

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE PSICOLOGIA



ESTUDIO PSICOLOGICO SOBRE EL CANTE FLAMENCO

TESIS PROFESIONAL

CECILIA POSADA JIMENEZ

MEXICO, D. F.

1979



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

202508

UNAM

1979

20

Ej: 2

Z5053.08

UNAM. 20

1979

Ej. 2

M. - 23249

tps. 440

A MI PADRE con cariño
por su cordial estímulo.

En agradecimiento a todas
aquellas personas que con
su apoyo y estímulo ayuda
ron a la realización de -
este trabajo.

CONTENIDO

	Págs.
Introducción.	1
Capítulo I	
-1) Valor Psicológico de la Danza, el Canto y la Música.	4
2) Qué es el Cante Flamenco.	11
Capítulo II	
- Los Gitanos.	14
a) Antecedentes Históricos.	
b) Características Psicológicas - como producto de su situación- particular.	22
Capítulo III	
- El Cante Flamenco y su Evolución.	53
a) Datos Generales.	
b) Datos Particulares sobre los Cantes Primitivos .	63
Capítulo IV	
- a) Función del Cante en relación - - a los conflictos del Gitano anda- luz .	76
b) Coplas caracterizadas por senti- mientos aflictivos en su forma y- contenido.	94
Conclusiones	103
Bibliografía	109

INTRODUCCION

El arte es tan antiguo como la raza humana. Es un medio de expresión por el cual el hombre manifiesta y comunica sus más profundas emociones, por lo que ha ocupado siempre un lugar de primordial importancia en la esfera afectiva de la vida del individuo, ya que satisface necesidades emocionales y sociales.

Sin embargo, es hasta relativamente pocos años que se le ha considerado como una rama situada dentro del campo científico.

La psicología contemporánea ha visto la importancia de incluir dentro de sus investigaciones ese aspecto del hombre que se manifiesta en sus necesidades estéticas, con el fin de lograr una comprensión más amplia de la vida psíquica.

Todo ser humano lleva en sí tendencias y deseos profundamente arraigados que lo impelen a buscar satisfacción. La interacción de estas tendencias y su confrontación con la realidad originan conflictos centrales que sumados a determinadas condiciones culturales, resultan casi inevitables y recurrentes en el desarrollo de la personalidad, aunque en cierta medida también actúan como un factor estimulante. Por lo que los sentimientos, las acciones, el aspecto total de la vida humana son manifestaciones de este deseo interior compuesto.

El estudio de las manifestaciones artísticas permite adentrarse y relacionarse con estos conflictos psicológicos -- básicos, ya que toda obra artística está en estrecha relación con la vida psicológica de su creador, quien puede darle expresión en formas diferentes. De tal modo que nos aproxima a una integración gradual del conocimiento del hombre a través de -- las ciencias sociales y culturales.

Es mi propósito en el siguiente trabajo:

1) Explorar las causas que producen los estados de - tristeza o aflicción que caracterizan los cantos primitivos de los gitanos andaluces, para a) determinar con más precisión - el origen y la naturaleza de dicha tristeza y b) para estu--- diar su relación con las características de este grupo particu lar.

2) Mostrar cómo a través de las manifestaciones ar--- tísticas de un grupo determinado, el de los gitanos andaluces, se revelan por así decirlo sus conflictos psicológicos y de -- qué manera la influencia que ejerce el medio y las condiciones histórico-culturales plasman las características de su crea--- ción artística.

No es mi intención llegar a una teoría plenamente -- comprobada, sino más bien desarrollar una serie de hipótesis - que puedan provocar el interés sobre el tema y proporcionar -- una base a posteriores investigaciones empíricas.

El método interpretativo empleado es el que se deriva de la Teoría Psicoanalítica desarrollada por S. Freud y discipulos.

La brevedad de este trabajo y las limitaciones ante las que me enfrento hacen difícil consignar los datos suficientes como para probar ampliamente aquellas hipótesis que se derivan de estas relaciones.

A pesar de ello, dada la admiración que ha despertado en mí el arte de los gitanos, he deseado contribuir en la medida que sea posible a su mayor comprensión, apreciación y aceptación.

CAPITULO I

- 1) Valor Psicológico de la Danza, el Canto y la Música.
- 2) Qué es el Cante Flamenco.

- 1) Valor Psicológico de la Danza, el Canto y la Música.

En el campo de las Artes, la danza, el canto y la música han ocupado desde tiempos remotos un lugar predilecto en la actividad humana, ya que forman parte de la esfera emotiva y se les han reconocido sus cualidades terapéuticas.

Se considera que la danza es el arte más antiguo, ya que la vida se expresa a través y en función del movimiento, debió surgir de la necesidad del hombre por respirar el aire que le rodea y efectuar movimientos con su cuerpo.

De acuerdo a S. Freud y su teoría de la libido, se sabe que ya en el infante una de las fuentes placenteras consiste en la actividad que lleva a cabo con sus extremidades. A través de los diversos movimientos corporales, el niño gradualmente va estableciendo contacto con el mundo que le rodea y afinando su sistema muscular hasta perfeccionar los mecanismos que le permitan acercarse a aquello que le produce placer o alejarse si no encuentra satisfacción.

Es la actividad motora la que le conduce a la aproximación física del mundo externo en el que comienza a conocer las modalidades de la vida social.

En su relación con los objetos, éstos van dejando una imagen particular y móvil en la mente infantil y forman su mundo individual. A través del proceso de socialización el niño va teniendo que reconocer y aceptar que él es parte del ambiente que le rodea y que no forman un todo. O sea, la fase narcisista queda reprimida. Más tarde, cuando se alcanza la edad adulta - persiste el anhelo de recuperar aquella unidad pero incosciente mente y se manifiesta de varios modos.

Se considera que en el desarrollo de la cultura humana existió un tipo de comunicación no verbal previo al desarrollo del lenguaje.

Algunos autores piensan que ciertas formas de percepción a un nivel pre-verbal pueden ser expresadas por medios ce- nestésicos y que una tendencia básica del individuo es la de -- descargar la tensión emocional por medio de movimientos muscula- res.

El Dr. R. May ha efectuado un estudio sobre la danza moderna como método terapéutico en los enfermos mentales y encuentra que los impulsos libidinales y agresivos pueden ser des- cargados por medio de la danza en formas socialmente aceptables.

Los Drs. D. W. Martin y N. Beaver han observado que - principalmente en las culturas en las que existe la actitud re- presiva de la sexualidad y se inculcan sentimientos de verguen- za por el cuerpo, los individuos encuentran que los movimientos

corporales les brindan una forma de auto-expresión así como un sentido de realización.

Las comunidades primitivas idearon danzas rituales que formaban parte de sus ceremonias religiosas y tenían un contenido mágico. Celebraban cada acontecimiento importante individual o de la vida colectiva, con una serie de movimientos corporales-rituales para aplacar a los espíritus ú obtener su bendición.

Las tradiciones, la historia y las reglas de conducta eran transmitidas por medio de danzas y cantos, a través de su contenido emocional influían en las mentes de los participantes.

Fuentes antropológicas mencionan que siempre que se reúnen grupos humanos, algunos individuos se convierten en expertos en determinada actividad, por ejemplo, los danzantes, cantores, músicos, etc. Por lo general eran los que ayudaban a los hechiceros o sacerdotes en las diversas ceremonias.

Es posible que la comunidad interpretara estas habilidades como una señal de contacto con la divinidad.

En muchas ocasiones los miembros de la comunidad eran incitados a participar en las danzas colectivas y cánticos religiosos, convirtiéndose en ocasiones en una multitud exaltada y bajo el influjo del dominio de unos cuantos.

"La danza es una imagen dinámica de fuerzas interactivas", (30) se expresan las emociones a través del movimiento corporal dando lugar a una creación material.

Los pasos de danza se forman por la combinación de gestos expresivos aprendidos, comunes a todos los hombres, así como por acciones instintivas y expresiones emotivas que se ejecutan con ejercicios rítmicos y que se adaptan a la cultura, a las características corporales y al concepto cultural que se tenga de la belleza.

Un significado psicológico consiste en que a través de la danza se puede producir en el artista un sentimiento de exaltación, de emoción estética, al sentir que posee el dominio muscular absoluto de su cuerpo y que es capaz de plasmar en el tiempo y el espacio posturas y actitudes cargadas de contenido emotivo, siendo el cuerpo materia plástica, lo psíquico y lo corporal se funden, aunque sea de duración fugaz. En determinados momentos puede haber la sensación de una fusión con el cosmos, como reminiscencia de aquella etapa infantil de unidad con aquél.

El canto y la música surgieron primeramente como un acompañamiento rítmico de la danza o para darle énfasis, aunque en realidad ésta es un arte independiente que puede prescindir del acompañamiento sonoro.

Durante la infancia, antes que el individuo desarrolle su capacidad para expresarse por medio del lenguaje, la voz posee una serie de significaciones prerreflexivas tanto emocionales como simbólicas. De acuerdo a J. Paul Weber, la temprana experiencia auditiva del niño que se centra en la voz de los

adultos, queda grabada inconscientemente en la memoria. Posteriormente el recuerdo afectivo de estas primeras experiencias - auditivas infantiles, va acompañado de un placer estético. (48)

Cuando ya se ha adquirido el manejo del lenguaje éste es también empleado para expresar los sentimientos por medio -- del canto.

La Dra. S. Mekler (28) considera que la música antes de llegar a su fase instrumental tuvo sus orígenes en las "in-- flexiones fraseo-fonéticas del lenguaje" y que después éstas se transformaron en sonidos musicales en concordancia con los esta dos de ánimo.

Se considera que la percepción de un sonido musical - causa un placer estético porque evoca recuerdos inconscientes - auditivos y afectivos.

Añade la Dra. Mekler que la música es capaz de expresar y producir estados emotivos profundos ya que se basa en --- impulsos instintivos universales y surge a través del proceso- individual sublimatorio de los impulsos de su creador.

Produce en el auditorio respuestas psico-fisiológicas que dependen de la persona y del medio de donde proceda.

En la música se emplean el ritmo, la melodía y la armonía. De acuerdo a la combinación que se haga de estos elementos, la música posee una amplísima gama para expresar sentimien tos internos.

El movimiento inherente a la música hace posible que se efectúe una identificación ya que el auditorio de manera inconsciente experimenta ese movimiento como propio y percibe el mundo particular que toda obra musical posee.

Además si en forma consciente el individuo se involucra emocionalmente con la música que escucha, sentirá que el yo se unifica con el cosmos y la identificación le hará sentir en cierto modo que la música surge de sí mismo. (28)

Por esta razón la música se caracteriza por sus cualidades altamente creativas.

A la danza, el canto y la música las rige un compás -- rítmico. La danza emplea el ritmo en el tiempo y el espacio dando énfasis a uno ú otro según el tipo de danza que se trate.

En realidad, la creación del universo y todo lo existente obedece a un ritmo, es decir, todos los procesos vitales -- están sujetos a él.

Se encuentra también en la carga y descarga de energía del aparato psíquico humano, por lo que todas las artes dependen del ritmo ya sea espacial o temporal.

Se ha observado que la ejecución de una actividad -- rítmica de modo enérgico en el canto, la música o movimientos -- corporales puede ayudar al individuo a descargar sus tendencias -- agresivas en un momento de tensión emocional y proporcionarle un alivio.

En todas las épocas el individuo por medio del canto ha intentado dar expresión y satisfacción a sus necesidades -- emocionales y sociales, dándole varios significados por ej. mágicos, bélicos, laborales, estéticos, sexuales, etc.

Canta para manifestar sus más profundas emociones: -- alegrías, tristezas, súplicas, lamentaciones, amor, odio, temas universales.

En nuestra época actual se observa claramente, especialmente en los grupos musicales juveniles de todos los países, la gran carga emocional que llevan sus canciones y se reconoce su fuerza psicológica y social.

Todos los países cuentan con una gran variedad de -- canciones de tipo popular que si bien expresan sentimientos colectivos, también son capaces de traer a la mente asociaciones y recuerdos de tipo personal en concordancia con su estado de ánimo y que son capaces de modularlo.

Numerosos pueblos en diversas circunstancias a través de su evolución histórica han recurrido al canto para dar salida a sus tensiones, aliviándolas o excitándolas, así como -- -- también para sobrellevar las penurias y adversidades.

De tal manera que, varios autores han sugerido que el canto de los gitanos andaluces, designado por éstos como Cante, ha cumplido una función de este género.

Dentro del arte de los gitanos andaluces el cante es-

considerado como la raíz central, se piensa que es el elemento originario, posteriormente lo completaron el baile y el toque de guitarra flamencos.

2) QUE ES EL CANTE FLAMENCO

El cante flamenco no es meramente un estilo distinto de cantar propio del sur de España. Ya el músico M. de Falla (11) pensaba que a través de este cante se revelaban modos elementales de ser y también formas de vida.

Como toda expresión artística es capaz de brindar una visión de un mundo particular, en este caso aquél formado por los gitanos y andaluces quienes han convivido durante muchísimos años en Andalucía bajo variadas circunstancias.

Se le puede considerar como un modo primario y natural de expresión, ya que el arte flamenco ha significado en forma tradicional para estos grupos una vía de desahogo de sus tensiones y conflictos emocionales.

El autor D. Pohren considera que " el flamenco se desarrolló como un arte de los parias y oprimidos". (40) Tal parece que surgió motivado en gran parte por un modo de vida rodeado de aflicciones y angustia.

Si bien el dolor provoca el llanto, se puede afirmar que también hace cantar.

El poeta G. Lorca dice: " el cante flamenco vive su--

mergido en un ambiente cuyas tendencias se inclinan hacia el dolor". (17) Por lo cual se considera que el pueblo acertó al llamarlo "cante jondo", puesto que todas las gradaciones del dolor y la aflicción giran alrededor de esta manifestación artística.

Si bien es cierto que el cante en su totalidad no refleja solamente aspectos tristes y desesperados en el contexto emocional, sus formas consideradas como primitivas tales como Siguiriyas, Tonás y Soleares, sí expresan en sus coplas y principalmente en su interpretación personal, un contenido trágico. El patetismo constituye su esencial característica.

Es preciso profundizar en este aspecto ya que bajo la denominación superficial de "expresión típica", se encuentra encubierto un mundo significativo, humano y con una vitalidad artística auténtica. De primera instancia no es fácil captar la verdadera sobriedad que lo caracteriza.

Gran número de artistas de renombre mundial así como autores literarios han demostrado un particular interés por las raíces dramáticas del cante.

No obstante lo extenso del repertorio flamenco y la considerable recopilación de información histórica existente, el enfoque de este estudio será dirigido a coplas específicas asociadas con los siguientes tipos de cante flamenco: Siguiriyas, Tonás y Soleares.

He elegido estas tres modalidades por ser las más representativas de su género ya que:

1) Se considera que las Siguiriyas y las Tonás son los cantes más primitivos que se conocen y que poseen un notorio estilo gitano.

Pertenecen a la primera mitad del siglo XIX y se caracterizan fundamentalmente por el máximo dramatismo en la interpretación y en sus coplas que giran alrededor de temas como la muerte, la angustia, la separación, etc.

2) El cante por Soleares se da a conocer en la segunda mitad del siglo XIX y también es un cante gitano sobrio y lleno de tristeza.

CAPITULO II

- LOS GITANOS -

- a) ANTECEDENTES HISTORICOS
- b) CARACTERISTICAS PSICOLOGICAS COMO PRODUCTO DE SU SITUACION PARTICULAR.

- a) ANTECEDENTES HISTORICOS.

Durante muchos años ha sido tarea sumamente difícil -- delimitar los orígenes del pueblo gitano. A través de la lingüística principalmente se ha descubierto que los gitanos proceden de la India.

El antropólogo J. Deniker (7) dice que se trata de un pueblo originario del Asia, probablemente de la India, a juzgar por las afinidades lingüísticas que existen entre los idiomas -- hindúes y la raíz de numerosos dialectos gitanos.

En la actualidad se piensa que los gitanos formaron un grupo de tribus nómadas que ocupó preferentemente el norte de la India, constituyendo el pueblo Rom.

Considera el escritor J.P. Clebert(6) en sus investigaciones que, posiblemente la llegada de los arios más o menos -- por el año 1500 a. de J.C. motivó que dichas tribus se desplazaran a otras regiones hindúes, a la vez que unas tribus denominadas "luri" y " dom " junto con otros grupos comenzaron a nomadi-

zar y tener oficios propios de seres errantes.

Los " luri " son los gitanos músicos más antiguos de quienes se tiene noticia. Son mencionados por el poeta persa -- Firdusi en su " Shah' Nameh " o " Libro de los Reyes ". Se --- trata de 10 000 juglares o trovadores que por el año 420 a. de J. C., Shankal rey de Camboya y marajá de la India, envió al -- príncipe Behram Gour para amenizar la vida de sus súbditos. El historiador árabe Hamsa en el año 940 confirmó este relato.

Un autor muy antiguo clasifica a los " dom " entre las clases oprimidas.

Según M. Block (citado por Clebert) " dom " del -- sánscrito " resonar", designa a la gente que vivía del canto -- y de la música.

Supone J.P. Clébert que es muy posible que las sucesi vas invasiones de que fué objeto la India, provocaron inquietud y descontento en estas tribus y que finalmente viéndose amenaza das con la inmovilización, se vieron forzadas a salir de la India. Se ha sugerido tentativamente que este éxodo se inició -- aproximadamente alrededor del año 1000 d. de J. C.

Diversas fuentes hacen mención de que desde el siglo- IX habitaban en el sur de Mesopotamia y que permanecieron en el Medio Oriente y Asia Menor entre los siglos X al XV.

Sin embargo, a pesar de las numerosas migraciones -- que efectuaron durante largos años, es interesante subrayar que

los gitanos representan un grupo étnico bien diferenciado, pues no han permitido que se altere la unidad de su raza, preservando con tenacidad su estilo de vida, siendo casi impermeables a otros sistemas culturales que no sean los de su propia tradición.

Cada uno de los diversos grupos que se dispersaron -- por Europa entre los siglos XIV y XIX reciben diferentes -- nombres. Según J.P. Clébert existen 3 grupos principales de -- los cuales se derivan las demás ramificaciones, a saber:

- 1.- Los Cíngaros Kalderas - que penetraron por la región de los Balcanes.
- 2.- Los Gitanos
- 3.- Los Manuches ó Sinti

El 2o. grupo los " gitanos " siguió la ruta meridional del Mediterráneo y solamente se estableció en España, Portugal, Africa del Norte y sur de Francia. Se subdividen a sí mismos en andaluces y catalanes. Se diferencian del grupo de los cíngaros Kalderas en su apariencia, dialecto llamado caló de base romaní y en sus costumbres.

En lo referente a su llegada a España, los anales de Cataluña mencionan ya la existencia de gitanos en Barcelona en el año 1447 y R. La fuente (32) autor moderno, los sitúa hasta 1452.

Clebert juzga posible la llegada de los gitanos a la-

a la región del sur, bastante anterior ya que los barrios gitanos de Andalucía parecen haberse establecido antes que los del norte.

Entre varios factores, se piensa que las condiciones geográficas favorables y el modo de ser del andaluz que tenía - indudables analogías con el del gitano, influyeron probablemente para que éste se sintiera atraído y se estableciera en la península ibérica, eligiendo a Andalucía como el lugar más adecuado.

Refiere el autor R. Molina (38) que al llegar los gitanos al sur de España, encontraron que ésta se hallaba poblada principalmente por los moros quienes como sabemos, diferían de los españoles en idioma y religión. No obstante convivieron -- con ellos durante los siglos XVI y XVII. Por esta misma época los gitanos se mezclaron con el hampa, eran tan continuas las - expulsiones de moros, judíos y gitanos que las montañas estaban pobladas de fugitivos.

Esta circunstancia favoreció que se relacionaran y -- organizados en bandas, llevando vida nómada robaban y asaltaban -- convivían y se ayudaban mutuamente.

Por otra parte se les unieron los pícaros y forajidos así como los castellanos prófugos de la justicia.

Aproximadamente desde 1499 hasta el siglo XVIII durante el reinado de Carlos I hasta el de Carlos III, los gitanos -

fueron perseguidos y se lanzaron edictos en su contra. Se dió orden de que aquellos que no tuvieran un oficio reconocido fueran desterrados, amenazando con las galeras a los gitanos vagabundos.

Al mismo tiempo se les exigía que renunciaran a sus " funestas costumbres ", por esto se entendía sus oficios (forjadores de metales, traficantes de caballos etc.), su indumentaria, idioma, nombre, etc.

Durante el siglo XVII Carlos II decretó que los que abandonaran los pueblos serían duramente castigados.

Obligados en parte por las circunstancias nada favorables para sus costumbres nómadas, los gitanos cometían atropellos por los cuales eran severamente castigados. Se les creó fama de ladrones, traidores, falsos cristianos, adivinos y visionarios. A pesar de que las leyes y el medio ambiente les eran hostiles, durante los siglos XVI y XVII algunos grupos o familias fueron protegidos por la nobleza.

Un documento aparecido en Madrid en el año 1705 habla de que los caminos y villorrios estaban "infestados" de grupos gitanos que no daban seguridad ni paz a los campesinos.

En caso necesario se les podía perseguir incluso dentro de las iglesias de refugio, que por entonces eran asilos inviolables para todos los criminales.

Como consecuencia, los gitanos fueron estrechando to-

davía más su grupo alcanzando cierta semejanza con el pueblo judío.

Fué finalmente hasta 1785 bajo el reinado de Carlos III cuando gozaron de cierta libertad, aunque todavía se les siguió prohibiendo llevar vida nómada.

Parece ser que Carlos III logró habituar a la vida sedentaria a gran número de ellos. Por lo menos, pudieron continuar con sus oficios habituales: forjadores de metales, herreros, músicos, bailarines, chalanos, canasteros, echadores de la suerte, etc. Incluso adoptaron oficios españoles como los de toreros, tostadores, limpiabotas, etc.

Es notable el hecho de que los gitanos, esencialmente en todas las épocas y regiones se han caracterizado por determinadas actividades, especialmente las de herreros y músicos. Estos últimos más bien se han situado en las regiones de Hungría y Andalucía.

Esta actividad musical se atribuye a que antiguamente en la India, el sistema de castas condenaba a los parias ó individuos que vivían al margen de la sociedad, a ocupaciones que repugnaban a las castas superiores debido a tabús religiosos ó por razones económicas. El hecho es que aquellos que las ejercían eran repudiados.

Los etnólogos y mitólogos modernos han encontrado un nexo importante entre la herrería y la magia. Muchos herreros=

tenían fama de curanderos ó magos; el hombre que podía hacer -- brotar fuego golpeando el yunque parecía tener poderes mágicos-- y estos individuos eran a la vez temidos y despreciados. Existen leyendas sobre el tema.

El Filósofo y orientalista M. Eliade dice que: " parece existir, con niveles culturales distintos, un vínculo íntimo entre el arte del forjador, las ciencias ocultas (chamanismo, magia) y el arte de la canción, del baile y de la poesía ". --

(6)

En lo que al aspecto musical se refiere, los grupos -- gitanos sedentarios que se fueron estableciendo durante el siglo XVIII en Sevilla, Jerez, Cádiz y otras regiones del sur de Andalucía, dieron origen a barrios llamados "gitanerías" donde se conservaba aún la tradición musical arábigo-andaluza.

Lentamente, con los diversos elementos musicales dispersos en los campos andaluces se fueron forjando las primeras-- cristalizaciones de un nuevo arte : el cante flamenco.

Consideran los investigadores que se debió ir formando poco a poco desde los siglos XVI al XVIII para surgir con -- gran auge a fines de ese siglo y principios del XIX.

En 1780 por primera vez se sabe de la existencia de-- un cantaor, " Tío Luis el de la Juliana " aunque son escasos -- los datos que se tienen de él. Quizás porque los gitanos solamente cantaban en sus hogares, hasta 1850 todavía nadie sabía --

del cante flamenco, exceptuando a uno que otro escritor ó viajeros que ocasionalmente escucharon alguno.

Se ha mantenido la creencia de que los gitanos son individuos carentes de originalidad quienes solamente reflejan en sus tradiciones y costumbres aquéllas de los países que han recorrido. Por lo que el poder aclarar si los pueblos gitanos han aportado algo propio a la música de los diversos países que han recorrido en su trayectoria ha constituido todo un problema.

Pero se ha comprobado a través de estudios cuidadosos que precisamente debido a sus migraciones, ellos han ido incorporando lo esencial de las costumbres y creencias universales, dándoles un sello particular.

Para J.P. Clébert, el folklore gitano puede darnos una imagen del antiguo Oriente medio y la Europa primitiva.

Es posible que los gitanos trajeran sus cantos propios -- basados en el folklore de las regiones hindúes de donde provenían y al llegar a Andalucía se efectuó un re-encuentro, una identificación con elementos similares a los que ya tenían, por eso se identificaron con el canto andaluz existente y con las demás influencias musicales. (19).

Aunque suponemos que los gitanos ya cantaban desde -- tiempos remotos, señala el músico M. de Falla (11) que fueron -- precisamente éstos quienes aportaron el elemento denominado "cante jondo".

Concluye G. Lorca (17) que este cante sólo es característico de los grupos que se asentaron en Andalucía ya que los que habitaron en regiones diversas de Europa y de la misma España no lo cultivaron.

Para concluir, la mayoría de los investigadores coinciden en que siendo el cante flamenco el resultado de la gradual integración de diversos elementos, fueron los gitanos establecidos en el sur de Andalucía quienes propiciaron y movilizaron factores para el surgimiento del cante primitivo flamenco, es decir quienes lo forjaron como agentes creadores y le dieron su forma definitiva.

b) CARACTERISTICAS PSICOLOGICAS COMO PRODUCTO DE SU SITUACION PARTICULAR.

Así como el individuo en sus primeros años está sujeto a influencias significativas del núcleo familiar, también es condicionado o moldeado por patrones socio-culturales específicos puesto que la familia está enclavada en una estructura social determinada.

Observando y analizando de qué manera los individuos que forman parte de un grupo se relacionan con el mundo que les rodea, es posible conocer aquéllas características que poseen en común lo que E. Fromm denomina " carácter social ". Así como observar qué factores mantienen la estabilidad necesaria para la supervivencia de dicho grupo.

Considero que las siguientes características son observables en el gitano en general así como en el gitano andaluz en particular, habiendo dado éste gran énfasis a las dos últimas a través de sus cantes.

- 1) Nomadismo
- 2) Hermetismo
- 3) Intensa Sobrevaloración de sí mismo
- 4) Individualismo Extremo
- 5) Falacidad y Truhanería
- 6) Capacidad para involucración emocional
- 7) Fatalismo
- 8) Enfoque Dramático de la existencia

NOMADISMO

Es importante intentar aclarar qué factores psicológicos intervinieron para que se suscitara esta especie de compulsión hacia el movimiento continuo ya que a través de los datos históricos se nos indica que los gitanos han llevado vida eminentemente nómada.

¿Qué motivaciones han tenido para desear consistentemente desplazarse de un lugar a otro?

Generalmente se ha intentado explicar este nomadismo - diciendo que básicamente el gitano necesita sentirse libre, lo estimulan los espacios y se siente vivo al poder desplazarse frecuentemente a donde le place y que se angustia ante ataduras de-

cualquier clase, para no sentirse coartado necesita asegurarse - constantemente de esta sensación de libertad.

Al seguir este tipo de vida siente que está unido con la naturaleza, que vive de acuerdo con las estaciones ya que son éstas las que le marcan su ciclo laboral.

Siente una completa aversión por trabajos fijos y rutinarios por lo que éstos rara vez son permanentes.

Penetrando en aquellos sucesos que indudablemente ejercieron una tremenda presión y que desencadenaron una serie de reacciones resultantes de las condiciones adversas que encontraron constantemente a su paso, sabemos que ya en la India algunos grupos gitanos llevaban vida nómada debida en parte al tipo de oficios que desempeñaban, los cuales eran considerados como inferiores y despreciables y que después, huyendo de invasores y de intentos de inmovilización por parte de aquéllos, se vieron obligados a abandonar el país en forma abrupta y precipitada. Al verse desarraigados bruscamente de su habitat se vieron privados de un sentido de seguridad y estabilidad, esto les debió producir un intenso temor y una gran sensación de desamparo y desvalidez. La pérdida brutal del objeto habitat constituiría una situación traumática fundamental.

Al llegar a los diversos países por los cuales se dispersaron, se encontraron con el hecho de que se les miraba con gran hostilidad y desconfianza y se les rechazaba en términos le

gales y sociales. Este pudo ser un factor que reactivó su nómadismo como expresión del temor e inseguridad que se produjo en ellos.

En su lucha por la supervivencia, las persecuciones y rechazos del mundo externo fueron debilitando su autoestima y activando los impulsos agresivos reprimidos.

Como se sabe, cuando las tendencias agresivas dirigidas en su mayor parte hacia un medio externo hostil y rechazante no encuentran una salida y se vuelcan hacia el individuo mismo, provocan reacciones de angustia y un sentimiento de culpa. El manejo de esta situación conflictiva dependerá de la vulnerabilidad que tenga la persona a determinada presión psicológica. Si el individuo se siente atacado podrá agredir a su vez, paralizarse, o huir de la situación traumática en forma real o simbólica.

Como los gitanos no agredían al verse confrontados con aquellas situaciones en las que se les atacaba y rechazaba, empleaban como defensa principal la movilidad; ellos no luchaban contra las agresiones ni eventos provocadores de ansiedad, simplemente se marchaban del lugar.

La necesidad interna de movimiento constante podría ser interpretada entonces como una reacción de defensa ante una situación específica que produce un estado severo de angustia, acompañada de intensos impulsos agresivos reprimidos.

Esta movilidad permanente según el autor J.Yoors, (49)

les brinda cierto sentido de seguridad junto con la ausencia de una rutina, es decir, el nomadismo les da una sensación de fluidez ininterrumpida tanto en sus enfrentamientos conflictivos, como en los aspectos de su organización social.

Pero aun en esta movilidad existe una monotonía, un patrón de conducta habitual.

Resumiendo, encontramos que tanto factores internos como externos han influido en este nomadismo:

Factores Internos - angustia, temor, sentimientos de desamparo e inseguridad, sentimientos hostiles reprimidos.
- Conflictos de tipo individual dentro de la comunidad.

Factores Externos.- persecuciones, rechazos, castigos, actitudes hostiles.

Factores de tipo social dentro de su comunidad - medidas de contacto y control social ante el crecimiento demográfico.

Los grupos que entraron a España nuevamente encontraron hostilidad y rechazo, durante muchos años vivieron perseguidos. A pesar de las circunstancias cierto número de ellos continuaron desplazándose, los demás poco a poco se fueron haciendo sedentarios sometiéndose y acatando los mandatos reales (por --

1783-). Pero lo hacían únicamente en forma externa, es decir, no se involucraban emocionalmente con el medio. En vez de integrarse se permanecían distantes e indiferentes, su rebeldía se manifiesta en sus demás actitudes.

Es significativo que después de aproximadamente cuatro siglos de vida nómada hayan renunciado a una defensa básica que a través de generaciones fué internalizada hasta formar parte de su sistema de valores.

Al hacerse sedentarios en Andalucía, podían resentir profundamente el verse privados de su nomadismo y sentirse apartados de la naturaleza con la cual vivieron estrechamente unidos por largo tiempo. La vivencia significativa de ser parte de un todo quedó rota.

La separación de los demás grupos que sí prosiguieron su nomadismo los colocaría en una posición de seres claudicantes y vencidos. Esto representó una gran pérdida y un golpe a su prestigio. Estos grupos al sedentarizarse se fueron modificando y aunque siguen siendo gitanos, ya no son considerados como Rom por los grupos nómadas.

Han conservado reminiscencias del nomadismo habitual ya que en los lugares que habitan dan la impresión de acampar temporalmente.

Aunque en la actualidad más de 90% de la población gitana española lleva vida sedentaria, sus desplazamientos eventua

les son de tipo regional.

A pesar de que han transcurrido 5 siglos desde que los primeros grupos llegaron a España, la mayoría de los gitanos en la actualidad mantienen el modo de vida y los oficios de sus antecesores. Tanto ellos como su cultura han sufrido una "paralización" y esto les ha colocado en una situación de más miseria e incultura que han contribuido a una marginación mayor. (41) Digamos que persiste un inmovilismo cultural paralelo a su nomadismo coartado o suprimido.

Transcribiré a continuación expresiones características de unos gitanos en la época actual, que aunque no se han establecido en España sino en Plan - De Grasse, Alpes Mediterráneos, Francia, dan una idea de su sentir al renunciar al nomadismo:

" Sobre cuatro ruedas que ya no giran / soy apenas una manchita / de rojo y azul / por siempre inmóvil / mi peregrinaje ha concluído ". (8)

Esta canción, Según M. Durham (8) autor del artículo-- suena muy triste en el texto francés original y es el lamento de un joven cantor llamado Lick. Se queja porque es desdichado ya que tiene hogar y se siente muy arraigado. Pertenece a un grupo pequeño de gitanos innovadores que han renunciado a sus carros para vivir en una aldea propia. Un trabajador social Jean L. - Gaie logró persuadir a estos gitanos que se establecieran en este sitio permanentemente.

Según Gaie, cuatro paredes y un techo representan a menudo un retroceso para el gitano, como el encierro en una cárcel. Continúa diciendo que los gitanos jamás han construido algo y que por lo tanto no conocen la satisfacción del que ha realizado algo. Reconoce que las cocinas modernas, la televisión y los árboles no les han llevado la felicidad.

M. Durhan preguntó a los habitantes de la aldea como se sentían al ocupar sus casas y unos de ellos contestó: "Cuando ocupé la mía tuve la impresión de que las paredes iban a caérseme encima. Duermo bajo una ventana abierta para poder ver las estrellas."

Otro se quejó de que no podía quitarse de la sangre el afán de viajar y añadió que sólo en el camino puede ser feliz un gitano.

Otro grupo de gitanos que viven en California, E.U. opinan que sólo rodando por los caminos tienen salud y buena suerte; que el estarse en un lugar es señal de mala suerte y futuras enfermedades. (47).

HERMETISMO

Se refiere al proceso de aislamiento que mantiene una línea divisora entre los gitanos y el medio externo, a través de un sistema de reglas estrictas:

a) Como desean continuar con la tradición de su pueblo no permiten que elementos extraños se mezclan a sus grupos. La familia es la-

institución fundamental y es alrededor de ella que gravita el mundo del gitano. Las numerosas personas que forman la familia constituyen el clan y varios clanes forman la "tribu".

Esta es dirigida por un jefe respetado y admirado por su energía y sabiduría.

b) Asimismo, a ellos les está prohibido asociarse con aquellos que no sean gitanos.

c) El matrimonio entre gitanos y extraños está formalmente reprobado, implica por lo general la exclusión de la tribu y a veces este ostracismo se aplica a toda la familia y descendencia. Esta proscripción es considerada como el castigo más severo de la justicia gitana, peor aun que la muerte.

Los gitanos tienen formas de ocultar de los extraños su vida privada y se destacan por ser gente misteriosa en su apariencia, indumentaria y costumbres.

Para comunicarse entre ellos utilizan códigos de señales y hablan la lengua romaní, derivada del sánscrito y que solamente es comprensible entre ellos.

El dialecto "caló" de los gitanos de España se basa en el romaní.

Evidentemente que el vivir como grupos nómadas aislados y cerrados provocó desconfianza y recelo del medio ambiente, ya que éste veía en los gitanos una amenaza a su propia estabilidad. Veamos por qué.

Tanto los mercaderes o comerciantes como aquéllos pequeños grupos que poseían oficios de seres errantes (magos, cantantes, actores, etc.) eran considerados como parias, excluidos. -

Los comerciantes eran vistos con recelo porque dado que viajaban de un lugar a otro, podrían ser transmisores de ideas -- nuevas y heréticas además que su éxito en los negocios se basaba más bien en medios "tortuosos" como la especulación, la manipulación y la habilidad personal.

Como los artistas, magos, narradores de historias, etc.-- se mezclan con todo tipo de individuos, se considera que también son potenciales propagadores de ideas nuevas y diferentes que podrían amenazar las estructuras del poder y la autoridad. La naturaleza inestable de sus ingresos y la frecuente variabilidad-- de residencia contribuye a reforzar su baja posición social.

Por otra parte, el aplicar la discriminación a un grupo minoritario proporciona ciertas ventajas prácticas muy definidas a la mayoría dominante, una de ellas es la económica. Otra ventaja consiste en el mecanismo de atribuirle a determinado grupo la causa de las calamidades y desgracias que suceden en determinado lugar. Este factor es importante en las demostraciones de -- hostilidad hacia un grupo.

Así como la "elite" se aísla de los grupos inferiores a través de un estilo de vida distinto, también los parias o marginados adoptan determinados atributos ó características persona--

les, lo mismo que en su indumentaria.

Por su parte, el ambiente externo ha provocado en los gitanos un estado permanente de alerta y desconfianza a las actiudes y reacciones de los no gitanos (payos, gachós). Por medio del hermetismo evitan relacionarse con un mundo que les representa constantes conflictos y frustraciones pero al cual necesitan manipular para su explotación económica o política.

De manera que mantener los límites entre ellos y la sociedad que en forma permanente los ha rechazado, es motivo de -- preocupación y ansiedad continua. Este límite entre ellos y la -- sociedad - gitano - payo - (dentro - fuera) es rígido en con----traste con la flexibilidad de adaptación que muestran en su sistema económico.

Se protegen con el hermetismo; al experimentar un conflicto continuo necesitan ejercer un control constante tanto del medio amenazante como de sus propios impulsos hostiles que quedan reprimidos.

Este es un factor interno que actuando como amenaza, -- comprometería su sentido de seguridad.

La Dra. K. Horney (24) considera que uno de los motivos básicos de la conducta humana consiste en la búsqueda de seguridad.

Cada vez que se ven amenazados los valores vitales de un individuo surge la angustia. Estos valores esenciales depen-

den de las condiciones en que vive la persona y de la estructura de su personalidad.

En este caso, al protegerse los gitanos de la influencia externa luchan contra la amenaza de desintegración del grupo - esto representa un peligro definitivo a un valor esencial, su unidad como pueblo, y no permiten que las ideas y visión - particular del mundo no gitano penetren y orienten su estilo de vida, de otro modo se sentirían " manchados " , " contaminados " .

Al surgir la angustia, la sensación profunda de debilidad y desamparo es encubierta por medio de la unificación y el replegamiento. Todo esto los conduce a situación intensamente aflictiva.

Su etnocentrismo se manifiesta por medio de actitudes evasivas o de rechazo hacia aquellos que parecen amenazar su grupo en cualquier forma, lo mismo que a través de el sentido de lealtad que los caracteriza.

Finalmente, este hermetismo puede interpretarse como la defensa ante la amenaza a su sentido de identidad individual y colectivo.

Su gran temor y ansiedad provoca una actitud de gran cautela y continúa vigilancia de señales de exterior, " temiendo males y represalias de todos y de todo ". (41) Para ahuyentar a extraños, recurren a proferir gritos, maldiciones y amenazas.

Les causa angustia que el ambiente externo se dé cuenta de la inseguridad que tienen. Su actitud vigilante les permite darse cuenta de lo que sucede a su alrededor y en cambio es poco o nada lo que se sabe de ellos. Con sus sistemas de comunicación (código de señales y dialectos) mantienen en secreto la mayor parte de sus actividades.

Con la idea de integrarlos a la sociedad se trató de someterlos pero ellos invariablemente se han protegido del intento de dominación con un distanciamiento aun mayor, aferrándose a su sentido de identidad.

Parece probable que el hecho de que consideren la proscripción de su grupo como un castigo terrible, aun peor que la muerte, les haga sentir que la exclusión significa la pérdida de identidad como miembros de una comunidad particular y como individuos simbolizaría ser anulados, aniquilados. La intensa angustia que esto produce es una forma de coerción efectiva que mantiene la solidaridad.

Se ha observado que diversas formas de discriminación ejercidas en un grupo minoritario causan conflictos internos y producen efectos psicológicos perjudiciales, tales como el desarrollo de sentimientos de inferioridad, sumisión, sentimientos de persecución, culpabilidad, tendencias al distanciamiento, etc.

Podemos entender mejor cómo la separación por sí mis-

ma aumentó más aun la división entre los gitanos y la sociedad.

Al acentuarse la situación rechazante y amenazante, -
aumentan las transgresiones cometidas a las normas y leyes y se
va estableciendo un círculo vicioso:

rechazo ----- aislamiento ----mayor rechazo ---hermetismo ---
mayor rechazo ---- mayor hermetismo.

Desde un punto de vista sociológico constituiría un -
ejemplo de cómo la hostilidad manifestada por grupos exteriores
provoca el desarrollo de la solidaridad interna para la supervi
vencia.

Es importante hacer notar que aun en la época actual-
las persecuciones en su contra tomaron dimensiones trágicas: --
cerca de medio millón de gitanos fueron exterminados por los na
zis entre 1939 y 1945. Además de los encarcelamientos en diver
sos campos de concentración como parte de una campaña contra --
los "antisociales".

INTENSA SOBREALORACION DE SI MISMOS

Los gitanos tienden a sobresalir primero como grupo étnico y despues como individuos entre ellos mismos. Universalmente - constituyen un pueblo que como énfasis en su diferenciación ellos- han denominado " Rom " que significa: hombres, arquetipos de la es pecie.

No sólo se apartan sino que se colocan en una posición - de superioridad con respecto a la sociedad y entre ellos muestran- actitudes de autosuficiencia.

Como consideran que pertenecen a un pueblo único, se - - muestran orgullosos de ello y manifiestan una total aversión por - todos aquellos grupos o individuos que no pertenecen al propio. -- Llamam " gajo ., " payo ", " gachó " al que es ajeno a su grupo.- Se han caracterizado por su arrogancia, presuntuosidad y valentoner ía.

Entre los gitanos o " calés " de Andalucía es muy fre--- ciente la "flamenquería", es decir, las actitudes fanfarronas y desafiantes.

El engreimiento jactancioso y el menosprecio por el tra bajo de la plebe en los siglos XVII y XVIII dejó su huella en los gitanos andaluces.

Como inicialmente los grupos gitanos se vieron forzados a vivir y luchar por su subsistencia sin contar con la más mínima ayuda del medio que les rodeaba, y por ser herméticos era difícil

establecer contacto con ellos, posiblemente se acentuaron sus sentimientos de desvalidez. Comprendieron que dependían únicamente de sí mismos, de este modo su persona cobró un valor especial ya que solamente a través de su imaginación y habilidades podrían bastarse a sí mismos, abandonados a sus propios recursos.

La existencia de esta exagerada valoración de sí mismos puede interpretarse como un mecanismo de compensación. Sus sentimientos profundos de desvalidez e inferioridad reprimidos son rechazados y adoptando la posición contraria consiguen manejar este conflicto. Racionalizan, son ellos ahora quienes rechazan ya que no necesitan de las demás comunidades no gitanas, jactándose de su independencia, sagacidad y valor. Se demuestran así que son superiores y compensan sus sentimientos de minusvalía.

La agresividad reprimida se vuelca en cierta medida al exterior, manifestándose en un profundo desprecio y desafío por los pueblos que desde su punto de vista viven sometidos a sistemas de vida desarrollados por otros y que son aceptados como absolutos.

Podemos suponer que los sentimientos de minusvalía del gitano con respecto a su marginación de la sociedad, son compensados por una exagerada autoafirmación que alivia en cierta medida su ansiedad, su temor y que conserva aún un grado de

necesidad de aprobación social. Así afirman su autoestima e identidad en un ambiente adverso y les sirve para sus intereses prácticos y utilitarios.

En contraste con esta exagerada actitud de autosuficiencia y superioridad, es importante hacer notar la presencia de un conformismo fundamental subyacente que matiza su vida y sus actos. No obstante su situación de marginación, no han recurrido a actos violentos de autoafirmación ó de protesta. Han soportado las adversidades con un conformismo y a veces un derrotismo notorios. Dudan del positivo resultado que les pudiera brindar el intento de un cambio, más bien suponen que fracasarían.

INDIVIDUALISMO EXTREMO

Se han destacado por ser un grupo humano que ha vivido al margen de la sociedad manifestando desprecio y rechazo -- por los avances de la técnica y el progreso. De acuerdo a su sentido especial de libertad, han rechazado los yugos ó trabas -- que se les ha tratado de imponer rebelándose ante las normas -- sociales y las estructuras del poder de las sociedades y su -- tecnocracia.

Anhelan poder vivir en forma independiente y sentirse originales, singulares. Para proteger su autenticidad han tenido que ir en contra del ambiente.

Afirma el sociólogo R. Heredia (41) que, no obstante las miserias, las penalidades y las persecuciones de que han sido objeto, los anima el sentirse como un grupo definido, único y diferente y que no vacilarían en seguir soportando sufrimientos con tal de seguir siendo ante todo, gitanos.

Este pueblo, en realidad, es un ejemplo viviente de lo que significa ser un pueblo sin memoria, sin un registro escrito de su historia. Esto gradualmente se convierte en mitos.

Los gitanos tienen una total dependencia de la tradición que ha sido transmitida oralmente.

Como en numerosas ocasiones se les ha admirado precisamente por ser diferentes, peculiares, esto ha contribuido a reforzar su orgullo por sobresalir. Aún cuando se les rechace, ellos saben que llaman la atención aunque sea negativamente. La oposición aumenta el sentido de su yoidad y protege su integridad.

Cierto número de autores se han preocupado por el hecho de que al individuo se le presione constantemente para que encaje y " sea significativo " en determinado grupo, sistema, equipo ó organización, a cambio de renunciar a su propio significado.

El Dr. R. May (35) considera que muy frecuentemente esto conduce al individuo a caer presa de ansiedad como resultado de la pérdida del sentido del sí propio, así como del signi-

ficado de sus valores. Afirma que este es un dilema psicológico característico de nuestra época actual en la que el individuo como tal, se ve amenazado por el gran incremento del poder tecnológico. El peligro reside en que la persona ante la ansiedad va perdiendo su capacidad para expresar sus emociones y va adquiriendo un sentimiento de despersonalización.

Cuando la sociedad impone y da los valores al individuo, la libertad consiste en la oportunidad y capacidad que tenga el individuo para poder elegir entre varias posibilidades a través de una respuesta particular. Para R. May es fundamental la reafirmación de la elección del sentir y actuar humanos, para evitar que el hombre se convierta en objeto pasivo, puesto que es a la vez sujeto activo.

Define la ansiedad como la reacción ante la amenaza de aquellos valores sociales, emocionales y morales con los cuales el individuo se ha identificado y supone que éste dominará o manejará dicha ansiedad siempre y cuando sus valores sean más fuertes que la amenaza.

La conducta antagónica de los gitanos frente a la sociedad, expresada en el esfuerzo constante por mantener su libertad e individualismo, es un medio por el que intentan dominar la ansiedad al verse presionados, amenazados, por el ambiente externo respecto a su sentido de identidad, sus valores, o sea lo que ellos consideran como auténtico.

El autor R. Lafuente (32) preguntó en una ocasión a un gitano amigo suyo qué era lo que éste consideraba como "auténtico" y le contestó entre varias cosas: " No somos lo que somos, sino lo que llevamos dentro, lo que pugna por salir aunque no -- salga nunca". " El destino puede hacernos fracasar pero no puede desmentir la realidad de nuestro verdadero ser ".

A los individuos que tienen en la vida una actitud un tanto desafiante, orgullosa y que van en contra del ambiente si es necesario para no renunciar a la propia autenticidad, los andaluces los llaman " flamencos ", por haber observado estos rasgos en los gitanos.

FALACIDAD Y TRUHANERIA

Para subsistir, en un principio desarrollaron medios -- útiles y frecuentemente recurrían al engaño y el robo.

Por su vida errante y aislada consideraban que eran libres para tomar lo que necesitaban, básicamente era un pueblo recolector de productos naturales que encontraba a su paso. En -- sus recorridos robaban provisiones y objetos para posteriormente utilizarlos.

Por lo general sus robos consistían en la substracción de alimentos y animales de las granjas y campos.

Más tarde efectuaron trueques con las poblaciones se-- dentarias vecinas pero mentían sistemáticamente. Su estrecho -- contacto con el hampa les había permitido conocer todos los tru

cos imaginables.

Les divertía ver la facilidad con que engañaban al "gachó" y se burlaban de él, lo que los colocaba en posición superior y les reforzaba su idea de la credulidad y estupidez de -- aquél.

Cuando necesitaban proveer para sí mismos, se mostraban alegres, simpáticos, graciosos, desplegando sus habilidades ante el medio externo, con lo que atraían la atención y simpatía de -- los "gachós" manipulándolos para lograr sus fines.

Esta afabilidad en realidad encubría sentimientos hostiles que se manifestaban a través de los engaños, robos, burlas y actitudes de desprecio que sólo eran comprensibles entre ellos.

El aislamiento y la dependencia de sí mismos les hizo -- agudizar sus sentidos, su ingenio y su capacidad de observación. -- Esto se puede constatar en lo referente a sus dotes de adivinos -- y echadores de la buena ventura,* Empleaban estos oficios como un eficaz medio de explotación de la credulidad y temor de la gente, -- a la vez que para impresionar e intimidar. No cabe duda que han -- sido muy hábiles para captar los rasgos psicológicos de las perso-- nas y saben manejarlas.

El efecto que producían era favorable pues lograban su -- objetivo: por lo general se les temía y se les miraba como seres -- superiores.

Posteriormente estas características del engaño y el ro-

* Oficio que únicamente ejercen las mujeres.

bo persistieron independientemente de la necesidad de recurrir a ellas.

En lo referente a sí mismos, procuraban el disimulo de su personalidad asumiendo actitudes encubridoras que sabían harían una impresión favorable ó bien intimidarían, por ejem.: conservaban una apariencia "salvaje" ó fingían una enfermedad sospechosa, de tal manera que atemorizaban a quienes se les -- acercaban con curiosidad. Esto lo utilizaban según conviniera al caso. Pero eran medios efectivos.

El gitano entonces, presentaba una imagen confusa, - fluctuante y contradictoria. Después de ejercer durante si--- glos diferentes técnicas de evasión han hecho un arte de la mentira sistemática y el disimulo, que practican aún cuando no -- haya necesidad, tan sólo para divertirse ó mantenerse " en forma".

Esto no se aplica entre ellos ya que la palabra dada equivale al honor y es respetada.

En España debido a su truhanería (que llegó a ser sinónimo de "gitanería") provocaron una reacción aún más negativa del medio. Esta reacción de antagonismo hacia ellos variaba desde el recelo y desconfianza hasta los castigos severos por parte de la ley. Tuvieron que soportar maltratos y castigos aún en casos en que no se -- podía comprobar su participación en hechos delictuosos.

Estas actitudes condenatorias y hostiles además de reforzar su distanciamiento, produjeron en ellos un profundo resentimiento, los impulsos agresivos quedaron reprimidos. Asimismo, surgieron sentimientos de resignación acompañados de tristeza.

De modo que aunque la mentira y el engaño sistemáticos les fueron útiles para subsistir y hasta cierto punto les brindaron seguridad, también produjeron efectos negativos ya que se intensificaron sus sentimientos de culpa y su aflicción.

CAPACIDAD DE INVOLUCRACION EMOCIONAL.

El gitano ha mostrado interés en vivir intensamente, en forma íntegra. Está dispuesto a entrar de lleno en situaciones vitales reales y exponerse a ellas.

Observa constante tensión ante lo que él considera importante, como por ejemplo: el amor, el dolor, el destino, la muerte. Es decir, para él es de gran importancia poder entregarse al cultivo de los sentimientos. Es capaz de hacer a un lado lo que considera superfluo, y por esto no presta mayor interés por la acumulación de bienes y riquezas.

Vive en un perpetuo presente y aunque no escapa del acaecer temporal, trata de amoldar el tiempo a favor de su integridad personal.

Su participación emocional se puede observar en di--

versos aspectos de su vida social por ejemplo: a) bodas b) festi-
vidades c) eventos trágicos.

Lo mismo que en su arte.

a) Cuando se efectúan bodas, es frecuente que estas ce-
lebraciones se prolonguen varios días, y todos participan. La -
alegría predomina y hay un regocijo general.

Existe la costumbre de mostrar ante todos el paño con-
las huellas que demuestran la virginidad de la joven casada.

b) Durante festividades como la Pascua, Navidad etc. -
ó bien cuando se celebran algunos hechos como por ejemplo los --
festejos a huéspedes ó invitados especiales (miembros de otras -
tribus gitanas), todos los grupos se reúnen, se entonan cancio--
nes, se improvisan danzas, se lleva el ritmo con palmeos y gra--
dualmente se animan a bailar hasta los más viejos, se pasan las-
horas bebiendo, comiendo y compartiendo la alegría intensamente.

c) Cuando ocurren sucesos trágicos como por ejemplo, -
la muerte de algún miembro del grupo, todos sin excepción parti-
cipan con lamentaciones, gritos y llanto.

Hombres y mujeres gimen con grandes demostraciones de -
dolor y nada autoriza a pensar que su pena sea fingida.

Entre algunos grupos las lamentaciones ruidosas conti-
núan durante largo tiempo durante la noche y después se van - --
transformando en melopeas ritmadas. Los rostros están literal--
mente deformados por el dolor; hasta los niños lloran como si se

- les hubiese pegado.

J.Yoors (48) relata que cuando estuvo presente en el funeral de un gitano, fué arrastrado por la muchedumbre que se comportaba en forma totalmente distinta de lo usual; se entregaba totalmente al dolor, todos vivían el momento olvidándose de lo demás, -- con una intensidad y solidaridad perturbadoras.

FATALISMO

Consideran que los sucesos acontecen en un campo ajeno a su voluntad y que están destinados a llevar la vida tal como la -- Providencia se las ha designado.

Se puede observar un conformismo al vivir día a día su -- presente, existe una completa ausencia de sentido de previsión para el futuro. Toman con resignación los hechos tal como les acaecen, sin forzar en lo más mínimo las circunstancias.

Su actitud no muestra un propósito definido que les permita obtener un logro temporal.

Están convencidos de que están destinados a vivir si -- empre del mismo modo, a menos que modificaran su sistema de vida.

Se han fijado a un pasado con su carga de recuerdos tristes y alegres y esto matiza su presente.

Se limitan a expresar su amargura pero no luchan contra -- las situaciones que la causan.

Probáblemente sus sentimientos de desamparo han influido

para hacerlos adoptar una actitud pasiva ante los obstáculos sin tiendo que es el Destino el que lo rige todo. Según el "flamenco" todo hombre está marcado por su sino y éste es ineludible.

Esta total dependencia y pasividad ante el destino --- también lleva la influencia de la actitud trasmitida a través de generaciones, de sus ancestros orientales.

Al haber perdido las raíces culturales, religiosas, -- etc. las figuras parentales han sido revestidas de una importancia muy grande.

Respecto al núcleo familiar el sociólogo R. Heredia -- (41) que también es gitano afirma que, la familia gitana es de -- carácter patriarcal desde sus inicios hasta las más sencillas -- manifestaciones. Es un hecho que la autoridad paterna es indis--cutible aun en casos en que no obedezca a la razón y su dominio es absoluto.

La experiencia paterna es valorada al máximo, lo mismo que la sabiduría que se le atribuye.

Existe una confianza absoluta en la voluntad del padre como conductor de la familia en un medio lleno de riesgos y eventualidades.

El sociólogo R. Heredia expresa lo siguiente: "Los jó--venes gitanos vemos en la autoridad paterna la representación -- última y suprema de la propia autoridad de Dios. No obedecemos--ciegamente a nuestros padres por ningún tipo de raciocinio valo--

rativo de pros y contras, sino " porque sí ", porque lo anormal sería hacer lo contrario e ir contra las leyes de la naturaleza que es la forma en que más palpablemente se nos muestra el propio Dios."

Añade que actuando así aseguran el mantenimiento de la institución familiar y cumplen con uno de los principios fundamentales de su grupo: el respeto a los mayores.

La madre posee un gran valor por su abnegación, sumisión y por la protección que brinda a los hijos. Sólo se ve justificada su existencia a través de los cuidados y sacrificios -- que brinda a su familia. Es en su función de madre que la mujer obtiene el respeto en la comunidad y cobra valor.

Por su desvalidez ante un mundo real hostil y punitivo, el gitano necesita fabricarse entidades abstractas de las cuales pueda depender, por ejemplo, el destino, la suerte, la Providencia.

Si el destino ha sido duro y adverso para ellos, tiene el aliciente de una fé ilimitada en la Providencia.

Han proyectado en estas figuras impersonales la autoridad y rigidez paternas (la voluntad del destino) y la protección constante de la madre (la ayuda de la Providencia).

Frente al destino observan una sumisión total aceptando con resignación las penalidades. Esto puede ser interpretado como la continuación de la actitud psíquica hacia la voluntad pa

terna; si bien existe una confianza y admiración por la sabiduría y autoridad del padre, existe por otra parte temor y total sometimiento a él.

Como se sabe, aun los principios morales que son importantes para la estabilidad social, son el producto de las relaciones afectivas y emocionales con aquéllas figuras que han creado y que representan dichas normas.

Es posible considerar que, junto con la rigidez de la figura paterna en su núcleo familiar, la rígidas normas grupales de conducta y las constantes persecuciones y castigos del mundo externo, se ha creado un implacable y punificante super yo. Han vivido oprimidos y vigilados por ese temible y fuerte superyo.

La hostilidad que emana de esta situación, su amenaza representa un peligro ya que actuar en contra implica que habrá un castigo. La hostilidad inconsciente contra el mundo externo y contra la autoridad paterna les hace sentir inmensamente culpables ya que se autocondenan y por lo tanto, tienen una necesidad inconsciente de castigo. Este sentimiento de culpa se expía a través de los sufrimientos que les causa el destino.

Han aceptado con total sumisión, resignación y dependencia las penalidades pues se ven presionados entre dos fuerzas: la interna - formada por los sentimientos hostiles inconscientes dirigidos hacia la autoridad paterna y autoridades externas que hacen que ellos mismos se juzguen con severidad. Y la externa -

que los condena y castiga generando sentimientos de culpabilidad inconscientes, con su consiguiente necesidad de autocastigo.

Esta situación conflictiva les produce una gran - - - aflicción y tristeza, dándole una tónica pesimista a su vida. - En las contadas ocasiones que intentan algo, vaticinan que fracasará y es por esto que si algo les resulta su reacción es de gran sorpresa y alegría.

Se sabe que el determinismo predomina en la experiencia subjetiva de los sujetos melancólicos, ya que se sienten sujetos por el peso de experiencias pasadas y sienten que con sus actos no pueden modificar las circunstancias puesto que para nada interviene la voluntad personal.

Dentro de la cultura gitana existe una fuerte preocupación con respecto al fatalismo.

Manifestaciones como la quiromancia, la quirología -- (que intenta descubrir en la mano las "predisposiciones naturales y tendencias psicológicas") y la astrología asimismo como - las supersticiones, son derivaciones de su necesidad interna de apoyarse en creencias y poderes ocultos.

Estas artes adivinatorias han sido empleadas por - - - ellos principalmente como fuente de ingresos. Ciertamente que los gitanos han derivado de estos oficios un grado de protección para sí mismos, ya que se les teme en general y por otra - parte, gracias a esto en forma sutil se limitaba la brutalidad-

y los actos de represión en su contra, que se ejercían sobre una minoría que no contaba con una defensa adecuada.

Sin embargo, existen razones para creer que además -- del aspecto comercial, toman en serio la predicción del porvenir hasta cierto límite. Según el autor J. Yoors (49), los gitanos nunca practican la adivinación entre ellos en ninguna de sus formas.

ENFOQUE DRAMATICO DE LA EXISTENCIA

Existe la idea muy común de que básicamente el gitano es alegre, festivo y que su vida transcurre en medio de una serie de hechos triviales en concordancia con sus estados de ánimo.

Nada más alejado de la realidad. El gitano tiene una postura particular ante la vida. En tanto que ésta consiste para él en un constante fluir de momentos presentes, sus experiencias le hacen ahondar en lo fundamental y trascendental del mundo y la existencia.

El atraso cultural y la carencia de instrucción no le restan seriedad ni profundidad a su actitud en asuntos vitales. Le interesa y le concierne el aspecto dramático ya que en su modo de vida elemental, permanentemente se ve confrontado con conflictos y tensiones ante lo trágico.

Tanto en los grupos nómadas como en los sedentarios -- se manifiesta esta actitud de vivir los momentos y situaciones -- tal y como se les van presentando.

Como saben que sus encuentros, reuniones y celebraciones entre amigos o familiares son temporales y que pueden pasar años tal vez sin volverse a ver, dan enorme importancia a este tipo de sucesos y es por esta razón que han aprendido a valorar -- con intensidad el " ahora ". De ahí que sus fiestas y celebraciones sean tan alegres y expansivas mas no triviales ya que tienen su base en aspectos profundos.

Incluso consideran que la aceptación de la tristeza -- puede enriquecer la vida.

En los cantos de los grupos nómadas uno de los temas -- principales consiste en expresar qué tan profundos han sido los lazos de afecto que les han unido durante años de separación y -- viaje y qué tan vívidos han permanecido en su memoria los recuerdos. Estas canciones son especialmente conmovedoras.

Es posible que el enfoque dramático se deba al sentido acuciante de su propia identidad en medio de fuerzas naturales, -- sociales, económicas, etc. que permanentemente actúan sobre -- -- ellos.

Los analistas de enfoque existencial han observado que las experiencias psicológicas más profundas son las que alteran la noción del tiempo en el individuo. Por ejemplo, la ansiedad y los sentimientos depresivos anulan la posibilidad para él de -- que exista un futuro.

CAPITULO III

EL CANTE Y SU EVOLUCION

A) DATOS GENERALES.

B) DATOS PARTICULARES SOBRE LOS CANTES PRIMITIVOS.

A) DATOS GENERALES.-

Se sabe que desde épocas antiguas Andalucía se destacaba por su musicalidad y se la consideraba como una región esencialmente cantora.

El autor Ricardo Molina (38) menciona que en la -
Ora Marítima de Avieno existen datos obtenidos de un periplo griego del siglo VI a. de J.C. que trata sobre las leyes rítmicas de los tartesios ó iberos del sur del Guadalquivir.

Así también en los versos de Marcial y Juvenal se habla ya de la gracia y el arte de las jóvenes de Gades (Cádiz) para cantar y bailar. Los patricios romanos las mandaban traer a Roma para alegrar sus fiestas.

En el siglo XI, Sevilla era ya famosa por su afición y aptitudes cantoras, el escritor árabe Al-Sagundi habla de ello en su obra "Elogio del Islam Español", en la que hace notar el apasionado interés que tenía esta región por la música.

Ahora bien, variadas culturas se fueron entremez--

clando en Andalucía desde los siglos VIII al XV, influyendo notablemente al aportar ricos elementos musicales que fueron incorporados y asimilados entre sí.

R. Molina con la colaboración del cantaor Antonio Mairena, ha elaborado un cuadro sinóptico de los elementos que intervinieron en esta combinación de influencias musicales, (38) del cual citaré a continuación aquellos datos que considero más importantes para este trabajo:

1) Modos Jónico y Frigio (dramático y cromático), inspiradores del canto litúrgico bizantino ó griego, que la iglesia mozárabe mantuvo en Córdoba hasta el siglo XIII y cuyo influjo en el cante flamenco ha sido subrayado por M. de Falla.

2) Primitivos sistemas musicales hindúes, transmitidos por los sirios y el cantor y poeta bagdadí Ziriyab, durante el emirato de Abderramán II, y que se reconocen técnicamente en el enharmonismo, el estilo reiterativo y ornamental de algunos cantes.

3) Cantos y músicas musulmanas que introdujeron la "gama oral" y una nueva categoría musical que fué "la medida". La influencia islámica continuó hasta la mitad del siglo XVII en las regiones del sur de Andalucía. El uso de melismas es una de sus características.

4) Melodías salmodiales y sistema musical judío, entre los siglos IX y XV.

5) Canciones populares mozárabes, autóctonas andaluzas. A este tipo de canto pertenecieron las "jarchyas" y las "zambras".

La civilización islámica ejerció su influencia durante 600 años en Andalucía y desde el siglo XIII la cultura musical giraba en torno a tradiciones cultas y populares arábigo-andaluzes, las que eran transmitidas oralmente a través de las generaciones y abarcaron hasta el siglo XVI.

Se cree que todavía no se había formado la modalidad flamenca hasta la intervención de los gitanos como intérpretes de los elementos andaluces (siglos XVI al XVIII).

Nos dice el autor A. Gonzalez Climent (20) que definir con precisión el origen del cante y delimitar su secuencia histórica así como su desarrollo estilístico, ha resultado hasta nuestros días una empresa extremadamente ardua. No obstante, creemos que son importantes e interesantes de tomar en consideración los intentos que se han hecho para ordenar los datos dispersos y tener una visión más clara de su evolución.

R. Molina y A. Mairena han hecho un estudio exhaustivo y de acuerdo a ellos es alrededor de 1800 cuando se va formando una fase inicial del cante. Los cantes de esta

época no se popularizaron debido a que en términos generales los rodeaba un hermetismo y carácter casi sacral.

Las festividades locales, ceremonias religiosas y ferias, ofrecían ocasiones para que los cantaores e intérpretes gitanos se reunieran, participando con sus cantes, que por lo general no llevaban ningún acompañamiento instrumental. Fué hasta mediados del siglo XIX que la guitarra flamenca o andaluza apareció como acompañamiento único y característico del cante.

Nadie sabía de la existencia del cante flamenco con excepción de los habitantes del sur de Andalucía.

En contraste, los cantes andaluces ya eran del dominio popular y se difundían ampliamente. No exigían de cantaores especiales y se acompañaban con varios instrumentos.- Como ejemplos tenemos: los fandangos, cantiñas, seguidillas etc. Durante esta época los principales centros de difusión del cante flamenco primitivo fueron: Triana, Cádiz, Jerez -- y Ronda. Triana se convirtió en el centro de reunión de los aficionados por su fama como barrio gitano.

Ya por 1836 a 1840 se les llamaba "flamencos" a los gitanos en Andalucía, durante su estancia en España el escritor inglés George Borrow observó que así se les llamaba. Más tarde este nombre se aplicó al cante por ser inter--



pretado casi exclusivamente por los gitanos.

Las razones por las que se usó este término "cante flamenco", "cante jondo" a los cantes de Andalucía, han sido extensamente estudiadas por diversos musicólogos, tratadistas etc. llegando a varias conclusiones.

El musicólogo M. García Matos (18) supone que el nombre "flamenco" sea más bien una palabra jergal y añade -- que puesto que los gitanos se mezclaron con la truhanería, -- se les llamaba flamencos (de flama) a los que denotaban presunción, orgullo, mezclado con una fogosidad de temperamento que les daba un especial fulgor.

Otros autores coinciden al opinar que ese nombre nació en Andalucía pues fué ahí donde se les llamó flamencos a los gitanos.

De acuerdo con A. González Climent el término -- "cante flamenco" incluiría a todas las modalidades del cante indistintamente, todos los estilos, siendo el cante flamenco el género y el cante jondo una modalidad principal. Por esta razón este término "flamenco" deberá ser interpretado siempre referente a los gitanos andaluces, para facilitar la semántica en este trabajo.

Este cante flamenco a mediados del siglo XIX -- constituía un motivo de gran atracción en Sevilla. Ya el cog

tumbrista S. E. Calderón había asistido a una fiesta en Triana donde pudo admirar a diversos cantaores y bailaores. Los ricos acostumbraban llevar a sus fiestas y reuniones particulares a cantaores gitanos, para dar mayor realce y licimientto. Estos artistas no cabe duda que obtenían algunos beneficios del cante aunque no vivieran de este oficio.

Cuando los gitanos paulatinamente se fueron establiendo en las ciudades debido a su aversión por el trabajo corporal cotidiano, los más hábiles y pacíficos comenzaron a explotar el cante y la danza para ganarse la vida, vieron --- la oportunidad de sacar partido a su inspiración y originalidad en su modo de interpretar y expresarse con un mayor dramatismo.

Por 1842 principiaron a surgir los llamados "Cafés Cantantes" pero más bien fué por 1860 que tomaron más auge -- intensificándose el intercambio entre los cantes gitanos y andaluces.

De 1860 a 1910 aproximadamente se destaca una nueva fase del cante. Ya que el baile y el cante se veían rodeados de un ambiente muy favorable tanto para su expresión como para su difusión.

El precursor de la idea de los cafés cantantes fué un famoso cantaor andaluz no gitano, Silverio Franconetti. Su

finalidad era brindar una oportunidad a que se dieran a conocer estas manifestaciones artísticas además de comercializarlas.

La gran afición e interés que despertaban éstas -- dieron origen a este tipo de lugares. Los aficionados que pertenecían a todas las clases sociales frecuentaban asiduamente los cafes y algunos propietarios se animaron a organizar espectáculos de arte flamenco, con cantaores gitanos y andaluces.

Fue así como el cante experimentó cambios notorios al ser interpretado ya para un público, su pureza original comenzó a decrecer.

Cantes mantenidos en secreto hasta entonces, fueron dados a conocer por numerosos intérpretes gitanos, muchos de ellos se hicieron famosos como: Enrique "El Mellizo", "Loco Mateo" "Manuel Torre, Tomás" el Nitri", Pastora Pavón "Niña de los Peines", Tomás Pavón, etc. Estos en su mayoría eran los que formaban los espectáculos.

En realidad, existían dos corrientes: la gitana -- y la andaluza. La primera se caracterizaba por un mayor apego a las propias tradiciones, y por el estilo de interpretación de los cantes de su preferencia como: Tonás, Siguiriyas, Soleares, Tangos y Bulerías, que los distinguían de los otros.

Sus intérpretes más bien actuaban en sus hogares, ferias, fiestas locales y tabernas. Digamos que los cantao--res gitanos eran conservadores ó sea, se mantenían fieles a las formas creadas (lo que se ha llamado "clasicismo").

La segunda corriente, andaluza, más bien cultivaba las facultades vocales y el virtuosísimo en los cantes -- de Levante como los Fandangos: malagueñas, granadinas, etc.

Estos estilos contrastes son representados en dos destacados cantaores:

Manuel Torre, gitano, y Antonio Chacón no gitano.

Lo más importante de esta época fué la atmósfera flamenca que predominaba en las tabernas y fiestas locales -- donde los mejores cantaores gitanos se entregaban a su arte, apegados a lo que ellos sentían como auténtico.

De 1860 en adelante, la ruta histórica del cante--siguió dos direcciones, una familiar, seclusa, auténtica y -- otra pública, externa y comercial. Parece ser que los cantaores gitanos poco a poco fueron desplazados por los no gitanos que agradaban más al público por su virtuosismo.

Los folkloristas y musicólogos estimaron que el -- cantante auténtico perdía su sabor puro y genuino al ser sacado de su medio originario, se le adulteraba. Algunos ritmos comenzaron a caer en desuso dando paso a otros más novedosos.

Entre los años 1910 a 1936 con el cantaoer Antonio-Chacón, se inició la 3era. etapa que ha sido llamada época -- teatral.

Este intérprete trató de adaptar el cante a los es cenarios, tenía interés de introducirlo al teatro. Tuvo que -- hacer modificaciones, adornando el cante con floreos, utili-- zando el "falsete" lo que le dió mucha fama y se especializó-- en cantes andaluces de Levante.

Pero en cuanto a su significado y profundidad, el-- cante flamenco decaía más, le perjudicó la escenificación. -- Esta marcada adulteración desde 1890 hasta 1920 trajo como -- consecuencia un resultado artístico negativo en términos gene-- rales. Los aficionados reclamaban la pérdida de autenticidad, los artificios y la comercialización. Los escritores e inte-- lectuales de esta época criticaron duramente esta situación.

En 1922 el músico M. de Falla y algunos colabora-- dores, entre ellos G. Lorca, organizaron un concurso de cante jondo, en Granada. Su deseo principal era reintegrar el cante a su original pureza.

R. Molina y A. Mairena han hecho la siguiente cla-- sificación de cantes que consideran de origen gitano:

PRIMITIVOS

1a. mitad del siglo XIX.

1. Siguiriyas
2. Tonás
3. Corridas ó Romances
4. Alboreás

CANTES DE ORIGEN GITANO

(Ronda, Triana, Cádiz Jerez)

RECIENTES

2a. mitad del siglo XIX.

1. Soleares
2. Tangos
3. Bulerías

1. Siguiriya-Cante Plañidero.
 2. Tonás -Cante Plañidero.
 3. Corridas ó Romances-Cante hogareño interpretado en bodas gitanas.
 4. Alboréas -Cante tradicional de boda de gitanos andaluces.
-
1. Soleares -Cante solemne y sobrio.
 2. Tangos -Cantes que abarcan la gama festera.
 3. Bulería -Cantes festeros si bien ambivalentes pues tien
de al cante serio.

b) DATOS PARTICULARES SOBRE LOS CANTES PRIMITIVOS.

- 1.- Siguiriyas (Cabales)
- 2.- Tonás (Martinete, Carcelera, Debla, Toná Grande)
- 3.- Soleares*

1.- SIGUIRIYAS-

Los términos "siguiriya", "seguiriya", "sigeriya", parecen derivar del vocablo castellano "seguidilla". Así mismo la estrofa de la seguiriya gitana parece estar relacionada con la estrofa típica de la seguidilla castellana, aunque --- el autor G. Mateos niega analogía entre la seguiriya flamenca y las de Castilla y Andalucía.

Consta de estrofas de 4 versos de 7,5,7,5, sílabas respectivamente.

Antiguamente se le denominó "playera", alteración popular de "plañidera".

Se piensa que la seguiriya se llamó "playera" por ser cante patético y plañidero, grito y desagarrada queja. Los autores R. Molina y A. Mairena interpretan el término playera como sinónimo de seguiriya, atribuyéndose valor genérico.

Estos autores en su búsqueda por una definición -- adecuada del ritmo de la seguiriya recabaron para su estudio la supervisión técnica del compositor M. Ohana, del maestro--

Narciso Yepes y la del director Odón Alonso, los tres, actuales personalidades de la música española.

El Prof. Ohana dice: "Tanto en la siguiriya como en la soléa y por consiguiente en la bulería, se superponen dos ritmos formando contrapunto. Uno de estos ritmos es el básico, llevado por la guitarra acompañante; el otro es llevado por el cantaor y a veces, por las palmas, sirviendo de fundamento estructural y rítmico al cante por lo que puede llamarse "ritmo interno". (38)

La siguiriya se desarrolla así: el cantaor lleva el ritmo interno $7/8 = 5/8 \ 1/4$ en tiempo "rubato", mientras la guitarra le yuxtapone el ritmo externo ó base $6/8$.

La siguiriya está situada en una de las cumbres emocionales y hasta rituales que forjan la estética flamenca. Recorre toda la gama del patetismo, llegando al total desgarramiento. Es uno de los cantes que exige una total entrega emocional y recogimiento.

Sus coplas son sintéticas, con poca variación y escasez de flores. El fondo de este cante es profundamente trágico, doloroso. La muerte, la desesperación, el amor, la madre, forman su temática esencial. En la siguiriya se le brinda homenaje a la madre. De este cante se induce una visión amarga y pesimista de la existencia.

Afirma R. Molina (38) que el aspecto literario de las siguiiriyas permite reconstruir el mundo afectivo y la -- existencia elemental de los gitanos sedentarios en Andalucía en el siglo XIX.

Fué durante el reinado de Carlos III que los gitanos comenzaron a tener libertad y coincide con el momento en que se comienza a hablar de cante flamenco y a difundirse -- las siguiiriyas. Supone R. Molina basándose en esos hechos -- que, estos cantes solamente eran conocidos por los gitanos, -- siendo esta una etapa secreta y hermética.

Las más antiguas formas de siguiiriyas se atribuyen a "El Planeta" y "El Fillo", dos cantaores que destacaron por 1840.

El cante que se conoce como "cabales" es un cante severo, arcaico, lleno de majestad, sumamente relacionado con las tonás.

Se trata de una siguiiriya que se interpretaba sin acompañamiento de guitarra y se cree que representaba la fase inicial de la siguiiriya en el momento en que empezó a desligarse de la tóna original. Se ignora cuantas clases de siguiiriyas fueron designadas con este nombre.

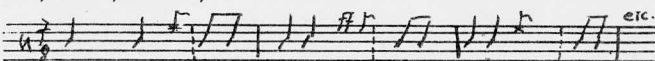
"Cabales" fué un nombre que aparentemente surgió de un episodio anecdótico atribuido al cantaor Francisco Ortega, aunque otros autores lo atribuyen a diferentes cantao-

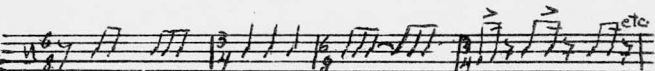
res.

A continuación transcribo el esquema elaborado ---
por M. Ohana:

Cantaor: Ritmo estructural ó interno.

$$7/8 = 5/8 + 1/4$$

Voz: 

Toque: 

Musicalmente hablando, en la mayoría de las si -
guiriyas, con leves variantes existen analogías melismáti---
cas, evidencia de la cadenza andaluza característicamente --
descendente, ligaduras, apagamiento de la voz en contraste -
con la brusca expresión inicial de ayes y a la violencia del
arranque de la copla.

Están sujetas a una dominante tonal que no se --
pierde nunca, alternando con caídas ó ascensos compensato --
rios. Es uno de los cantes más completos e intensos.

Las siguiriyas fueron creadas en la baja Andalu -
cía, aun se conocen e interpretan más de 50 cantes distin---
tos. Aparecieron históricamente después del último tercio --
del siglo XVIII. Se cree que derivaron de las tonás, ya que -
las más antiguas conservan aire de tonás. Se cantaban sin----
acompañamiento de guitarra y ambos cantes, se cree, son ín--

tegramente gitanos.

El músico M. de Falla, al estudiar el origen de las siguiiriyas subraya las coincidencias que existen entre los elementos esenciales del cante jondo y aquellos que son notorios en ciertos cantes de la India. Considera que: "aunque la melodía gitana es rica en giros ornamentales, en esta, lo mismo que en los cantes de la India, sólo se emplean en determinados momentos como expansiones ó arrebatos, sugeridos por la fuerza emotiva del texto." (11) Piensa que es la forma más lograda, en su dinamismo expresivo.

Independientemente de las dudas respecto a la --raíz gitana de este cante, es un hecho que los cantaores gitanos siempre han sido sus más altos interpretes; a ellos se debe la gran variedad estilística que existe.

Las siguiiriyas constituyen la modalidad más importante del cante jondo y se destacan por el desgarramiento trágico de su melodía y por el contenido dramático de sus coplas.

Nos dice R. Molina que la mayoría de éstas expresan circunstancias de la vida singular y personal del cantaor:

2.- LAS TONAS-

Según R. Molina toná deriva de "Tonada" palabra-

castellana procedente de la latina "tonus" que significa --- acento.

En 1611 ya se mencionaban las "Tonadas" y más tarde, por 1614, las "tonadillas", siendo los siglos XVIII y XIX los de más auge para estos estilos.

Se piensa que el género literario musical surgió del folklore que contaba con numerosas tonadas o coplas populares. Según el Prof. García Matos, Toná equivaldría a --- "canto tradicional y popular".

El autor T.A. de Silva considera muy posible que las antiguas tonás pasaron a ser matriz de algunos de los cantes flamencos, siendo las tonás anónimas el elemento propulsor de los más antiguos cantes. Continúa diciendo que, los gitanos andaluces encontraron en las tonás unos cantes que se avenían idealmente con su peculiar manera de sentir emotivamente el arte, las cultivaron con predilección y les dieron un calor de vida y un acento dramático en ellos muy genuino.

Es en 1847 cuando por primera vez las tonás flamencas ó gitanas se mencionan. El escritor S. Estébanez Calderón las escucho en Triana por 1840 a 1845, se hablaba de las "tonás de Sevilla" y ya eran un cante antiguo.

Se cree probable que desde el siglo XVIII tuvie -

ran una existencia oculta, paralela a la existencia histórica de los grupos gitanos. Era un cante secretamente mantenido en los hogares gitanos.

De las 30 ó más tonás gitanas que se cree existieron, sólo se han llegado a conocer 6 ú 8. Entre estas se incluyen: el martinete, carcelera, debia y toná grande, 3 ó 4-tonas sin nombre, y dos ó tres cantes breves de cambio para rematar.

En cuanto a su aspecto musical, la toná es una copla de 4 versos octosílabos, con los pares imperfectamente rimados. Suelen rematarse con una coplilla de 3 versos ó un pareado asimétrico y asonante.

Se trata de un cante "a capella", sin acompañamiento de guitarra, se canta sin palmas ("a palo seco") y -- sin llevar externamente el compás con la mano, bastón ó pié.

Su metro no es riguroso, posee flexibilidad. Abunda en sus letras el vocabulario calé y alusiones autobiográficas, todo revela en él antigüedad y autenticidad, es notorio su primitivismo.

Todas las Tonás tienen música triste, que recorre la gama patética, desde el abatimiento profundo y la fatalista resignación, hasta la desesperación más violenta y sombría; en ella parece tener lugar sólo el sufrimiento.

Las más antiguas que se conocen aluden sólo a persecuciones anteriores al siglo XIX pero hay un grupo de tonás de Triana, que relatan líricamente la persecución local que -- hacia 1800 sufrieron los gitanos del barrio de Triana. Tam -- bién hablan de torturas y muerte: el mundo de los gitanos --- andaluces hasta el último tercio del siglo XVIII. Vemos que -- su trágico universo se funda en hechos históricos.

Las que trataban del tema dramático de los gitanos encarcelados se llamaron "carceleras" y probablemente se cali -- ficaron de "martinetes" a las que se acostumbraba cantar en -- las herrerías.

No es fácil distinguir cuál de estos cantes prece -- de a los demás ya que son muy similares en acento y estructu -- ración, han surgido de una misma raíz.

El Martinete es un cante que en realidad es una -- toná, definida por esa denominación que parece aludir a un -- origen fragüero o herrero, que se amolda perfectamente con la tradicional habilidad gitana para el trabajo de los metales. Es la más popular de las tonás y una de las más hermosas.

Expresa los sentimientos de un pueblo perseguido -- y las emociones simples y elementales de hombres primitivos -- que vivieron durante siglos al margen de la sociedad.

Es un cante que no admite acompañamiento de ins --

trumento alguno aunque a veces en escenarios ó grabaciones se le acompaña con el ruido del martillo sobre el yunque.

Su fuerza dramática es subyugadora, es un cante que posee libertad rítmica, es desolado, desgarrador.

Los diversos estilos del martinete, "natural" y "redoblao" se han ido sucediendo, de creación espontánea, a través de las fraguas de Andalucía.

R. Molina lo describe en la forma siguiente: "El martinete empieza a desarrollar su plañidera melodía trabajosamente como arrastrándola con el esfuerzo del penado que tira de pesadas cadenas, pero luego, se remonta a regiones de libertad y allí despliega su vuelo con majestad aquilina para expirar en un gemido angustioso". (38).

Lo que más caracteriza a la Carcelera es la letra de sus coplas que alude a prisiones y encarcelamientos. Este tema no es exclusivo, pues es común a las tonás en general.

En el orden musical no se ha encontrado una diferencia clara entre el martinete y la carcelera.

El Prof. G. Matos (18) dice que según una tradición antigua, los presos gitanos se valían a veces de estos cantos para hacer llegar avisos ó noticias a sus familiares ó amigos, en lengua calé.

También es un cante desgarrado, dramático que ex-

presa soledad y desconsuelo.

La Debla probablemente fué una toná de carácter religioso en sus orígenes, se cantó en la primera mitad del siglo XIX. Se considera como un cante perdido casi por completo, por algunos investigadores. Sin embargo, fué un interprete se villano Tomás Pavón, el que la volvió a dar a conocer.

La palabra "Debla" es de origen sánscrito y procede de la raíz indoeuropea "dei" que significa "el cielo brillante". Es manifiesto su parentesco con "debel" ó "undebel"-dios. Se aproxima a "devah" del sánscrito. La interpretación popular que se le da es "diosa".

Muchos cantaores cierran cada letra de la debbla con las palabras "debla barí" que se cree significa "debla grande". Algunos antiguos cantaores que aprendieron por la tradición oral este cante, no añadían esta palabra.

La copla de la debbla es romanceada (estrofas de 4 versos tal vez provenientes del romancero, con el que se vinculan directamente las "corridas" ó "romances gitanos", manifestaciones del tradicional cante gitano del sur de Andalucía, tan antiguo como las tonas), hay más profusión en sus adornos melismáticos que en las demás tonás.

La semejanza melódica con éstas es muy marcada, pero en la debbla existe la tendencia a desarrollarse hacia tonos muy agudos. De los 3 cantes, es el más largo, y de mayores

dificultades para la interpretación, exige poderosas facultades.

Su música se caracteriza por su impresionante grandeza, es desolada y doliente. También sus letras se refieren a situaciones penosas de la vida gitana.

La toná grande es parecida al martinete, se cree que su nombre se debe a que desarrolla una ornamentación riquísima y con largos tercios agotadores (tercios para los flamencos equivalen a los versos de la copla).

En realidad, es uno de los cantes más olvidados.

3.- SOLEARES

El cante por soleares está reconocido por eruditos, folkloristas y músicos como otra de las columnas centrales del cante flamenco.

La palabra andaluza "soleá", "soleares", deriva de la castellana "soledad" que a su vez procede de los vocablos "soidade", "soedade" de la lengua lírica gallego-portuguesa.

La difusión de la palabra "soleá" tuvo lugar en el siglo XIX. Desde el punto de vista literario, la soleá es una estrofa de 3 ó 4 versos octosílabos con rima asonante ó consonante.

Inicialmente parece que tenía al baile como prin -

cipal motivo, la melancolía de su música atenuaba el dinamismo del compás.

De esta antigua soleá se formó la "soleariya", más tarde al ser cultivada ésta se fueron adornando sus tercios, alargando y retardando su ritmo, volviéndose cada vez más -- triste y expresiva la interpretación. Se le añadieron 4 versos a la letra y se formó así la soleá cantada, que tiene su acompañamiento peculiar de guitarra.

Es posible que las soleares surgieran en el primer tercio del siglo XIX. Se le considera un cante gitano por -- su origen, por su estilo y sus maestros.

Se piensa que era cultivado en los hogares gitanos de Andalucía, extendiéndose después en diversas localidades.

Sus variedades locales son tres: Alcalá, Utrera y Triana, de esta se cree que fué el más antiguo centro de difusión. La cantaora trianera "La Andonda" fué maestra del -- cante por soleares y creó cante con estilo propio.

La expresividad sentimental y triste las caracteriza. A. G. Climent opina que este cante es el resultado de una experiencia vital por lo que es completamente humano.

El autor G. Matos no cree que la denominación "solea" se deba a que expresa en su contenido musical lamentosos

de soledad y abandono, sino que piensa que ese nombre se derivó del de una mujer.

En su aspecto musical , es difícil definir este --
cante, de ahí que los autores R. Molina y A. Mairena (38) si-
gan la interpretación técnica del Prof. M. Ohana, quien define
la solea por su contrapunto rítmico:

Handwritten musical score for voice, guitar, and percussion. The score is written on three staves:

- Voz:** The top staff shows a vocal line with notes and rests.
- Guitarra:** The middle staff shows a guitar line with rhythmic notation and accents. It includes the text "GUITARRA: RITHMO BASA o EXTERNO (ESQUEMAS A y B)".
- Percusión:** The bottom staff shows a percussion line with rhythmic notation and accents. It includes the text "ESQUEMA A" and "ESQUEMA B".

The score is written in a 6/8 time signature and features various rhythmic patterns and accents throughout.

CAPITULO IV

A) FUNCIÓN DEL CANTE EN RELACION A LOS CONFLICTOS DEL GITANO ANDALUZ.

Habiendo ya examinado las diversas situaciones -- conflictivas de los gitanos y en particular las de los grupos asentados en Andalucía, procederé al estudio de sus manifestaciones artísticas puesto que permiten una mayor --- aproximación al núcleo de dichos conflictos, dada la íntima relacion que existe entre el creador y su obra.

Se pueden conocer las fuentes inconscientes de la inspiración y creatividad así como las de las acciones humanas, explorando los impulsos y necesidades del individuo. -- Aunque el conflicto siempre esté presente, la lucha por con-- frontarlo le proporciona al hombre una serie de potencialidades que a la vez le infunden temor y placer.

En su análisis de la situación humana, E. Fromm--- (15) considera que la necesidad de trascendencia es funda-- mental ya que el individuo se siente apremiado para superar los aspectos de accidentalidad y pasividad de su existencia y puede lograrlo a través de la creación. Es en la necesi -- dad de trascendencia que se encuentran las raíces del amor, del arte, la religion y la producción material.

Una de las condiciones para que el hombre logre su propia realización consiste en que tenga contacto con los hechos fundamentales de su existencia y con el mundo. Desde -- épocas primitivas lo ha intentado mediante la creación artística.

Ya en la antigüedad se había observado que a través de las descargas de energía era posible aliviar las tensiones.

Aristóteles consideraba que a través del arte se relajaban las tensiones inconscientes y se "purgaba" el alma, se efectuaba una catarsis.

La función del drama griego consistía en presentar en forma artística y dramática conflictos centrales humanos y producir un efecto catártico al sentirse a merced del destino. Al suscitarse la piedad y el temor, había una purificación de tales emociones.

El individuo podía experimentar estas emociones a través de la tragedia y el canto , con placer y sin daño.

Esto se debe a que aun lo triste y doloroso puede causar una impresión estética siempre y cuando lo expresado sea auténtico, sincero. Al expresarse por medio del arte --- produce un impacto emocional ya que el artista lo transforma, lo desagradable lleva ya un elemento placentero.

Precisamente la función del arte es "purgar" el alma, aun a pesar de experimentar dolor o desagrado, después -- hay una sensación de purificación, de alivio de tensión.

Considerando que de acuerdo con el Dr. E. Kris (31) dentro de nuestra civilización la función del arte tiene un propósito consciente o inconsciente de transmitir un mensaje en el que se intenta compartir una experiencia psíquica, es -- importante estudiar el proceso psicológico dentro del que la creación artística se lleva a cabo. Asimismo teniendo en -- cuenta que la obra de arte puede incluirse dentro del campo de la comunicación.

La Dra. S. Mekler (28) considera que a pesar de -- las diferencias socio-culturales y las barreras de espacio-- tiempo, el artista trasmite sus sentimientos por medio de su obra, penetra en la mente del espectador y a través del im -- pacto emocional, logra que se efectúe una comunión moral o -- intelectual.

De este modo se considera que la obra artística po see un valor social, ya que un emisor envía un mensaje y --- existe un número indefinido de personas, receptores, que son capaces de captarlo y responder a él.

En la psicología del arte se considera que, de --- acuerdo a S. Freud (31) y su concepto de la sublimación, el-



artista necesita atravesar por aquel complejo proceso en el que los conflictos y deseos socialmente no aceptados y reprimidos que caracterizan al inconsciente, pueden ser manejados precisamente en el momento de la creación artística - y ser transformados a través del superyo en formas de expresión socialmente aceptables y comprensibles.

Este proceso de transformación es designado por - E. Kris (31) como "neutralización" ya que para él tanto la libido como la agresividad, forman parte del mismo proceso.

Cuando el yo es capaz de controlar y utilizar el proceso primario, esto significa que el yo hasta cierto punto puede ser autónomo, es decir, aunque tiene sus raíces -- en el inconsciente dirige la energía, regula la regresión - en el proceso creador, sin ser dominado por el proceso primario. Esto funciona a favor de una finalidad propuesta por el yo en forma consciente.

Durante la creación de la obra, los pensamientos pre-conscientes pasan ya a la conciencia; el artista vive - esta fase como si la fuerza creadora tuviera influencia externa. Es lo que él llama "inspiración" y que le hace pasar por diversos estados anímicos.

El valor radica en que el hombre consciente de - sus impulsos puede analizarlos y llegar a dirigirlos lo que

le abre posibilidades creativas que ignoraba.

Al volcar en la obra artística sus tensiones y deseos reprobables, el sentimiento de culpa resultante de éstos hasido sublimado, los deseos antes reprimidos están en -- cubiertos, velando el significado primitivo dando lugar al -- aspecto formal de la obra.

El artista necesita sublimar el sentimiento narcisista de sí mismo a través de su obra, de ahí que su personalidad sea reconocible a través de ella.

Cuando el artista siente la imperiosa necesidad -- de crear está motivado por este narcisismo y un profundo sentimiento de minusvalia. (38)

Al renunciar al narcisismo y transferirlo a la obra -- artística ha logrado exteriorizar sus conflictos con menor -- restricción del superyo. La necesidad de castigo se ha sublimado.

La obra de arte produce placer por el alivio de la tensión y por la impresión estética que produce. En el momento en que el espectador es impresionado por la obra y responde a ella, se supone que existe cierta identificación con -- consciente o inconsciente con el artista. Cuando el receptor -- la integra y toma elementos de ella que gradualmente pasan a formar parte de sí mismo, es capaz de recrear.

O sea que, debido a una identificación con el artista experimenta un proceso psicológico análogo al de aquel pero a la inversa: el espectador parte de su percepción de la obra conscientemente, a la elaboración en la esfera pre-consciente y finalmente a los efectos sobre el inconsciente.

Se considera que cuando una obra perdura por el valor artístico que posee no se debe exclusivamente a que incita a compartir una experiencia análoga a la del creador, sino que también es debido a la serie de procesos de descarga de energía mental que provoca y a los tipos de actividad a que conduce.

Los rasgos de personalidad más característicos de los gitanos al proyectarse en el cante y baile flamencos --- se encuentran fuertemente condensados.

Es importante señalar el enorme contraste que existe entre su sedentarización, la paralización cultural que -- han sufrido y el poderoso dinamismo que caracteriza al arte flamenco, hasta el grado de constituir las expresiones ar--tísticas fundamentales de los gitanos andaluces.

El máximo valor artístico consiste en esta trans -- formación del inmovilismo y automatismo en algo dinámico y -- vital.

De ahí que el cante flamenco no sea ni estático --

ni rígido; su característica esencial es el movimiento.

La naturaleza dinámica del cante se traduce en la riqueza y variedad de estilos. Si culturalmente se ven inmobilizados, estáticos, dentro de su arte tienen la libertad de expresar en forma espontánea y vital, estados emotivos con originalidad.

Un valor máximo es "el compás", por lo que el artista se sujeta al cánón rítmico tradicional de acuerdo -- con el cante que interpreta pero tiene a cambio una total -- independencia expresiva; prolonga o acorta la melodía, hace "quiebros" (silencios) etc.

Si se toma como ejemplos a la toná y sus derivados como el martinete, la debla y la carcelera, notamos que su medida no es rígida y que son musicalmente flexibles.

Los gitanos en su cante dan una muestra de esa capacidad de improvisación que les es tan característica expresando espontáneamente sus sentimientos presentes.

Entre los cantaores la capacidad de improvisación ha sido y sigue siendo altamente valorada por la habilidad e inteligencia que requiere.

El cantaores puede crear o re-elaborar dentro del marco tradicional.

La libertad de improvisación y la movilidad con --

tínua se observan en el hecho que una misma copla puede --
cantarse con distintas variantes de la letra o pasar de --
una modalidad de cante a otra.

Se considera que el cante por soleares es el ---
más dinámicos de los cantes jondos.

El cante fué desde su origen críptico, oculto, --
señala R. Molina, (38) por ser la expresión profunda de --
un pueblo perseguido.

La cualidad esotérica que poseía fué preservada-
por los gitanos aunque más tarde atravesara por una fase -
comercial.

El mismo hermetismo que caracterizó su vida se ex
tendió a sus cantes en los que se mantuvo una distinción en
tre forma y contenido al ejecutarse en privado y en públi-
co. Una forma artística tan íntima e importante tenía que-
ser protegida de los extraños.

A través del cante les ha sido posible reafir---
mar su identidad y propia individualidad. Se observa que
lo personal tiene un alto significado como aserción de la-
propia valía; cada cantaor procura encontrar y brindar lo--
que tiene de singular e individual, por esto es tan impor-
tante el estilo interpretativo.

La transmisión de los cantes siempre ha sido oral

como su tradición y el cantaor se apega a ciertas bases originales pero procura desarrollar un sello muy particular --- y recurre a todas sus habilidades creadoras. Aquí no importa que tenga voz adecuada o no, con tal que sea expresiva.

Interviene un elemento importantísimo que los flamencos llaman "duende". Carece de una definición precisa pero esencialmente se refiere a los instantes fugaces en que el artista expone y ofrece sus sentimientos más hondos, su esencia, expresando las miserias y penas, el amor y el odio.

Para G. Lorca (17) aquí no se trata de facultades, sino de estilo vivo, de creación.

G. Climent (22) considera que aunque lo flamenco es expresión popular, desde el punto de vista creativo sólo depende del individuo como ser único.

Afirma que la toná, la debla y el martinete constituyen las expresiones máximas de la individualidad del cantaor porque en estos cantes primitivos se descarta lo convencional y superfluo. El cantaor solamente se sirve de sus propios recursos ya que no existe ningún acompañamiento musical que enmarque sus interpretaciones.

Entre flamencos existe la frase "rebuscarse a sí mismo"- esto es, intentar por medios naturales profundizar en la esencia de la pena.

El cante surge de acuerdo con las tensiones individuales que se reflejan en la copla. El encuentro consigo mismo se efectúa en un ámbito de sobriedad y extrema sencillez. -- Esto muestra todo el significado que encierra para el artista.

Como énfasis en la individualidad, cada artista -- lleva un mote que lo diferencia de los demás y que por regla general se refiere a algún rasgo curioso o notable de su persona, por ejemplo, antiguamente: "el Fillo", "el Nitri", el planeta", "el Pelao", "La Andonda", etc.

En la actualidad: "Fosforito", "la Paquera", "Ja rrito", "El Gallina", "Pericón de Cádiz", "Terremoto", "Pepe-el de la Matrona", etc.

Es notable que algunos cantes se hicieron famosos -- por la creación que de ellos hacían algunos cantaores -- existiendo varias versiones distintas de los mismos. Por ejemplo: Siguiriyas del Fillo, Siguiriyas del "Planeta", Siguiriyas de Manuel Torres, Siguiriyas de Enrique "El Mellizo", etc.

Soleares de Joaquín de la Paula, Soleares de "La Andonda", Soleares de "la Serneta," etc.

Tonás de Juan "Pelao", tonás de "El Puli", etc. -- Martinetes de Tomás Pavón, etc.

La manera como el cante es presentado y valorado --

entre los gitanos refleja la actitud de considerarlo como una de las máximas expresiones artísticas que poseen. Se les conoce gran prestigio a los cantaores y también de este modo com- --
 pensan los sentimientos de minusvalía derivados de su situación desvalida y de menosprecio. Saben que tienen algo valioso y que también es admirado y apreciado por los demás. En su arte dependen de sí mismos, lo que recuerda la situación de ellos abandonados a sus propios recursos en el fluir de la vida cotidiana.

La falacidad en el cante es utilizada por los gitanos, lo mismo que en su lucha diaria por la subsistencia, como medida protectora de su aspecto privado.

Es comprensible que en el momento de actuar ante un --
 público en los cafes cantantes o el mundo teatral, recurre
an a cierto exhibicionismo para impresionar, tal y como lo hacían --
 en otros aspectos. En estos casos obviamente se hallaban fuera del ambiente sobrio y adecuado para dejar que sus emociones afloraran, aspecto delicado para ellos.

El cante comercial con enfoque utilitario meramente se limitaría a entretener y divertir.

Por esta razón los cantes primitivos cuyo principal objeto es comunicar una emoción profunda, a través de un ahondamiento directo dentro de lo que representa el sentimiento --

dramático de la vida, han sido interpretados exclusivamente cuando el gitano se encontraba en su medio y en la intimidad. Una atmósfera de seriedad y solemnidad es la que los enmarca. En sus propias celebraciones mientras más se anima el gitano más profundas resultan sus coplas.

Puesto que el cante ha sido comercializado, la falsedad se observa en la distorsión de su presentación, en su expresión y contenido. Sin embargo, los cantes primitivos no han sido falseados sino más bien preservados con toda intención para mantener su autenticidad, razón por la cual son la fuente más confiable para este estudio.

En un momento dado el cantar en sí, constituye una situación vital. A través del cante el gitano exterioriza y expresa sus emociones más intensas y dramáticas como: la angustia, la soledad, la desesperación. Los temas de sus coplas son: la muerte, el destino, el amor, el odio, etc. Para él, el cante es tragedia.

Los diversos estados de ánimo dan origen a modos de expresión dentro del cante que el artista empleará de acuerdo con sus potencialidades expresivas.

En la época primitiva del cante parece ser que aquellos que se entregaban con intensidad y riesgo al fluir de la vida, se les designaba como cantaores.

Se puede observar como en el cante hay una participación en situaciones vitales e incluso a través de él, - el individuo intenta confrontar los conflictos que lo angustian. Es por esto que asume tanto valor comunicativo y expresivo.

La mayoría de las veces la actitud fatalista y pesimista se hace manifiesta en las coplas, como resultado de una visión del mundo similar en acuerdo con las experiencias en la vida de los gitanos.

Temas como la desesperación, el abatimiento, resignación, sentimientos de impotencia frente a situaciones conflictivas y angustiosas aparecen en las coplas proyectándose así las actitudes de sumisión y pasividad ante un destino que es vivido como adverso.

De igual modo, la muerte aparece casi como tema principal. Se la considera como la solución final a los sufrimientos.

Para R. Molina (38) es importante subrayar cómo se manifiesta la idea flamenca del sino: cada persona está atada a su suerte y ésta invariablemente es fatal. Añade que: "por debajo de las alusiones religiosas late una pasividad tremenda".

El patetismo es la característica esencial del can

te flamenco primitivo. En éste, el dolor profundo, el sufrimiento motiva el grito, el lamento desgarrado.

De acuerdo con G. Climent (22) el sentido supremo del cante es profundizar, en las raíces del dolor, de la pena, para comunicar y participar el sufrimiento en forma creativa, provocando una catarsis. Se conjugan una capacidad pasiva de sufrimiento y una capacidad activa de comunicación.

Para él, la única afinidad entre las corrientes -- de tipo existencialista y el "jondismo" consiste en la similar tendencia hacia la concepción dramática de la existencia.

El sufrimiento, la tristeza, se canalizan a través de la comunicación expresiva y vital del cante, haciendo de éste una verdadera actividad comunicativa.

El cantaor tiene la capacidad de dolerse de la tragedia ajena como también de sí mismo. Busca el enfrentamiento de penas y pasiones con el mayor riesgo expresivo posible pues pretende liberar las emociones y hacer vibrar a los --- que escuchan.

El cante es vital porque el hombre es el elemento de inspiración. La voz humana es la encargada de expresar to da una constelación de afectos.

Como toda obra artística el cante flamenco tiene - una forma y un fondo; la forma es la parte externa o sea, --

la letra de la copla y la música. El fondo o contenido lo ---
constituyen los sentimientos humanos, lo interior. En este --
estudio el dolor expresado, la pena y los conflictos que la -
causan son de importancia fundamental.

La letra de la copla es necesaria pero no llega a -
monopolizar el sentido puro del cante; dicha letra no tendría
sentido sin la interpretación del cantaor, quien con sus ----
"ayes" y su tono emocional expresa el dolor no sólo de sí mis
mo sino el del pueblo.

R. Molina nos dice que los buenos cantaores se han-
mantenido fieles a las antiguas coplas y que los grandes maes
tros tuvieron gran sensibilidad al contenido de éstas, ya que
fué y sigue siendo tema de inspiración.

La elección de las letras es intuitiva y el cantaor
puede elegir libremente en cada momento la copla que se iden-
tifique mejor con su estado anímico ya que los temas alrede -
dor de los cuales giran sus coplas se refieren a problemas ---
esenciales del ser humano.

El cante desde fines del siglo XIX a los primeros -
decenios del XX daba más importancia al contenido: era más --
grito que floreo, más llanto que narración y más arte que ex-
presión teatral. Expresaba una intensa dramatización de los -
problemas fundamentales de la existencia humana.

En la época primitiva del cante frecuentemente el cantaor sólo tenía que expresar su propia problemática para darle fuerza y dramatismo.

Considero que los conflictos básicos de los gitanos están íntimamente relacionados con situaciones específicas y que son los que le dan el carácter aflictivo al cante como manifestación artística.

Estos conflictos se refieren a pérdidas altamente significativas:

1) Pérdida del objeto habitat que provocó sentimientos profundos de desvalidez, inseguridad y angustia como derivación de esta situación traumática.

2) Pérdida de nomadismo tradicional como mecanismo de seguridad, teniendo en cuenta que huyeron de la India precisamente por el temor de ser inmovilizados. Los grupos que renuncian en Andalucía a su nomadismo sufren por ello la ruptura con los lazos que los unieron a la naturaleza durante siglos y que marcó su estilo de vida.

3) Pérdida de lazos de unión con los demás grupos que prosiguieron su vida nómada y que además significó pérdida de prestigio ante ellos.

Se reforzaron los sentimientos de desamparo y desvalidez. La hostilidad reprimida provocó sentimientos de ---

culpa.

La pérdida real de estos lazos afectivos dejan al individuo doliente con una cantidad de energía afectiva sin objeto que retira al interior de su yo: incorpora dentro de sí al objeto perdido y lo llora interiormente. Durante este proceso psicológico se encuentra en una etapa narcisista de la cual sale una vez que la etapa de duelo ha terminado.

4) Otros conflictos suscitados por el choque con un mundo externo real vivido como hostil, amenazador, punitivo, debido en parte a la situación socioeconómica que se creó, intensificó los sentimientos de inseguridad con la consiguiente ansiedad y temor.

Se sabe que los impulsos hostiles pueden ser estimulados por el control y la inhibición que la sociedad impone al individuo. Si durante la infancia se lleva a cabo un aprendizaje de pautas de conducta impuestas por la autoridad paterna, el individuo a través de las frustraciones y castigos conoce el sufrimiento y llega a experimentar sentimientos hostiles y agresivos en contra de lo que lo lastima. Pero tiene un sentimiento de culpa inconsciente que ocasiona la autocondena. La situación del gitano indica este tipo de problemas. Más tarde, la sociedad puede influir y agravar estos sentimientos hostiles y éstos ser dirigidos contra todo un grupo. Pero las tendencias agresivas se man-

tienen controladas y reprimidas por las costumbres del grupo - y desde luego, por el temor directo del castigo o represalias.

En un grupo minoritario y marginado los ataques hostiles del exterior, aumentan su temor y ansiedad y a la vez -- intensifican los impulsos hostiles reprimidos.

Los grupos de gitanos nómadas y los sedentarios rara vez manifiestan una hostilidad directa. Más bien tienen como norma soportar los castigos y maltratos con tal de no entrar en combate abierto con sus perseguidores. Han aprendido -- a través de la experiencia que su situación empeoraría siendo siempre los más expuestos a injusticias.

Han encontrado maneras de expresar su hostilidad -- a través del profundo desprecio y repugnancia hacia todos --- aquellos que no son gitanos. A través de sus burlas y engaños, de sus robos, de su indiferencia y su orgullo.

Pero esa masa de impulsos hostiles formada por un odio impotente permanece latente y reprimida. En sí misma conduce a una autocondenación por los sentimientos de culpa que genera.

Los Drs. K. Horney y A. Kardiner (27) consideran -- que tiene gran importancia el estímulo de sentimientos agresivos en el individuo, a través de conflictos socialmente determinados.

Asímismo, el Dr. A. Janov (25) supone que probable-

mente el proceso de la civilización provoca choques entre los seres humanos, produciendo frustración y hostilidad. Cuando ésta no encuentra salida puede ser una fuente de ira interna.

Cuando las necesidades básicas no son satisfechas surge el sufrimiento y la reacción a éste es la ira.

En suma, los impulsos hostiles se vuelcan hacia el propio yo causándole al individuo aflicción.

A través del cante, el artista logra exteriorizar su problemática atenuando la censura del superyo, los sentimientos de culpa existentes son sublimados.

Todo el sufrimiento acumulado por la carencia de amor, aceptación, calor humano, y la carga emocional de ser el blanco de sentimientos hostiles por parte del medio externo, se vuelcan y convierten al cante en un prolongado y doloroso grito, en un lamento angustioso.

Por otra parte, las pérdidas de seres queridos -- (pérdidas objetales) intensifican la aflicción dándole un sentido trágico y desesperado a esta manifestación artística.

b) COPLAS CARACTERIZADAS POR SENTIMIENTOS AFLICTIVOS EN SU FORMA Y CONTENIDO.

En el cante por siguiriyas se llora a la madre, es significativo que constituyan la modalidad más importante. Es to habla de la situación del gitano en su núcleo familiar y -

su relación de intensa dependencia emocional con la madre. La angustia y desolación cuando se ve privado de ella no tiene límites.

Básicamente lo que expresa este cante es el desamparo total del gitano y su confrontación con lo irremediable: la muerte, la separación.

La privación afectiva es expresada por el cantaor con toda la energía de que es capaz, el llanto se convierte en grito.

La letra de las coplas revela desesperación o resignación ante los hechos pero la interpretación del cantaor manifiesta la ira reprimida ante una pérdida importante. Una vez sentidos el dolor y la cólera, al ser exteriorizados dramáticamente como un mensaje que conmueve y suscita la compasión, se efectúa una catársis.

En las tonás se observa nuevamente la situación -- de desvalidez del gitano, es donde éste expresa libremente -- la opresión que ejerce sobre él, el medio social (siglos ---- XVIII y XIX). Su desesperación es tan grande como su abatimiento.

También en este cante llama a la madre o se lamenta de estar alejado de ella. Es tan dramática esta modalidad y tan severa, que se interpreta sin acompañamiento musical. -

El fatalismo lo envuelve todo, la sumisión y la confrontación con la muerte hablan de su sentimiento de impotencia ante el destino adverso.

Es interesante notar que casi en ninguna de las -- coplas se hace mención del padre, ni aún cuando el gitano -- atraviesa por situaciones tremendamente aflictivas. No recurre a él para que lo ayude o lo consuele. Esto habla de una -- mayor identificación con la figura materna.

En el cante por soleares se hace manifiesta la profunda angustia que rodea la vida del gitano. Se puede observar una actitud de temor ante la fuerza de su propio sufrimiento, en ocasiones más bien se contiene, se debate en la -- desesperación e invoca a la muerte pero con actitud pasiva: -- si el destino o Dios no se la mandan es porque no la merece. -- Esto sugiere dos posibilidades: o estas entidades son tan -- crueles con él que ni aún suplicándoles la muerte se la conceden como alivio a su dolor, o él se condena (sentimientos -- de culpa inconscientes) al castigo máximo y se le exime de -- éste, luego no ha sido tan culpable.

COPLAS POR SIGUIRIYAS.

Doblen las campanas
doblen de dolor,
que se ha muerto la mare,
de mi alma, de mi corazón. (33)

En este rinconcito,
dejádme llorar,
que se me ha muerto la mare,
de mi alma, y no la veré más. (39)

Hasta el alma me duele,
de tanto llorar, llorar
porque mis penas nunca van a menos,
siempre van a más. (39)

La Pastora divina,
venga en mi compañía,
porque me veo sin calor de
nadie, en tierra muy extraña. (39)

Qué desgracia "terelo"
mare en el andar,
como los pasos que p'álante
daba, se me van atrás. (39)

De aquéllos querereres,
no quiero acordarme
porque me llora mi corazoncito,
gotitas de sangre. (33)

Cuando a tí te apartaron
de la vera mía,
me daban tacitas de caldo,
y yo no las quería. (38)

Abrase la tierra,
que no quiero vivir,
que pa'vivir como estoy viviendo
más vale morir. (38)

Al campito solo
me voy a llorar,

Reniego yo de mi sino
como reniego mare, hasta
de la horita en que te he
conocío. (38)

Cada vez que m'acuerdo,
d'aquellos besos de la
mare mía,
yo el sentío pierdo. (39)

Pobrecita mi mare,
me la quitó Dios,
si cien años viviera en el
mundo, tendré este dolor. (39)

Son tan grandes mis penas,
que no caben más,
yo muero loco sin calor de
nadie, en el hospital. (39)

Maresita mía,
que guena gitana,
d'un pedacito de pan que tenía,
lamitad me daba. (33)

Cuando se murió mi mare,
la tierra tembló aquél día,
y mi padre atribulao me miraba,
y me decía: la fin del mundo ha
llegado. (5)

A la muerte llamo,
no quiero venir,
que hasta la muerte tiene, compa
ñera, lástima de mí. (33)

Penas tié mi mare,
penas tengo yo,

como tengo llena de penas
el alma, busco soléa. (33)

Desde la Polverita
hasta Santiago
las fatiguitas de muerte,
me arrodieron. (2)

Tengo yo una queja,
con los "artos" cielos,
cómo sin frío ni calenturita,
yo m'estoy muriendo. (33)

Queitos los golpes,
queitos por Dios,
como está mala la batita mía,
de mi corazón. (33)

No hay otro remedio
que conformarse con la voluntad,
d'un "debel" del cielo. (38)

Por la iglesia mayor,
no quiero pasá,
porque me acuerdo de la mare de
mi alma, y m'echo a yorá. (38)

Yo no le temo a la muerte,
morir es natural,
lo que le temo son a las cuentas
tan grandes que, a mi Dios le he
de dar. (38)

Mira la verguenza
que m'has jecho pasar
d'andar pidiendo limosna de puerta
en puerta, pa'tu libertad. (38)

y las que siento son las de
mi mare, que las mías no. (38)

Oleaítas de la mar,
qué fuertes vené,
y a la pobre mare de mi alma,
no me la traé. (38)

Subí a la muralla,
me respondió el viento,
¿pá qué dar ya esos suspiritos,
si ya no hay remedio? (33)

Yo ví a mi mare pasar,
en el carro de la pena,
y se m'ocurrió decir:
siendo mi mare tan buena,
no se debía de morir. (5)

Nohecita oscura,
me dió Dios valor,
pa'llevarme a mi compañerita,
hasta el panteón. (33)

Y Dios mandó el remedio,
y pá este mal mío y de mi
compañera, que yo lo busco
y no lo encuentro. (38)

A la luna le pido,
la del alto cielo,
como le pido que saque a
mi padre, de onde está preso. (38)

Arbolito del campo
riega el rocío
como yo riego las piedras
de tu calle, con llanto mio. (38)

COPLAS: TONAS, CARCELERAS, MARTINETE.-

Otras veces los gitanos,
gastaban medias de sea,
y ahora por su desgracia,
gastan grillos y cadenas. (39)
(toná)

Yo perdí mi libertad,
la prenda que más quería,
ya no puedo perder más,
aunque perdiera la vía. (39)
(carcel)

Somos los pobres gitanos,
más probes que las alondras,
civiles y castellanos
los niegan hasta las sombras. (42)
(martinete)

Los "jarai" por las esquinas,
con velones y farol,
en alta voz se decían:
mararlo que es "calorró". (39)
(toná)

Díle a la mare de mi alma,
dí a la mare de mi vida,
que hoy se sacan de la cárcel,
y me meten en capilla. (39)
(carcel. Toná)

Con las fatiguitas de la muerte,
a un lafto yo me arrimé,
con los deftos de la mano,
arañaba la pared. (32)
(martin)

En el barrio de Triana,
ya no hay pluma ni tintero,
pa' escribirle yo a mi mare,
qu' hace tres años que no la veo.
ay, Deblica Barfí. (42)
(debla)

A un oscuro calabozo,
me llevaban la comida,
más lágrimas derramaba,
que bocaftos comía. (39)
(carcel.)

Unos me tiraban piedras,
otros me tiraban palos,
y en alta voz se decían:
"marar a ese negro, mararlo."
(toná) (39)

Estando yo en un calabozo
me metieron en otro más malo,
que apenas podía ni verme,
los deftos de la mano. (18)
(martinet)

Me sacaron de aquel calabozo,
me llevaron a un olivar,
a pegarme 4 tiros,
y acabarme de matar. (39)
(carcel)

Estoy en un calabozo,
lleno de abominaciones,
ya me suben, ya me bajan
a tomar declaraciones. (39)
(toná)

Yo ya no soy aquel que era,
del que solía yo ser,
soy un cuadro de tristeza,
pegafito a la pared. (2)
(martin.)

Yo soy gerá en el vestir
calorró de nacimiento,
yo no quiero ser gerá
siendo calé estoy contento.
(toná) (38)

A la puerta del rastrillo,
mi mare me fué a abrazar,
los pícaros de los civiles,
no la dejaron llegar. (5)
(martinete)

Maresita de mi alma
si preso me quiere ver,
preso y jerío me encuentro
en la carse de Jerez. (43)
(carcel)

Má an cojé los cambetos
y yo no había jecho ná.
Me he perdío por la mui
no he debío naquerá.
Debla y cá
Barca. (43) (Debla)

Al que mendiga lo encierran
y meten preso al ladrón,
el que no pide ni roba
muere de hambre en un rincón. (39)
(toná)

Entre la hostia y el cáliz
a mi Dios se lo pedí,
que no te ahoguen las fatigas,
como me ahogan a mi. (42)
(martinete)

Y si no es verdad,
que Dios me mande la muerte,
si me la quiere mandar. (38)
(cambio para rematar la toná)

En la casa de la pena,
ya no me quieren a mí,
porque las mías son más gran-
des, que las que habitan allí.
(toná) (39)

Estoy viviendo en el mundo
con la esperanza perdía,
no es menestar que me entierren
porque estoy enterrao en
vida. (39) (toná)

A 150 hombres,
nos llevan a la Carraca,
y allí nos dan por castigo
de llevar piedras al agua. (39)
(carcel.)

Nos llevan en conducción
hicimos una gran "pará"
a toítos les dieron agua
y a mí no me dieron ná.
si no es verdad
que Dios me mande un castigo
si me lo quiere mandar. (2)
(carcel).

COPIAS POR SOLEARES

¿Dónde me arrimaré yo?
si no hay un pecho en el mundo,
que quiera darme calor. (34)

La noche tiene su sombra,
su amargor tiene la adelfa,
pero las penitas mías
son más amargas y negras. (39)

Momentos tengo en la noche,
que la muerte he apeteció,
cuando el destino no me la manda,
no me la he merecío. (2)

Yo no sé por qué señores,
tengo esta pena tan grande,
ni los más sabios doctores
remedio pudieron darme. (42)

La tierra con ser la tierra,
se comerá mi dolor,
que al pié del almendro estuve,
y no le corté la flor. (39)

Toftos le piden a Dios,
la salud y la libertad,
y yo le pido la muerte
y no me la quiere mandar. (39)

Qué grande es la pena mía,
que me ha caído en un pozo,
y no encuentro la salida. (38)

Ya se me murió mi mare,
una camisa que tengo
no encuentro quien me la lave. (33)

Esto sí que es cosa grande,
tirar chinitas al agua,
y saltar gotas de sangre. (33)

Pasando estoy las fatigas,
de Cristo en la expiración
ni de día ni de noche.
sosiega mi corazón. (33)

El día del terremoto,
llegó el aguila hasta arriba
pero no pudo llegar,
a donde llegó mi fatiga. (2)

Yo creía que el querer
era cosa de juguete,
y ahora veo que se pasan
las fatigas de la muerte. (38)

Del cielo vengan fatigas,
yo por la calle no lloro
porque la gente no diga. (33)

Díme donde estás metida ma-
resita de mi alma, que te
busco y no te encuentro,
pa'besarte en l'agonía,
con qué duquelitas yo te lla-
mo. (2)

Tan solamente a la tierra,
le cuento lo que me pasa,
porque en el mundo no encuentro
persona e mi confianza. (38)

¿Qué quieres que yo le haga?
una pena sin alivio,
sólo la muerte la acaba. (33)

De pena me estoy muriendo,
al ver que en el mundo vives,
y para mí te has muerto. (33)

Al campo me fui a llorar,
dando voces como un loco,
y hasta el aire me decía
que tú querías a otro. (39)

Ya no puedo ni llorar
se han secado mis ojitos,
mátame por caridad. (33)

Cuando me siento en la cama,
lágrimas como garbanzos
se me ruedan por la cara. (33)

Me estoy muriendo de pena,
y no me atrevo a llorar,
no sea que se repita
el diluvio universal. (39)

Válgame Dios; no le temo,
ni a las iras de un debel,
y sin embargo, le temo
gitaniya a tu querer. (38)

CONCLUSIONES

Encontramos una serie de factores que han dado lugar a conflictos profundos en los grupos gitanos, que nos pueden explicar las razones por las que se ha configurado en ellos un modo de vida con características propias y definidas.

Entre los principales están:

1.- La pérdida traumática del objeto habitat. La angustia intensa que les produjo la pérdida de la tierra (madre) desencadenó una interminable serie de migraciones por las cuales ellos intentaron inútilmente resarcirse de esta pérdida, quedando completamente desamparados y desvalidos.

Sumándose a esto el tipo de oficios que desempeñaban, que eran propios de gente errante y las continuas persecuciones de que fueron objeto, se reforzó su nomadismo convirtiéndose en un mecanismo de evasión al no poder manejar sus conflictos en su lucha por la supervivencia.

Se vieron obligados a formar un sólido grupo de carácter antisocial frente al mundo circundante con tenaz apego a la tradición y leyes propias.

2.- Los castigos y rechazos sufridos tanto en aspectos legales como sociales, debidos a su carencia de oficios estables y sus transgresiones a las leyes, que les tor-

nan sumamente desconfiados, suspicaces, temerosos, con sentimientos de persecución, inseguros, inestables, con gran sentimiento de desamparo y de culpa.

Pero que a la vez les hacen desarrollar técnicas - para el engaño, el robo, el oportunismo. Se hacen rebeldes, -- orgullosos, para compensar en alguna medida las humillaciones y desprecios de que son objeto.

3.- Los sentimientos hostiles que han sido reprimidos durante todo este proceso, hacen que estos grupos se manifiesten ante el mundo externo con elementos pasivo-agresivos- y paranoides por el temor a represalias.

Han adquirido una visión del mundo externo extremadamente negativa y destructora, debido a la influencia del -- ambiente.

Durante siglos a través de generaciones, en el seno familiar han recibido cuando niños esta imagen del mundo - exterior, así como las demás actitudes y valores culturales - de los padres quienes son los portadores y transmisores de la tradición oral.

Han aprendido a ver en todo individuo ajeno a ellos un enemigo potencial o declarado.

Están plenamente conscientes de que su propia sobre valoración no concuerda con las sociedades establecidas -saben

que si como grupo no han sido aceptados, menos posibilidades---
tienen como seres individuales.

4.- Pérdida del nomadismo - en los grupos asentados-
en Andalucía y otras regiones, que significó: pérdida de pres-
tigio ante grupos nómadas y ruptura de unidad con éstos y con--
la naturaleza.

El desprecio de los nómadas a los grupos sedentarios
se explica por considerar que éstos se han desvinculado, some--
tido y aceptado influencias ajenas de la sociedad. Lo cual aña-
diría al sentimiento de desvalidez y desarraigo, produciendo en
ellos mayor aflicción y culpa inconsciente. Esto se canaliza --
posteriormente a través de sus cantes.

Los grupos gitanos se manejan en apariencia por un -
sistema rígido patriarcal, por lo que dan una imagen al exterior
de seguridad, fuerza, masculinidad, siendo que en realidad su -
identificación con la figura paterna es defectuosa ya que el --
padre es demasiado distante, punitivo.

Más bien es con la figura materna que se identifican,
ya que la madre a pesar de tener un rol de aparente sometimiento
y postergación, es la más fuerte y la que brinda su apoyo y pro-
tección.

Este aspecto se trasluce en sus cantes, especialmen-
te en las coplas por siguiiriyas, donde el gitano revela básica-

mente su dependencia emocional hacia la madre que es intensa y dramática, llora su pérdida o ausencia.

Asimismo, significa el dolor de su desarraigo y -- desamparo.

La actitud pasiva y conformista les lleva a establecer una serie de creencias y costumbres de tinte mágico, a las cuales temen y se someten, es así que entre ellos no se atreven a echarse la suerte ni leerla en la mano.

Sus actividades son dirigidas por el sentimiento fatalista que predomina en ellos.

Utilizan la proyección, racionalización, compensación y evasión como mecanismos defensivos.

Los gitanos forman un pueblo que posee una cultura propia muy característica digna de ser tomada en cuenta.

El problema, como sucede con otros grupos minoritarios marginados, reside a mi juicio en la básica actitud -- de incomprensión que ha predominado por parte de las sociedades y que ha impedido hacer una justa valoración del enfoque y actitudes ante la vida, que poseen estos grupos.

Aún persisten en ellos algunas características análogas a las de grupos primitivos que, por su aislamiento se han conservado prácticamente intactas.

No obstante el hecho de su incultura y atraso es --

innegable que presentan valores humanos positivos. Son los aspectos profundos como el valor que dan a la vida y por lo tanto a los seres vivos, a las relaciones inter-personales, a las emociones, a la lealtad, a la dignidad del ser humano, a los objetos en su función de utilidad pasajera, no meramente como posesiones, así como a la expresión individual dentro de sus actividades, lo que los resarce en gran medida de sus carencias y deficiencias dentro del modo de pensar y evaluar de su comunidad.

También es un hecho que las sociedades los han postergado en una situación de marginación reforzando la imagen negativa y destructora que de éstas han heredado.

Es en las expresiones artísticas como el cante y baile flamencos de los grupos sedentarios de Andalucía, donde han volcado su preocupación por el dolor, el amor, la separación, la muerte, el sufrimiento, precisamente por las pérdidas tan significativas que han sufrido. Son éstas las que sumadas al choque con sistemas de vida tan apartados del propio que suscitaron persecuciones, las que le han dado a sus cantes primitivos el tono aflictivo, desesperado y dramático.

Es por todas estas razones que he considerado no sólo interesante sino necesario, llevar a cabo un estudio --

donde puedan quedar aclaradas por lo menos en cierta medida - las motivaciones y circunstancias que han moldeado su personalidad y cómo han sido canalizados los conflictos a través del arte.

Me sumo a la opinión de antropólogos, psicólogos - y sociólogos de que lo ideal sería aprovechar las potencialidades humanas conciliando valores contrastantes de la vida, pero sin destruirlos.

BIBLIOGRAFIA

- 1.- Alexander F. "Psiquiatría Dinámica". Ed. Paidós, Buenos Aires, 1962.
- 2.- Andrade De Silva T.- "Antología del Cante Flamenco". Libro Orfeón, Discos Mex. S.A.
- 3.- Basave F. Del Valle A.- "Visión de Andalucía". Ed. Espasa - Calpe Mex. S.A. 1966.
- 4.- Blum Gerald S. "Teorías Psicoanalíticas de la Personalidad". Ed. Paidós, B.A. 1978.
- 5.- Cimorra Clemente "El Cante Jondo". Ed. Schapiro, B.A. 1943.
- 6.- Clébert J. Paul "Los Gitanos". Ed. AYMA, S.A. Barcelona, 1965.
- 7.- Deniker J. "Les Races et Peuples de la Terre". Masson et cie. Paris, 1926.
- 8.- Durham Michael "Un Pueblo de Gitanos Sedentarios". Rev. "LIFE" marzo, 1969.
- 9.- Erikson H. Erik "Childhood & Society". W.W. Norton & Com. Inc. 1963.
- 10.- Estébanez Calderón S. "Escenas Andaluzas". Ed. Espasa Calpe Argent. S.A. B.A., 1941. Págs. 107-116.
- 11.- Falla Manuel De. "Escritos sobre Música y Músicos".- Ed. Espasa Calpe Arg. B.A. 1950.
- 12.- Freud Sigmund "Introducción al Psicoanálisis"
- 13.- " " "Psicología de las Masas y Análisis del Yo".
- 14.- Fromm Erich "Ética y Psicoanálisis". Breviario del FCE, México, 1957.

- 15.- Fromm Erich "Psicoanálisis de la Sociedad Contemporánea". Fondo de C.E. México, 1956.
- 16.- " " "The Crisis of Psychoanalysis". Holt-Rinehart-Winston, 1970.
- 17.- García Lorca F. "Obras Completas". Teoría y - Juego del Duende. Conferencias El Cante Jondo". Ed. Aguilar,- Madrid, 1958.
- 18.- García Matos M. "Una Historia del Cante Flamen-co". Hispavox, S.A. Madrid, -- 1958.
- 19.- González Avelino Comunicación personal.
- 20.- González Climent A. "Cante en Córdoba". Ed. Escelicer, S.A. Madrid, 1960.
- 21.- González Climent A. "Oído al Cante". Ed. Escelicer, S.A. Madrid, 1960.
- 22.- " " "Flamencología". Ed. Escelicer, S.A. Madrid, 1964.
- 23.- Hollitscher W. "Introducción al Psicoanálisis". Ed. Paidós, B.A. 1956.
- 24.- Horney K. "El Nuevo Psicoanálisis". F.C.E. México, 1960.
- 25.- Janov A. "The Primal Scream". Dell Publishing Co. Inc. 1970. Primal Therapy.
- 26.- Jones Ernest y otros. "Sociedad, Cultura y Psicoanálisis de Hoy". Ed. Paidós, B.A.,- 1958.
- 27.- Kardiner A. & Preble E. "They Studied Man". New American Library, 1961.
- 28.- Klachky de Mekler S. "La Música y sus aplicaciones extramusicales en relación con la psicología normal y anormal". -

- México, 1950. Págs. 37-50 73-76.
- 29.- Klineberg O. "Psicología Social". F.C.E. México, 1975.
- 30.- Kogan Jacobo "El Lenguaje del Arte". Psicología y Sociología del Arte. Ed. Paidós B.A. 1965.
- 31.- Kris Ernst "Psicoanálisis del Arte y del Artista". Ed. Paidós B.A. 1964.
- 32.- LaFuente R. "Los Gitanos, El Flamenco y los Flamencos". Ed. Barna, S.A. Barcelona, 1955.
- 33.- Machado y Alvarez A. "Cantes Flamencos". Ed. Espasa Calpe Arg. S.A.B.A. 1947. Soleares, Seguiriyas Gitanas, Págs. 23-54.
- 34.- Mas y Prat B. "La Tierra de María Santísima". -- Biblioteca Giralda, Madrid. 1925 Págs. 113-117.
- 35.- May Rollo "El Dilema Existencial del Hombre Moderno". Ed. Paidós B.A. 1978.
- 36.- " " "Existence". Simon & Schuster. 1958.
- 37.- Mead Margaret "Adolescencia y Cultura en Samoa". Ed. Paidós, B.A. 1961.
- 38.- Molina R. y Mairena A. "Mundo y Formas del Cante Flamenco". Ed. Revista de Occidente, Madrid. 1967.
- 39.- Molina R. "Antología del Cante Flamenco". -- Ed. Taurus, Madrid 1965.
- 40.- Pohren D. "Flamenco". Hi Fi Stereo Review. Jan. 1966.
- 41.- Ramírez Heredia J. de Dios. "Nosotros los Gitanos". Ed. Bru -- guera S.A. Barcelona, 1974.

- 42.- Romera E. "Cancionero Andaluz". Librería -- Hachette S.A. B.A. 1961.
- 43.- Sánchez R.J. "La Copla Andaluza". Ed. Ecesa, - Sevilla, 1962.
- 44.- Schilder Paul "Psiquiatría y Psicoanálisis de - Hoy". Ed. Paidós B.A. 1958. ✓
- 45.- Sjoberg G. "The Preindustrial City, past & - present". The Free Press, New - York, 1960. Chap. V - The Out -- castes.
- 46.- Stack Sullivan H. "Estudios Clínicos de Psiquiatría". ✓ Ed. Psique, 1965.
- 47.- Sutherland Ann "Gypsies, The Hidden Americans". The Free Press, New York, 1975.
- 48.- Weber Jean P. "La Psicología del Arte". Ed. Pai- ✓ dós, B.A. 1966.
- 49.- Yoors Jan "The Gypsies". Simon & Schuster. - New York, 1967.

