



Nº. 7-8, diciembre de 1992. Rescate y testimonio

- Todrós ben Yehudá ha-Leví Abulafia. Oyendo tañer las campanas de la iglesia, p. 114
- Kahn, Máximo José. El cante jondo, pp. 115-122



Todrós ben Yehudá ha-Leví Abulafia

Oyendo tañer las campanas de la iglesia

*Si así adoran loa zagales a las deidades peludas,
¿no he de loar yo al Dios de todas las criaturas?
Si a medianoche y al alba se levantan sin motivo
para aclamar a otros dioses –
¿no he de levantarme yo a cantar al Dios vivo,
cimienta de todo y secreto de todas las cosas?
Corazón mío, levántate y alaba al Señor,
Señor de la sima y la cima que humilla y encumbra,
y ven a la tierra del néctar de la alegoría
y rasga el rúbeo mar del néctar de la expresión en jirones
para revestir Su gloria, celébrala noche y día,
dále gracias con poesía, con alegría y canciones
que todos los que las oyen son quienes te aseguran*

*que son más preciosas que perlas.
Sirvele de todo corazón, sabiendo que a tu deseo
uncirá ministro y rey,
témeme, apóyate en su merced
y alivio hallarás en la angustia,
espacio en plena estrechez.
Y no te fíes del tiempo, recuerda
que todo el tiempo se dan casos y sucesos,
mira cómo en él el hámago y la miel
corren a las parejas –
tal como hacen las abejas.*

Traducción: Esther Solay-Levy

Nació en 1247 en Toledo, residió en su ciudad natal y aún vivía en 1298. Sirvió en la corte del rey Alfonso el Sabio, como almorjante y poeta. Agradecemos a la Galería Genia Schreier de la Universidad de Tel Aviv, y al Prof. Mordechai Omer, Curador de la Exposición "La Sinagoga de Samuel Halevi" y editor del catálogo, la autorización para publicar este poema.



Todrós ben Yehudá ha-Leví Abulafia

El cante jondo

Máximo José Kahn

Máximo José Kahn nació en Frankfurt-am-Main, 1897, y murió en Buenos Aires en 1953. Atraído por la cultura de Sefarad, se radicó varios años en Toledo, y cambió de lengua y país. Colaboró junto con otros intelectuales con la República Española, y fue nombrado Encargado de Negocios de España en Salónica (1937-38) y en Atenas (1938-39). Luego de la guerra civil, fue desterrado por Franco y se refugió en México. Allí publicó su primer libro: **Apocalipsis Hispana** (México, 1942), seguido de la traducción y comentarios de **Poemas sagrados y profanos** de Yehuda Halevy (México, 1943). Se radicó en Buenos Aires donde publicó todos sus libros: la novela **Año de noches** (1944); **La Contra-Inquisición. Capítulos para la historia de nuestras cenizas** (1946), primera reflexión sobre el Holocausto publicada en América; y su narración más conocida: **Efraim de Atenas** (1950).

NOAJ quiso rescatar la memoria de este escritor judeoalemán, sobreviviente del exilio republicano español y del hitlerismo, refugiado en Argentina, a quien el legado de Sefarad acompañó hasta su muerte, publicando fragmentos de un texto incluido en su libro **Apocalipsis Hispana**.

EL canto popular andaluz se llama "cante jondo" o "cante flamenco". Se ha querido explicar el término de cante jondo como "cante hondo", "cante profundo", pero esta interpretación ha sido acogida, por todas partes, con desagrado. En cuanto a la segunda denominación, "cante flamenco", no se ha sabido dar ninguna explicación.

Cuando, después de cuatro siglos de Inquisición, el hálito del judaísmo se deslizó de nuevo por encima de la Península Ibérica, la vida volvió a entrar en estos nombres abandonados; de golpe se iluminaron como moradas que habían quedado desalojadas durante generaciones.

"Cante flamenco", el más reciente de los dos términos, surgió en el siglo XVII, en plena Inquisición. Los marranos y los judaizantes lo utilizaron para designar cierta categoría de cantos que sus hermanos, emigrados a Holanda y a Flandes, podían cantar sin temor a la persecución. Todavía hoy se califica, en el recinto de la cultura española, de "flamenco" lo que acusa, a la vez, bravura, anhelo exótico y arrojo aventurero. Se dice que un sacerdote es "flamenco", si se inclina despreocupadamente hacia los placeres mundanales; uno lleva su sombrero "a la flamenca", si lo lleva de un

modo conscientemente temerario; una muchacha es "flamenca" si no se deja impresionar por las reglas que impone la sociedad. La designación "flamenco" y el concepto que rige detrás de ella, han de ser considerados como una herencia de la época del destierro y de la emigración de los judíos; en primer lugar, tienen un poco el sentido de "exótico", significando, al final de cuentas, "libre", puesto que en la esfera española, el extranjero puede organizar su vida social como si ella fuese un mero antojo. La denominación "flamenco" ha sido inventada con la misma intención de velar la verdad que animó a los cristianos nuevos de España cuando llamaban "italianos", sin otro calificativo, a aquellos de sus antiguos correligionarios que habían sido expulsados por los Reyes Católicos y acogidos, en Italia, por el Sumo Pontífice.

Hace diez o quince años, los judíos en general y especialmente los azquenasitas, utilizaban todavía el mote de "italianos", cuando querían hablar de uno de los suyos delante de los no judíos.

Entre estas dos denominaciones, la de **flamenco** se propagó con más amplitud en el transcurso de los siglos. El origen del término **italiano** reside en el hecho tragicómico de que el Papa acogió en Italia a los que habían sido expulsados, en

su nombre, de España; la designación de **flamenco**, extrae su origen de las relaciones sumamente animadas que existían entre los cryptohebreos de España y los sefarditas de Holanda. En el siglo XVII, Holanda fue el país más atractivo para los judíos expulsados de la Península Ibérica.

Al principio, estos cantos circulaban entre los judíos españoles con el fin de ser ejecutados en sus días de fiesta. La palabra hebrea para designar la fiesta religiosa, el "día bueno", es **yom tob (jom tob)**. La lengua andaluza que no pronuncia las consonantes finales y que transmuta la **t** casi en **d**, ha hecho de esto, **jon do**. Hoy día, se pronuncia la **j** de "jondo" como **ch** en la palabra alemana **ach**, pero en la Edad Media, la **j** española equivalía a la **j** francesa. Los sefarditas de Oriente y varias regiones españolas la siguen pronunciando de esta manera; el sonido **jom** estaba, pues, muy cerca del sonido **yom**.

El cante jondo era canto sinagoga. La envoltura sensitiva de estos cantos ostenta todavía las huellas que dejó en ella la lengua hebrea al abandonarla. El canto que quería abarcar un texto hebreo, tenía que amoldarse a la estructura ciclópea del idioma hebreo, y viceversa, la monumental palabra hebrea esculpía el canto

a imagen de su formación. El hecho de que el cante jondo estaba habitado por la lengua hebrea, puede ser constatado en los momentos en que el canto deja aparecer una superficie transparente; las palabras resultaban demasiado poderosas para la envoltura sensible; en estos puntos la tonada formó pliegues cuando el hebreo desalojó los cantos en favor de la joven lengua española.

Los cantadores sefarditas de esta música sinagoga en tierra ibérica habían sido expulsados u obligados a enmudecer. A principios del siglo XVI se derrumbó el rito hebreo en España. Hace, pues, 400 años que estas tonadas se van manteniendo desprendidas de su substrato nativo. El hecho de que las encontremos, en gran parte, entre los judíos sefarditas de la Diáspora, tanto como cantos sinagogaes como en forma de canciones populares, no sorprende extraordinariamente, puesto que se trata de un patrimonio que los expulsados habían traído de España como herencia legítima.

Nos encanta el instinto de autoconservación, la tendencia hacia la inmortalidad que vibra en esta música que, para no tener que sucumbir, no vacila en cambiar radicalmente de orientación refugiándose, por una parte, en el folklore cristiano y, por la otra, en la sinagoga azkenasita.

Incitados por esta tendencia de inmortalidad, emprendemos la tarea de comparar ciertas formas antiguas del cante jondo que la población católica ha ido transformando, después de la expulsión de los judíos, en canciones populares andaluzas con los cantos sinagogaes azkenasitas que los corresponden.

Se había dicho que se trata de las mismas tonadas; parece, pues, superfluo querer compararlas de nuevo; pero tonadas no son melodías, tonadas no son composiciones cristalizadas, sino expresiones musicales fluidas, sentimientos vitales que oscilan sobre ondas acústicas.

Una comparación del cante jondo con la música sinagoga azkenasita demuestra, que el mundo sefardita abolido por los Reyes Católicos en el siglo XV, se ha regenerado, gracias a la fuerza genial que reside en él, por encima del tiempo y del espacio.

Muchas veces, nuestros amigos extranjeros nos recuerdan que no podían creer que ya no había viejas familias judías residentes en España. Durante algún viaje, por la Península Ibérica habían oído, en Andalucía, el cante jondo tomándolo por canto litúrgico judío. El parecido entre el cante jondo y gran número de cantos litúrgicos israelitas es, en efecto, tan sorprendente que habían podido

ver en los obreros, campesinos y estudiantes de las tierras andaluzas, cantores de templos.

La música del cante jondo no puede ser escrita, porque sus tonadas evolucionan en cuartas y octavas partes de intervalo y porque se presentan bajo la forma del canto libre, de guirnalda sonora cuyo desarrollo temático no es decisivo para la exteriorización íntegra. El cante jondo representa un tipo inestable del ritmo, de la tonalidad y del estilo. El cante jondo es música subjetiva. Con algún esfuerzo se llegaría, tal vez, a fijar sus contornos fluidos por medio del sistema bizantino.

La forma más emocionante del cante jondo es la saeta. La saeta primitiva ha sido cantada por los marranos. El judío converso estuvo obligado a cantar esta oración, públicamente, en honor de Jesucristo y de la Virgen para aumentar la poca confianza que la Iglesia había puesto en su nueva fe. Para este espectáculo se elegía las procesiones de Jueves Santo en las cuales tenían que exhibirse los sospechosos y los que eran dignos de sospecha. Siguiendo la tradición, la voz del cantador de saeta prorrumpe todavía hoy, espontáneamente, del tumulto de la procesión interrumpiendo con su canto genuino y raudo, las marchas solemnes de la música militar. El cantor elige un balcón o

una ventana espectacular por debajo de la que pasa la procesión, imitando de esta manera, en parte involuntariamente e inconscientemente, la actitud que tomaba el antiguo cantor judío. El cantador de saeta lanza su tonada cual una lluvia de flechas sobre las estatuas y las imágenes sagradas que la procesión pilotea por las calles angostas. He aquí un texto antiguo y, a la vez, moderno:

*Virgen mía de la Esperanza:
eres el faro que guía
reluciendo como el oro,
el pueblo de Andalucía.*

Los judíos del mundo entero conocen una saeta: el **Kol Nidré**. Es deplorable que la vieja composición del **Kol Nidré** en la transcripción hecha por Max Bruch, que ha transformado un canto dotado de fuerza elemental en una pieza de salón, haya conquistado las sinagogas modernas. Para comprender el contenido y el sentido de la tonada del **Kol Nidré**, es necesario extirpar de nuestra memoria y de nuestro recuerdo esta composición lánguida y desabrida. El canto primitivo no es una melodía; la tonada primitiva, tal como la ejecutan los chantres de algunas pequeñas sinagogas muy viejas, es, según los términos de la crónica *Higgajon*

leginnun Kol Nidré, tan emocionante que "a su sombra el alma se embriaga y se envuelve en llamas estremeciéndose hasta en sus raigambres; que da chillidos retorciéndose en su desesperación, como los sollozos de espíritus celestes".

Kol Nidré quiere decir: "todos los juramentos". Los judíos pronuncian esta oración en la víspera de Día del Perdón. En esta oración, el israelita suplicó a Dios que extinga todos los juramentos no auténticos. En la configuración que ostenta esta oración muy vieja actualmente, se refiere sobre todo a los juramentos prestados bajo la presión del Santo Oficio y, en primer lugar, como es natural, a aquél de ser un buen católico. Hasta hace unos cuantos años, esta súplica ha sido pronunciada en todas las sinagogas. Hoy en día, muchas comunidades suprimen una parte del texto —repetimos que se trata de una plegaria muy antigua que debe haber sufrido modificaciones substanciales— y otras se limitan, incluso, a la tonada sin palabras, puesto que la interpretación errónea del texto ha tenido consecuencias fatales. En las comunicaciones sefarditas, el **Kol Nidré** representa un documento histórico directamente heredado; en varios templos no se deja recitar la plegaria entera utilizando como idioma el hebreo, el castellano o el portugués.

Un relato ingenuo, pero fidedigno explica el origen de la tonada "**Kol Nidré**" de la siguiente manera: En Segovia se habían reunido bajo el reinado de los Reyes Católicos, varios grupos de criptohebreos en una de las sinagogas subterráneas, para celebrar en secreto su culto religioso. Entre los devotos había altas personalidades del reino, hombres de Estado. El oficio secreto fue denunciado. Los esbirros de la Inquisición penetraron en la caverna y cogieron presos a los desafortunados cristianos nuevos. Al día siguiente, se estratificó la hoguera. El auto de fe tuvo lugar ante el Alcázar Real. Cuando Isabel apareció en su balcón para asistir a este espectáculo, se estaba a punto de atar a Don Silva, miembro de la familia Abarbanel. Los Abarbanel o Abravanel pertenecían a uno de los clanes más ilustres del sefardismo. Isabel quiso salvar a este noble. El clero exigió que se convirtiese definitivamente al catolicismo. A pesar de las súplicas de sus amigos y parientes, Silva se negó y murió en las llamas, recitando el artículo de fe judío. Estos eventos inspiraron a un testigo oculto la tonada del **Kol Nidré**.

En realidad, esta composición no ha sido inventada. La saeta debe de ser mucho más antigua. Aquel testigo no hizo más que intensificar el viejo canto israe-

lita envolviéndolo en la forma de la tragedia que acababa de vivir. La mayoría de los cantores y compositores populares de España actúan, aún hoy, de la misma manera para elaborar sus cantos propios. El mismo instinto de supervivencia, los mismos anhelos de inmortalidad y eternidad que animan el cante jondo, caracterizan la totalidad del sentimiento musical español.

El **Kol Nidré** empieza con una meditación muda. Este silencio, dice el antiguo relato, expresa cómo los oradores secretos van bajando a su sinagoga subterránea. En el cante jondo profano, ese silencio ha sido reemplazado por el preludio de la guitarra; pero la saeta no tiene preludio. En Sevilla, Granada, Málaga, donde se celebra la Semana Santa con el mismo ceremonial fastuoso que regía en tiempos de los marranos, la música militar que escolta la procesión se interrumpe, y los tambores inician sus latidos sordos. Los toques de baquetas que conducen hacia la saeta como latidos del corazón, repercuten en nuestra fuerza de representación como los pasos de los fieles sobre los escalones de la sinagoga subterránea.

La segunda parte de la oración empieza con **weessare**, grito de espanto que los desgraciados pusieron al reconocer a los

esbirros, grito que tiene su expresión correspondiente tanto en la saeta como en el cante jondo ordinario, en la exclamación ¡Ayyy!, introducción trágica de casi todos los cantes flamencos. En la tonada que corresponde a las palabras **wajaro-me, wekaname**, que el chanter debe recitar llorando, sollozando, cabizbajo, se expresa la desesperación de los traicionados y esposados. En el cante jondo, la voz, corre en busca de un sendero a través de ella misma.

De los tres temas siguientes, el primero enuncia, por medio de una chispa de alegría inesperada, la satisfacción de la Reina al ver que existe una posibilidad de salvar a Silva; los dos últimos exteriorizan el martirio de Silva y, finalmente, la desesperación extrema hasta el apaciguamiento de la voz en una felicidad sublime. Cada saeta recorre la misma órbita.

“Saeta”, en latín “sagita”, significa: “flecha”. En la Iglesia de Santa Suzanna, en Roma, existe una escultura que es la incorporación de la saeta: la Santa Teresa, de Bernini. La obra representa una fase determinada del sueño de la santa. El ángel atraviesa su corazón con una flecha; Teresa siente la llaga experimentando voluptuosidad y dolor. Los dos anzuelos de la flecha cuyas líneas confluyen para formar la punta, parecen manar dos

sentimientos extremos. El modo como se efectúa la transfixión del corazón de Teresa, nos lo descubre el relámpago, la flecha estricta que se rompe en zigzags a causa de la resistencia que está obligada a vencer y a causa de la violencia con que se abre camino. Pero el alma es un medio más dulce que el éter, ella redondea el zigzag hasta transformarlo en espiral. Felicidad y suplicio traspasan el pecho de Santa Teresa en la espiral del cuerpo que se tuerce en éxtasis y cuya imagen plástica más intensa en el estilo barroco. La boca de Santa Teresa ostenta labios entornados, los músculos de esa boca se consienten un relajamiento a fin de conferir a la dualidad de los sentimientos, la posibilidad de encontrar su ruta. Con esta misma boca, se expresan el cantador de saeta y el chanter judío de la sinagoga.

En la saeta primitiva se funde la suprema adoración (de la deidad) con la más terrible desesperación (del hombre expuesto a la vergüenza pública).

Aparte del **Kol Nidré**, el moderno culto judaico posee, en primer lugar en el Día del Perdón y los días de Año Nuevo, todavía varios cantos que equivalen a saetas españolas. Este caso se da, por ejemplo, en la tonada de **Wehacohanim**, “Y los sacerdotes”, en la **Aboda**, con su

Hayu kor'im. "Y ellos se prosternaron". La oración judía y el canto popular comprimen en una sola emoción, la suma de los matices del sensitivismo humano. No es posible mantenerse en pie, al exclamar en la oración judía de saeta: "Nos arrodillamos, nos prosternamos", y no es posible retener las lágrimas al escuchar una saeta cantada por Centeno. La saeta encierra en sus sollozos todo el dolor sefardita y todo el dolor andaluz dominándolos con serenidad mediterránea.

Mientras que la saeta judeoespañola ha conservado su carácter sagrado, el fandango ha degenerado en canto profano.

La palabra "fandango", "fandanguillo", significa: turbulencia, laberinto de sentimientos, nudo. De todos los cantos flamencos, el fandanguillo es el más fácil en cuanto a ejecución, y es por eso, por lo que goza de la más grande popularidad. La saeta no suena, apenas, fuera de la Semana Santa y de las ciudades andaluzas en que se celebra esta fiesta con fasto clásico; el fandango, en cambio, retumba donde haya soldados y criadas entre Madrid y Cádiz. La saeta es una invocación dirigida al cielo; la saeta asciende verticalmente. El fandanguillo es cual una pelota: el que lo canta, lo echa al que lo quiere cantar. El fandanguillo se encuentra siempre en los labios de al-

guien. El campo auditivo de la saeta es el éter; la caja de resonancia del fandanguillo es la tierra.

A fuerza de rodar por los campos, las estepas, las dehesas, las mesetas y los olivares, el fandanguillo se ha hecho completamente terrestre. En él se desenmarañan como hilos los nudos de las sendas enredadas por el sino. El cantante del fandanguillo no es un elegido o un nuncio del pueblo, sino el pueblo mismo, un cualquiera. Entre Segovia y Cádiz, no hay un solo español que no posea el fandanguillo. Análogamente, en el oficio azquenasita, los cantos que corresponden a la saeta, están casi siempre a cargo del chanfre, los que corresponden al fandanguillo, suelen ser ejecutados por la comunidad entera o por uno de sus miembros. El día del 9 de **Ab**, los judíos recitan varias oraciones que ostentan el estilo del fandanguillo. Este día conmemora la destrucción del Templo de Jerusalem. Yehuda Haleví, el genio lírico de la España sefardita, ha ido grabando el panorama de este día en el corazón de sus compatriotas; es por eso, por lo que el antiguo oficio sefardita es tan rico en oraciones del día de 9 de **Ab**. El rasgo más característico de estos cantos, es su aire de exégesis profética. La profecía poética no se adentra solamente en el futuro,

sino también en el pasado; el pasado que no hemos vivido personalmente y que no nos legó el testimonio de otros seres vivientes, queda para nosotros tan desconocido como el porvenir. E incluso después de haber vivido, nosotros mismos, una época determinada, continúa requiriendo la interpretación poético-profética. La fuerza de la profecía ata los hechos lejanos a nuestra realidad presente, pertenecan al futuro o al pasado.

El fandanguillo es un complejo de cantos populares que, cual un ovillo de lana, se va devanando recibiendo su substancia tanto por la punta que se desliza hacia el futuro, como por la que se pierde en el pasado. En el fandanguillo se funden las expresiones de dos clases de incertidumbre: la que experimentamos ante el porvenir y la que conservamos respecto al pasado. Según una vieja superstición castellana, a las brujas les gusta metamorfosearse en ovillos de lana. En el movimiento de la pelota de lana que se va ovillando y devanando sin cesar, enriqueciéndose por las dos puntas del hilo sin llegar a ser rica, hay algo del mecanismo de la vida. El fluido profético que vibra a través de los hilos del fandanguillo sinagoga que los judíos cantan en el día del 9 de **Ab**, descubre el mundo del Templo en ruinas, mostrando la miseria de la

devastación con la misma intensidad con que la tonada del fandanguillo español "Juan Simón", reproduce la angustia de la soledad.

El castizo andaluz deifica el cante flamenco y se consume en su fervor por él. El cante jondo es el eje interior que determina su existencia. Únicamente el que siente como el castizo andaluz, puede vivir en el cante jondo. A todos los demás, los repele con violencia e implacabilidad centrífugas. Esta actitud de la comunidad de los aficionados al flamenco, corresponde enteramente a la de la comunidad judía respecto a su eje, el judaísmo.

De esta manera, se explica el hecho de que los andaluces insistan en su cante jondo, exteriorización de que brota su pasado, con la misma obsesión que aplican las comunidades judías a su judaísmo. Todas las particularidades que distinguen los miembros de estas comunidades, se hallan también entre los castizos andaluces. Ellos forman una verdadera convención; su convicción común les permite que se comprendan los unos a los otros sin disipar palabras. Oír cante jondo no es caro. Es por eso, por lo que no se deja pasar ninguna ocasión para oírlo. La saeta de la Semana Santa, es el espectáculo de la calle para todo el mundo. Las demás representaciones del flamenco tienen lu-

gar en salones sin vistosidad, con bancos duros. La falta de comodidad no molesta a nadie; los que quieren asistir a estas funciones, aportan el mismo fervor que los judíos aportan a la sinagoga, en que la devoción hace olvidar la ausencia de confort. Los que escuchan el flamenco, se encuentran cautivados por el canto. Sin conocerse, los unos explican a los otros lo que queda por explicar exponiendo, con mucha amplitud, su opinión sobre la ejecución. He aquí, exactamente, la imagen de una comunidad judía en la sinagoga. El español medio que vive alejado de las especulaciones problemáticas, interpreta en esta ocasión, de una manera casi talmúdica, las posibilidades del cantador. El auditorio frunce las cejas o aprueba con muecas afirmativas, según que el canto guste o no guste. Todo esto se observa en las pequeñas comunidades judías antiguas en las que la belleza del oficio depende casi exclusivamente o exclusivamente, del arte del cantor. No se escucha los cantos solamente con el oído; se los sorbe con la boca abierta, con la boca de Teresa en la obra de Bernini. El cuerpo entero, torcido por la emoción hasta adoptar configuraciones barrocas, absorbe el canto por sus poros.

El cante jondo no está destinado para penetrar por el oído en la sede de la razón,

sino para esparcir su poderío sobre el ser humano totalmente, sobre su cuerpo, sobre cada uno de los sentidos, sobre la razón, sobre el alma, sobre el espíritu, enteramente como un baño después de un día de bochorno y polvo.

Es imposible hacerse una idea de la necesidad casi material que experimenta el hombre andaluz en cuanto al cante jondo, este hombre que no se inclina hacia la música clásica y que se niega a estimar los coros, hasta no haber observado la eficiencia del canto en los oficios judíos. Se sabe que incluso aquellos judíos cuya fe ha degenerado en rutina, no dejan de oír los grandes cantos del oficio de fiesta. En España, el barullo del Café que no cesa un instante, se interrumpe de golpe cuando la radio, el gramófono o la voz directa insinúa el flamenco. En las viejas ciudades de Andalucía, se oye el flamenco durante toda la noche, hasta la madrugada, cual aliento sonoro de las tabernas. En un rincón húmedo y oscuro de la bodega, gesticula un grupo de borrachos contándose anécdotas obscenas; alguien entona un cante jondo; de golpe, todos se lanzan sobre él, se apiñan en torno de su persona domados por el éxtasis y tratando de devorar el canto, el cantador y la atmósfera que le circunda, enteramente como si se tratase de un mensaje mesiánico.

Hé aquí, en fin, el testimonio único que está en armonía perfecta con el canto grande del cante jondo. Una vez, mientras el expreso de Madrid a Sevilla estaba parado en la estación de Santa Elena, los campesinos oyeron a alguien cantar cante jondo en un compartimiento de tercera. En seguida, se agruparon debajo de la ventanilla del vagón. El jefe de estación hizo un gesto para dar la señal de salida. Por poco los campesinos le hubieran matado. ¿Se había vuelto loco? ¿Querer dar salida al tren en medio del canto? ¿Qué se ha creído este hombre? Los campesinos de Santa Elena saben que, si alguien canta flamenco, no lo hace por capricho; canta, porque no puede dejar de cantar. El tren se quedó en la estación hasta que el canto hubo terminado.

No terminar una oración o no escucharla hasta el fin, este lapso es considerado entre los judíos ortodoxos como pecado.

La ejecución del flamenco exige el mismo esfuerzo que el manejo del **shofar**, el cuerno del carnero del que en algunas

fiestas judías, se sacan charangas religiosas. Es igualmente difícilmente encontrar un buen cantaor de flamenco como dar con un hombre que sepa extraer voces sonoras del **shofar**, extraerlas o imponérselas. El sonido del **shofar** y el tono del cante jondo son, igualmente, amargos y fuertes, demasiado amargos y demasiados fuertes para el oído solo, y, soportables, únicamente, para la totalidad de la fuerza humana. Los cantaores de flamenco mueren, generalmente, a los treinta o cuarenta años, muchas veces tísicos. Por otra parte, son, en primer lugar, los seres enfermizos los que disponen del don íntimo de poder cantar flamenco. Pálidos y enjutos, van arrastrando su existencia singular por la vida cotidiana.

Únicamente entre los gitanos de la sierra, se encuentran todavía escenas flamencas, completas y auténticas. En aquellos lugares, el público redondea el espectáculo enriquecido por la danza, el taconeo de los bailarines y el acompañamiento de la guitarra, todavía por medio

del palmoreo rítmico. Este espectáculo evoca la visión muy antigua de la **jerodula** helena y de la **kedesha** hebraica, es decir, de la prostituta sagrada del templo en una época en que la danza y la entrega erótica del cuerpo, estaban aún unidas en un solo acto de ofrenda.

En cuanto a la tarea del cantador de flamenco, no existe más que una categoría de cantador, el chanter judío, que se encuentra ante una tarea comparable a la suya. Al leerse las prescripciones que debe observar el chanter de la sinagoga y los juicios que, en el transcurso de los siglos, los fieles conmovidos por el éxtasis establecieron sobre sus cantores, tenemos delante de nosotros la imagen viva de un cantaor de flamenco. El martirio físico que sufre el cantaor español al ejecutar su canto solamente para dominar los requerimientos de la respiración, encuentra su equivalente en el chanter judío, al emprender la tarea de sacar a la superficie vocal, los gérmenes del principio religioso escondido, desde un principio, en el substrato de sus cantos. 