Sección de Notas

FLAMENCO Y SEXO *

I

En la película *Las nieves del Kilimanjaro,* Ava Gardner abandona de golpe a su escritor y se fuga con un *bailaor* español de lo más típico y convencional, una especie de potro coreográfico.

El guión para cine del difundido relato de Hemingway recurre a ese flamenco *made in Hollywood* a fin de que la hermosa mujer que cree estar estorbando gravemente el destino y la vocación de su hombre, pueda librarlo de sí misma yéndose con el gallardo *bailaor* a quien acaban de ver lucirse en un local público. Este es, sin duda, el motivo de su decisión. Una decisión que, por otra parte, no acabaría de poder explicarse en toda su vertiginosa rapidez sin presuponer en la norteamericana un cierto componente de inmediata atracción instintiva por el flamenco danzarín.

Su relampagueante elección y su evidente sacrificio se tiñen así de un claro matiz sexual, única compensación posible que acompañará a su abnegado gesto. O, dicho de otro modo, la mujer se va con cualquiera, aunque con un cualquiera que le gustó y de quien espera algo que no será nunca lo que su amor podría darle, pero que, en un sentido u otro, la atrae y le ofrece un determinado interés.

Es de suponer que el autor, o los autores, del guión de aquella película no atinaran sino por pura casualidad a dar, con esa escena, en una pequeña diana de las relaciones que cabe establecer entre mundos aparentemente tan disímiles como el del flamenco y el del sexo.

Tales relaciones están llenas de cabos muy sutiles y, por supuesto, caen mucho más allá de la falsa y ridícula leyenda anglosajona del *latin lover,* ese engominado y abstracto personaje que, visualizado también por Hollywood en numerosas cintas, se obstina en no formar parte de la realidad. Tampoco se piense, ni de lejos, en especiales prerrogativas pasionales del «ardiente amor español» exaltado por la Carmen de Merimée y compañeros mártires; en nuestro siglo al menos, la inexistencia de ese bonito infundio no se le oculta a nadie.

---

* Del libro *El flamenco, vida y muerte,* próximo a aparecer en Plaza y Janés, S. A., de Barcelona.

Pero las oscuras fuerzas naturales, de raíz biológica, que maneja y promueve el arte flamenco, nada tienen de imaginarias ni turísticas y pueden adquirir singulares relieves —lo adquieren de hecho— en el anchuroso y solapado campo del sexo, actuando en él por reflejo y, a veces, con tempestuosas energía y celeridad. No quisiéramos errar ni hacer errar a nadie en un tema tan peliagudo y tan en la linde del color local y la novela por entregas —tan propicio, pues, al desastre—, pero creemos disponer de argumentaciones y ejemplos suficientemente favorables.

Son frecuentísimas las fugas amorosas por sorpresa; no lo es ya tanto, aunque sí de lo más folletinesco, que una esposa y madre norteamericana —y ahora no hablamos de ninguna película—, mujer bastante refinada, padezca el drama que ella padeció con más intensidad que nadie y que la hizo abandonar su familia y su sosegado y confesadamente satisfecho vivir para unirse de golpe a un cantaor no ya joven, cuyo aspecto físico y cuyos nivel cultural y personalidad humana tienen bien poco de destacados.

El irreparable «flechazo» tuvo lugar sólo en muy pocos días, durante unas vacaciones del matrimonio en Madrid; balanceando todos sus datos, puede llegarse a la rara conclusión de que la seducida casi no lo fue por el cantaor, sino por el cante mismo, añadamos que de muy buena clase en el caso de este intérprete, y de signo muy varonil pese a cierto pronunciado y nasal gangueo.

Dos detalles reveladores subrayan tan desconcertante deducción: primero, no fue el hombre quien inició la relación amorosa, sino quien resultó arrastrado a ella por la hembra y, en principio, tan sorprendido como ésta ante su inapelable, violenta fuerza; segundo, la mujer, que no sabía una palabra de castellano y que, al quedarse en España, lo aprendió con excepcionales ligereza y perfección, llegó después a cantar flamenco en público con una voluntad y un decoro no menos desconcertantes. En un calco bastante claro del estilo de su maestro-amante, su ejemplo debió probablemente animar más tarde a otros intérpretes flamencos de diversos países no hispanohablantes como el actual y noruego «Junquito de Oslo» (apodo con ciertos visos de catástrofe), capaces de interpretar con cierta corrección algunos géneros secundarios (1). Pero tan extraños y desde luego no únicos casos de ejecutantes flamencos procedentes de países geográfica, lingüística y culturalmente

(1) Son evidentes las limitaciones de repertorio, estilo y «aire» en las ejecuciones flamencas de estos intérpretes de otras lenguas de origen, así como su incapacidad de suscitar momentos importantes de cante. Pero ya es mucho que sus cantes posean el decoro a que me referí —el baile es más asimilable— y puedan ser seguidos por los que entienden con el afectuoso respeto con que algunos lo son.

muy distanciados, son ya un asunto ajeno al que estas páginas proponen y vamos a dejarlos aquí.

II

Son bien conocidos el embozado origen o la indirecta carga sexuales de una copiosa cantidad de danzas y canciones antiguas y actuales; innecesario que nos demoremos en tan trillado y estudiado hecho. Bastará citar los efectos que, en este sentido y entre muchos de sus juveniles admiradores, producen las canciones aulladas de hoy, a cuyo eléctrico ritmo, intérpretes y oyentes caen de rodillas o se debaten por el suelo. Una reciente encuesta inglesa daba la elevada proporción de jóvenes de ambos sexos que, en esas audiciones, experimentan fuertes excitaciones físicas: casi un 21 por 100 de los consultados. O recordemos el sentido y la funcionalidad sexuales que, so capa lúdica o religiosa, laten de modo muy intenso en danzas y canciones negras del Africa y la América contemporáneas.

Por lo que atañe al arte flamenco, esos influjos más o menos claramente relacionados con la vida sexual —y, a veces, ostensibles— revisten ciertos aspectos peculiares aunque igualmente procedentes de su primitivismo, común también a los ritmos modernos y rituales que hemos traído a colación.

Seguido en observaciones directas, referencias de ayer y hoy, fuentes muy variadas de lectura, un repaso atento a esos especiales perfiles de la sexualidad flamenca nos pone muy pronto en una serie de interesantes pistas.

Como es natural, la influencia funciona en mucha mayor cuantía desde los intérpretes hacia los oyentes o espectadores. Asimismo, parece actuar con mayor vigor sobre las mujeres que sobre los varones. Generalmente éstos se sienten atraidos por la bailaora de turno. Pero en otras circunstancias, vestimenta e interpretaciones, ella podría llamar con idéntica o aún superior intensidad su interés varonil, lo que la descalifica un tanto por lo que toca a nuestro tema.

Un cuadro de valores de la sexualidad flamenca basado en motivos legítimos, pautado sobre el arte flamenco más auténtico e insobornable y que tratase de establecer los coeficientes de atracción a partir del grupo natural de sus intérpretes, podría ser, por este orden, el siguiente:

1. Cantaor.
2. Bailaor.
9. Bailaora.
4. Cantaora/guitarrista.

Trataré de fundamentar un poco esta relación, sin duda arriesgada pero, también, sancionada por bastantes experiencias.

Empezando casi por el final, ya que aludimos antes a la figura de la bailaora, reparemos en que el baile flamenco de mujer, básicamente apoyado en los movimientos y actitudes de torso, brazos, manos y cabeza, no encierra otro componente sexual significativo que el que, como intuyó Rainer María Rilke en *Bailarina española* durante su estancia andaluza, la equipara con una *llama que se eleva*. Pero, difiriendo de otros autores, tal símbolo del fuego —tan identificado y manipulado en el campo amoroso— se me antoja aquí más mágico que erótico.

Ciertamente, he ahí los sensuales arrequives y desplantes del baile flamenco femenino, cuyo origen ya fijé con preferencia en las danzas de la antigüedad romano-andaluza y a los que luego aumentó tal vez la huella de la coreografía árabe, tan *argumental* en muchas ocasiones. Sin embargo, los posteriores, hieráticos y severos acarreos gitanos, parecen dominar, en un plano profundo, unos y otros influjos.

Nada hay aquí, en el baile flamenco de mujer, de «alcohólicos» éxtasis tipo luba o vudú, de intoxicaciones espasmódicas. Recogimiento, ausencia, introversión pensativa, son sus claves, y todo lo demás añadidos superficiales, oropel sobrepuesto y fugitivo que no engañará a ningún espectador sagaz del mejor baile flamenco femenino.

No comprendo, pues, cómo un hispanófilo tan probado e inteligente como Paul Werrie haya podido confundir la figura de la verdadera bailaora con la de «una mujer poseída por la lujuria», una «bacante que se ha entregado a todos los hombres de la sala» (2). O puede que no se refiera con estas palabras sino a las falsas bailaoras que menciona más adelante: «Algunas, en el *Zapico* de Sevilla (hablo de antes de la guerra civil) se desnudaban prenda por prenda hasta no conservar más que el mantón de seda negra y largos flecos (con lo que llegaban más lejos que todos los *strip-teases* del mundo) y *se morían*, los brazos en cruz, el cuerpo desplomado, clavadas en un madero invisible...» Tales cabareterías poco tienen que ver con el flamenco. Desde luego, Werrie tiende en cualquier caso a demostrar la castidad o la virginidad que, contra todo aspaviento anhelante, suelen marcar la conducta de la danzarina gitano-andaluza y, en general, de la mujer española... Pero es que en las formas exteriores del auténtico baile flamenco de mujer tampoco vemos ese despliegue carnal, ese aparato de incitaciones y ardentías tan hábilmente agigantado por el escritor francés.

---

(2) Véase PAUL WERRIE: *El amor a la española*. Col. Marginalia, Barcelona, s/f.

Pensemos en cualquier bailaora digna de tal título. ¿No hemos de notar la superficialidad de sus volanderos coqueteos? O, dicho de otro modo, ¿es un juego amoroso lo que realmente desean expresar en su baile una Pastora Imperio, una Carmen Amaya, una Manuela Vargas, una María Márquez? Desde luego que no.

La bailaora es más bien una misteriosa y reservada Terpsícore doméstica, una *Devi,* Gran Diosa arcaica cargada de un grave significado protector y ritual-religioso que se impone a las señas, secundarias y epidérmicas, de sus cautivadoras gesticulaciones y de sus gracias corporales. A través de Gaston Bachelard, se ha aludido con pleno acierto al «impulso de altura» y al «psiquismo ascendente» que distinguen al baile flamenco de mujer: la rilkeana «llama *que se eleva*». Estos radicales contenidos —de evidente marchamo gitano-asiático— subliman las otras indicaciones carnales de «la serpiente» o «el fuego» y difuminan en gran parte la apelación sexual de ese baile; ya devuelta por el espectador, tal apelación suele limitarse a una contemplación usual de la hermosura femenina, que, en situaciones distintas, no asumiría el vago y temeroso respeto que frente al baile «jondo» asume muchas veces.

Con la figura del bailaor, toca ahora el turno en este borrador de sexología flamenca a una realidad muy diferente.

En efecto, el elemento sustancial del baile flamenco masculino es el zapateado, y éste adquiere un significado «descendente» y térreo, opuesto al ascendente y aéreo del baile de mujer: el zapateado alude a un «acto poseedor y fecundador» del macho, o del dios en el caso concreto de la religión griega descifrado por Guthrie con las palabras que acabamos de entrecomillar (3).

En su texto sobre el *Calcare terram,* Ricardo Molina, inteligente y ocasional rondador de estos vericuetos, insiste en esa significación *poseedora* del zapateado y afirma que «el bailaor que consigue identificarse sinceramente con el ritmo de sus pies, ingresa, como el derviche o chamán, en los dominios de la inconsciencia... El alma antropoide lo transforma en fuerza elemental ajena a control, desatada y frenética, con violencia primitiva de viento huracanado».

Ello es verdad, aunque, a mi entender, esa energía primitiva no está «ajena a control», sino que se ve incrementada por las paradójicas contención y serenidad que, aparte del rigor técnico, también apreciamos en el gran baile flamenco de hombre y que nos hacen pensar más bien en un huracán esforzadamente prisionero de sí mismo, obsesionado por no dispersarse, ahorrador de espacio, tiempo y gestos.

El símbolo de posesión y fecundidad del zapateado masculino, ese

(3) Véase *Los griegos y sus dioses,* de W. K. Guthrie.

valor fertilizante de la danza, queda de manifiesto a través de todos los tiempos y culturas. En España, «pisar» sigue valiendo para designar la copulación de las aves; los *bassa* de Nigeria someten sus piernas y pies a todo un maratón de baile cuando llega el día de su iniciación sexual; autores como Jung y Mircea Eliade, Budge y Kircher, Frazer y Stuhl, localizan y explican esa extraña presencia universal de «los pies fecundantes de la danza»...

Así, en el flamenco, la fuerza elemental de la danza masculina, reforzada por las imperativas actitudes y los viriles, sobrios ademanes del bailaor de casta, suele hallar una oscura resonancia en la receptividad natural de la mujer, quien, por decirlo de algún modo, se siente convocada por su baile, instada a creadoras llamadas de la tierra que la tocan muy de cerca y muy en lo vivo.

En cuanto al cantaor, su impacto en estos fondos del ser femenino puede ser todavía más crecido que el del bailaor, pese a que su arte sea menos vistoso y espectacular. Las llamadas del cante son aún más directas, más biológicas: dolor y ternura, violencia y exultación, impulsividad e instinto, campan por el cante prescindiendo de todo el decorativismo del baile y se dirigen a la psique de la mujer de un modo más auténtico y despojado, la invocan punzantemente desde zonas todavía más íntimas y enzarzadas en los raigones de la existencia misma.

Pero nada de esto quiere decir, naturalmente, que baile y cante sean una droga irresistible para la mujer, aunque puedan serlo en algún extremo como el de la imprevisible cantaora anglosajona y al menos otros tres casi tan brillantes, nada remotos y de cuyos detalles dispongo. Es obvio también que sería monstruoso hablar de «la mujer» si no lo hiciéramos contando con la infinita gama de distintas sensibilidades y momentos, y, por tanto, con la infinita gama de efectos, oscilantes desde la más cerrada impermeabilidad al flamenco hasta las más rápidas y completas dotes para percibir sus sugestiones.

Ahora bien: cabe generalizar discretamente sobre la fundada opinión de que, en mayor medida que en el hombre, las grandes vivencias sensibles de la mujer están relacionadas con el amor, entendiendo esta palabra en su más entero y profundo sentido. Así, las desnudas y aventuradas reclamaciones del cantaor, pegando sin rodeos en tales vivencias, encuentran muchas veces un hondo, instintivo y, en ocasiones, muy poderoso eco erótico, cuyas correrías no son desconocidas y que suele percutir con mayor fuerza en mujeres no españolas. Ello es explicable en muchos casos: el factor sorpresa, el exceso de «domesticación» de sociedades más desarrolladas, donde la vida es monótonamente presidida por las formas convencionales del industrialismo, la comodidad material, la mecanización y las relaciones de intereses, el brus-

co encuentro con un orden de cosas —el del flamenco— comandado por un tumulto de primarias e inexcusables intuición y pasión, han de contar potentemente a la hora de propiciarse y ampliarse los efectos a que nos referíamos.

La cantaora, por el contrario, no consigue esos efectos, o los consigue a muy reducida escala, en su oyente español o extranjero. El motivo es sencillo: ella no es sino eventual portadora de un mensaje esencialmente masculino. La propiedad y calidad excelentes del arte de una Andonda, una Merced la Serneta, una Pastora Pavón o una Fernanda de Utrera, no evaden esta ley. Sus interpretaciones actúan más bien sobre la sensibilidad artística del oyente, sobre su afición al cante y sus conocimientos del mismo, sobre su curiosidad. Pero el papel de invasión y desnudez psicológicas que hemos atribuido al cantaor y al bailaor es difícil que puedan alcanzársele a la cantaora, ya que ella es sólo una depositaria, diríamos *provisional,* del cante flamenco y que la médula del de gran altura parece no encajar en los paisajes del espíritu femenino, pese a las innegables autenticidad y entereza con que algunas de sus grandes intérpretes lo asumen. En una muy reciente grabación de la vieja gitana Anica La Piriñaca —grabación de gran interés y que incluye tonás, siguiriyas, martinetes y bulerías—, sólo la voz es de mujer; con tal cual excepción y con los debidos matices, el ejemplo es igualmente válido para todas las cantaoras de importancia.

En canción folklórica femenina, Cuba, Brasil, Rusia o Centroamérica logran efectos mucho más certeros al producirse de una manera envolvente y suave. Sentimos una convincente alusión, un toque de erotismo que, en esos cantares, va de acuerdo con lo intransferible de la entrega femenina y de sus eternas incitaciones, más sutiles y «pasivas» que las del varón.

III

Hace un par de años fui invitado a una reunión de cante que una escogida, recóndita peña de buenos aficionados iba a oficiar en los bajos de una taberna próxima a la Puerta del Sol y a la Plaza Mayor de Madrid. Al salir, en la puerta de casa, me encontré con una hermosa muchacha sudamericana. Acababa de llegar; traía una carta de presentación de amigos comunes. La llevé conmigo y por el camino me pareció un bombón realmente insulso o una insulsez realmente bombonífera, muy pagada de su hermosura que, lo que es tener, la tenía a mantas; ya no había tiempo de retroceder.

La reunión del cante, prevista hasta la madrugada, no pasó de dos horas. Nada más llegar, tres jóvenes elementos se nos pegaron, en

labia de requiebros y contemplaciones a la visitante; uno de los cantaores derivó pronto, por el aquel de ser gentil, a las mejicanadas más barateras; los patriarcas de la reunión estaban visiblemente incómodos. Dije que nos íbamos; nadie lo consintió. La noche había tomado ya esos torpes rumbos y embarcado en ellos habría de despedirse el cónclave entero al cabo de un rato.

—Muy lindas todas las cosas españolas—me dijo la chica al salir al frío de la calle.

—Sí, sí...

Entendí entonces y de una buena vez por qué en las reuniones flamencas de puro cuño la presencia de la mujer todavía es extrañada en proporción directa a su belleza y al desconocimiento que de ella tengan los presentes.

En cambio, no hay problemas en cuanto a las cantaoras por grandes que sean su juventud y hermosura—como puedan serlo las de la actual y sanluqueña María Vargas—; por otra parte, esa desconfianza se produce muy en corto, y entre escasos contertulios, por lo que toca a las bailaoras.

Según susceptibles devotos del cante, la espectadora suele atraer en las reuniones un importante ramal de la atención masculina que, gradualmente acrecentado por las bebidas y el curso del tiempo, distrae a los oyentes, perturba más o menos a los artistas y absorbe parcialmente su atención y la de quienes lo escuchan.

No se piense por esto que una verdadera reunión *en condiciones* le esté vedada a la mujer ni que no se la admita en ella con toda clase de cortesía y deferencias. Pero su presencia será luego tanto más agradecida cuanto menos advertida; al parecer, el estímulo que en las capillas del cante puede promover una mujer, sobre todo si es llamativa, las bazas que para el cante mismo puede conseguir su presencia, no compensan suficientemente.

Sin embargo, he sido testigo o protagonista directo de no pocos ni flacos resultados de este estímulo, aunque, como en el caso que conté, tampoco he dejado de comprobar las secretas perturbaciones e interferencias temidas en la mujer por los sacerdotes de la juerga. Con la de la cantaora, la única excepción de total garantía para ellos es la de la aficionada de primeras calidad, sabiduría y resistencia a las horas, que está allí con idéntico y reconocido derecho de costumbre y a la que, constando a los presentes su completa integración en el grupo, se la trata sin particular atención, como a un componente más de él.

Tal fue hasta hace muy poco el difícil papel de la espectadora en la reunión flamenca de tipo ritual, y tal sigue siéndolo en las poquísimas que de ese carácter—la partida de flamenco para hombres solos—

chapotean como pueden en algunas localidades andaluzas y en esta delirante megápolis en que Madrid pugna en vano por convertirse.

Por lo demás, la presencia de mujeres en las reuniones flamencas es y ha sido habitual, y los hombres del cante están hechos a encararlas de todas las gamas: prostitutas caras o de saldo que tienen la suerte de acoger su presencia a la de alguien de la reunión o que acompañan al «pagano» de turno, honestas amas de casa que se duermen literalmente sobre las copas y que no quieren negarle ese gusto a su marido o se esfuerzan en no dejarlo solo por ahí; simpáticas e inteligentes advenedizas cuya evidencia de que no entienden ni una palabra es compensada por su discreción y su buena fe en que todo aquello vale la pena; extranjeras de aspectos y rostros cerradamente detonantes del ambiente pero alguna de las cuales puede ser una aficionada de gran paladar; desconocidas cuyo acompañante es una institución o un iniciado de respeto; señoritas que piden de pronto el «Porompompero» o que hablan por los codos; artistas de otras esferas —pintoras, escritoras, escultoras y ceramistas, músicas y cantantes— a las que su vinculación con el arte les confiere un voto de familiaridad y confianza...

Todo irá bien o, por el contrario, cualquiera de esas mujeres puede echar a rodar la fiesta por los mismos motivos que la echarían a rodar hombres —cansancio, inoportunidad, demasía de copas— y también —o sobre todo— por las particulares inquietud y distracción que pueden suscitar en los varones.

IV

Pero se diría que las letras del cante hacen cuanto pueden por interferir o cortar toda esa subterránea corriente de relaciones y dependencias entre flamenco y sexo. El cancionero amoroso del flamenco es todo un tratado de implacable represión sexual. Pese a cierto espíritu liberal de los gitanos y flamencos en ese campo, y a sus frecuentes líos amatorios, funcionan en ellos, por otra parte, seculares tradiciones abstencionistas, de un atavismo casi convertido en instinto y muy coincidente, por otro lado, con las costumbres de la España católica y de la Andalucía, dicho sea con palabras de Antonio Machado:

devota de Frascuelo y de María.

Con un ejemplarismo escasamente correspondiente a la llana realidad de conductas, hechos y pasiones, los anónimos juglares flamencos del amor no se han cansado de exaltar la virginidad, predicar la honra intocable de la mujer, rodear su quebrantamiento de quejas, denues-

tos y promesas de castigo, y recaer en consejos o moralejas, la mayoría de las cuales son repetidas de modo inconsciente, en un apego a las tradiciones verbales del cante, por intérpretes cuya mentalidad puede ser muy otra y que, en el plano de su criterio personal, negarían lo que están cantando.

La comparación de la mujer con la Virgen y cuanta ciega veneración ello implica son moneda corriente en el flamenco. Hay coplas que parecen literalmente extraídas de triduos, novenas o inverosímiles y arrumbados manuales de moral y educación. Un amurallado y condenatorio puritanismo encierra la ciudadela amorosa del cante, en la que hoy es difícil hallar brechas como esta:

Acuérdate cuando entonces
bajabas descalza a abrirme
y ahora no me conoces,

soleá cuyo segundo verso nos permite adivinar —o quizá imaginar— una situación de furtividad amorosa y nocturna, cargada de vivas sugerencias.

Pero, aun siendo el flamenco pasión y extroversión puras, instinto directamente viajero a las cuerdas vocales —en los mejores casos, sin mayor mediatización de la mente—, su panorama literario del amor esquiva situaciones y momentos como el de la copla que hemos dado, en la que hasta el reproche final, de ser correcta nuestra interpretación, comporta un valor de cosa vivida, sentida en la carne y la conciencia.

Las alusiones a la unión corporal, a los dolorosos e intemporales vaivenes del amor, a los universales desmanes, turbaciones, alegrías y martirios que el sexo depara a los humanos, son citados, en casi todas las letras flamencas que rozan el asunto, de modo indirecto, con carácter tabú y para motivo de anatema. No obstante, esas realidades están ahí, al fondo de todo, se imponen de una manera o de otra en las letras, las despiertan o crean en gran parte, se deslizan pese a las amenazas, las jaculatorias, las maldiciones, los consejos: son, a la postre, el sostén de todo este ancho campo de la moral tradicional gitano-andaluza y de la colección de letras que en el flamenco lo respalda.

Yo te quiero más que a Dios.
Jesús, qué palabra he dicho...
Merezco la Inquisición,

O esta otra copla:

Esta gitana merece
que arda en las candelas vivas
y a pasos le den la muerte,

definen de por sí todo un estado de cosas, con brotes de masoquismo y de un sadismo bastante evidenciado en el repertorio saetero y en su morosa relación de los martirios infligidos a Jesucristo.

En el flamenco, los vetos a la cuestión sexual son inapelables, y la represión rompe penosamente por donde puede, cobra inesperados, duros y variadísimos reflejos:

En mis niños te vengaste:
mira por donde ha «salío»
la leche que tú mamaste.

Cuando tú me eches de menos
vas a venir a buscarme
como el caballo sin freno.

Cuando voy a «confesá»,
digo lo que me parece:
nunca digo la «verdá».

En los viejos cancioneros y recopilaciones de «Don Preciso» o «Demófilo», y entre toda la cerrada maraña tabú, aún surgen muchas letras muy liberadas; en nuestros días, y casi desde principios de siglo, todas o la inmensa mayoría de las de su corte aparecen extrañamente retiradas de la circulación, hay que pensar que por los mismos intérpretes, y el afincamiento en los temas de la virginidad, el honor, etc., reinan intocables.

Pero no nos equivoquemos. Sobre todo, y como ya advertimos (4), el flamenco es esencialmente su música, atenta siempre a la expresividad de episodios y sentires interiores, a los verdaderos recados de adentro. Ella, y no las letras, guarda y da las palabras y el eco de quienes somos, del amasijo de contradicción, ansiedad, esperanza, deseo, fracaso, en que consistimos. Por encima de cualquier proposición de la letra, la música flamenca envía, a los predispuestos a recibirla, palpitantes conflictos en combustión, pedazos de vida y muerte, misterios y realidades no identificables por el momento en el pozo de nuestro ser. Es decir, se mueve en esos ámbitos de la incierta y decisiva linde psicosomática por la que nuestros días se escurren no sabiendo bien qué puede subir desde nuestro fondo más propio, desconocido, cambiante y verdadero.

Pese a intentarlo por todos los medios, muchos psicólogos postfreudianos no han conseguido desplazar mi radical admiración por el viejo jefe vienés. Desde luego, estoy con ellos en no atribuir a la vida sexual todo el fundamento de nuestra conducta y nuestro ser, pero sigo estando con Freud en el hecho de otorgarle una primerísima importan-

(4) En el capítulo «Cantar a ciegas», *op. cit.*

cia, un papel que toca de un modo u otro todos los aspectos y momentos del vivir humano.

Contra las apariencias de su distanciamiento y como era de esperar en un arte tan vital, flamenco y sexo son orbes muy curiosamente relacionados. De esa relación mutua, que estas páginas —cuyo riesgo no ignoramos— se han reducido a sugerir, alguien como Carlos Castilla del Pino, doblemente facultado como científico y como andaluz, podría intentar un trabajo de cuyo interés inicial no puede dudarse.— FERNANDO QUIÑONES *(María Auxiliadora, 5. MADRID).*

LA POESIA INGLESA ACTUAL

Cuando se hojean las páginas literarias de los diarios británicos —incluso aquellos que se dedican exclusivamente a la crítica literaria— se tiene la impresión de que las letras inglesas pasan por un momento de enorme florecimiento: abundan los libros de ficción, de poesía, de ensayo. Si se lee las críticas el panorama cambia: no sólo florece la literatura inglesa, sino que además (y a pesar de que las críticas son bastante pobres, meras reseñas y resúmenes de asunto) está empeñada en una búsqueda intensa en materia de formas nuevas y de lenguaje vivo. Pero cuando se leen los libros reseñados —la ficción sobre todo— se experimenta un profundo desconsuelo: los libros son tan malos como las críticas. No obstante parece haber un común acuerdo entre autores y críticos (que a menudo son los mismos) y del cual el público se muestra muy contento, para mantener la enorme fachada literaria. Fue sorprendente encontrar el artículo de Nathaniel Tarn acerca de la poesía en Inglaterra —aunque nada sorprendente que haya sido publicado en el International Times *—periódico quincenal del* Underground *londinense— y no en una de las reputadas publicaciones de este país.*

Nathaniel Tarn nació en Francia, donde pasó su niñez con algún período en Bélgica. Permaneció en el «continente» hasta fines de la segunda guerra mundial; viajó a Inglaterra y se educó en Cambridge. Posteriormente en París, Chicago y Londres. Trabajó como antropólogo —su especialidad— hasta 1967. En 1952 vivió todo un año en Guatemala, donde se inició en la literatura latinoamericana. Después del 67 pasó a ser director editorial de la editorial Johnatan Cape, donde fundó la colección Cape Goliard, que dirige actualmente. Ha publicado los siguientes libros de poemas: «Old Savage Young City», «Where Babylon Ends», «The Beautiful Contradictions», y su poesía forma parte del volumen número 7 de la serie Modern Poetry de Penguin. Tradujo «Las alturas de Machu Pichu», de Neruda. Se mantiene activo a través de publicaciones, lecturas, conferencias. Es una sana mezcla de buen poeta, hombre importante en el mundo editorial y rebelde un poco más allá de la línea que separa al Establishment *del* Underground.

A. Diazlastra, Londres