

Para cantar hay que ponerse fea.

Dolores Pantoja *

Con esta frase animaba un aficionado flamenco a una gitana guapa que transformaba su cara cantando por bulerías en un gesto de dolor y sufrimiento. Gesto que se debe principalmente a la dificultad del cante, pero que es más, mucho más.

Y es que a través del gesto y el movimiento corporal el cantaor transmite todo lo que de pasión y sensualidad, de sufrimiento y alegría, de agravio y desagravio, se encierra en el cante. Y todo de una vez, servido en un única bandeja, como si de un cóctel embriagador se tratara, de suerte que el cantaor transforma continuamente dicho gesto que adquiere una gama de expresiones que va desde la de dolor y sufrimiento supremo cuando se emociona o cuando el cante llega a su mayor dificultad, a la sonrisa abierta y el gesto pícaro y conquistador en los momentos más livianos, pasando por otros verdaderamente densos de deseo y sensualidad contenida. Una sensualidad rítmica, siempre dentro de los márgenes del compás que se expresa principalmente con las manos y el movimiento de los brazos aunque puede manifestarse también con todo el cuerpo¹.

Esto implica que el artista, de alguna manera, es capaz de trascender su propio cuerpo, hasta el punto de que su mensaje puede llegar a recibirse como una expresión interior que se extrovierte por medio de un gesto "aprehendido", que no aprendido, pues se mueve dentro de los márgenes de la ignorancia y la inconsciencia, como bien señala Núñez del Prado.

Este factor de trascendencia del propio cuerpo del cantaor que permite que la expresión vierta el esfuerzo y la emoción interior por medio del gesto, supone la existencia de una línea separatoria entre cuerpo y espíritu, de manera que el segundo utiliza al primero gracias a ciertos cauces de comunicación estética pero, ¿hasta qué punto puede afirmarse dicha premisa?

Merleau Ponty establece en su estudio sobre fenomenología de la percepción una teoría según la cual no existe dicha separación. El cuerpo es anterior a la consciencia pura, según él, y su motricidad es la intencionalidad originaria. Es decir, el cuerpo posee una especie de consciencia que es anterior a la intencionalidad. '*La consciencia es originariamente no un yo pienso sino un yo puedo*' (p. 99), o lo que es lo mismo: mi relación con el mundo es mi cuerpo y es mi historia porque la

* La autora se encuentra desarrollando en su tesis doctoral el tema de este artículo.

1. Como decía Núñez del Prado: 'El cantaor no es casi nunca sólo una máquina de emitir sonidos, sino un organismo cuya sensibilidad nerviosa es tan exquisita que, al combinarse con la inconsciencia del bien y del mal, determinada por una ignorancia poco menos que suprema, hace frecuentemente que la vibración final de la última copla que cantaron, improvisándola y en cuya letra ha puesto el cantaor lo que le quedaba de humano, se cambie en rumor de cadena que se arrastra o en crujido de bisturí que secciona'. (Cantaos andaluces, p. 5).

permanencia del propio cuerpo implica que más que un objeto en el mundo es *el medio de la comunicación con el mundo... como horizonte* (p.110).

Y trasladando esta teoría al cante flamenco, es el cuerpo del cantaor, su movimiento y su gesto el que se relaciona con el mundo exterior y lo interpreta, y en la medida en que no es consciente/intencional, es capaz de expresar la emoción y el sentimiento originario sin que exista ningún elemento de mediación, hasta el punto de llegar a una fusión con el espíritu tal, que éste se muestre en su más hermosa desnudez.

Merleau Ponty nos habla del espacio del movimiento abstracto como una capacidad del cuerpo que, en una suerte de movimiento virtual puede llegar a desplegar muchos espacios posibles. Espacios de abstracción que el artista recorre mientras canta y gracias a los cuales es versátil para adaptarse a distintos escenarios, entendiéndolos no como espacios físicos sino como distintos estadios emocionales que permiten al cantaor pasar de la angustia de una seguirilla a la picardía burlona o la sensualidad contenida de unas bulerías.

Porque el movimiento abstracto tiene capacidad para: '*abrir en el interior del mundo enterizo, del mundo dado, una zona de reflexión y de subjetividad, superpone al espacio físico un espacio virtual y humano*' (p. 128).

De todo ello se deduce que cuerpo y espacio no actúan por separado en una suerte de adaptación de uno a otro, sino que es el primero el que crea y determina al segundo aunque, eso sí, dentro de un determinado contexto que permite la comunicación corporal.

No se pué decir más

que lo que decirte quiero

tan solo con la mirá

Dentro del gesto del cantaor, es quizás la mirada y el movimiento de los ojos uno de los elementos fundamentales. Analicemos cómo por medio de sus ojos el cantaor pone en marcha todo un complejo mecanismo que le posibilita el acceso a los espacios de movimiento abstracto que señala Merleau Ponty.

El cantaor comienza la ejecución de su cante con una mirada de concentración neutra al frente, con los ojos abiertos sin una expresión determinada que pasa, conforme el cante va aumentando su dificultad, a una ausencia de mirada en

un acto de constricción facial en el que los ojos se cierran totalmente para volver a abrirse al final de un tercio, momento en el que la mirada abierta puede dirigirse, bien al guitarrista, bien a al público que lo rodea.

Así, cerrando los ojos el cantaor consigue aislarse y pasar de un espacio a otro en aquellos momentos en los que el cante requiere de un mayor esfuerzo. Momentos en los que la música y la letra alcanzan sus cotas de mayor emotividad. Y, paradójicamente, esta emotividad es transmitida y extrovertida en gran medida gracias a estos ojos cerrados que privan al receptor de la mirada de emisor en un acto en el que parece no existir la interacción. Nada más alejado de la realidad, no obstante.

Estos momentos en los que los ojos se cierran, el cantaor constriñe su cuerpo en un gesto de dolor que nace por una parte del esfuerzo, pero que deja entrever por otra su aislamiento con el entorno que lo circunda hasta tal punto que el receptor, que mantiene su mirada fija en el emisor, se traslada con éste hasta ese espacio donde el mensaje -el cante- invade la sensibilidad de uno y otro hasta conseguir que no sea fácil distinguir cualquier línea separatoria entre emisor y mensaje, entre cantaor y cante.

Y es que, música y cuerpo se funden entonces para verter generosamente, por un lado la emotividad contenida en las letras y el ritmo del cante y por otro, la forma en que el cantaor se emociona con su propio mensaje de manera que por instantes podía decirse que es emisor y receptor al mismo tiempo. Y ese "sentir" del cantaor mientras ejecuta el cante, esa emoción interior que es capaz de transmitir se funden en la recepción con la emoción propia del cante. Así, podría decirse que el goce emotivo viene dado por partida doble, lo que explica que, cuando falla alguna de las partes, el público se queje de que el cante no le diga nada, aunque esté correctamente ejecutado.

Y todo dentro del compás, que impone sus cerradas, cartesianas normas de medida de manera que, si algún acorde falla, aunque sea un milésima de segundo, el hechizo se rompe.

Es quizás por ello que el cantaor, en aquellos momentos en los que el cante se relaja, dirija su mirada al guitarrista y a la guitarra, como si necesitara reforzar con los ojos lo que ya percibe con sus oídos. Porque: *'el cante y la guitarra son pregunta y respuesta'*. (Ortiz Nuevo: *Pepe el de la Matrona*). La mirada adquiere entonces un valor de entendimiento, porque: *'cuando los ojos se encuentran se nota una clase especial de entendimiento de ser humano a ser humano'*. (Flora Davis: *La comunicación no verbal*).

Y es quizás también por ello, que el cantaor dirija una furtiva mirada hacia su público, de vez en cuando, siempre cuando el cante no le exige una superior

concentración. Aunque existen también miradas concretas del cantaor que se centran en alguna figura particular del público durante el transcurso del cante. Suelen ser miradas de complicidad con el cante y su letra cuando éste discurre por una senda alegre y festera. Ese caso, el artista acompaña la mirada con una relajación de los músculos faciales y una incipiente sonrisa que acompañará a la que esbozará su público si la transmisión funciona. Y en un guiño burlón y seductor, el cantaor detiene su mirada en el objeto de su conquista o su burla. Y la mirada abierta indaga inmediatamente la respuesta del público buscando en sus ojos la aceptación que necesita. Porque: *'Cuando una persona busca una retroalimentación en las reacciones de los demás, mira al interlocutor'*. (Mark L. Knapp: *La comunicación no verbal*).

Entonces, cuando el cante ha conseguido transmitir lo que Caballero Bonald define como: *'la plenitud de los sentimientos liberados'* (J.M. Caballero Bonald: *Luces y sombras del flamenco*), el encuentro gratificante de las miradas dan lugar al paso instantáneo a otro espacio donde el halago, el chiste y la risa se hacen protagonistas otorgando durante unos breves fragmentos de tiempo el merecido descanso al esfuerzo del artista.

Era como una lucha,

una caliente lucha entre dos pulsos.

Y la pena del hombre le podía al mar,

le podía al mar

Pero la mirada no funciona como algo aislado del resto del cuerpo. A medida que los ojos del cantaor se cierran se pone en marcha todo un mecanismo que tensa los músculos faciales y contrae el cuerpo que, a menudo, se retuerce en un rictus de dolor mientras las manos se abren y se cierran en un expresivo gesto que parece funcionar como reclamo del sentimiento interior que a veces se resiste a salir hacia fuera². Así, el gesto y el movimiento corporal aparecen como una especie de instrumentos que sirven al cantaor en esta denodada lucha por llegar a esa situación límite que: *'tiene mucho que ver con los relumbres psicológicos del trance o con los destellos de la inspiración'* (p. 72). Y a su vez, es por medio de esos particulares "instrumentos" que el receptor toma consciencia de esa lucha y es capaz de formar parte de ese "estado de trance" y no desde una aptitud pasiva, sino interactuando de forma precisa con frases de aliento y halago dirigidas tanto al cantaor como al guitarrista (*'esas manos llenas de uñas'*). Porque en esa interacción, el público también

2. Y es que el flamenco, como apunta Caballero Bonald: *'parece cerrarse a sí mismo la salida, se convierte en algo imposible de manifestarse, y entonces hay quien lucha con él hasta la desesperación, como en una apasionada e inútil pelea...'* (p. 72).

se ajusta a las reglas del rito. Esto es, guarda un silencio absoluto cuando el cantaor se encuentra en las zonas más álgidas de la lucha y da paso a la palabra cuando el cantaor calla entre tercio y tercio.

Y mientras tanto las manos despliegan todo un arco de movimientos que se funden tanto con el ritmo del resto del movimiento corporal como con la medida exacta del compás al que subrayan. Y en su devenir dejan escapar todo un mundo de sensualidad que pugna por salir al exterior aunque sin saber muy bien cómo. Así, el abrir y cerrar enérgico de las manos que en los mayores momentos de emoción acompañan al cuerpo en su encogimiento, se suceden de otros movimientos suaves y lentos en los que el artista se regodea con el compás que marcan sus palmas, frotadas cadenciosamente, o en los que toma contacto con su propio cuerpo.

Y es que, aunque no hay una norma exacta en cuanto al gesto en las manos, existen una serie de movimientos básicos que la mayoría de los artistas desarrollan a su manera aunque coincidiendo bastante en su combinación. De esta forma, el movimiento de apertura y cerrazón que describíamos arriba, se puede llevar a cabo con las dos manos o sólo con una, mientras la otra permanece totalmente abierta enseñando la palma o agarrándose convulsivamente a la silla que sirve de asiento al cantaor.

Otro gesto característico de las manos es aquél según el cual el artista se lleva la mano al pecho (a la altura del corazón) con la palma totalmente extendida y hacia adentro mientras la otra mano puede acariciar su pierna llevando el ritmo. Aparece, a veces, justo antes de que el cantaor se disponga a realizar un mayor esfuerzo, en una situación cargada de emotividad. No hay que olvidar que el cante flamenco es una manifestación individual centrada en la figura del cantaor que intenta continuamente con su cante liberar ese espíritu que aparece fundido con su cuerpo en un acto de desnudez interior, tal como se exponía al principio de este capítulo, lo que lo sitúa en un terreno de indefensión que lo llena de inseguridad y temor. Probablemente sea por eso que necesite recurrir a tocar las palmas de manera lenta y pausada, arrastrando suavemente las manos, como si de una caricia que una hiciera a la otra se tratara. O quizás por eso también, recorra -a veces- lentamente su pierna con una mano mientras la otra abre y cierra su palma que se dirige a su pecho donde por unos instantes descansa. Y todo ello con un movimiento suave, cargado de sensualidad, una sensualidad rítmica, siempre a compás. Porque: *'cuando los seres humanos nos sentimos nerviosos o deprimidos, buscamos el contacto con otra piel que nos tranquilice y en su ausencia todavía nos quedan nuestros propios cuerpos, y podemos apretarnos, abrazarnos, palmearnos y tocarnos a nosotros mismos en una gran variedad de formas para ayudarnos a ahuyentar los temores que nos dominan'*. (Knapp, p. 222).

Pero, ¿cómo llega en concreto el público del flamenco a ese mundo sensible que establece el gesto? Para analizar este fenómeno debemos remitirnos

directamente a la noción de hábito que, creemos, descansa en el carácter ritual de esta manifestación artística, un carácter ritual que, a su vez, descansa en una serie de elementos convencionales en cuanto a que son transmitidos de generación en generación dentro de una determinada cultura. *'No hay gestos universales. Por lo que sabemos, no hay una sola expresión facial, postura o posición del cuerpo que tenga el mismo significado en todas las sociedades'*. (R.L. Birdwistell, citado en Knapp, p. 47).

Lo apunta Caballero Bonald cuando nos dice que el cantaor no inventa sino que recuerda. Así, el rito flamenco, como antes señalábamos, ha sido aprehendido mediante un factor de transmisión generacional gracias en gran medida al hábito que se extrovierte en el gesto. Y es que el hábito es: *'Un saber que está en el cuerpo, que sólo se entrega al esfuerzo corpóreo y que no puede traducirse por un concepto objetivo'* (Merleau Ponty, p. 161). Esto es, el hábito concede al cuerpo la capacidad de utilizar nuevos instrumentos para afrontar situaciones virtuales, para viajar de uno a otro de los espacios que crean los movimientos abstractos que exponíamos al principio.

Y todo esto se vincula a la noción de aprendizaje, pero un aprendizaje que se conecta con la vivencia directa del cuerpo, con "la adquisición de un mundo", ya que el proceso de internalización del hábito no es pasivo en el niño, sino que requiere una buena cantidad de exploración.

En el flamenco, este aprendizaje se resume en el gesto que descansa sobre la ausencia de reglas explícitas de codificación, dentro de un determinado proceso ritual que lo posibilita. Un rito que se apoya en una serie de elementos fundamentales: el cantaor y el guitarrista siempre sentados uno al lado del otro en cómplice cercanía; las palmas que estimulan al cantaor y apoyan el compás, siempre en secreta armonía con la guitarra; el apoyo verbal del público que arropa y anima al artista, siempre tras los momentos de mayor esfuerzo, de mayor desprotección; y el silencio. Un silencio rítmico, embuido de compás, gracias al cual el cantaor puede surcar los senderos de aquellos espacios de comunicación interior que, en su punto más álgido, hacen posible la aparición de eso que los flamencos llaman "el duende", o lo que es lo mismo, ese elemento de delirio compartido que tiene mucho de rito dionisiaco, de ceremonia sagrada primitiva que arrastra a todos los asistentes en un proceso donde el cuerpo adquiere un valor fundamental porque: *'el cuerpo al retirarse del mundo objetivo, arrastrará los hilos intencionales que lo vinculan a su contexto inmediato y nos revelará finalmente tanto al sujeto perceptor como al mundo perceptivo'* (Merleau Ponty, p. 91), y gracias al movimiento abstracto el cuerpo revela *'una proyección por la que el sujeto del movimiento reserva delante de sí un espacio libre en donde lo que no existe naturalmente pueda tomar un semblante de existencia'* (p. 128). Pero esta visión previa a la intencionalidad de la consciencia lleva consigo esa ausencia de normas explícitas de codificación. Y es que, aunque el gesto se mueva dentro de unos cauces determinados, de todo lo expuesto se deduce que

estos cauces son convencionales y se adquieren en un proceso de aprehensión que no conlleva unas normas de codificación específica de aprendizaje. Es decir, el gesto es aprehendido, que no aprendido, lo que implica una ausencia de todo elemento de interpretación o actuación, entendiéndose esto como una suerte de creación consciente de un personaje: *'Porque claro, canta uno bien, pero no sabe lo que hace y poco a poco va uno cogiendo, recuperando de lo que uno va viendo y de lo que uno va oyendo'*. (Ortiz Nuevo, p. 30).

En todo ello radique quizás, la grandeza del cante, pero también dificultad que hace necesario que el cantaor se transforme en una especie de médium que conecta con alguna esfera situada más allá de los límites conocidos. Un ejercicio que, a pesar de todos los elementos corporales de los que el artista dispone a su favor no siempre se consigue. *'A veces el cante, su íntimo poder de arrebató, esa especie de atezante llamada a los más oscuros registros de la sensibilidad... no aparece nunca del todo'* (Caballero Bonald, p.71). Y es que, como señala Pericón de Cádiz: *'... Esto del cante es una cosa muy especial y tanto influye que tú estés bien, como que la gente que te escuche te atienda y te aliente de verdad... Y claro, en esas ocasiones en las que uno se encuentra con la afición de verdad es cuando uno canta a gusto y canta bien'*. (Ortiz Nuevo: *Las mil y una historias de Pericón de Cádiz*, p. 268-269).

Shane: el héroe contra sí mismo

Eduardo Civila de Lara

El hombre seducido por la ilusión de la vida individual, esclavo del egoísmo, no ve en las cosas sino lo que atañe a su persona, y toma de ellas motivos renovados para desear y querer. Por el contrario, el que penetra la esencia de las cosas en sí, el que domina el conjunto, llega al descanso de todo deseo. Desde ese momento la voluntad se aparta de la vida, rechaza con espanto los goces que la perpetúan. El hombre llega entonces al estado del renunciamiento voluntario, de la resignación, de la tranquilidad verdadera y de la ausencia absoluta de voluntad.

A. Schopenhauer. *Parerga y Paralipómena*.

El título de un filme, como de cualquier otra obra, no es nunca algo arbitrario ni en absoluto inocente de significación. Gérard Genette habla de él como de un paratexto contextualizador, que constituye *'uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector'* (Genette, Gerard (1982), p. 12, *Palimpsestos. Madrid, Taurus. 1987*). En efecto, al focalizar el título la atención del espectador sobre un elemento determinado, está promulgando tácitamente un modelo actancial (Greimas, A.J. (1966), *Semántica estructural*. Madrid, Gredos, 1971) u otro, lo cual siempre revierte en distintas posturas ideológicas.

Shane (George Stevens, 1953) se comercializó en España, como es sabido, con el título de *Raíces profundas*. Este cambio implica un modelo actancial con los granjeros como sujetos, que podría expresarse del siguiente modo:

