

Huellas “orientales” en la vida y el cante del Chozas de Jerez: análisis contrastante con el haiku y el zen

David Taranco

Universidad Doshisha (Japón)

Este artículo persigue identificar –si acaso existen– los rasgos de *monje oriental* que validarían el uso de dicho apelativo para describir la vida y el cante de Juan José Vargas Vargas, más conocido como *el Chozas*, un artista que, sin serlo de forma profesional, se hizo acreedor a un espacio propio dentro de la historia del flamenco. El análisis de su estilo de vida y de la particular forma de componer las letras que, a su manera, encajaba en sus célebres soleares, así como el cotejo de todo ello con preceptos del budismo zen y principios teóricos del haiku japonés, permitirán responder a la siguiente pregunta: ¿acertaban quienes con sorna o admiración lo llamaban *el monje oriental*?

Palabras clave: El Chozas; flamenco; copla; haiku; Bashō; budismo zen.

This research paper seeks to identify –should they exist– the *oriental monk* features that would validate the use of that sobriquet to describe Juan José Vargas Vargas’s life and singing. Better known as *el Chozas*, this unconventional cantaor managed to enter the history of flamenco even though he was not a professional singer. By analyzing both his lifestyle and his singular way of writing lyrics and by comparing his idiosyncrasy with the precepts of Zen Buddhism and the theoretical principles of Japanese haiku, we shall be able to determine whether those who either ironically or admiratively called him *the oriental monk* were right or not.

Keywords: El Chozas; flamenco; copla; haiku; Bashō; Zen Buddhism.

1. Introducción

1.1 Antecedentes y propósito de la investigación

Si hay gente interesada en descubrir similitudes entre la copla, de tradición popular española como pocas otras composiciones poéticas, y el haiku, máxima expresión de la poesía japonesa, ¿por qué no indagar también en la naturaleza de sus compositores o intérpretes a fin de destapar posibles paralelismos?

He de reconocer, antes que nada, que ambas empresas me parecen harto complicadas y laboriosas, dado que requieren un conocimiento exquisito de dos culturas y dos idiomas sumamente distantes, y mucho me temo que, incluso llevadas a cabo con sinceridad y perseverancia, no han de arrojar sino resultados parciales e insatisfactorios. Sirva, a modo de ejemplo, el caso antes citado. Así, si centramos la mirada en la lírica, ora desde un punto de vista antropológico o filosófico, ora desde el prisma de su síntesis sociocultural, ¿cómo es posible comparar el susurro minimalista que nace de la eliminación del propio ser y de toda conceptualización establecida en la vida terrenal con aquello que, por el contrario, representa el grito pasional, el testimonio de la experiencia y la fuerza moralizante? Dicho de otro modo, el haiku, bajo la influencia irrefragable del zen, busca suprimir cualquier tipo de dualidad *pro tempore* (vida-muerte, bondad-malicia, amor-odio,

etc.), mientras que la copla acentúa las divisiones temporales y actúa de mediadora entre el arte y la vida llegando en ocasiones al «patetismo radical» (Cruces, 2012, p. 241)¹. Son, pues, dos manifestaciones opuestas desde su concepción y, más aún, puede decirse que ambas están encaminadas a objetivos antagónicos. Ahora bien, como ha empezado a demostrar la academia en los últimos años, hay resquicios por los que asomarse en busca de semejanzas, por tímidas que estas parezcan².

Mi intención, con el presente artículo, es porfiar en dicha dirección, pero fijando el punto de mira no en las composiciones, sino en uno de sus representantes. En concreto, me propongo analizar la figura Juan José Vargas Vargas (1903-1974), un cantaor de soleás y otros palos de las tierras de Lebrija, Jerez de la Frontera y el Puerto de Santa María, para tratar de identificar en este artista inclasificable y en su producción poética algunos rasgos de “orientalidad”.

■ 1.2 El Chozas, *rara avis* del flamenco

Juan José Vargas Vargas, más conocido como *el Chozas* o *el Chozas de Jerez*³, fue capaz de dejar su nombre grabado en los registros históricos del flamenco a pesar de no haberse dedicado de manera profesional al arte. Lo hizo gracias a una serie de atributos particulares: en vida alcanzó celebridad por personalizar de forma anárquica y original las letras y los cantes que interpretaba, en especial la soleá, así como por llevar una existencia bohemia y apartada de la corriente natural de su entorno humano, y así es cómo ha pasado a la posteridad.

Como muchos otros artistas flamencos de la zona en la época que atañe al presente estudio, el Chozas aprendió y cultivó el arte mientras iba desempeñando diversos oficios agropecuarios en cortijos de Lebrija, Jerez de la Frontera y El Puerto de Santa María: aventador, gañán, jornalero o guardián del ganado. Sin embargo, en comparación con otros compañeros y compañeras de fatiga, puede decirse que Juan José Vargas Vargas evolucionó de manera singular. Si nos atenemos a los testimonios de aquellos que lo trataron de cerca, su vida y sucesos pueden resumirse de forma esquemática en tres puntos principales⁴:

- Cantaba *atravesao*⁵, pero llegaba al corazón de la gente.
- Producía letras surrealistas.
- Vivía como un ermitaño.

Habida cuenta de que no persigo evaluar la calidad artística del Chozas, me centraré en los dos últimos puntos para tratar de cotejar la composición poética del artista y su vida de austeridad

¹Véanse, además de la extensa aportación de Cruces (2012) en el caso de la copla, las respectivas definiciones de Cansinos Assens (1936) y Suzuki (1959). Las indagaciones de este último sobre la relación entre el haiku y el zen son sumamente instructivas.

²Una muestra de ello es la aportación de Penas Ibáñez (2013).

³Aunque nació en Lebrija, el Chozas pasó gran parte de su vida en Jerez de la Frontera, de ahí que se lo identifique con esta última ciudad. En ocasiones el apodo aparece escrito sin ese (*Chozas*), debido a la pronunciación habitual en la variante dialectal de la zona geográfica de Andalucía donde Juan José Vargas Vargas desarrolló su actividad vital y artística.

⁴Véanse, sobre todo, los libros de Rodríguez Cosano (1994) y Castaño (2007), así como las entrevistas a Manuel Soto el Sordera en el programa de RTVE *Rito y Geografía del Cante* (Soleares (parte 2), 4 de diciembre de 1971; recuperado de <https://www.rtve.es/play/videos/rito-y-geografia-del-cante/soleares-parte-2/4603843/>), Paco Casares *el Gasolina* en *Diario de Jerez* (2013) y Diego Peña *el Lagaña* en el libro de testimonios *Flamencos: viaje a la generación perdida* (Herrera, 2022).

⁵«En música se dice que va atravesado del intérprete que marca los tiempos fuertes y débiles del compás en lugar improcedente, cambiando unos por otros» (Gamboa y Núñez, 2007, p. 46).



con la experiencia vital de algunos de los máximos exponentes del budismo zen y el haiku en Japón. Para ello haré una lectura comparativa de testimonios de primera mano sobre el cantaor, así como una entrevista concedida por este al programa de RTVE *Rito y geografía del cante*, con enseñanzas y andanzas de algunos ascetas budistas; también confrontaré la letra de sus cantes con estudios teóricos sobre el haiku y algunas composiciones del bardo japonés Bashō (1644-1694), el primer poeta que consiguió convertir aquello que hasta entonces solo había sido un pasatiempo en una forma lírica capaz de expresar lo más profundo de la experiencia humana (Ueda, 1991, p. 3)⁶.

2. La leyenda del “monje oriental”

Debo confesar que uno de los factores desencadenantes de esta investigación es el apelativo de “monje oriental” con que se califica en ocasiones al Chozas, ya sea a modo de burla, ya sea con admiración contenida, según se desprende tanto de conversaciones privadas como de documentos gráficos. Así, en una semblanza sobre el cantaor, Ordóñez afirma lo siguiente:

Quando trabajaba de gañán, antes de salir a la intemperie, bebía agua que hervía primero en un jarro de hojalata. Luego practicaba una serie de ejercicios físicos. Los compañeros alucinaban con sus despertares de *monje oriental*⁷. Era un extraterrestre desde primera hora de la mañana⁸.

Partiendo de esta descripción es fácil llegar a la conclusión de que, ya desde primeras horas del día, el Chozas se diferenciaba del resto de sus compañeros por el protocolo que observaba cada mañana con el rito del agua en ebullición y la tabla de ejercicios físicos. Analicemos, pues, ambas prácticas matutinas del cantaor.

2.1 Agua hervida en ayunas y ejercicios matinales

En primer lugar, es bien conocido el efecto purificador que se concede al agua en el budismo y en otras religiones⁹. De hecho, en textos budistas antiguos se constata el uso de sorbos de agua caliente al despertar como medida para purificar la cavidad bucal y, por extensión, para depurar todo el cuerpo. Asimismo, cabe evocar unas palabras del maestro zen Bassui sobre el poder del agua; en una de sus charlas instructivas, el célebre anacoreta del Medievo japonés dijo que uno

⁶Bashō, considerado uno de los cuatro máximos exponentes del haiku en Japón –los tres restantes son Yosa Buson (1716-1784), Kobayashi Issa (1763-1827) y Masaoka Shiki (1867-1902)– es un poeta cuya fama ha traspasado fronteras siendo objeto de numerosos estudios y traducciones. No obstante, su legado lírico se reduce a un millar de poemas, lo que se debe, según sus estudiosos (Ueda, 1982, p. 36), al celo que ponía en la reproducción de percepciones e imágenes y al esmero con que seleccionaba las palabras. El Chozas, por su parte, era un hombre semianalfabeto que guardaba sus creaciones poéticas en la memoria y que nunca se dedicó al cante de forma profesional. Algunas de sus letras han perdurado gracias, sobre todo, a la transmisión oral, y su nombre, a medida que pasa el tiempo, se va asociando cada vez más con la anarquía musical y la excentricidad. Dada esta diferencia abismal entre los dos protagonistas, puede parecer inapropiado –cuando no ventajista– establecer comparaciones entre ambos. En mi defensa, me gustaría puntualizar que mi intención no es juzgar la calidad de los poemas y las letras aquí presentados, sino analizar el proceso creativo y la participación intrapoética de los autores (véase, sobre todo, el epígrafe 4: “Las coplas del Chozas y el haiku: análisis comparativo”).

⁷Las cursivas son mías.

⁸Ordóñez, Esteban, El Chozas de Jerez, el flamenco dadaísta que daba de beber a los toros. *CTXT*, n.º 118 (25 de mayo de 2017); recuperado de <https://ctxt.es/es/20170524/Culturas/12904/Chozas-Jerez-flamenco-historias-pellizco-CTXT.htm>.

⁹En Feng y Wang (2023) puede leerse un estudio comparado del uso del agua en monasterios cistercienses y templos budistas.

de los requisitos para alcanzar la mente preclara de los budas era «entrar en el agua» (Bassui, 1989, p. 33), mientras que en otra ocasión manifestó lo siguiente: «De un pedernal nunca saltarán chispas, por muchos golpes que se le den, siempre que [el pedernal] esté sumergido en agua» (Bassui, 1989, p. 54)¹⁰.

El Chozas decía que el líquido ardiente que tomaba a sorbos por la mañana mataba los gérmenes y que, de ese modo, podía asegurarse de mantener a raya cualquier atisbo de enfermedad. No obstante, se ha de convenir en que no existe prueba científica alguna que demuestre, sin contrarreplica, dicho efecto profiláctico, ni tampoco es algo común, lo que me lleva a pensar que, en el fondo, la ingesta matutina de agua hervida –así como el acto a buen seguro solemne de calentar el jarro de hojalata con unas brasas que precedía dicha práctica– le servía más de ensalmo espiritual que de otra cosa. Así pues, el cantaor tenía en el agua una suerte de vía para iniciar la jornada en armonía consigo mismo y con el entorno o, dicho de otro modo, de evitar que cualquier “golpe” recibido a lo largo del día hiciera que le saltaran “chispas”.

En segundo lugar, por lo que respecta a la gimnasia, conviene recordar que los ejercicios matinales constituyen una tarea básica en templos y monasterios en la forma de limpieza de espacios interiores y jardines. Ahora bien, este rito no tiene por finalidad recoger o eliminar la suciedad, sino que está encaminado a despejar la mente para afrontar el día sin pensamientos nocivos (Matsumoto, 2018). Como en el caso del agua, el propósito es romper las ligazones con el mundo temporal a fin de facilitar la consecución del estado de iluminación ideal. No creo que el Chozas –permítaseme aquí la ironía– fuera un pionero del yoga en España y, del mismo modo, dudo mucho de que estuviera versado en tablas de estiramientos. Intuyo, más bien, que acometía dicha práctica con el mismo objetivo que los monjes budistas que se preparan en cuerpo y alma para la jornada recién iniciada.

Por otro lado, se sabe que el Chozas era una persona que sentía un apego sincero por la naturaleza y el entorno más cercano. En mi opinión, más que reproducir el comportamiento de un “extraterrestre”, el cantaor, seguramente impelido por una honda fe religiosa de tintes animistas –era un hombre «temeroso de Dios»¹¹–, empezaba el día con una serie de ritos mediante los cuales pretendía preservar el sosiego espiritual en equilibrio con su hábitat. De este modo, no resulta disparatado emparentar la finalidad de sus costumbres matutinas con el propósito de las normas observadas por los monjes budistas en un monasterio o en un retiro ermitaño. No creo, claro está, que él fuera consciente de ello, pero no es menos cierto que el paralelismo resulta del todo irrefutable.

■ 2.2 Austeridad, bondad y cultivo desinteresado del arte

«La gente decía que era raro, pero raro no era la palabra», apuntó en su día el cantaor Paco Casares *el Gasolina* (1949-2021) en defensa de su amigo¹² y, ya por la década de 1980, un joven José Mercé había dado una clave sobre la verdadera naturaleza del artista lebrijano: «Tos los

¹⁰La traducción es mía. Bassui (1327-1387) fue un maestro zen de la secta Rinzai. Tras ordenarse monje, al constatar la subordinación sumisa e irreflexiva de muchos de sus correligionarios al dogma y los ritos en detrimento de elementos más espirituales del budismo, Bassui se sintió desencantado e inició una vida de anacoreta. El sabio dedicó gran parte de sus días a la meditación y el ascetismo vagando por diversas comarcas de Japón.

¹¹El Chozas de Jerez: viejas melodías y la improvisación como fuente de su propia creatividad, *Soníos negros* (25 de julio de 2018); recuperado de <http://soniosnegros1970.blogspot.com/2018/07/el-chozas-de-jerez.html>.

¹²El Chozas siempre iba a través, pero como le entrara una letra te conmovía, *Diario de Jerez* (30 de junio de 2013); recuperado de https://www.diariodejerez.es/jerez/Chozas-siempre-atravesao-entrara-conmovia_0_711529177.html.



gitanos de su época decían que estaba loco y yo creo que más que loco era un bohemio»¹³.

Se podría especular con la posibilidad de que Mercé –al igual que gran parte del mundo flamenco–, en la cita del párrafo anterior, empleara de forma instintiva el vocablo “bohemio” con el significado original que este tenía hasta mediados del siglo XIX para referirse a la gitanería libre y soberana de su suerte¹⁴. En mi opinión, el Chozas era un hombre que, como el pueblo gitano, se bastaba con su propia existencia. Sus necesidades estaban cubiertas cuando, rodeado de animales en el prado y cobijado bajo sol, nubes o estrellas, entonaba letras improvisadas sin más aspiración que disfrutar un presente libre de preocupaciones. Seguramente nunca reparó en que, con ello, se estaba ganando la vida, y, en consecuencia, tampoco creo que sintiera el apremio insidioso del recreo o las posesiones materiales como utilidades o necesidades que hicieran de contrapeso al trabajo. Deseo y existencia eran, para él, una misma cosa, de modo que es posible que lograra ser una de esas pocas personas capaces de llevar a término lo que Schopenhauer (1970, p. 53) definió como una vida de «valor positivo» y «contenido auténtico». Así, nuestro protagonista estaba igual de contento cuando lo arrancaba del campo un señorito y lo tenía cantando siete días (Herrera, 2022, p. 234) que cuando amansaba a los toros con una soleá (Gómez y Velázquez-Gaztelu, 1971). El arte del Chozas, bien es sabido, no se prodigaba en escenarios:

No quería saber nada del *artísteo*, fueron contadas las ocasiones en las que se subió a los grandes escenarios, alguna que otra participación en la parte que los Festivales de España le dedicaban al flamenco de la mano de Juan de La Plata, los Jueves Flamencos y la Fiesta de la Bulería que organizaba Manuel Morao y en varias ediciones de las primeras Caracolás lebrijanas¹⁵.

Su cante, pues, no se sometía al arbitrio de jueces¹⁶; era, más bien, como la poesía desinteresada del poeta y monje ermitaño Ryōkan (1758-1831), conocido también como el Gran Tonto (Daigu), un hombre que dejó las comodidades del hogar familiar para estudiar en un monasterio zen y que, más tarde, renunció a heredar el mando monacal para vivir como anacoreta hasta convertirse en «el hombre más inútil que jamás allá existido» llegando a denigrar la creación literaria profesional y preferir para su lírica el anonimato (Abe, 1996, p. 69).

Por otro lado, toda persona interrogada sobre el cantaor subraya, amén de sus virtudes artísticas, su bonhomía y su frugalidad, rayante esta en el ascetismo más riguroso. Así, de la primera cualidad, la pluma al mando del blog *Soníos negros* relata lo siguiente: «[El Chozas] rendía culto

¹³Ellos, los protagonistas, dicen: José Mercé, *Candil: boletín de la Peña Flamenca de Jaén*, n.º 35 (septiembre de 1984), pp. 27-31; recuperado de <https://www.dipujaen.es/revistacandil/viewer.vm?id=0001590546&page=16&search=chozas&lang=es&view=cdl>.

¹⁴La dimensión artística del término «bohemio» fue acuñada por el escritor francés Henri Murger (1822-1861) con la publicación de *Escenas de la vida de bohemia* (1851), obra que serviría de base para la ópera *La bohème* (1896), de Giacomo Puccini, y que, en España, daría lugar a la zarzuela *Bohemios* (1904), de Amadeo Vives Roig, el compositor de la célebre *Doña Francisquita* (1923).

¹⁵El Chozas de Jerez: viejas melodías y la improvisación como fuente de su propia creatividad, *Soníos negros* (25 de julio de 2018); recuperado de <http://soniosnegros1970.blogspot.com/2018/07/el-chozas-de-jerez.html>.

¹⁶Cabe reseñar que, en 1969, la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera concedió al Chozas la Copa Jerez, distinción instaurada en 1967 para premiar a representantes del cante, el baile, el toque y la enseñanza, cuya obtención comportaba la contratación para actuar en la Fiesta de la Bulería; véase “Archivo documental sobre la Cátedra de Flamencología de Jerez”, *Cátedra de Flamencología de Jerez*; recuperado de <http://canalflamenco.es/catedra/>. Por lo respecta a grabaciones sonoras, en 1972 apareció bajo el sello Hispavox un disco EP titulado *El Chozas de Jerez: cantes personales* y, un año más tarde, la misma discográfica incluyó cuatro cantes del Chozas en el álbum *Magna Antología del Cante Flamenco*. Asimismo, algunas participaciones del cantaor en fiestas y peñas probablemente estén recogidas en casetes de aficionados, como demuestra el reciente hallazgo de dos saetas; véase Castaño, José María (presentador), “Aparecen unas saetas de Tío Borrico y el Chozas de 1963”, *Los Caminos*, pódcast del sitio web ExpoFlamenco (10 de abril de 2022); recuperado de <https://www.expoFlamenco.com/podcast/aparecen-unas-saetas-de-tio-borrico-y-el-chozas-de-1963/>.

a la amistad y a la amabilidad, gozando de una simpatía envidiable; cuentan que su saludo era todo un ritual, descubriéndose la cabeza al saludar con una gran sonrisa en la boca»¹⁷. De su bondad da fe Diego Peña *el Lagaña* en las páginas de *Flamencos: viaje a la generación perdida* al recordar que el Chozas «tenía dulzura en su boca, lo quería *to'l mundo*» (Herrera 2022, p. 234)¹⁸. Rodríguez (1994, p. 112), por su parte, en una biografía sobre cantaores lebrijanos, señala que Juan José Vargas Vargas era una persona «simpática, amable», pero inmediatamente matiza que no gustaba de las grandes compañías, pues prefería rodearse de «poquita gente». Este último apunte, en mi opinión, también ha de relacionarse con el segundo rasgo antes mencionado, léase, la sobriedad y, por ende, con el desapego hacia los bienes materiales. A este respecto cabe recordar los años en que el cantaor tuvo como vivienda un cuartucho habilitado en una nave abandonada y llegó a tener dificultades incluso para llenar el estómago. De hecho, el Gasolina rememora que tenía que llevarse en ocasiones a comer a su casa porque sabía que estaba mal de dinero¹⁹.

La historia del Chozas, por establecer un último paralelismo dentro de este epígrafe, puede emparentarse, salvando las distancias, con la del monje japonés Ikkyū, un maestro zen del siglo XV que renunció a la vida monacal para vagar por Kioto y alrededores predicando la austeridad mientras iba tocando una flauta de bambú y repartiendo poemas improvisados²⁰. Ikkyū tuvo que ser salvado al menos en dos ocasiones por prosélitos y nobles –los aficionados y señoritos de hoy– cuando cayó enfermo de gravedad por falta de alimentos (Covell, 1980, p. 123). Al igual que el Chozas, que cuando vio próxima su muerte pidió que lo llevaran a un hospital de Lebrija, donde falleció de una trombosis cerebral (Rodríguez, 1994, p. 114), al sentir cerca su partida, el monje rogó ayuda al puñado de discípulos que tenía para habilitar las ruinas de un templo que se había erigido antaño en una colina al sur de Kioto. Allí pasaría sus últimos días recibiendo visitas periódicas de personajes que, sobre el sustrato de ascetismo y frugalidad del maestro, sentarían las bases de formas de expresión artística hoy por todos conocidas como la ceremonia del té, los jardines de rocas y arena, la poesía precursora del haiku, etc. Si bien en menor medida, el Chozas –y, como él, muchas otras figuras del cante que no dieron el salto al profesionalismo– también gozaba ocasionalmente de la compañía de gente de postín: señoritos, cantaores de escenario y peritos del flamenco que quedaban fascinados por la creatividad del pastor de reses bravas y que bebían de esa fuente misteriosa para enriquecer sus propias facultades.

En resumen, el retrato del Chozas que he recreado en los párrafos precedentes y el cotejo de sus prácticas diarias con ritos y costumbres del budismo, así como la confrontación de la vida cantaor con la de figuras representativas del ascetismo y el zen como Bassui e Ikkyū, permiten reconocer en Juan José Vargas Vargas una suerte de anacoreta por instinto, afable y desprendido, a semejanza de los monjes orientales. Establecido este paralelismo, indagemos ahora en su composición poética; es decir, las letras que perfeccionó para soleás y demás cantes.

¹⁷El Chozas de Jerez: viejas melodías y la improvisación como fuente de su propia creatividad, *Soníos negros* (25 de julio de 2018); recuperado de <http://soniosnegros1970.blogspot.com/2018/07/el-chozas-de-jerez.html>.

¹⁸*Flamencos: viaje a la generación perdida* (2022) es un libro póstumo de Manuel Herrera (1937-2020), director de la Bienal de Flamenco de Sevilla entre 1998 y 2002, que agrupa testimonios de 35 figuras del cante, el toque y el baile recogidos en la década de 1980.

¹⁹El Chozas siempre iba a través, pero como le entrara una letra te conmovía, *Diario de Jerez* (30 de junio de 2013); recuperado de https://www.diariodejerez.es/jerez/Chozas-siempre-atravesao-entrara-conmovia_0_711529177.html.

²⁰La vida del poeta y maestro zen japonés Ikkyū (1394-1481) se encuentra extensamente documentada. Véanse en inglés, por ser de más fácil acceso, las obras de Covell (1980), Arntzen (1986) y Steiner (2014).



3. La verborrea del Chozas: intertextualidad y recogimiento creativo

«¡Cómo cantaba ese hombre sin guitarra, *na*[da] más que a compás! ¡Cómo cantaba la soleá por bulería! Improvisaba las letras. Le decíamos: “Repite esa”. Y él: “Ya no me acuerdo”» (Soler Guevara y Soler Díaz, 1998, p. 3188). Sirvan estas palabras de Rafael Doña Fernández para preludear la naturaleza creativa del Chozas²¹.

Este y otros testimonios de primera mano, así como la mera lectura de las composiciones del artista, podrían llevarnos a afirmar que, cual poeta dadaísta, al Chozas le brotaban las estrofas de la boca con naturalidad y, por qué no, de forma automática. Tal vez así lo pareciera, pero, a mi modo de ver, es evidente que detrás había un proceso creativo claramente definido. En los próximos párrafos, intentaré desgranar dicho método para, a continuación, poder compararlo con la naturaleza del haiku.

La técnica creativa del Chozas se articula, en mi opinión, sobre dos pilares: la intertextualidad y el recogimiento. El primer cimiento está representado por la herencia sociocultural e histórica que subyace en su poesía, mientras que el segundo lo constituye la inventiva propia de quien vaga en soledad por este mundo y busca interlocución en el entorno natural.

3.1 Intertextos del inconsciente colectivo

Por lo que respecta a los intertextos presentes en sus letras, podemos hacernos una idea de la procedencia de estos si nos fijamos en las influencias musicales del cantaor. Así, según sostiene Rodríguez (1994, pp. 114, 120), el Chozas aprendió palos camperos como la trilla en las faenas del campo y absorbió romances y tonos de Triana y Juaniquí, por un lado, y ritmos de la bulería, por otro, en sus andanzas por el Puerto de Santa María y Jerez de la Frontera, respectivamente. No obstante, al igual que esa idiosincrasia tan particular suya lo llevó a vivir de manera diferente, también lo condujo a cantar de forma diferente. De tal suerte se forjó un artista que, no contento con reproducir al pie de la letra cantes del legado gitano o romances manidos, siempre intentaba incorporar su impronta o, en ocasiones, incluso se animaba a innovar en clara desavenencia con los registros establecidos²².

En realidad, el Chozas, bajo mi punto de vista, hacía una suerte de parodia –con la interpretación amplia de “cambio” que el formalismo ruso le confiere a este término– de cantes y letras más o menos anquilosados en el acervo flamenco. Así, cumplía la función renovadora que, como apunta Shklovsky (1991, p. 20), necesitan las obras o los géneros que han perdido la capacidad de asombrar al público. Según el teórico ruso, toda creación artística, más allá de la intertextualidad inherente a la labor creativa, requiere la existencia de un agente externo para recuperar su brío. El Chozas desempeñaba ese papel de forma inocente y espontánea.

La gente acudía y lo escuchaba con la misma extrañeza, escepticismo o incluso el mismo rechazo con que reaccionaríamos ante un ave que nos mirase con inteligencia por primera vez y empezara a hablar. Escucharlo era, más bien, experimentar fenómenos minúsculos de la naturaleza²³.

²¹Tertuliano, crítico y aficionado, Rafael Doña Fernández fue una figura destacada en la transmisión de conocimientos sobre el flamenco en Málaga y alrededores, principalmente durante la segunda mitad del siglo XX. En 1998, cuando tenía setenta años, fue entrevistado por Luis Soler Guevara y Ramón Soler Díaz para la revista *Candil* (ver la entrada correspondiente en “Bibliografía”).

²²Famosa es la versión que solía hacer el Chozas del “Romance de Zaide”, también conocido como “Romance de la princesa Celinda,” una interpretación «anárquica y heterodoxa», según señala Suárez (2006, p. 20).

²³Ordóñez, Esteban, El Chozas de Jerez, el flamenco dadaísta que daba de beber a los toros. *CTXT*, n.º 118 (25 de mayo de 2017); recuperado de <https://ctxt.es/es/20170524/Culturas/12904/Chozas-Jerez-flamenco-historias-pellizco-CTXT.htm>.

No cabe duda de que Juan José Vargas Vargas, dejando a un lado su mayor o menor pericia musical, lograba captar la atención de todas las personas que lo escuchaban. Así pues, sometidos al tratamiento de una fuerza creativa singular, palos asentados en el Puerto de Santa María, Lebrija o Jerez de la Frontera se veían renovados y vigorizados bajo su batuta.

El poder hipnótico del cantaor radicaba, por un lado, en las licencias musicales que cuadraba a su manera –haciendo sufrir a los guitarristas, sobre todo a aquellos que no lo conocían– y, por otro, en su verborrea como letrista. «En ciertos momentos lo que quería construir con sus letras solo lo sabía él, cayendo en algunas ocasiones en el surrealismo, el cual no importaba mucho por la mágica belleza de su antiquísima música»²⁴.

Dicha capacidad para traspasar los límites de la realidad y el uso establecido, adentrándose en un mundo irracional y onírico, causaba perplejidad entre los decanos, pero embelesaba a la juventud, como apunta Ordóñez:

Nunca se le terminó de tomar en serio. En sus creaciones, traspasaba límites intocables para muchos: se saltaba el compás, alteraba las estrofas habituales, añadía versos o los alargaba. En cambio, los niños, que aún tenían un gusto sincero y sin barrotes, lo adoraban. Chiquillos de entonces, hoy adultos maduros, recuerdan al Chozas llegando al bar Volapié, en la barriada de la Asunción de Jerez, aproximándose a ellos para cantarles sus historias²⁵.

Preguntado por el origen de sus cantes, el Chozas siempre contestaba: «¡El cante que yo hago es mío!» (Rodríguez, 1994, p. 120). En uno de los capítulos de la serie de TVE *Rito y geografía del cante*, el cantaor explica así la génesis de sus composiciones:

Pregunta: Chozas, esos cantes que usted hace, ¿dónde los aprendió? Respuesta: Pues, mire usted, esos cantes. . . Mi padre era encargado en la casa de labor, y yo era el mayor [de los hermanos]. Y claro [ininteligible], la casa, no el Labrador, sino don Fermín, [me decía]: «Pues el Chozas se va a ir con las ovejas, de noche, el Chozas se va a ir al torno con las vacas, las novillas». Y yo, solo, por las *madrugás*, para que el sueño no me rindiera, estudiaba yo a la vislumbre de las estrellas los cantes, y me salían bien. De noche, de tarea, y por la *madrugá*, estudiaba yo mis cantes y mis planes, y, por la mañana, cogía yo por los cerros aquellos cantando con mis perros hasta que venía el pastor y yo ya me venía entonces para la casa. Pregunta: ¿Y las letras son tuyas todas? Respuesta: *Toas* mías, esas son mías *toas*. Las estudiaba yo por tal de no quedarme *dormío*²⁶.

Es de suponer que, a fuerza de practicar en el campo, sin guitarra y con las palmas como único acompañamiento, como atestigua en la misma emisión televisiva su amigo y compañero en las labores agropecuarias Manuel Soto *el Sordera* (Gómez y Velázquez-Gaztelu, 1971), muchas de aquellas tonás y letras improvisadas fueron grabándosele en la memoria; otras, empero, quedaban sometidas al albur del momento, pues, como advierte Fernández de Molina (2020, p. 54), el flamenco se originó dentro de una sociedad analfabeta y, hasta hace relativamente poco tiempo, se transmitió exclusivamente de forma oral; es decir, sin partituras ni libretos. De ahí que, cuando la gente le pedía un bis, el Chozas se viera obligado a responder en ocasiones con la frase antes

²⁴El Chozas de Jerez: viejas melodías y la improvisación como fuente de su propia creatividad, *Soníos negros* (25 de julio de 2018); recuperado de <http://soniosnegros1970.blogspot.com/2018/07/el-chozas-de-jerez.html>.

²⁵Ordóñez, Esteban, El Chozas de Jerez, el flamenco dadaísta que daba de beber a los toros. *CTXT*, n.º 118 (25 de mayo de 2017); recuperado de <https://ctxt.es/es/20170524/Culturas/12904/Chozas-Jerez-flamenco-historias-pellizco-CTXT.htm>.

²⁶Gómez, Mario (director) y Velázquez-Gaztelu, José María (guionista y entrevistador), Soleares (parte 2), *Rito y geografía del cante* (4 de diciembre de 1971); recuperado de <https://www.rtve.es/play/videos/rito-y-geografia-del-cante/soleares-parte-2/4603843/>.



citada: «¡Ya no me acuerdo!». No importaba que introdujera «muchos infundios» en las letras, como dijo en su día Tío Borrico antes de alabar su estilo²⁷, y es que «no se podía *aguantá[r]* de cómo cantaba», según relata el Sordera (Gómez y Velázquez-Gaztelu, 1971).

La vida en el campo, por aquel entonces, sin el amparo de la legislación laboral actual ni las comodidades del presente, exigía un esfuerzo extra para, como dice acertadamente Ordóñez, «inventarse la libertad, extraerla de los detalles mínimos que escapaban del poder del amo»²⁸. Solo o en compañía de su cuadrilla, el Chozas exprimía las horas de trabajo en soledad y los ratos libres dando rienda suelta a su imaginación con una habilidad innegable para la ironía y el divertimento, y así nacían versos como los que siguen:

*¿De aónde serán esos soldaos
que dan güeltas por ahí?
¿O es que vienen disfrazaos?*

Esta tercerilla se halla, en mi opinión, entre las más jocosas del Chozas. Indaguemos en su procedencia planteando tres hipótesis.

Por un lado, en los anales de Morón de la Frontera, ciudad cercana a Lebrija y Jerez, se da cuenta del siguiente suceso:

Y por el año de mil y cuatrocientos y cuarenta y cinco, a primero de marzo, salió de Marchena el comendador don Fernando con gente de aquella villa a tomar esta por armas, y se emboscó en la cañada de los Caballeros (de donde le quedó este nombre). Y envió dos *soldados disfrazados* en hábito de lineros para que, entrenando en el castillo con color de vender lino a la alcaidesa, abriesen las puertas y entrase la gente (Bohorques, 1994, p. 45)²⁹.

Es posible que esta historia se fuera transmitiendo de generación en generación con las mutaciones y adaptaciones habituales hasta llegar a asentarse en el repertorio flamenco de hoy. Sería, pues, un intertexto pretérito en la composición poética del cantaor. Sin embargo, me parece más verosímil que el Chozas hallara inspiración en una fuente mucho más próxima, constituyente de la segunda hipótesis, que, eso sí, no tiene por qué ser excluyente de la primera, sino complementaria. Así, según explica Álvarez (2005, p. 65), antaño los soldados destinados a acuartelamientos urbanos solían provenir de zonas rurales —algunos de provincias distantes del país—, motivo por el cual se sentían desubicados por las calles de una ciudad no solo desconocida, sino llena de elementos novedosos y extraños. Esto hacía que fueran objeto habitual de burla en las tiras cómicas —al alcance incluso de la población analfabeta— de las publicaciones de finales del siglo XIX y principios del XX. No cuesta advertir en los versos del Chozas una mirada burlesca de esa realidad, máxime si se tiene en cuenta que entre 1917 y 1992 estuvo activo en Jerez de la Frontera el cuartel Fernando Primo de Rivera, también conocido como El Tempul, en el que se formaron miles de reclutas llegados de toda España³⁰. En mi opinión, con los «*soldaos disfrazaos*»

²⁷Ellos, los protagonistas, dicen: Tío Gregorio, el Borrico de Jerez, *Candil: boletín de la Peña Flamenca de Jaén*, n.º 15 (mayo de 1981), pp. 21-24; recuperado de <https://www.dipujaen.es/revistacandil/viewer.vm?id=0001589851&page=12&search=chozas&lang=es&view=cdl>.

²⁸Ordóñez, Esteban, El Chozas de Jerez, el flamenco dadaísta que daba de beber a los toros. *CTXT*, n.º 118 (25 de mayo de 2017); recuperado de <https://ctxt.es/es/20170524/Culturas/12904/Chozas-Jerez-flamenco-historias-pellizco-CTXT.htm>.

²⁹Las cursivas son mías.

³⁰Véase Abuín, Francisco, Emocionada clausura del cuartel del Tempul, *Diario de Jerez* (3 de noviembre de 2019); recuperado de https://www.diariodejerez.es/jerez/Emocionada-clausura-cuartel-Tempul_0_1406259635.html. El cuartel albergó desde su fundación, el 24 de julio de 1939, hasta su clausura, el 25 de enero de 1992, el Regimiento de Artillería Antiaérea n.º 74. Después del cierre, el acuartelamiento fue víctima de actos

que «dan *güeltas* por ahí», el cantaor consiguió introducir un toque gracioso en la representación conceptual que suele tener la soldadesca dentro del repertorio flamenco, donde tiende a ser caracterizada como una profesión ingrata que desmiembra las familias, tal como se puede constatar en estas dos siguiriyas³¹:

*A la virgen de Regla
yo le he rogado
que me librara a un hermano mío
de salir soldado.*

*De los siete hermanos
yo [soy] el más desgraciado,
que me ha tocado la bola negra:
me han hecho soldado.*

Una tercera hipótesis podría llevarnos a especular con la posibilidad de que el cantaor hubiera tomado nota de los soldados del antedicho acuartelamiento jerezano que, según se afirma en el portal de la Hermandad del Transporte de Jerez, desfilaban cada madrugada de Viernes Santo vestidos como la guardia pretoriana de Poncio Pilato acompañando el paso de los procesionistas a cambio de un bocadillo³². No obstante, de acuerdo con la misma hermandad, esa costumbre fue llevada de Sevilla a Jerez de la Frontera a finales de la década de 1960, por lo que el Chozas, que falleció en 1974, apenas tuvo tiempo de ser testigo de ella. Por consiguiente, me inclino a pensar que el cantaor, partiendo seguramente de un intertexto más o menos latente en su inconsciente –el inconsciente colectivo del flamenco–, aguzó su ingenio para iluminar con ironía la conceptualización lúgubre que se tiene de la soldadesca.

En suma, considero que la tercerilla de los «*soldaos disfrazaos*» es una muestra de la capacidad del cantaor para transformar, gracias a una creatividad curiosa y traviesa, la intertextualidad flamenca transmitida por vía oral.

■ 3.2 Recogimiento creativo

Después de haber analizado este primer ejemplo, examinemos el caso de una letra nacida, en mi opinión, del segundo pilar del proceso creativo del Chozas: el recogimiento. Se trata de la célebre soleá “Si a ti te duelen tus carnes”:

Esa soleá la aprendí yo en... De noche, en el pozo de la Ventilla, había yo recogío a los toros bravos, por la mañana. [Ininteligible] Y, yo, me tocaba de [sic] echarles de comer, que es un peligro de muerte. Y, recogíos los bichos, me entonaba detrás de ellos hasta que los ponía en su sitio, y ya aquí esta gente no se van [sic] hasta que no les dé agua. Llegaban al

vandálicos y expolio hasta su demolición (véase Aquel cuartel estrella, *Diario de Jerez* (28 de mayo de 2017); recuperado de https://www.diariodejerez.es/jerez/cuartel-estrella_0_1139886415.html.

³¹Se debe hacer la salvedad de la célebre bulería “La plaza de las Canastas”, en la que se hace mofa de los soldados. Esta bulería, cuyo origen podría hallarse en un espectáculo montado en Cádiz, en 1912, para reírse de la calamitosa celebración del primer centenario de las Cortes de 1812, dice lo siguiente en unos de sus pasajes: “La bulería de los calés / y ese soldado que se retrata / fumando un puro más grande que él”; véase Osuna García, Javier, ¡Caray con los fastos del Doce! Origen de una bulería (1912). *Los fardos de Pericón* (8 de mayo de 2013); recuperado de <http://losfardos.blogspot.com/2013/05/caray-con-los-fastos-del-doce-origen-de.html>.

³²Recuperación histórica de la Guardia Romana de Nuestro Padre Jesús del Consuelo, *Hermandad del Transporte* (6 de marzo de 2023); recuperado de <https://hermandaddeltransporte.com/2023/03/06/recuperacion-historica-de-la-guardia-romana-de-nuestro-padre-jesus-del-consuelo/>.



pilar. . . Y yo entonces estudiaba la soleá, ese cante por soleá que digo yo: “Si a ti te duelen tus carnes (8), / a mí me duelen las mías (8); / si a ti te quiere tu madre (8), / más me quiere a mí la mía (8). / Y tú comprenderás (7) / que así no se puede vivir (9), / a preguntas y a respuestas (8) / no se puede vivir (7). / Eso es vivir rabiando (8), / yo v[o]y a tener que *olviarte* (8) / por mal pago que estás dando (8)”. Ese cante es mío por soleá, que lo meto yo por soleá entre todos los cantaores³³.

Esta soleá de tres estrofas (4 + 4 + 3) respeta en la primera y en la última la métrica y la rima convencionales (octosílabos con rima asonante en los versos pares de los cuartetos y en el primer y el tercer verso de los tercios), mientras que en la segunda aparecen las «exageraciones» a que alude Rodríguez (1994, pp. 121-122), en este caso, la adición de sílabas. Hecho este apunte musical secundario —para el presente estudio—, me gustaría centrarme en la interpretación de la composición poética.

En mi opinión, en esta letra se observa una clara prosopopeya en la figura del toro, que, a ojos del Chozas, se convierte en un interlocutor con el que conversar sobre la madre, cuyo cariño protector se anhela, y la compañera, cuyos desplantes se sufren. En la soledad del campo, el cantaor se las ingenia para convertir el entorno en un agente cómplice de su existencia. Así, sus creaciones no buscan representar únicamente la realidad externa, sino que, más bien, son una mirada introspectiva en busca de sanación. Detrás de este proceder no subyace, pues, una vena dadaísta, sino un deseo instintivo de liberación. Del mismo modo que los autores de haikus —aquí comienzo a confrontar los métodos creativos— buscan en la observación del medio la manera de hacer aflorar el conocimiento que solo puede emanar del interior de la persona, el Chozas indaga en sus entrañas. Ahora bien, al contrario que los maestros japoneses, el cantaor no queda difuminado detrás de los versos, sino que, antes bien, invade el poema con la fuerza temperamental que provoca su estado de ánimo.

4. Las coplas del Chozas y el haiku: análisis comparativo

A fin de comprender mejor la naturaleza del haiku para, a continuación, reconocer la marcada diferencia que, a mi modo de ver, existe entre este género poético y las composiciones del artista lebrijano —la copla y el flamenco, en general—, recurro a esta precisa definición de Suzuki (1970, p. 225):

El haiku, como el zen, aborrece el egoísmo [de ego] bajo cualquier forma de aserción. El producto artístico debe carecer por completo de artificio o de motivación ulterior de cualquier tipo. No debe haber presencia alguna de un agente mediador entre la inspiración artística y la mente que la ha recibido. El autor ha de ser un instrumento pasivo en su totalidad para convertir la inspiración en expresión³⁴.

Al Chozas, en la soleá antes analizada, la presencia del toro a su lado le inspira una letra cargada de pasión en la que el protagonismo recae en un yo (el autor) que, en primer lugar, busca demostrar la fuerza de sus sentimientos, que cree superiores en intensidad a los de la res, y que, en segundo lugar, actúa en primera persona al tomar una decisión vehemente —el olvido— con

³³Véase Gómez, Mario (director) y Velázquez-Gaztelu, José María (guionista y entrevistador), *Soleares (parte 2), Rito y geografía del cante* (4 de diciembre de 1971); recuperado de <https://www.rtve.es/play/videos/rito-y-geografia-del-cante/soleares-parte-2/4603843/>. La anotación métrica entre paréntesis es mía. Siguiendo las reglas de escansión, he sumado una sílaba por las palabras agudas «comprenderás» y «vivir» en el segundo cuarteto. En el tercio de cierre, la elisión de la o en «voy» propicia la pronunciación de esta palabra y «a» en una sola sílaba de modo que el verso resultante es octosílabo.

³⁴La traducción es mía.

la que pretende poner fin al conflicto que lo atormenta. Comparemos ahora los versos de la soleá con este haiku de Bashō:

牛部屋に蚊の声暗き残暑哉 [original]
ushibeya ni / ka no koe kuraki /zansho kana [transliteración]
[recreación]
en el redil
canto de mosquitos a oscuras
calor entrado el otoño³⁵

Este haiku, al igual que ocurre con la mayoría de las composiciones de Bashō, es una instantánea de un momento irreplicable en la experiencia sensorial y psíquica del autor. Ahora bien, este no aparece; es más, da la impresión de que todo indicio de agente humano está ausente. Así, la no presencia del poeta en esta suerte de cuadro sinestésico permite que el público lector se traslade sin temor al teatro de la acción para vivir a solas sus propias percepciones y emociones: desde el estímulo acústico que produce el zumbido de los dípteros hasta la penumbra visual del cuarto a oscuras, pasando por el calor y la humedad estivales que se adhieren a la piel, a lo que, además, podría sumarse con seguridad cierto hormigueo olfativo motivado por la presencia callada de las reses³⁶.

Ausente el poeta de la escena, cabe preguntarse al menos por su estado de ánimo en el momento de escribir el haiku: ¿qué lo inspiró? Bien es cierto que las posibilidades son infinitas, pero me parece bastante verosímil que Bashō llegara al aprisco con la intención de descansar después de una larga caminata por un sendero entre montañas y, para su disgusto, se viera importunado por los mosquitos y el calor, pero, claro está, no hay cómo corroborarlo. No obstante, Imoto (cit. por Ueda, 1991, p. 320) viene a darme en parte la razón, pues opina que el poeta, debilitado por el calor, recurrió a la poesía para manifestar su desagrado por la larga duración del estivo, que había invadido los primeros días del otoño³⁷. Si el académico japonés está en lo cierto, se podría llegar a la conclusión de que tanto la soleá del Chozas como el haiku de Bashō habrían tenido su origen en cierta sensación de desazón. A mi modo de ver, no cabe duda de ello; sin embargo, considero que hay una diferencia palmaria entre ambos a la hora de canalizar al exterior dicho desasosiego. Así, mientras que el cantaor irrumpe en el poema y se arroga la autoridad fiscalizadora para acusar en público a aquella que es la causa de su sufrimiento por «mal pago que estás dando», el poeta se retira a un segundo plano y permite al auditorio trasladarse a la escena como testigo para completar el cuadro con su presencia y emitir un juicio propio³⁸.

Creo que empieza a vislumbrarse la conclusión a la que quiero llegar; no obstante, comparemos otras dos composiciones:

³⁵Suele decirse que el haiku está formado por tres versos de cinco, siete y cinco sílabas o moras (5-7-5); sin embargo, en japonés los versos no se dividen, sino que se escriben sin separación. Así los he reproducido en esta cita. No obstante, he optado por marcar la segmentación en la transliteración, mientras que en la recreación (propia) he respetado la práctica habitual en español de escribirlos en renglones diferentes. Habida cuenta de que juzgo inalcanzable el objetivo de transmitir en español las mismas sensaciones que evoca en japonés este poema de Bashō —así como, en general, cualquier otro haiku—, he optado por emplear el término “recreación”, pues me parece más apropiado que “traducción”.

³⁶El ideograma 牛 (ushi) que aparece en el haiku de Bashō dentro de la palabra 牛部屋 (ushibeya), que significa “aprisco” o “redil”, puede traducirse como “toro”, “buey” o “vaca”.

³⁷Las estaciones, así como el cambio de una a otra, ocupan un espacio destacado dentro de la poesía japonesa. El lenguaje también recoge las variaciones estacionales con expresiones como 残暑 (zansho), que hace referencia a los días en que el “calor” (暑) “persiste” (残) cuando, en teoría, ya ha comenzado el otoño.

³⁸La expresión “dar mal pago” de la soleá del Chozas suele utilizarse en el flamenco con el significado de “maltratar” o “desairar”. El escritor y flamencólogo Manuel Barrios, en su obra *Repertorio de modismos andaluces*, aporta la siguiente definición: «corresponder a una acción buena con otra mala» (1991, pp. 54-55).



*Esa boca presumía,
le digo yo a toas las mujeres;
a esa boca presumía
más de mil besos le he dao;
no lo conoce nadie
las veces que me ha dejao:
vaya que sí, vaya que sí.*

Esta bulería vuelve a poner en escena a una mujer, tema recurrente en las letras del Chozas. Este, movido por una supuesta misoginia derivada de alguna cicatriz amorosa que quedó abierta (Rodríguez, 1983, p. 14), arranca de sus entrañas un dolor perenne y lo convierte en una composición alegre y aparentemente espontánea³⁹. Así, el cantaor purga de su cuerpo la aflicción y el recuerdo. Por consiguiente, podemos imaginárnoslo liberado del sinsabor afectivo entre las risas de quien lo escucha. Como en el caso anterior del toro bravo, el autor derrota a su adversario en la arena lírica pregonando que «esa boca *presumía*» se ha dejado besar por él más de mil veces. Victoria apabullante y catártica sin lugar a dudas: «vaya que sí». Veamos ahora otro haiku de Bashō:

俳や姨ひとり泣く月の友 [original]
omokage ya / oba hitori naku / tsuki no tomo [transliteración]
[recreación]
imagen en el recuerdo
una anciana llora sola
compañeros [en la contemplación] de la luna

Este haiku evoca la leyenda de un monte al que iban los lugareños a abandonar a los familiares de edad avanzada. Un hombre, apremiado por su esposa, tiene que seguir la costumbre y dejar en medio de la montaña a una anciana; sin embargo, en el camino de regreso, al contemplar la luna, se ve embargado por un fuerte sentimiento de culpa y vuelve a recogerla. Bashō, conmovido por una sensación punzante bajo el resplandor de la luna llena, recuerda esta historia y compone un poema en el que la carga emotiva, en mi opinión, queda repartida entre tres frentes: el recuerdo de la anciana, que actúa como sinécdoque de todas las personas desamparadas; el lloro solitario, que sirve para devolver la memoria al presente; y la compasión del poeta, dolorido al contemplar la misma luna. Ahora bien, esto último tan solo se intuye, dado que el idioma japonés carece de género y número, lo que significa que la palabra “tomo” (amigo/a/os/as, compañero/a/os/as) no está marcada. De este modo, Bashō consigue mantener el equilibrio en la tensión lírica y deja otra vez en manos de leyentes y escuchas la posibilidad de trasladarse al monte y vivir cada uno de los elementos —remembranza, llanto y contemplación— con una intensidad propia. Así, habrá quien cierre los ojos para sumergirse en el recuerdo, mientras que otras personas buscarán el brillo de la luna.

Este segundo ejemplo muestra, al igual que el anterior, una diferencia evidente en el proceso de confección lírica y en el grado de participación del autor dentro del poema. Mientras que el Chozas aprovecha la soledad del medio natural para regurgitar recuerdos que poco o nada tienen que ver con la realidad externa, Bashō funde su realidad interior con el entorno. En cuanto a la presencia intrapoética, el cantaor es el paradigma de lo que Genette (1972, p. 206) denomina «focalización

³⁹No es mi intención comparar el tratamiento que recibe la figura femenina en este y otros cantes del Chozas con los haikus de Bashō. Pretendo, al igual que con la soleá y el haiku antes analizados, resaltar la diferencia en el proceso creativo y el talante de los dos autores.

interna fija», es decir, él mismo asume el protagonismo en el teatro de la acción; el poeta, por su parte, aun siendo el narrador intradieético del poema, no hace notar su presencia. En las coplas del Chozas, pues, no hay resquicio por el que adentrarse, ya que el cuadro está completo; asimismo, no hay margen para la especulación: la exégesis ya viene dada. Bashō, por el contrario, queda siempre en segundo plano, lo que posibilita un proceso de interpretación autónomo: el haiku está incompleto o, mejor dicho, cada cual es libre de glosarlo en función de sus propias emociones y vivencias.

5. Conclusión

Con este breve estudio he intentado contrastar la vida bohemia y el cante anárquico del Chozas con el ascetismo de algunas figuras destacadas del budismo zen, por un lado, y, por otro, con el proceso creativo de uno de los máximos exponentes del haiku en las letras japonesas. El objetivo ha sido identificar posibles similitudes para, de este modo, poder evaluar la pertinencia del calificativo de «monje oriental» que se desliza en ocasiones al hablar del cantaor lebrijano. A la vista de lo expuesto en las páginas precedentes, creo justificado llegar a la conclusión de que dicho apelativo puede utilizarse con acierto para describir ciertas costumbres y determinados elementos de la personalidad de Juan José Vargas Vargas, mientras que no existe la posibilidad de aplicarlo a su obra poética. Sobre este último punto, en defensa del Chozas, me gustaría señalar la brecha existente entre la copla y el haiku.

En mi opinión, una de las grandezas del haiku es la capacidad de transmitir, en apenas 17 moras (5-7-5), con una profundidad difícilmente igualable y, al mismo tiempo, de forma sobria y carente de artificios artísticos, diversos estados afectivos de una persona, y hacerlo sin imponer ninguna interpretación determinada y sin la presencia apabullante del autor. Todo ello hace que el público lector pueda ensanchar el cuadro poético en función de sus propios intertextos y percepciones para así experimentar emociones intransferibles⁴⁰.

La copla, por el contrario, suele constituir una suerte de proscenio al que no tiene acceso el auditorio, que se ve obligado a presenciar una representación en cuyo desenlace le está vedada toda forma de intervención. Por tanto, ambos géneros se diferencian marcadamente en el papel que se concede al lector. Otra semejanza es el grado de participación del autor, un punto aún más visible en los poemas analizados del Chozas y Bashō. Así, la presencia dominante y victoriosa del primero contrasta sobremanera con el retraimiento sutil del segundo. En suma, se puede afirmar que, al margen de ciertas similitudes rastreables en la conducta y el carácter particulares del cantaor, resulta inapropiado reconocer rasgo alguno de «orientalidad» en el proceso creativo de sus composiciones.

Bibliografía

- ABE, Ryūichi (1996). A Poetics of Mendicancy: Nondualist Philosophy and Ryōkan's Figurative Strategies. En *Great Fool. Zen Master Ryōkan: Poems, Letters, and Other Writings*. Honolulu: University of Hawai'i Press, pp. 23-75.
- ÁLVAREZ DÍAZ, Juan José (2005). El soldado en el refranero (I). *Paremia*, n.º 14, pp. 61-70.
- ARNTZEN, Sonja (1986). *Ikkyū and The Crazy Cloud Anthology: A Zen Poet of Medieval Japan*. Tokio: University of Tokyo Press.

⁴⁰Utilizo aquí el término "intertexto" con el significado amplio de marcas grabadas de forma inconsciente en una persona por su herencia sociocultural, su credo religioso, sus inclinaciones ideológicas, su educación, sus aficiones, etc.



- BARRIOS, Manuel (1991). *Repertorio de modismos andaluces*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- BASSUI (1989). *Mud and Water: A Colletion of Talks by the Zen Master Bassui* [trad. Arthur Braverman]. San Francisco: North Point Press.
- BOHORQUES VILLALÓN, Antonio (1994). *Anales de Morón: transcripción del autógrafo (1633-1642)* [introducción, notas e índices de Joaquín Pascual Barea]. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- CANSINOS ASSENS, Rafael (1936). *Evolución de los temas literarios*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla.
- CASTAÑO, Jose María. (2007). *De Jerez y sus cantes*. Córdoba: Almuzara.
- COVELL, Jon Carter (1980). *Unraveling Zen's Red Thread: Ikkyū's Controversial Way* [col. abad Sobin Yamada]. Elizabeth-Seúl: Hollym International.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina (2012). El flamenco. En Isidoro Moreno y Juan Agudo (Eds.), *Expresiones culturales andaluzas*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces. Consejería de la Presidencia, pp. 221–280.
- FENG, Jiang y WANG, Weiqiao (2023). Water as a common reference for monastic lives and spaces in Cistercian and Han Buddhist monasteries. *Frontiers of Architectural Research*, vol. 12, n.º 1, pp. 85-103.
- FERNÁNDEZ DE MOLINA, Elena (2020). Los sonidos del flamenco: análisis fonético de “los orígenes” del cante. *Cultura, Lenguaje y Representación*, vol. XXIV, pp. 53–74; <http://dx.doi.org/10.6035/clr.2020.24.3>.
- GAMBOA, José Manuel y NÚÑEZ, Faustino (2007). *El flamenco de la A a la Z: diccionario de términos del flamenco*. Madrid: Espasa.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. París: Éditions du Seuil.
- HERRERA RODAS, Manuel (2022). *Flamencos: viaje a la generación perdida*. Córdoba: Almuzara.
- MATSUMOTO, Shoukei (2018). *A Monk's Guide to a Clean House and Mind*. Nueva York: TarcherPerigee.
- PENAS IBÁÑEZ, María Azucena (2013). Haiku y flamenco: un caso paradigmático de abstracción conceptual y minimalismo formal, con especial atención al significado nocional y procedimental. *Verba hispánica*, n.º 21, pp. 75-101.
- RODRÍGUEZ COSANO, Ricardo (noviembre de 1983). Bulerías del Chozas. *Candil: boletín de la Peña Flamenca de Jaén*, n.º 30, p. 14; <https://www.dipujaen.es/revistacandil/viewer.vm?id=0001590352&page=2&search=chozas&lang=es&view=cdl>.
- RODRÍGUEZ COSANO, Ricardo (1994). *Cantaores de Lebrija en el recuerdo*. Lebrija: Ricardo Rodríguez Cosano.
- SHKLOVSKY, Viktor (1991). *Theory of Prose*. Normal: Dalkey Archive Press.
- SOLER GUEVARA, Luis y SOLER DÍAZ, Ramón (1998). Rafael Doña Fernández. *Candil: boletín de la Peña Flamenca de Jaén*, n.º 117 (septiembre), pp. 3179-3188; <https://www.dipujaen.es/revistacandil/viewer.vm?id=0001593074&page=22&search=chozas&lang=es&view=cdl>.
- STEINER, Evgeny (2014). *Zen-Life: Ikkyū and Beyond*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- SUÁREZ ÁVILA, Luis (2006). Poética y tradición de los romances de los gitanos andaluces: el Lebrijano, un caso de fragmentismo y contaminación. *Culturas populares*, n.º 2 (mayo-agosto); <http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/suarezavila.pdf>.
- SUZUKI, Daisetz T. (1970). *Zen and Japanese Culture*. Princeton: Princeton University Press.
- UEDA, Makoto (1982). *Matsuo Bashō: The Master Haiku Poet*. Tokio-Nueva York: Kodansha International.