, Jerez, Cádiz y pueblos cercanos a estas tres ciudades. Los antropónimos son abundantísimos y se refieren a personas conocidas en un pueblo o ciudad.

La conclusión provisional sería, pues, que el cante flamenco

17. Es curioso poner en evidencia cómo Ricardo Molina (1967, *Misterios del arte flamenco. Ensayo de una interpretación antropológica*, Barcelona, págs. 19-21), tras delimitar que el cante nace en el eje Sevilla, Jerez, Cádiz y los pueblos de su alrededor y que su autenticidad está en "razón directa de la proximidad a Triana" no haya dado el paso siguiente, manifestando el carácter esencialmente urbano del cante. El cante es el lamento de un hombre cuyo horizonte, excepto cuando huye, es la ciudad.

El cante surge en Sevilla, Jerez y Cádiz porque, como afirma M. López Rodríguez (op. cit., pág. 16), mientras que el gitano de Aragón y Castilla operaba en el campo en cuadrillas y actuaba a veces como malhechor contra el que se pedía el destierro y la muerte, los gitanos de la Baja Andalucía se establecieron como resultado de las leyes dictadas por Felipe II en gitanerías (barrios de gitanos) de las ciudades anteriormente mencionadas.

F. Grande (op. cit., pág. 47) sostiene que el gitano —no lo olvidemos, creador del cante— se afinó en Andalucía porque entre el estrato popular andaluz (proletarios y jornaleros) y los gitanos existía una afinidad de situación social que terminaría por crear una casi identificación. No sabemos hasta qué punto puede comprobarse esta identificación, aunque ya hemos visto cómo no existe una oposición entre gitano/a - gachó/gachí.

es el cante de un hombre solo, sobre un hombre solo, que no tiene nada que ver con el hombre o la mujer abstractos o concretos, sino sobre el gitano o todo lo más el gachó, hombre solo que se siente subyugado y agredido, ya sea por un medio (la gente) o por un medio concreto, la autoridad, soledad que es sentida en un medio urbano concreto por un hombre concreto. Las triacas consoladoras de esta soledad son el lamento por el dolor que se convierte en acusación implícita a la potencia agresora, y el refugio en el amor o en la familia, especialmente y de forma edípica en la madre<sup>18</sup>.

### 3. EL TEMA DEL DOLOR EN EL CANTE

El tema del dolor humano es esencial en el cante flamenco. De hecho, como asegura Manuel López Rodríguez<sup>19</sup>, el cante flamenco o, al menos, la carcelera y el martinete se originan en la cárcel. De aquí que podamos inferir, siguiendo a Félix Grande<sup>20</sup>, unos pasos diacrónicos en que, desde una *toná* originariamente carcelaria, se pase a una *toná* doméstica, rito recordador del agravio. Pasos que podrían resumirse en tres apartados fundamentales: 1) el tratamiento de la cárcel en todos sus aspectos<sup>21</sup>; 2) la interioridad sentida como cárcel, y 3) un proceso de interiorización aún más profundo, el miedo a la libertad, al amor, a la dicha, etc., porque constituyen un espejismo carcelario del que se sale más frustrado cuando

18. Tendríamos que concluir que los cantes estudiados nos muestran, en la inmensa mayoría de los casos, desgracias concretas acaecidas a un yo o a un tú también concreto, sin extenderse a ejemplos generales donde el caso particular sería subsumido. Bajo este punto de vista, nuestra coincidencia con R. Molina y A. Mairena (op. cit., págs. 22-23) es total, aunque ya lo afirmó mucho antes Demófilo en el prólogo a la colección, manifestando que el asunto de los cantes es puramente individual y, en este sentido, el cante flamenco es el menos nacional de los cantes.

19. M. López Rodríguez (op. cit., pág. 24).

20. F. Grande (op. cit., págs. 121 ss.).

21. Precisamente para J. Gelardo y F. Belade (1978; *La copla popular flamenca. Un estudio sobre la problemática social del cante*, Córdoba, pág. 109) la cárcel se presenta en los cantes flamencos bajo múltiples aspectos: 1) añoranza del preso (mujer, madre, hijos); 2) preocupación de la familia por el preso: a) cuidado físico; b) recogida de dinero; c) petición a los jueces; d) deseo de cambiarse por él; 3) reproche del preso a su familia; 4) evocación de los detalles de la vida carcelaria y la cárcel; 5) evocación de los sufrimientos morales padecidos en prisión; 6) la puesta en capilla; 7) los trabajos forzados; 8) la corrupción carcelaria: a) los servidores; b) los padrinos; c) los soldados, y d) los representantes de la justicia.

termina y el placer por la propia desgracia, sentido como más seguro que el riesgo de la libertad. Sea o no válida esta interpretación genética, el tema de la cárcel en su realidad física y psíquica se trata en el cante flamenco y en la antología en la que nos basamos extensamente. Sólo hemos querido dejar constancia de lo que consideramos acertado: el tema del dolor en el cante viene motivado si no totalmente por una experiencia carcelaria, sí, al menos, por una experiencia profunda de la persecución, persecución por otra parte totalmente documentada respecto a los gitanos, creadores del cante, y también respecto a los judíos y moriscos, los otros grupos que quizá contribuyeron a su creación.

Muchas han sido las interpretaciones que al tema del dolor en el cante se le han dado. Citaremos algunas de las más importantes. Félix Grande<sup>22</sup>, citando a Aranguren, que hace alusión al concepto hegeliano del romanticismo como "conciencia desgraciada", define con este término el cante, es decir, "sentimiento de la vida como destierro; y, más aún, como tragedia y agonía que implicarán automáticamente una disyunción entre la ley del mundo y la ley del corazón".

Fernando Quiñones<sup>23</sup> desde un punto de vista sociológico, al rechazar el cante flamenco como no popular, en el sentido de que "si bien brotado del pueblo ha medrado siempre entre escogidos núcleos de aficionados", rechaza el cante flamenco como queja sociopolítica concreta y lo define como *queja abstracta* y, por tanto, no asimilable a la canción protesta, cante definido posteriormente como *esencial abatimiento*, tanto en su origen como en su temática. Este esencial abatimiento se muestra: a) en un enfrentamiento a la adversidad de la que se sale perdedor sin comprender nada; b) en un fatalismo absoluto, y c) en un acomodamiento a la adversidad.

A. González Climent<sup>24</sup>, desde un punto de vista existencialista, delimita el dolor en el flamenco como el canto de la situación límite, es decir, "como el aposento maternal de la soledad, de la angustia, de la conmoción que da el asombro vital, el sino, el acaso, la muerte, Dios", es decir, con lo que

22. F. Grande (op. cit., pág. 314).

23. F. Quiñones (1982, 2.ª ed.; *El flamenco, vida y muerte*, Madrid, pág. 105).

24. A. González Climent (1964, 2.ª ed.; *Flamencología*, Madrid, págs. 168-171).



llamaría Jaspers la "situación límite" que implica, necesariamente, una insolubilidad del tope, el enfrentamiento pasional con lo absoluto. Este enfrentamiento se define como grito, pero: *a*) no grito salvaje (infragrito, grito por debajo de la palabra); *b*) no delirio dionisiaco griego o postromántico (Nietzsche), y *c*) sí grito metafísico, expresión de una angustia.

R. Cansinos, desde una doble perspectiva psicológica y sociológica, trata el tema desde los siguientes puntos de vista: 1) el cante flamenco es una sublimación de humillados y ofendidos<sup>25</sup>, según la fórmula de Dostoiewski, que conjugaría: *a*) la desesperación social y filosófica del Islam; *b*) social y religiosa del hebreo, y *c*) social del gitano; 2) este dolor implica un gusto morboso a perder. Tal sentimiento sería una sublimación<sup>26</sup> en el sentido freudiano del término, porque, al hacer del dolor físico y psíquico uno de los temas de su arte, el autor o intérprete se siente por encima del mismo, dulcifica con amargores. De aquí que sean temas básicos del cante la delectación morbosa en el dolor, la muerte, el acabamiento de la belleza, el abandono, la soledad, etc.; 3) el dolor en el cante es una liturgia<sup>27</sup>. El hilo argumental de ésta<sup>28</sup> sería: un sentimiento profundo de pérdida (afrenta padecida, oportunidad histórica perdida), sentimiento que conduce a una rememoración (lamento). Finalmente, al no existir una esperanza (su pesimismo es radical a diferencia del treno hebraico), se convierte en una venganza y una victoria en el sentido freudiano del término, es decir, en acusación abstracta contra los que imponen ese dolor.

R. Molina y A. Mairena<sup>29</sup>, en un intento desesperado por definir el cante, nos dicen: "El cante es existencial filosofía, porque surge (en sus formas esenciales) como expresión desgarrada o resignada de la angustia humana, de la conciencia dolorosa de los grandes problemas de nuestra existencia: muerte, destino, amor, pecado, libertad, salvación (...), grito desesperado (siguriya) o estoica resignación (soleá) (...). En el fondo es pura tragedia".

25. R. Cansinos Ansens (op. cit., pág. 109).

26. Op. cit., págs. 27-28.

27. Op. cit., pág. 26.

28. Op. cit., pág. 44.

29. R. Molina y A. Mairena (op. cit., pág. 78).

Félix Grande<sup>30</sup> define el cante flamenco como un “quejío”, grito histórico y metafísico contra la pena civil, la injusticia, la crueldad, la muerte, el tiempo, etc. Más adelante<sup>31</sup>, citando a R. Molina lo define como “la queja de un pueblo secularmente subyugado. El flamenco es el grito elemental —en sus formas primitivas— de un pueblo sumido en la pobreza y la ignorancia, para quien sólo existen las necesidades perentorias de la existencia primaria y los sentimientos instintivos”. “Sus coplas no son sino desesperación, abatimiento, lamento, renuncia, expansión biográfica, superstición, imprecación, alma herida, confesión oscura de una raza doliente e irredenta”<sup>32</sup>.

Finalmente, R. Solís<sup>33</sup>, desde un punto de vista fenomenológico, presenta el tema del dolor en el cante como: a) pena profunda; b) superioridad en el dolor, y c) queja enamorada.

Nuestro intento va a consistir en proporcionar unas bases léxicas al tema del dolor en el cante flamenco. Las interpretaciones reseñadas se insertan, como hemos visto, en el campo de la filosofía, la psicología y la sociología. No podemos olvidar, sin embargo, que el cante flamenco tiene como una de sus partes esenciales unas letras y esas letras un léxico. En este sentido, nos encontramos el tema del dolor en la Colección de Cantes Flamencos de don Antonio Machado y Alvarez dentro de tres ejes básicos: 1) los productores del dolor; 2) el dolor mismo (pena, fatiga, duca, dolor, tormento), y 3) la muerte.

### 3.1. *Los productores del dolor*

En el primer punto los términos se estructuran de acuerdo con el siguiente esquema, que, por supuesto, no representa estructuras lingüísticas, sino una determinada visión de la realidad, ya que partimos de la base de que el cante, cada

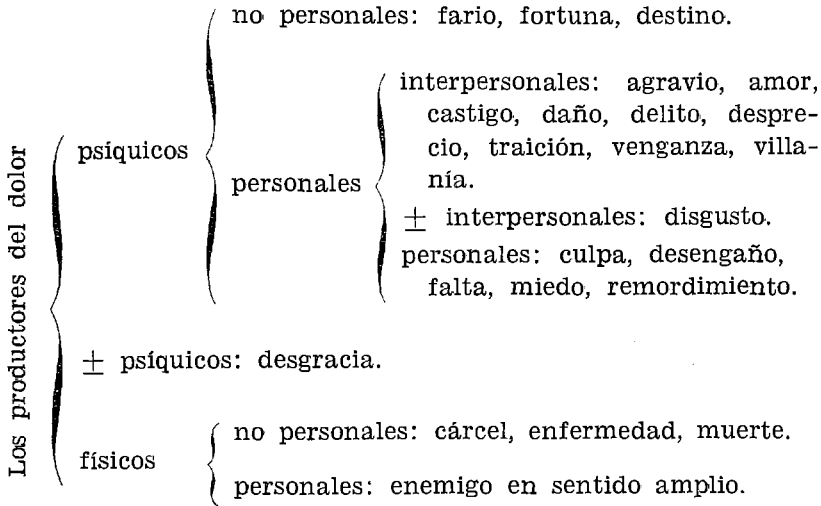
30. F. Grande (op. cit., pág. 29).

31. Op. cit., pág. 119.

32. F. Grande (op. cit., II, págs. 392 ss.) da de pasada una distinción entre el tema del dolor en el cante flamenco en general y algunos de sus géneros más recientes, como la cartagenera. En ninguno de ambos tipos se ha perdido el carácter intimista y personal del canto trágico en primera persona, aunque en este último género y, casi por primera vez, se expresen problemas colectivos y se empiece a tener conciencia colectiva de los mismos.

33. R. Solís (op. cit., pág. 6).

copla, o un conjunto de cantes, siguiendo una terminología saussureana, es un producto de habla; siguiendo una inspiración glosemática, un macrosigno cuyo significante es la lengua; desde un punto de vista estructuralista praguense, una estructura textual que no es isomórfica con estructuras de rango inferior, etc.



### 3.2. Términos que designan dolor

Más importante, y por eso trataremos de ejemplificarlo abundantemente, es el concepto de dolor expresado en el cante flamenco en orden de frecuencia decreciente por los términos pena, fatiga, duca, dolor, tormento.

3.2.1. *La pena*.—El concepto pena se presenta en múltiples asociaciones. En efecto, existe una pena del yo, absoluta, sin elementos volitivos, poseída íntimamente, sin límite,

¡Qué grande es la pena mía  
Que me he caído en un poso  
Y no encuentro la salía (66/261),

o que encuentra ese límite sólo en la muerte,

¿Qué quieres que yo le jaga?  
Una pena sin alibio  
Sólo la muerte la acaba (64/248),

totalidad de la pena a la que se puede llegar por saturación progresiva, como en el caso de,

Ya no puede ser er cuerbo  
Más negro que son las alas;  
Ya no pueden ser mis penas  
¡Niña de mi corasón!  
Más grandes que las pasadas (176/23).

Esta pena absoluta puede, al ser poseída sin límite, ser transmitida al ambiente que rodea al yo, ambiente normalmente urbano,

La siya onde me sientu  
Se l'ha caío la anea  
De pena y de sentimiento (50/165),

y excepcionalmente campestre,

Ar campo fui yo y a un arbo  
A contarle mi sentí.  
Y al arbo de oír mi pena,  
¡Soleá y más soleá!  
Y al arbo de oír mi pena  
Se le secó la raíz (173/5).

Nótese que es a este tipo de dolor, de pena, al que pueden referirse las interpretaciones estudiadas anteriormente, cante "conciencia desgraciada", "queja abstracta y esencial abatimiento" e incluso "liturgia sacerdotal sin esperanza". No obstante, el tema del dolor en el cante abarca mucho más, como vamos a ver inmediatamente.

Por otra parte, la pena puede transmitirse al ambiente y este tema, que no lo hemos visto tratado por los flamencólogos, es además de frecuente, particularmente intenso, puesto que no se trata de una pena compartida por otros hombres

o mujeres, sino pena de tal intensidad que llega a conmover a la naturaleza inanimada, lo cual entraría de lleno en el tema de los "sentimientos desmedidos" apuntado por varios autores.

Existe una pena personal, propia, sin elemento volitivo (deseo o rechazo), pero relativa siempre a una causa y, en este sentido, o relacionada con el amor o, mejor, con la persona amada,

¿Qué quieres tú que yo tenga?  
Que te busco y no te encuentro  
Me ajoga la pena negra (65/256),

Con penas m'acuesto  
Con más m'alebanto  
La curpa tiene mi compañerita  
Por quererla tanto (116/33),

con las penas o la muerte de la madre,

Penas tiée mi mare,  
Penas tengo yo,  
Y las que siento son las e mi mare,  
que las mias no (134/133),

No yores, que es tontería;  
Nunca pasé yo una pena  
Mientras mi mare vivía (59/212),

o, finalmente, con la ausencia o muerte del hijo,

El corasón e pena  
Tengo traspasao  
Poi que no tengo ar batito e mi arma  
Sentaito a mi lao (121/62),

o, en general, por las fatigas que, como veremos, constituyen un sinónimo de la pena,

De pasá fatigas  
Tengo yo una pena  
Un dolosito, mare, continito  
Que al arma me llega (117/38).

Frente a la pena propia, absoluta o relativa pero en la que no entra como definitiva un elemento volicional, nos encontramos otro tipo con un elemento volicional manifiesto, ya sea como aceptación que presenta las formas de una invitación a compartir las penas amorosamente,

Vente conmigo a la buena  
Y entre los dos pasaremos  
Las fatigas y las penas (79/359),

o, lo que es más frecuente, como rechazo voluntarista ante la pena ya considerada insufrible,

Compañera, no más penas,  
Mira que no soy e bronce,  
Que una peña se quebranta  
A fuerza e muchos gorpes (97/17),

A la reja e la carse  
No me bengas a yorá,  
Ya que no me quitas pena  
No me la bengas a da (93/2),

Hermanita no más penas  
Que sueño con tu queré:  
Y el hombre que está en prisiones  
Se sueña con Lusifé (154/20).

El opuesto a esta forma fenoménica de aceptación o rechazo de la pena para y por sí mismo, es el deseo de la misma, a veces terrible para el otro, deseo que adopta la forma de una premonición sobre un mal psíquico,

Has e bibí con la pena  
Que no has de querer a naide  
Y yo he queré a quien quiera (47/155),

un mal psíquico acompañado del más terrible de los dolores físicos,

Te has e mori con la pena  
Que la camisa en er cuerpo  
Te se ha e gorbé cangrena (75/328).

En ambos casos se trata de una maldición tan frecuente en el mundo del cante.

A su vez la pena es causa de los más variados efectos, la mortificación del cuerpo,

Tengo una pena conmigo  
Que a naide se la diré  
Daré martirio a mi cuerpo,  
¡Soleá y más soleá!  
Daré martirio a mi cuerpo  
Por darle gusto ar queré (174/14),

la enfermedad mortal,

Naide s'arrime a mi cama  
Que estoy ético e pena  
Y ar que muere e mi má  
Jasta la ropa le quemar (103/45),

el deseo de la muerte,

Acaba penita, acaba,  
Dame muerte de una bes;  
Que con er morir se acaba  
¡Soleá, triste de mí!  
Que con er morir se acaba  
La pena y er padecer (174/12),

la imposibilidad de la palabra,

Er corasón e pena  
Tengo trespasao;  
Jasta er jablá, mare, con la gente  
Me cuesta trabajo (120/57),

la búsqueda de la soledad,

Ar campito solo  
Me voy a yorá  
Como tengo yena e penas el arma  
busco soleá (113/17),

Hay en er meio er ma  
Una piera negra  
Aonde se asienta la mi compañera  
a yorá sus penas (124/73),

la búsqueda del consuelo religioso,

Cuando penas tengo  
Me voy a yorá  
A la capilla que tiene la Birgen  
E la Soleá (114/23),

y finalmente es considerada el origen del cante, del mejor, del único cante,

Er que quiera cantar bien  
Cante cuando tenga pena;  
La misma pena le jase,  
¡Niña de mi corasón!  
La misma pena le jase  
Cantar bien aunque no quiera (175/15).

Siguiendo pues nuestro esquema, tras haber observado todas las apariciones del término, podemos concluir que “pena” en la Colección de Demófilo no significa “castigo impuesto por quien tiene autoridad para ello”, tampoco “dolor físico o tormento corporal”, sino “aflicción profunda”. Ahora bien, son más frecuentes las penas relativas que las absolutas y de aquí tendríamos suficiente base para hacer una crítica a muchas de las afirmaciones “in vacuo” sobre la temática dolorosa apuntadas anteriormente.

3.2.2. *La fatiga*.—Para expresar el dolor, la segunda palabra en términos de frecuencia en los cantes estudiados es *fatiga* y el ámbito de su significación está también inserto en un amplio conjunto de asociaciones.

Existen unas fatigas personales, psíquicas, sin elemento volitivo alguno, absolutas, que son inmensas o, mejor, inagotables,

Soy un poso e fatigas  
Que un buen maniantá tenía,



Que a la par que crese el agua  
Ban cresiendo mis fatigas.  
Ban cresiendo mis fatigas  
Porque d'este maniantá  
Por instante me se yena,  
Y no lo pueo agostá (164/13),

consideradas superiores a las de todo el mundo,

Ya nadie tiene fatigas  
Que toas las tengo yo  
Que tengo una losa negra  
Dentro de mi corasón (165/15),

constantes (día y noche),

¿Qué quieres que tenga yo?  
Que m'acuesto con fatiga,  
Me alebanto con doló (65/257),

sin alivio por proceder de un mal incurable,

Pare mío Jesú  
Er de Soperane,  
Cómo alibiarme estas fatiguitas  
D'un mar incurable (133/126),

tan absurdas que hasta un ser superior como un Dibé puede estar sometido a ellas,

Las fatigas de un Dibé  
Subí por una escalera  
Y abajá por un cordé (51/171).

Frente a estas fatigas psíquicas, absolutas, estarían otras fatigas sin elemento volicional, las relativas, ya sean las causadas por una mujer, aunque ésta no aparezca como provocadora de las mismas,

Chiquiyo, no me la mientes  
Que, como la quiero tanto  
Fatigas me dan e muerte (37/75),

o se consideren directamente provocadas por ella,

Te pones por las esquinas;  
Como sabes que te quiero  
Me jases pasá fatigas (72/309),

por un mal infligido a la madre,

Fatigas me dieron  
Por la mare mía  
Se l'han yebao los moritos brabos  
E la Berbería (123/69),

por su muerte,

¡Jesú que fatigas tengo!  
La mare e mis entrañas  
De ducas se está muriendo (49/159),

o por el presagio de la muerte,

Fatigas me dieron  
Ganas e yorá  
Cuando me ijiste: adios compañera  
Me voy a merá (123/66).

El conjunto de fatigas absolutas y relativas es, a su vez, causa de una serie de efectos que hacen este concepto en el flamenco más intenso que el de pena: 1) producen un delirio análogo a la ensoñación,

Ensoñé con er deseo:  
Son mis fatigas tan grandes  
Que estoy durmiendo y te veo (43/124),

e incluso estados de locura,

Yo m'arrimé a un pedregal  
Por ver si me consolaba  
Que aquél que tiene fatigas  
¡Soleá, y más Soleá!  
Que aquél que tiene fatigas  
Hasta con las pieras jabla (174/11);

2) producen efectos corporales o, al menos, el poeta los imagina,

¿Qué más quiere que te iga  
Si er corasón por la boca  
Se me sale e fatiga? (66/267),

aunque estas fatigas pueden ocultarse por el temor al qué dirá la gente,

Lo que se be en ti, mujé,  
No s'ha bisto entre jitanas,  
Que las fatigas que tienes  
No te salen a la cara.

No me salen a la cara  
Y mi corasón lo siente;  
No publico mis fatigas  
Por er desí de la gente (163/8),

y 3) al ser acorralado por la fatiga se busca la soledad,

Cuando tengo fatigas  
Me voy a Torrearta  
Como por eso la mare e mi arma  
No me manda carta (115/28).

De manera idéntica a las penas, también las fatigas son objeto y/o causa de maldición,

Aunque mueras condená  
No tengo e perdonarte;  
Que me jisiste pasá  
Unas fatigas mu grandes (161/1),

Aquer que la curpa tiene  
Que fatigas pase yo  
Er corasón por la boca  
Se le sarga de doló (162/2),

Aquer que tiene la curpa  
E que yo fatigas pase,  
Se bea en Argé cautibo  
Sin tené ningún rescate (96/14).

Frente a estas fatigas soportadas, existen otras que podríamos calificar como deseadas, o al menos aceptadas, por el efecto positivo que de ellas se obtiene: a) pasar fatigas si se ve a la mujer amada,

Me boy por la caye arriba;  
En biendo lo que yo quiero  
Der sielo bengan fatigas (53/179),

y b) invitación a la compañera a pasar juntos penas y fatigas. Naturalmente, se da también el rechazo volitivo de la fatiga,

Hermanito mío  
Por Dios no me yores;  
Que las fatigas grandes que yo paso  
No me las redobles (124/77).

Existe un tipo de fatiga intermedia que participa de la fatiga psíquica (concepto, como hemos visto, análogo a la pena) y la fatiga física (análogo a los conceptos de necesidad vital o dolor físico). Se trata de las fatigas de la muerte sentidas como imagen vivida y torturante,

Esde la porberita  
Jasta Santiago  
Las fatiguitas mare e la muerte  
Se m'arodearon (122/64),

como realidad pasada a un reo de muerte,

A la rejita e la carse  
Yamó Curro y bino Pepe;  
¡Qué fatiguitas serán  
Las fatigas de la muerte! (152/8),

o incluso la presencia al acto supremo de la muerte de la compañera,

Con aquellas fatigas  
Se agarró e mi  
Como me ijo compañero mío  
Me boy a morí (115/29).

Finalmente, un tercer sentido del término, la fatiga física entendida como cansancio extremo,

Me fartan las fuersas  
Ya no pueo más  
De fatigas que tiene mi cuerpo  
Se ba al hospitá (129/105),

Dame la mano hermana  
Que no pueo más  
Que de fatigas que mi cuerpo terela  
Se ba al hospitá (119/50).

Vemos, pues, que los esquemas de asociaciones de la pena y la fatiga son muy similares. Si bien no se documenta una fatiga absoluta que impregne el ambiente, sí se repite el esquema en su primera parte y, además, con una considerable homología entre las penas/fatigas causadas y causantes. También son homólogas las penas/fatigas cuando un elemento volicional está presente (aceptación o rechazo). Frente a las acepciones del término "fatiga" documentadas en los diccionarios de la Academia o en el de don Julio Casares: 1) agitación, trabajo extraordinario; 2) cansancio físico o moral, y 3) molestia ocasionada por la respiración frecuente o difícil, en los cantes recopilados por Demófilo se ha desarrollado, a partir de la segunda acepción (cansancio físico o moral), un significado muy cercano a la pena.

Fatiga es, pues, en los cantes estudiados, sinónimo de pena casi siempre. También, como en el caso anterior, el núcleo central es una fatiga (pena) causada por unos actantes concretos (mujer, madre, compañero, etc.) y con efectos causados similares (enfermedad, soledad, locura, etc.).

3.3.3. *Las ducas*.—Las ducas (tercer término en nuestra lista de frecuencias en el léxico de la colección de Demófilo) es un gitanismo que designa la pena honda. Aceptada la afinidad de los conceptos pena, fatiga, duca, este tercer término en la colección aparece como intermedio. En efecto, la pena es psíquica con carácter estable o permanente, la fatiga es dolor psíquico o físico, la duca o ducas son dolores psíquicos,

pero de carácter si no instantáneo, si pasajero y, en muchos casos, repetido.

Existen unas ducas personales totales, en las que el doliente se compara con las ánimas del purgatorio, cuando sufre el desdén de la mujer amada,

Cuando paso por tu puerta  
Y no me ises adiós,  
Ni las ánimas benditas  
¡Soleá triste de mí!  
Ni las ánimas benditas  
Pasan más ducas que yo (176/22).

Frente a este sentimiento hiperbolizado, existen unas ducas personales para las que el protagonista no tiene explicación y, por ello, o simplemente las manifiesta en demanda de consuelo,

Dame la mano hermano  
Dámela por Dios  
Que se le caen e ducas las alas  
A mi corasón (118/42),

o se revuelve de una manera que recuerda el lamento de Job contra un Dibé que las consiente,

Con ducas me acuesto  
Con más m'alebanto  
Como consiente un Dibé der sielo  
Que yo pene tanto (116/34).

Hay otro tipo de ducas personales que si tienen explicación, siempre causadas por un hombre o una mujer,

Bien sabes que yo te quiero  
No me jagas pasá ducas  
Que no hay motibo pa eyo (33/45),

Yo no muero e mi mal  
Yo muero e las duquitas  
Que tú me jases pasá (86/392),

o por motivos especiales como no ver a la compañera,

Ya ba pa tres lunes  
Contaitos los yebo,  
Que no diquelo a mi compañera  
y de ducas muero (141/174),

la enfermedad de la mujer amada,

Cuando te bie en la cama,  
A mi corasón de ducas  
Se le cayeron las alas (34/52),

e incluso la muerte de un personaje histórico, caso excepcional en el cancionero de Demófilo,

Aquer día tan grande  
Que Riego murió  
Se le cayeron e ducas las alas  
A mi corasón (112/13).

Aparecen también en los cantes las ducas del otro, pero es caso infrecuente. Son las ducas de la madre que en el fondo son las propias,

Tengo  
Una triste mare mía  
De ducas se está muriendo (92/13).

Especialmente interesante es la relación entre el entorno urbano o rural y las ducas que, confirman —creemos— nuestra interpretación, según la cual es el entorno urbano el que el cante tiene en cuenta. En efecto, las paredes pueden perder la cal al conmoveerse por mis ducas,

Cuando m'asiento en la cama  
Y en ti comienzo a pensá  
Las paeres se escalichan  
De duquitas que me dan (97/20),

mientras que el entorno rural aparece completamente impasible,

Obejitas eran blancas  
Y er praito berde;  
Er pastorsito, mare, que las guarda  
E ducas se muere (132/122).

3.3.4. *El dolor*.—El cuarto término en importancia de nuestra lista es el del dolor y nuevamente vuelve a repetir el esquema estudiado anteriormente, aunque con menos matices, dada la menor aparición del término.

Existe el dolor propio como análogo a lástima,

Er día e las barricás  
Era un dolosito, mare,  
Ber los gachés currelá (43/127),

y un dolor propio sufrido, pero no absoluto, sino relativo a unas causas ya sean éstas inexplicables, como en el caso,

¿Qué dolores serán éstos?  
Dolores por la cabeza  
Dolores por toito el cuerpo (65/252),

o explicables por la vivencia de una contradicción interna,

Tengo yo un doló contino  
Que igo que no te quiero  
Y e noche sueño contigo (70/294),

o por el mero pasar fatigas (dolor psíquico o necesidad vital),

De pasar fatigas  
Tengo yo una pena  
Un dolosito mare continito  
Que al arma me llega (117/38),

o una serie de causas exteriores, que van desde el hecho trágico concreto como la muerte de Torrijos (caso tan excepcional como el de Riego),

Doblaron las campanas  
E San Juan de Dios  
Como mataron a Torrijos er baliente  
¡Miren qué doló! (117/37),



a la muerte de la compañera,

Doblen las campanas  
Doblen con doló,  
Que s'ha muerto la mi compañera  
E mi corasón (117/39).

Encontramos también el dolor deseado a los otros, la maldición, ya sea al causante general de las fatigas,

Aquer que la curpa tiene  
Que fatigas pase yo  
Er corasón por la boca  
Se le sarga de doló (162/2),

o a la mujer traicionera,

Mar doló te mande Dios  
Como con otro te bayas  
Que t'has yebaito mío  
Sangre mía en tus entrañas (101/40).

3.3.5. *El tormento*.— Finalmente, el último término pertinente por su frecuencia para designar el dolor en los cantes flamencos estudiados es el del tormento que, de manera más restringida por el número menor de apariciones, vuelve a repetir un esquema similar.

Se da un tormento psíquico que puede llegar a ser continuo de día y de noche,

Apenas raya er día  
Yegan mis tormentos,  
Pero en yegando a las oraciones  
Recobro el aliento (110/3),

tormento que puede ser producido por un Dibé, con lo que nos encontraríamos ante una protesta teológica,

Estaba siego y no bía  
Y loquito e contento,  
Y un dibé me dio la bista  
Pa que pasara tormento (145/7),

por el recuerdo de la compañera,

Ya viene la noche  
Para mi tormento,  
Al imaginá a mi compañera  
Con er pensamiento (141/176),

o por la enfermedad o la muerte de los seres queridos,

¡Estos sí que son tormentos!  
Mi pare malo en la cama;  
Mi hermano mayó s'ha muerto (43/128),

tormento que causa efectos sobre el hombre hasta aniquilarle por completo,

Ya mi mare no s'acuerda  
E los güesos de mi cuerpo  
Los tengo apoliyaitos  
E pasá puros tormentos (107/68),

o que de la manera ya habitual hace que el medio en el que se mueve y vive el atormentado se convierta en un reflejo de su tormento, cuando se trata de un elemento del ámbito urbano,

¡Qué grandes son mis tormentos!  
Si m'arrimo a una muraya  
Se le caen los simientos (66/260).

En contraposición al tormento psíquico, el tormento físico —castigo— es causado por la gente y su maledicencia,

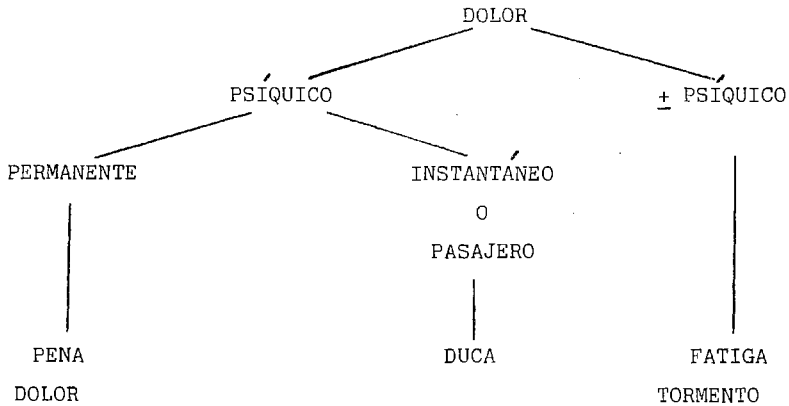
¡Qué lástima e moso  
Maoliyo el maestro,  
Que por achacarle curpiyas e otro  
Ba a pasá tormento! (135/137).

El diccionario de la Academia y el de don Julio Casares registran los sentidos de tormento como: 1) acción y efecto de atormentar o atormentarse; 2) dolor físico; 3) dolor que se causaba al reo. En la colección de Demófilo se ha efectuado una selección en dos sentidos: 1) el más ampliamente docu-

mentado ha transformado el dolor físico en dolor moral, análogo a pena, duca, fatiga, y 2) el tormento en el sentido de "dolor que se causaba al reo" aparece una sola vez.

### 3.4. Conclusiones

Es hora ya de establecer unas conclusiones, aunque sólo sean provisionales. En primer lugar, con un análisis asociativo, como el que hemos venido realizando, se ha podido establecer cómo, al existir una homología entre los cuatro términos, éstos pueden —hasta cierto punto— considerarse variables



entre sí. Podemos incluso establecer una jerarquía y podemos inferir también un proceso diacrónico, ya que contamos con el tema de la cárcel y de la persecución: a partir de fatigas y tormentos físicos, que tenían un reflejo en dolor físico y psíquico, se llegaba a unas ducas (dolores psíquicos instantáneos o pasajeros) que se convertían finalmente en pena permanente. En este sentido, el proceso de interiorización apuntado al principio podría tener su correlato en el cambio de sentido de las palabras fatiga y tormento.

Por otra parte, el carácter de liturgia asignado al cante podría tener también una explicación. Liturgia es ceremonial regulado y ordenado y, a partir de nuestro esquema, hemos visto cómo el núcleo central del cante flamenco está consti-

tuido por los siguientes elementos ceremoniales: 1) unos productores; 2) un producto: el dolor (pena, fatiga, ducas, dolor y tormento). El producto se encarna en un "varón de dolores" que siente tan profundamente que el ambiente padece con él o en hombres a los que el amor, los suyos o las circunstancias del vivir producen dolor o a los que el dolor sentido agrava su mal. Poco frecuente es la aceptación o el rechazo del dolor y menos frecuente aún la aparición del dolor físico.

Si ahora, en un último intento, hacemos apelación a lo que conocemos sobre el grupo creador de estos cantes —el pueblo gitano— y dejamos constancia de que precisamente lo que les caracteriza es la no existencia de relaciones dolorosas entre sus miembros, ya que constituyen grupos con una cohesión muy fuerte, quizá podamos inferir que el núcleo central de nuestro esquema, con mucho el más frecuente en nuestro corpus, represente una doble sublimación, es decir, la transferencia de dolores físicos a psíquicos relativos y una segunda transferencia desde los dolores relativos a los dolores absolutos.

Cádiz, 1 de agosto de 1983.