

# Los ecos del flamenco

análisis e investigación

José Manuel Caballero Bonald

Fernando Iwasaki Cauti

José María Velázquez Gaztelu

Cristina Cruces Roldán

Francisco Gutiérrez Carbajo

Manuel de Falla

Miguel Ropero Núñez

Juan Vergillos Gómez

Caty León Benítez

Fco. Javier Escobar Borrego







# Incertidumbres del flamenco

José Manuel Caballero Bonald

Hay muchas preguntas sobre el flamenco que todavía no han sido contestadas con suficiente precisión. Es bastante probable además que algunas de ellas se queden sin responder o sólo alcancen respuestas poco convincentes. Nada más presumible: el flamenco arranca históricamente de una incertidumbre y discurre, a medida que se desarrolla, por toda una serie de zonas inciertas, tramos sombríos que sólo han merecido conjeturas interpretativas muy provisionales. Por lo común, la intrincada biografía del flamenco se ha enfocado con los triviales artefactos de la literatura y muy pocas veces a partir de una competente indagación científica. Hay excepciones, claro, pero incluso en este caso, la seriedad de algunos estudios de musicólogos o antropólogos no se ha correspondido con la sensibilidad precisa para que supusieran algo más que una estricta erudición.

En el fondo, tampoco le van mal al flamenco todas esas dudas: su genealogía sigue basándose en una sucesión de hipótesis sólo en parte avaladas por alguna documentación fiable. Y eso agrega cierto matiz enigmático, como favorecido por un exotismo adicional, a lo que ya es un fenómeno sustancialmente exótico, sin ningún posible vínculo con cualquier otra manifestación del folklore musical europeo. Pero las indecisiones, las incógnitas parecen atascar sistemáticamente cualquier tentativa aclaratoria a este respecto. Hay comentaristas que no ignoran que eso es así y una de dos: o renuncian a continuar indagando en un terreno tan escurridizo —como es mi caso—, o bien insisten en sondear lo insondable con nuevas y prescindibles herramientas literarias.

Según casi todos los síntomas, lo único que resulta comúnmente admitido es que a fines del XVIII aparecen los primeros datos más o menos fidedignos sobre la difusa existencia del flamenco. Hay unos pocos y escuetos testimonios en este sentido que resultan aprovechables y que se han manejado con minuciosa reiteración. Pero ¿qué ocurrió con anterioridad a esas fechas? ¿Es que el flamenco surgió por generación espontánea, sin ninguna conexión con un lógico proceso formativo a lo largo de no se sabe qué remotas coyunturas sociales y culturales? Es muy difícil aventurarse por tan inestable prehistoria. Más allá de esas



fronteras del XVIII, todo se reduce a sospechas de verdades, cuando no a conclusiones irreflexivas. Sin duda que ya se han fijado con mayor o menor solvencia esos preámbulos musicales —bizantinos, árabes, judíos, moriscos— que habían permanecido latentes en el sur peninsular y que un día se fusionan y reaparecen en lo que muy bien podría ser el presunto embrión del flamenco. Pero ¿debido a qué circunstancias y en qué momento florecieron las primeras formas de cantes y bailes propiamente «jondos»? ¿Y por qué se produce esa floración en un muy concreto enclave territorial bajoandaluz y gracias a unos muy específicos clanes gitanos?

Siempre me ha parecido aceptable atribuir el más remoto punto de partida de la historia conocida del flamenco a una tesis apenas tenida en cuenta. No se me oculta que es muy discutible y que incluso merma el atractivo de ciertas secretas ornamentaciones artísticas. Me explico. Juan Antonio de Iza, «Don Preciso», publicó en 1799 una Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra. En el «Discurso» preliminar de ese libro arremete el autor contra los cantantes de seguidillas y «el hábito grosero que han contraído forzando la voz a que salga de sus quicios, admitiendo la extravagante manía de amontonar gorjeos y gorgoritos violentos» [...] «¿Quién habrá que pueda sufrir con paciencia a un hombre de estos, que sudando a chorros se arranca los botones del cuello de la camisa para dar mayores gritos?». Téngase en cuenta que semejantes impropiedades datan de fines del XVIII y que podrían lógicamente referirse a décadas precedentes.

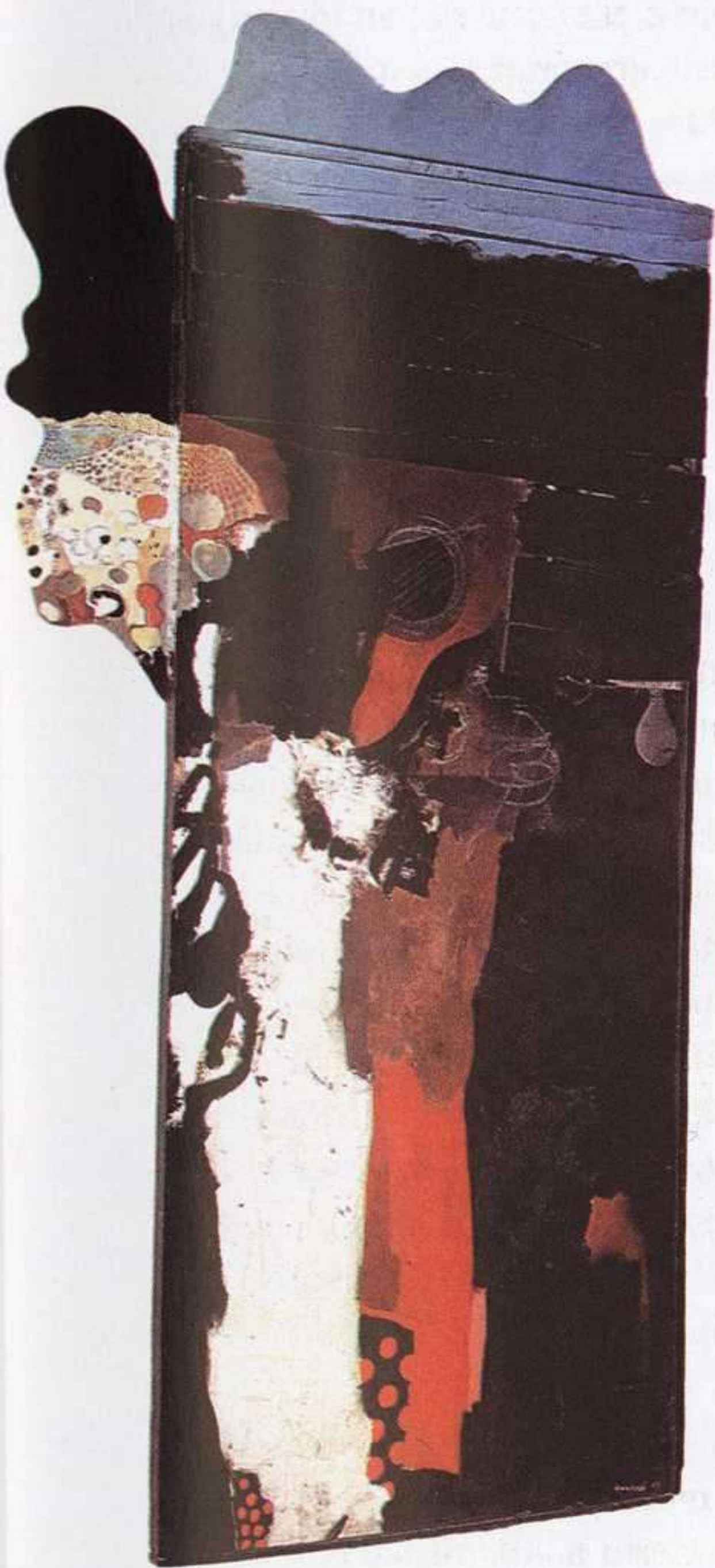
No me parece indiscreto admitir que esos cantantes de hace más de dos siglos a los que se refiere el airado «Don Preciso» muy bien pueden identificarse con aquellos primeros gitanos que empezaron a interpretar a su modo los aires populares que encontraban a su paso. Siempre lo hicieron. Ya Cervantes habla de esa incipiente profesionalización de los gitanos que deambulan por Castilla, dotando a las músicas propias de la región de una personalidad inconfundible, dentro de esa «extravagante manía de amontonar gorjeos y gorgoritos violentos». A lo que conviene añadir que eso es también lo que hicieron los gitanos en unos recodos de la Baja Andalucía donde ciertos romances tradicionales castellanos y ciertas tonadillas estaban especialmente arraigados. La convivencia —y aun los cruces étnicos— de los gitanos con los campesinos y moriscos de las actuales provincias de Sevilla y Cádiz, genera en cierto modo un intercambio cultural de lo más propicio para la canalización de aquellas iniciales formas expresivas que ya se parecían al flamenco y prelu-diaban los romances y tonás que hoy conocemos.



A partir de ahí, el flamenco va delimitando sus formas expresivas y adecuándose a lo que nunca dejó de ser: un arte popular adecuadamente mestizo. Se apropia de los cancioneros musicales del entorno geográfico nativo —y aún de veneros folklóricos muy distantes— y los somete a un acelerado proceso de aflamencamiento. Así ocurrió entonces y así ha seguido ocurriendo hasta hoy mismo, incluso de una forma cada vez más compleja y diversificada. No se olvide, en cualquier caso, que el flamenco siempre fue un arte expresivo dotado de una inagotable capacidad de improvisación y de libertad interpretativa. También en eso conserva ciertas afinidades con el jazz. Por supuesto que unas veces ha acertado y otras no, pero —salvo casos actuales de muy notoria mixtificación— por lo común se mantuvo dentro de unas pautas estilísticas no demasiado reñidas con sus normas tradicionales.

Decía Antonio Machado Álvarez, «Demófilo», que cuando el flamenco sale de la clandestinidad del hogar gitano y prueba suerte en los escenarios, algo de su más genuina personalidad empieza a diluirse. Los puristas, aun sin llegar a tanto, también piensan que la verdadera integridad del flamenco ha ido en parte desfigurándose con los años. Nada más predecible. El cante, como tal crónica particular creada en la intimidad de un pueblo tenazmente sojuzgado, ha perdido su razón de ser. Afortunadamente, claro, pues sería disparatado remitir la grandeza de un arte popular a la vida inmisericorde de sus transmisores.

Supongo que no es aventurado afirmar que el flamenco atraviesa hoy por una más de sus periódicas crisis, de las que siempre logró salir airoso. Seguramente es ahora más conocido y ha alcanzado cotas universales de popularidad hasta hace poco impensables. Desplazado ya de hecho de sus fundamentos originarios, el flamenco no puede ser ya el mismo que fue hace apenas medio siglo: es otra cosa, responde a otros trámites culturales, a otro clima social, a otras demandas. Perseveran sin duda grandes intérpretes —cantaores, guitarristas, bailaores— aferrados a la tradición, pero cada vez son menos. No obstante, y aun admitiendo que el flamenco ha perdido su raigambre y su presunto sentido ritual, lo cierto es que continúa haciendo gala de su legítima y extraordinaria capacidad para reinventarse a sí mismo. Aunque a veces lo haga a través de fusiones y reajustes más bien inadecuados.



Josep Guinovart Jondo, 1989



# el mestizaje en el lenguaje del cante flamenco

## el flamenco como 'lengua especial'

Miguel Ropero Núñez

Dentro del sistema de la lengua española común existen numerosos subsistemas que constituyen una especie de «lengua funcional» en la que los signos, sobre todo léxicos, adquieren a veces acepciones particulares especializadas e incluso valores semánticos autónomos. Así sucede, por ejemplo, en los lenguajes o lenguas especiales propias de determinados grupos sociolingüísticos como el lenguaje de los diversos oficios o profesiones, el lenguaje propio de la caza o el deporte, el argot de los delincuentes, la jerga estudiantil, el lenguaje taurino, el lenguaje flamenco, etc. Muchos de los términos específicos de estas lenguas especiales han pasado a formar parte de la lengua común o estándar, a la que han enriquecido con abundantes préstamos.

Por ejemplo, del lenguaje taurino solemos usar con frecuencia las expresiones *coger el toro por los cuernos*, *echar un capote a alguien*, *ver los toros desde la barrera*, etc.

El *Diccionario de la Lengua Española* de la RAE (DRAE, vigésima segunda edición de 2001), recurre también al lenguaje del cante flamenco para definir el significado o la acepción de algunos términos o bien para confirmar su uso. Veamos algunos ejemplos:

**Arrancar**, en su acepción 17, coloquial, «empezar a hacer algo de modo inesperado»: *Arrancó a cantar. Se arrancó por peteneras*.

En **petenera**, «aire popular parecido a la malagueña», el DRAE recoge también la frase coloquial *salir por peteneras* con el sentido de «hacer o decir algo fuera de propósito».

**Duende**, en la 4ª acepción, es un andalucismo léxico que significa «encanto misterioso e inefable»: *Los duendes del cante flamenco*.

**Juerga flamenca**, en Andalucía, «reunión bulliciosa en la que se canta, se bebe y se baila flamenco» (más adelante ofreceremos (págs.19-20) más información sobre el término flamenco *juerga*).

Podríamos seguir recogiendo muchas otras palabras y expresiones, todas documentadas en el DRAE, que confirman cómo el



Isidro Nonell



lenguaje del cante flamenco enriquece a la Lengua Española.

Antonio Alcalá Venceslada, al igual que los redactores del DRAE, recurre de forma sistemática a las coplas y al flamenco para documentar el uso y definir el significado de muchas de las palabras recogidas en su *Vocabulario Andaluz* (Madrid, Pub. de la RAE, 1951):

**Apuntarse**, en cante jondo o flamenco, «entonarse algo en ellos»: *El muchacho se apunta muy bien por serranas y por soleares.*

**Bamba**, «columpio o mecedero con tabla» (voz de la provincia de Sevilla):

La niña que está en la bamba  
es mi hermana y no me pesa,  
que la quisiera tener  
de corona en la cabeza. (Copla popular).

**Ducas**, «penas, tribulaciones»:

¡Que venga Dios y que vea  
las *ducas* que estoy pasando  
por una mujé tan fea! (Copla popular de soleá).

Estos ejemplos son suficientes para que podamos concluir que las coplas flamencas han aportado al habla andaluza y a la lengua española (sobre todo en el uso popular y coloquial) un importante repertorio léxico.

### el cante hondo, un lenguaje mestizo

Una de las características definitorias del cante hondo y su lenguaje nace precisamente de su condición de fenómeno híbrido, del *mestizaje* entre los elementos lingüísticos y culturales propios de los andaluces y de los gitanos. Esta condición de *lenguaje mestizo* le confiere al flamenco el estatus de «lengua especial».

En una excelente monografía realizada por el profesor Bonifacio Rodríguez Díez (1981:47), se define y caracteriza muy bien la *lengua especial*:

«La *lengua especial* es la lengua de un grupo social en tanto que ésta difiere de la lengua común, no estando definido el grupo social por criterios geográficos».

Más adelante se precisa que las *lenguas especiales* no son dialectos ni niveles socioculturales de lengua sino variaciones del sistema de la lengua común o estándar.

El flamenco, como expresión de la idiosincrasia de un grupo





Henri Matisse Mujer española con pandereta, 1909

social característico gitano-andaluz, constituye uno de estos subsistemas de lenguaje *mestizo* o de *lengua especial*, aunque tiene rasgos y características que lo diferencian de los demás lenguajes y le confieren una acusada personalidad lingüística. Así, el primer aspecto que se destaca de las lenguas especiales es que *son subsidiarias de la lengua común*. Según J. Vendryes (1967:278):

«nacen siempre del fondo de una lengua común de la cual ordinariamente continúan alimentándose».

Pues bien, el flamenco nace y «se alimenta» no de una sino de *dos lenguas*, el caló y el español-andaluz, originándose de este modo un lenguaje híbrido gitano-andaluz, factor decisivo para su definición y para la descripción de sus señas de identidad.

En el amplio y heterogéneo campo que *las lenguas especiales* abarcan, se pueden distinguir tres tipos de lenguajes:

a) *La jerga, el argot o lengua especial de*

grupos marginales, que tienen una finalidad crítica como por ejemplo el argot de los delincuentes.

b) *Los lenguajes sectoriales* o lengua especial de las profesiones, que identifican un determinado dominio social y de actividad como por ejemplo el lenguaje de los distintos deportes.

c) *Los lenguajes científicos-técnicos* o nomenclaturas específicas de cada una de las ciencias o técnicas.

El lenguaje del flamenco participa en cierto modo de las características o elementos de estos tres tipos de lenguaje en que se dividen las lenguas especiales. En él podemos encontrar algunos elementos léxicos propios de *la germanía* y del *argot* delincuencial, aunque en el flamenco ya no tienen carácter crítico. Por ejemplo, *fila* 'cara', *piños* 'dientes', *trena* 'cárcel'.

El lenguaje flamenco tiene también un léxico específico de carácter técnico, como los *lenguajes sectoriales* y los *lenguajes científicos*: los términos y nomenclaturas para designar personas y conceptos propios del arte gitano-andaluz como por ejemplo *cantaor*, *tocaor*, *juerga*, *duende*, *jondo*, *macho*, *palo*, *pellizco*, *rajo*, *tercio*, etc. o las palabras para denominar los distintos tipos de cantes: por *peteneras*, *polos*, *cañas*, *tientos*, *soleares*, *siguiriyas*, etc.

Pero lo que viene a definir al *cante jondo* como un *lenguaje mestizo* y como una *lengua especial* con características propias es la presencia de préstamos del *caló*, la lengua de los gitanos, y también, la presencia del léxico popular andaluz. La presencia de los elementos léxicos gitanos y andaluces es lo que define el lenguaje flamenco y le confiere su acusada personalidad. Por otra parte, los préstamos del *caló* confirman la importante presencia e influencia del pueblo gitano en el nacimiento y formación del complejo fenómeno del flamenco y la presencia de elemen-



tos lingüísticos característicos de Andalucía confirman también la hipótesis de que Andalucía (sus gentes, su lengua y su cultura) es indispensable para el nacimiento y formación del riquísimo mundo del flamenco.

Como se ha explicado anteriormente, existen diversas teorías y polémicas sobre los orígenes del cante flamenco, sobre su etimología y también sobre cuál fue el pueblo, si el gitano o el andaluz, el que contribuyó de forma más directa al nacimiento del cante: hay quienes afirman que el flamenco es un cante fundamentalmente gitano, creado por los gitanos exclusivamente; otros consideran, en cambio, que el cante flamenco es originariamente andaluz, forjado durante siglos por los andaluces, y que los gitanos sólo han aportado al flamenco su propia personalidad y su enorme capacidad interpretativa. Yo no soy «flamencólogo» ni historiador y, por tanto, no soy el más indicado para resolver estas polémicas sobre los orígenes, en parte misteriosos, del flamenco. Ángel Álvarez Caballero (1988), es uno de los autores que ha estudiado a fondo estas cuestiones en su libro *Gitanos, payos y flamencos, en los orígenes del flamenco*.

En varios capítulos de mi libro *El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco* (Universidad de Sevilla, 1978), he estudiado y resaltado la influencia del pueblo gitano y de su lengua sobre las costumbres y la lengua de los españoles que, como sabemos, es muy grande (5). Pero, en realidad, la influencia de la lengua española sobre la gitana ha sido mucho mayor. Como dice Carlos Clavería (1951:14), uno de los investigadores más cualificados del tema,

«Todo hace sospechar que la influencia del español se ha dejado sentir cada vez más sobre el caló y que lo que hoy en día hablan los gitanos no es más que la lengua de los españoles de la región en que los gitanos habitan, salpicada de un reducido número de voces gitanas».

En efecto, en Andalucía se realiza un proceso de mutuas influencias entre andaluces y gitanos. Por una parte, los gitanos asentados en Andalucía fueron adoptando los usos lingüísticos de los andaluces y, por otra, algunos andaluces, principalmente los aficionados al cante, empezaron a utilizar elementos lingüísticos del caló.

A través del cante flamenco, este léxico caló fue penetrando en las hablas andaluzas y en el lenguaje popular español. Los aficionados fueron, sin duda, los que más contribuyeron y contribuyen a extender el conocimiento del caló, constituyéndose en el vehículo más importante para el paso de palabras gitanas a la modalidad lingüística andaluza y al español popular. La siguiente cita de Carlos Clavería (1951:82-83), basada en los estudios de H. Schuchardt, confirma la hipótesis que estoy exponiendo en este artículo.



«Hugo Schuchardt pudo comprobar que el entusiasmo de la afición había llegado a gitanizar y traducir al caló cantares primitivos andaluces. Todo el problema de lo «flamenco» en el cante, en el baile y en el lenguaje ha sido explicado por esa mezcla e influencias mutuas de cosas y estilos andaluces y gitanos».

El cante hondo es, en efecto, un fenómeno de mestizaje cultural y lingüístico entre andaluces y gitanos. Sus límites están comprendidos entre el gitano puro y el canto genuinamente andaluz. Pero ni es gitano puro ni exclusivamente andaluz. De la mezcla del canto gitano y el canto popular andaluz nace el flamenco. El lenguaje propio de este cante debe reflejar, evidentemente, esta realidad: el léxico de las coplas genuinamente andaluzas fue adoptando préstamos del caló y los cantos gitanos, al contacto de los andaluces, se fueron poco a poco *agachando*, esto es, tomando características propias del dialecto andaluz y de la lengua castellana. En la actualidad, sin embargo, ya no existen en el flamenco unos límites precisos ni una separación tajante entre lo caló y lo andaluz, sino que, tras las primeras influencias mutuas en las que se fueron intercambiando características expresivas, se realizó una simbiosis cultural y lingüística, cuyo resultado es el lenguaje flamenco. Por esto, desde el punto de vista lingüístico, lenguaje «flamenco» es sinónimo de lenguaje «gitano-andaluz». Con todo, si realizamos un recuento del elemento léxico caló en el conjunto del lenguaje del cante flamenco, resulta que en comparación con el andaluz supone cuantitativamente una mínima parte; cualitativamente, sin embargo, es, sin duda, el más característico.

En síntesis, podríamos decir que el lenguaje empleado en el cante se ajusta a las características fonético-fonológicas de la pronunciación andaluza en el nivel popular; sigue también en líneas generales las reglas de la morfosintaxis andaluza y española y, en cuanto al léxico, aunque igualmente se emplea con frecuencia el léxico de la lengua estándar, existe, sin embargo, en el lenguaje flamenco un repertorio de palabras que, o son desconocidas en el español común o, si se usan en él, son préstamos del lenguaje del cante, en el que adquieren acepciones particulares y su auténtico valor expresivo. El léxico de este lenguaje especial del cante flamenco constituye un subsistema que, aunque con valores y características propios, participa en gran parte de las posibilidades expresivas de otros dos subsistemas lingüísticos: el andaluz y el caló.

La mayor o menor presencia de léxico caló o andaluz en las coplas flamencas no está sujeta, que yo sepa, a ninguna norma o criterio ya prefijado. La misma copla, según el contexto, la situación, el auditorio y el intérprete sobre todo, puede aparecer más o menos *agitanada* (con predominio de elementos léxicos del caló) o *agachonada* (con predominio de elementos léxicos del español-andaluz). Lo normal será que, si



emisor y receptores –cantaor y auditorio– son predominantemente gitanos, abunden los elementos léxicos del caló, y, si son mayoría los «payos», predomine el léxico del código de la lengua española y de la modalidad lingüística andaluza (aunque hemos comprobado que esta hipótesis no siempre se cumple).

Así por ejemplo, obedeciendo probablemente a estos condicionamientos contextuales y sociolingüísticos, en la misma copla unas veces aparece el término caló y otras el término español-andaluz:

I. *Terelar*, caló.

Qué desgrasia *terelo*,  
mare, en el andar;  
como los pasos que p'alante daba  
se me van atrás.

(ACF pág. 113)

*Tener*, español-andaluz.

Qué desgrasia *yo tengo*,  
mare, ener andá,  
cómo los pasitos que palante yo jecho  
se güerven pa trás.

(ICF pág. 109).

II. *Guiyarse*, caló.

¡Mal haya mi sueño  
Que tánto he dormío!  
Que *s'ha guiyo* mi compañerita  
Y no la he sentío.

(CCF pág. 128)

*Dirse*, español-andaluz.

¡Mal haya mi sueño,  
Que tanto he dormío!  
Como *s'ha díó* la mía compañera  
y no la he sentío.

(CPE (III) pág. 9).

III. *Dicar*, caló.

A la boca e la mina  
S'asomao un *chinorré*,  
*L' ha dicao* tan profunda  
S'ha encomendao a un Dibé.

(CCF pág. 152)

*Ver*, español-andaluz

A la boca de la mina  
S'asomaba mi queré,  
Como la *bía* tan profunda  
S'encomendaba a Undebé.

(CPE (IV) pág. 403).

IV. *Bata*, caló.

¡Qué ducas tan grandes!  
Cáa bes que m'acuerdo  
E los sacais e la *bata* mía  
Loquito me güerbo.

(CCF pág. 196).

*Mare*, español-andaluz.

... ..  
Ca bes que m'acuerdo  
E los sacais e la *mare* mía  
Loquito me güerbo.

(CPE (IV) pág. 133).

ACF *Antología de cante flamenco* de R. Molina. Madrid, 1964.

ICF *Introducción al cante flamenco* de M. Ríos Ruiz. Madrid, 1972.

CCF *Colección de cantes flamencos* de A. Machado y Álvarez. Sevilla, 1882-1983.

CPE *Cantos populares españoles* de F. Rodríguez Marín. Sevilla, 1882-1983.



En estos ejemplos podemos comprobar cómo Antonio Machado y Álvarez «Demófilo», defensor del cante gitano como esencia del flamenco, recurre a las letras de cantaores gitanos y usa preferentemente léxico caló; en cambio, Francisco Rodríguez Marín (1882-1883), de cuyo antigitanismo dejó constancia en sus *Cantos populares españoles*, recurre con más frecuencia al léxico andaluz-español.

Pero aunque este argumento pueda ser en parte convincente, no es, desde luego, la única razón de estas variantes léxicas. Puede haber, pongo por caso, un cantaor «payo» que emplee en las letras de sus cantes más elementos léxicos del caló que un intérprete gitano. La elección léxica en una misma copla no depende tan sólo de esos condicionamientos sociolingüísticos y de interlocución antes señalados, sino que también se dan otros muchos factores. Por ejemplo, el carácter individual del cante, es un factor que hay que tener muy en cuenta a la hora de realizar un estudio sobre la naturaleza del flamenco y su léxico. El flamenco, en efecto, es un cante fundamentalmente individual; así lo afirman, entre otros, Ricardo Molina y Antonio Mairena (1971:81), en una de las publicaciones más importantes sobre el cante:

### **‘El individualismo impera en el flamenco’**

Este individualismo afecta también al lenguaje del cante. Cada cantaor tiene, además de sus propios rasgos fonéticos de pronunciación, un vocabulario particular que, de forma intuitiva, introduce en las letras de las coplas durante la interpretación de los cantes. Y es que las letras de las coplas están en función del cante y del cantaor. La estructura estrófica, el léxico, incluso los aspectos fonéticos, se seleccionan en función del tipo de cante que se interpreta y de las exigencias personales de cada cantaor. Antonio Mairena, en una entrevista personal, me decía que él seleccionaba algunas veces las letras de sus cantes de la *Colección de cantes flamencos* de Antonio Machado y Álvarez «Demófilo»; pero, después, él cambiaba y acomodaba estas letras a su forma de cantar y a las características de los cantes que interpretaba.

José Manuel Caballero Bonald (1975:80-81), tratando este tema de la importancia de las aportaciones del individuo en el momento de interpretar los cantes y de las alteraciones que sufren por esta causa las letras de las coplas flamencas, añade:



Todo lo cual viene a abundar en la idea antes sustentada, es decir, en que cuando el cantaor intuye el recóndito secreto del ritmo y ha penetrado hasta el fondo de la condición ritual del flamenco, cuenta ya de hecho con la más absoluta libertad para interpretarlo todo a su manera, aun sin salirse de la estructura básica de cada cante, dando carta de naturaleza a los más súbitos e indefinibles resortes comunicativos.

Entre estos resortes comunicativos están los gestos, la expresión del rostro, las actitudes que adopta el cantaor y, por supuesto, su lenguaje característico. El polimorfismo, del que hemos tratado antes en este mismo volumen de *Litoral*, tan frecuente en los cancioneros y antologías de coplas flamencas, responde muchas veces a este carácter individual del cante y al hecho de que los autores de dichos cancioneros intentan reflejar en las letras de las coplas los rasgos fonéticos, morfológicos y léxicos característicos de los cantaores. Teniendo en cuenta estos hechos, así como la riqueza y variedad de usos lingüísticos de Andalucía, se puede comprender ese polimorfismo, casi anarquía gráfica, que con frecuencia se detecta en los cancioneros flamencos.

Obedeciendo también al carácter individual del cante, cabe señalar, por su trascendencia en el sistema léxico, que el cantaor, como goza de la más absoluta libertad expresiva mientras interpreta un cante, introduce de forma espontánea una serie de palabras (*primo, prima, niño, niña, chiquilla, mare, compañera, serrana, gitana*, etc.), cuyo valor semántico exacto sólo nos lo puede dar el contexto, la situación y, a veces, hay que recurrir incluso al intérprete concreto en el proceso semasiológico o de interpretación. Esta especialización total o parcial de determinados signos léxicos en un subsistema de lenguaje no es exclusiva del lenguaje flamenco. Se da en cualquier otro subsistema léxico.

Julio Fernández-Sevilla (1975:459) ha dejado constancia de este proceso de especialización en su estudio sobre el subsistema léxico agrícola andaluz:

Puede comprobarse que en esta lengua funcional de la agricultura, los signos léxicos se revisten a veces de particulares valores, se especializan parcial o totalmente, de manera habitual o puramente ocasional. Todo ello es posible gracias a la situación, al contexto y al entorno, de cuya relevancia en los procesos de comunicación no es necesario hablar aquí.

Del mismo modo, en la «lengua funcional» del flamenco hay una serie de palabras como por ejemplo *mare, prima, niña, chiquilla, hermanita, compañera, serrana, gitana, morena*, etc., cuyo valor semántico concreto en las coplas es a veces distinto del que estas palabras tienen normalmente en la lengua oficial (común o estándar):

1.º Pueden funcionar en las coplas como meras formas léxicas, casi vacías de contenido semántico.

2.º Pueden tener sentidos particulares, sólo reconocibles en el contexto y situación de cada copla.

En el primer caso, estas palabras son significantes que funcionan como meros soportes formales de la estructura melódica y rítmica del cante y no aportan ningún valor semántico notable al tema de la copla, de modo que pueden suprimirse de las coplas y su contenido temático permanece inalterado. Así por ejemplo, las expresiones *niña de mi corazón, mujer de mi corazón, mare de mi corazón*, etc., introducidas a veces en los cantes por peteneras, carecen de sentido en el contexto temático de las coplas:





Giorgio de Chirico Canción meridional

Pensamiento ¿aonde me yevas,  
 Que no te pueo seguí?  
 No me metas en paraje  
 ¡Niña de mi corasón!  
 No me metas en paraje  
 Donde no pueda salir. (CCF pág. 173)

Er que quiera cantar bien  
 Cante cuando tenga pena;  
 La misma pena le jase,  
 ¡Niña de mi corasón!  
 La misma pena le jase  
 Cantar bien, aunque no quiera. (CCF pág. 175)

Ya no puede ser er cuerbo  
 Más negro que son las alas;  
 Ya no pueden ser mis penas  
 ¡Niña de mi corasón!  
 Ya no pueden ser mis penas  
 Más negras que las pasadas. (CCF pág 176)

(Peteneras seleccionadas de la *Colección de cantes flamencos* (CCF) de Antonio Machado y Álvarez «Demófilo». Sevilla, 1881.)

De hecho, la expresión ¡Niña de mi corasón! de algunas peteneras se suprime en unos cancioneros, mientras se conserva en otros.

En el segundo caso, los lexemas *primo*, *prima*, *mare*, *hermanita*, etc., tienen un contenido semántico distinto del que normalmente tienen estas palabras en la lengua común (estándar, oficial). Estos sentidos particulares sólo son reconocibles en el contexto y situación de cada copla: Así por ejemplo, *prima* es definida en el DRAE como «respecto de una persona, hija de su tío o tía»; sin embargo, es evidente que tiene otro sentido en las siguientes coplas (novio, amante):



Que cuando querrá Dios  
Que nos encontremos, *prima*, en la calle  
Y que nos demos satisfacción.

(*La poesía flamenca lírica en andaluz* de J. A. Fernández Bañuls y J.M. Pérez Orozco. Sevilla, 1983 (LPFLA pág. 176).

Igualmente *mare* en las coplas siguientes:

¿Qué tienen tus ojos,  
Que, cuando me miras,  
Los güesitos, *mare*, de mi cuerpo  
Tos me los lastimas? (CPE (II) pág. 31).

De tu pelo rubio  
Dame tú un cabeyo  
Pa jaserme, *mare*, una caena  
Y echármela ar cueyo (CCF pág. 118).

El lexema *mare* de estos cantes, si tiene algún valor semántico, éste no coincide con el que el término *madre* tiene en la lengua común.

Comentando el significado que adquiere en esta copla el término *mare*, dice Francisco Rodríguez Marín (1882-1883:107):

«En muchas coplas flamencas, no tiene el vocablo *mare* su significación natural, sino la de *compañera, amiga, amada*. También se suele decir *hermanito, hermanita* en el propio sentido».

En el subsistema del lenguaje del cante, en efecto, muchos lexemas de este tipo tienen un valor semántico muy amplio e impreciso. Los matices expresivos que cada *cantaor* confiere a estas palabras originan importantes cambios semánticos y vienen a configurar, junto con los demás factores ya estudiados, la lengua especial del flamenco.

Así pues, en el lenguaje especial del cante flamenco existe un vocabulario peculiar: las letras de las coplas, el habla característica de los *cantaores* y aficionados constituyen un subsistema léxico en el que cada elemento característico adquiere su propio valor significativo en oposición a todos

los demás elementos que integran esa *lengua funcional* que se utiliza en el complejo campo del flamenco.

Sacar estos elementos léxicos de su propio sistema supondría quitarles el contexto natural donde adquieren su valor semántico auténtico y, por tanto, quitarles su sentido. Así, por ejemplo, no podemos llamar «cantos de soledades» a los *cantes por soleares*, ni «seguidillas» a las *siguiriyas* gitanas. Y es que una palabra específica del lenguaje del cante puede coincidir formalmente con la homónima del castellano e incluso proceder históricamente de él, pero por su valor y funcionamiento semánticos puede ser una unidad léxica distinta.

José Carlos de Luna (1951:242), quizá sin conocer las teorías lingüísticas de la semántica estructural, intuyó más de una vez en sus escritos sobre el cante que el léxico flamenco tiene a veces un valor significativo distinto del que normalmente ofrece el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia (DRAE) y formuló hace ya muchos años una tesis semejante a la que estoy desarrollando en este artículo (sólo que él la plantea con mucha más gracia que yo):

«En su propia salsa, que así hay que catar el guiso de caracoles y el arte de los gitanos, éstos no son bailarines ni danzarines sino *bailaores*. La palabra «*bailaor*» que en el *Diccionario* es sinónimo de «bailarín», tiene valor expresivo muy distinto en el convencional lenguaje coreográfico popular: de modo que *bailaor* no debería rechazarse como barbarismo, aunque lo sea, mientras no





Rafael Rodríguez Portero

reconozca y especifique la Real Academia la diferencia entre *bailaor*, *bailador* y *bailarín*».

Se plantea aquí un problema de mutuas relaciones entre la lengua común (general, estándar, oficial) y la lengua especial, entre el significado que los términos tienen en el DRAE (el Diccionario de la lengua oficial) y el sentido que estos mismos términos adquieren en el flamenco (como subsistema léxico especial). En efecto, en las relaciones entre la lengua común y las lenguas especiales podemos descubrir un doble proceso de especialización y generalización. El primero, que surge de las característica principal de las lenguas especiales, definida al principio (ser subsidiarias, «alimentarse» de la lengua común), consiste en que la lengua especial recurre a la lengua común de donde toma determinados términos a los que da un valor semántico diferente, un sentido especializado. El proceso contrario (la generalización) consiste en que el sentido específico adquirido por un término en la lengua especial pasa a la lengua común, enriqueciéndola de este modo, donde adquiere un significado más amplio.

Stephen Ullmann (1986:225), en el capítulo octavo de su libro *Semántica*, dedicado al cambio de significado que experimentan las palabras, explica muy bien este doble proceso:

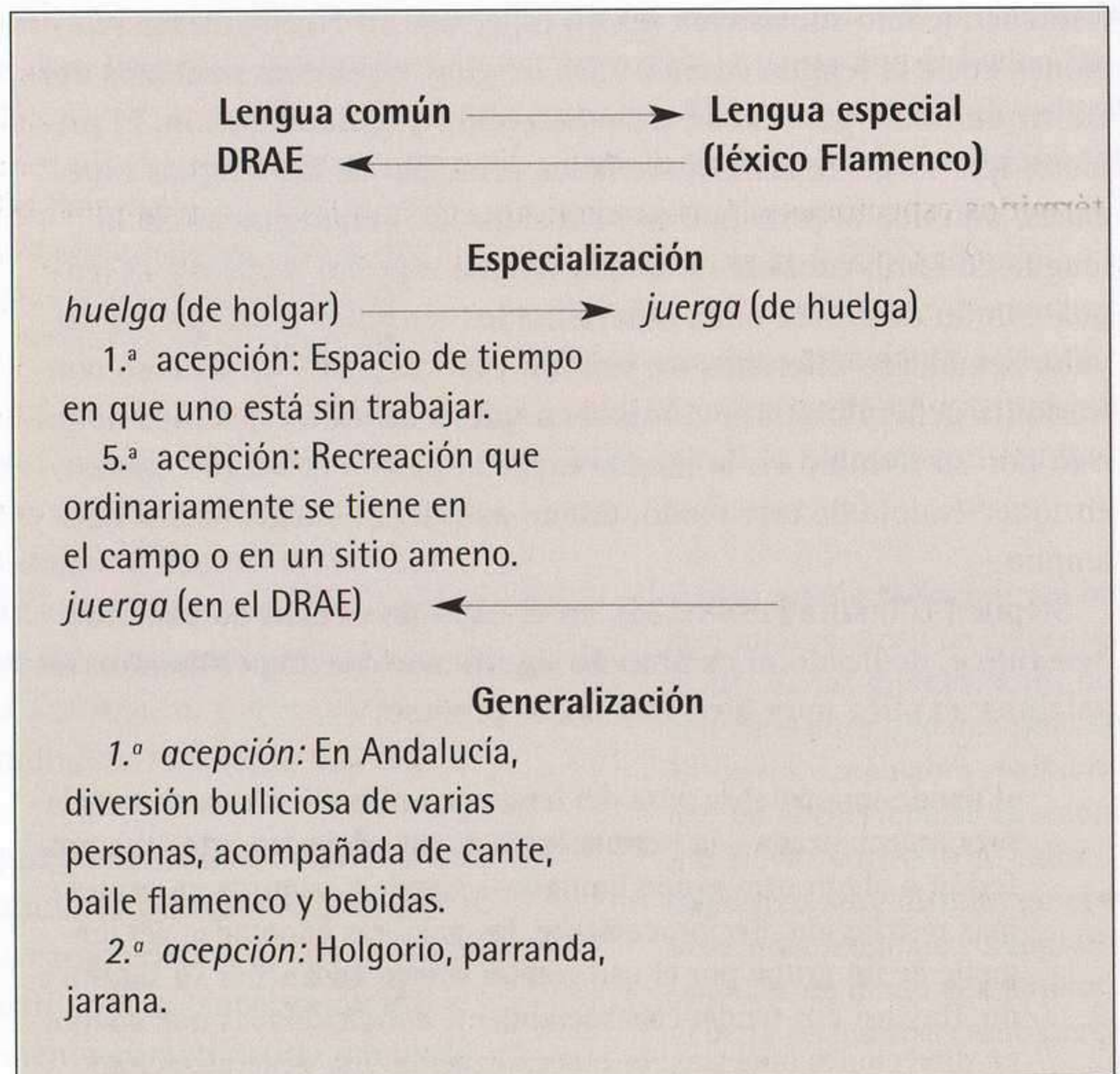
«Cuando una palabra pasa del lenguaje ordinario a una nomenclatura especializada —la terminología de un oficio, un arte, una profesión o algún otro grupo limitado—, tiende a adquirir un sentido más restringido. Recíprocamente, las palabras adoptadas del lenguaje de un grupo por el uso común suelen ensanchar su significado. Hay así dos tendencias socialmente condicionadas que operan en direcciones opuestas: la especialización y la generalización».



Así pues, cuando un grupo social, un arte o una actividad determinada tiene gran vitalidad y ejerce una poderosa influencia social (como es el caso del fútbol, los toros, el flamenco, etc.), su léxico suele pasar a la lengua común, donde se usan con frecuencia palabras y expresiones tomadas de ese lenguaje especial. Así términos y expresiones del lenguaje del fútbol son de uso común fuera del ámbito deportivo como por ejemplo *meter un gol* (al gobierno, a la oposición, etc.) o *casarse de penalti*.

Igualmente el flamenco ha ejercido y sigue ejerciendo una gran influencia sobre las costumbres y el lenguaje de los españoles; por eso, gran parte de su léxico ha pasado a la lengua común. Es indudable que el lenguaje del cante ha traspasado los límites del grupo minoritario de los «flamencos» y ha arraigado profundamente en el uso popular. Ahora voy a comentar solamente un ejemplo muy significativo: los cambios semánticos que han experimentado los términos *huelga-juerga* en el doble proceso de especialización y generalización seguidos en el paso de la lengua común al lenguaje especial del flamenco y viceversa.

Véase el gráfico siguiente:





El término *juerga* puede tener en el mundo flamenco y en el contexto de las coplas connotaciones muy serias, muy hondas:

A todos nos han cantao  
en una noche de *juerga*  
coplas que nos han matao (LPFLA pág. 81).

Corazón calla tu pena  
A todos nos han cantao  
en una noche de *juerga* (LPFLA pág. 89).

En cambio, en la lengua y el uso común, el término *juerga* parece connotar más bien «diversión bulliciosa, poco seria», incluso «poco recomendable». Así, la expresión *tomar a juerga una cosa* la define el DRAE como «tomarla a broma». En el *Vocabulario andaluz* de Antonio Alcalá Venceslada, JUERGA se define, en efecto, como «diversión, con frecuencia, *non sancta*» y en el DRAE «diversión bulliciosa», sinónimo de *holgorio*, *parranda* y *jarana*. La *jarana* —según el DRAE— es «diversión bulliciosa de gente ordinaria. Pendencia, alboroto, tumulto. Trampa, engaño, burla». Con esta definición el término flamenco *juerga* se carga de connotaciones negativas.

En efecto, en el proceso de generalización (paso de términos específicos del lenguaje flamenco a la lengua común), por causas muy diversas (históricas, socioeconómicas, políticas, culturales, etc.) bastantes términos del subsistema léxico flamenco adquieren en la lengua y el uso común (incluso en el DRAE) valores semánticos negativos, despectivos e, incluso, injuriosos.

Así, por ejemplo, *camelar*, un verbo caló, de origen indostánico, emparentado con el sánscrito, que en el lenguaje flamenco es el verbo gitano más usado con el precioso significado de «querer, amar, cortejar, enamorar» pasa a la lengua y al uso común con el sentido de «engañar, seducir»; o *mangar*, también verbo caló, que significa en el lenguaje flamenco «pedir, mendigar» pasa a la lengua común con el significado de «hurtar, robar». Un *mangante*, derivado de *mangar*, es definido por el DRAE como «sablita», «sinvergüenza, persona despreciable sin oficio ni beneficio».

A esta valoración negativa de algunos aspectos del flamenco y de su léxico se añade (como denunciaba José Carlos de Luna) el hecho de considerar «barbarismo», «vulgarismo», incluso «palabra malsonante» o «de mal gusto» a muchos de los términos específicos o característicos del lenguaje flamenco, que le confieren un carácter especializado y técnico.

Creo que contamos con planteamientos y argumentos científicos suficientes (éste ha sido otro objetivo fundamental de este artículo), para rechazar esta terminología, trasnochada, confusa y equivocada. Hoy ya no se puede hablar con fundamento de «barbarismo» o «vulgarismo» al definir o clasificar el léxico flamenco. Son términos que tienen su origen en el caló, la lengua de los gitanos, y en la modalidad lingüística andaluza. En muchos casos se trata de términos peculiares, propios de un lenguaje sectorial o de un lenguaje «técnico» especializado. El conjunto de todos estos términos constituye un léxico mestizo, el subsistema léxico del lenguaje especial del cante flamenco, que ha enriquecido a las hablas andaluzas y a la lengua española común con abundantes préstamos.



## Referencias bibliográficas

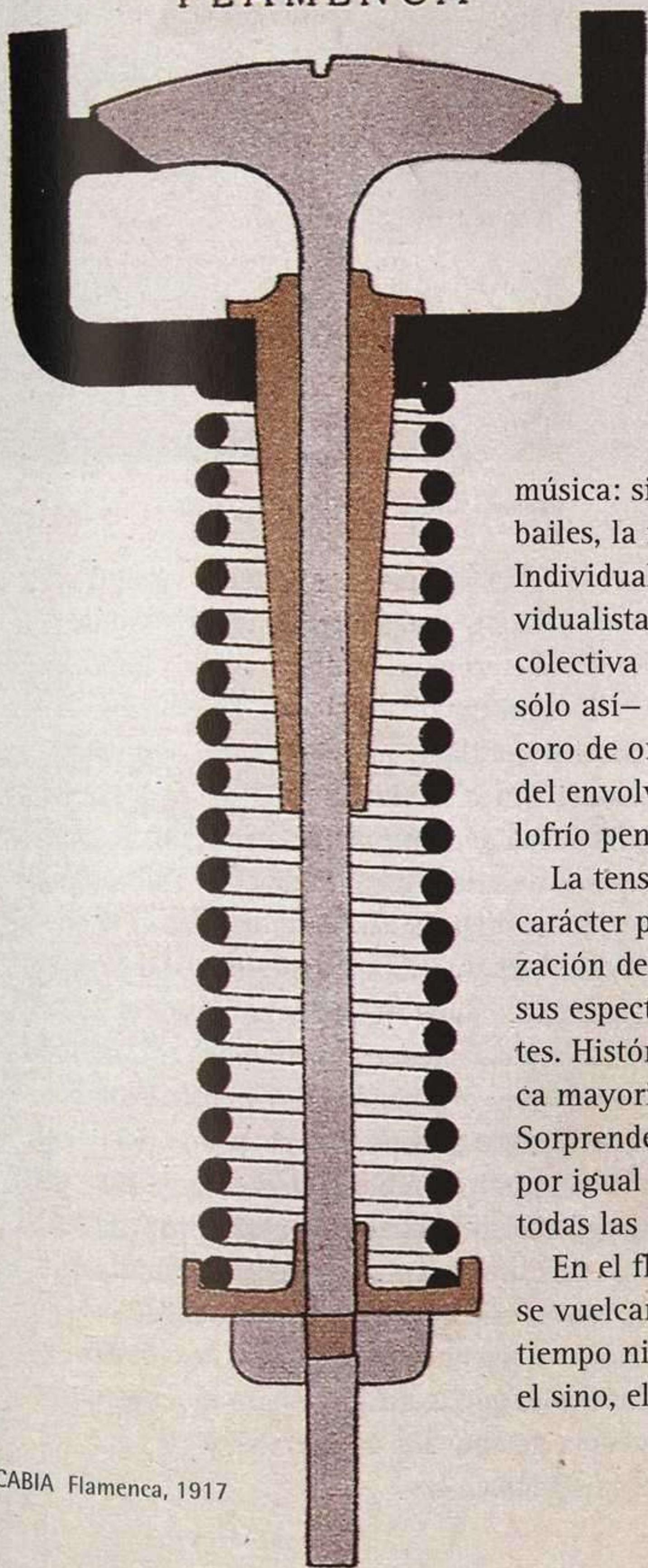
- A. Alcalá Venceslada, *Vocabulario andaluz*. Andújar, 1934.  
Reedición de la Real Academia Española, Madrid, 1951.
- J. M. Caballero Bonald, *Luces y sombras del flamenco*.  
Barcelona, Lumen, 1975.
- C. Clavería, *Estudios sobre los gitanismos del español*. RFE,  
Anejo LIII. Madrid, 1951.
- J. Fernández-Sevilla, *Formas y estructuras en el léxico agrícola  
andaluz*. Madrid, CSIC, 1975.
- J. C. de Luna, *Gitanos de la Bética*. Madrid, EPESA, 1951.
- R. Molina y A. Mairena, *Mundo y formas del cante flamenco*.  
Madrid, Rev. de Occidente, 1963 (Reed. Sevilla, Granada, Librería  
Al-andaluz, 197).
- B. Rodríguez Díez. *Las lenguas especiales*. León, Publicaciones  
del Colegio Universitario de León, 1981.
- F. Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles* (5 tomos).  
Sevilla, F. Álvarez y Cía. Editores. 1882-1883. Para Francisco  
Rodríguez Marín los valores morales de las coplas son aportados  
por los andaluces, mientras que todo lo malo (odio, peleas, amorí-  
os, etc.) es aportación gitana. Cfr. CPE (II) nota 92, pág. 372 y CPE  
(III) nota 35 pág. 283.
- J. Vendryes, *El lenguaje*. México, Uteha, 1967.
- S. Ullmann, *Semántica*. Madrid, Aguilar, 1986, 7ª ed.



# El flamenco, más allá de la música

Cristina Cruces Roldán

FLAMENCA



El flamenco es un hecho de comunicación humana, un arte del sentimiento. Su música, su plástica, su palabra –tecnologías al cabo– requieren de la conmoción, han de reflejar un mensaje que trascienda el primor y la belleza. Pero limitar el flamenco a la intimidad del intérprete o de su propia energía es inexacto. La turbación flamenca siempre responde al diálogo entre el sujeto y la cultura. El flamenco no sólo es una

música: simboliza la expresión socializada de sonidos y bailes, la mediación entre «el yo» y «la historia». Individualizado en su representación, no es individualista en su espíritu, ya que recoge la vida colectiva de unas gentes que así pudieron –y sólo así– escribir sus anales, y requiere de un coro de oficiantes para convertirse en materia del envolvente jolgorio del compás o del escalofrío penetrante de la jondura.

La tensión flamenca vibra hoy entre su carácter profundamente andaluz, la mundialización de sus mercados y la universalidad de sus espectadores, tal vez no de sus convivientes. Históricamente, nunca gozó de una práctica mayorizada, bien es cierto, pero sí popular. Sorprendentemente, fue amado y despreciado por igual dentro y fuera de Andalucía y por todas las clases sociales de cada periodo.

En el flamenco se encuentran los mensajes y se vuelcan las voces hacia argumentos sin tiempo ni frontera: la muerte, la desesperación, el sino, el desamor, el olvido, el hambre... pero



también el piropo, la alegría y el regocijo de la chanza. Mas es indiscutible que representa una de nuestras marcas de identidad colectiva: argumentos universales, sí, pero escritos según las condiciones de existencia de los desposeídos: el amor no correspondido por el orden social, la división y la desigualdad de los sexos, la irregularidad del trabajo, la pobreza, la subalternidad de aquellos andaluces menesterosos y desamparados:

Desgrasiaíto aquél que come  
el pan de manita ajena,  
siempre mirando a la carita  
si se la ponen mala o güena

Desde luego, el semillero de los sonos y danzas flamencos anidaba en la larga tradición musical de Andalucía, donde los pueblos se superpusieron impregnando con matices de cada tradición músicas populares que eran practicadas por grupos de diversa condición y origen étnico, pero que compartían como uno las frustraciones de las diversas formas de exclusión. Seguramente, la música nació antes que la palabra. El compás, primero; la melodía, más tarde. Las armonías... ¿cuándo? Algo de primigenio humano existirá sin duda en el flamenco, palabra cantada y poesía oral que quiso contar sus esperanzas y anhelos, su rebeldía y su conformismo al tiempo que hacía las músicas.

Mas no es viejo el flamenco, no anidó en las bailarinas gaditanas, en los cantos mozárabes ni en las zamboras moriscas. Ahí estuvieron sin duda fragmentos que sólo hace algo más de un siglo com-

pletaron el definitivo mosaico del flamenco, palabra recién nacida que avisaba de un género insólito a los públicos y de una puerta abierta a los artistas que emergían hacia la pequeña fama del café cantante. Como género musical y coreográfico nadie dude de su normalización en los escenarios allá por la segunda mitad del siglo XIX. Sus sonos no habrían alcanzado la categoría de arte de no ser por la elevación que vivieron en el tiempo del Romanticismo, a la búsqueda agónica de autenticidad en la tradición, categoría mixtificadora ésta preparada entonces para los últimos pueblos «atávicos» de Europa. Frente a los desengaños del mundo moderno, en connivencia con el casticismo reactivo a la racionalidad del Siglo de las Luces fue como se instaló una fascinación por lo flamenco aún no superada, que le atribuye para muchos el carácter de supervivencia de aquellos ancestrales y lejanos ecos encarnados en las



Eduardo Arroyo María Dolores, 1988

figuras arquetípicas —entonces y ahora— de gitanos, majos y gente crúa.

Esa excitación transitó desde la Andalucía romántica a la crítica finisecular noventayochista, a la inocencia bondadosa de los primeros folkloristas andaluces y al sueño de las vanguardias en la Granada de 1922. Después, hacia el desahucio del trasnoche crápula, la complacencia del franquismo, la reclamación neojonista... y ahora hacia un equívoco abrigo arrellanado en los antojos de la world-music.

El atavismo interpretativo que arrastra el flamenco falsea su irrecusable condición de arte contemporáneo. Decidlo en voz alta: nacido como arte nuevo, por más que emanado de tradiciones quiméricas, expresó el sentir, el hablar y el callar, el dolor y la dicha de un pueblo pobre, una vez sus

ritos y sus soledades fueron alambicados en los escenarios a través de la grandeza de los intérpretes y la creación. Recuperar hoy la inscripción del flamenco en el seno de las denominadas «músicas étnicas» rodea pues de inexactitudes a un fenómeno que, de nacimiento, tiene vocación artística y que sobrevivió, se reprodujo y encumbró gracias a ella. Que forma parte, con sus propios códigos, de las artes andaluzas más vanguardistas del momento, ahora pero también entonces.

¿Qué representa pues el flamenco para la vida, para la dimensión humana?

Seguramente, la música, más allá de la música. El tiempo breve o largo del dolor, la cadencia melódica y el compás, los ritos y las reuniones, pero también las voces solas. Lo marginal del oscuro y quejumbroso grito del gitano —protagonista aquí no único, mas fundamental para entender una razón ética y estética— pero también la luminosa lírica del arabesco en la melodía o la rotundidad de las mixturas en el compás de la fiesta. Los contrastes necesarios prodigiosos: la reunión privada, el flamenco de uso, reprodujo una cultura no enajenable y poco menos atenta a la perfección técnica de las tablas que a la excelencia litúrgica del rito; el escenario, en cambio, encarnó esa otra cultura siempre indispensable de la compra-venta y las bohemias artísticas.

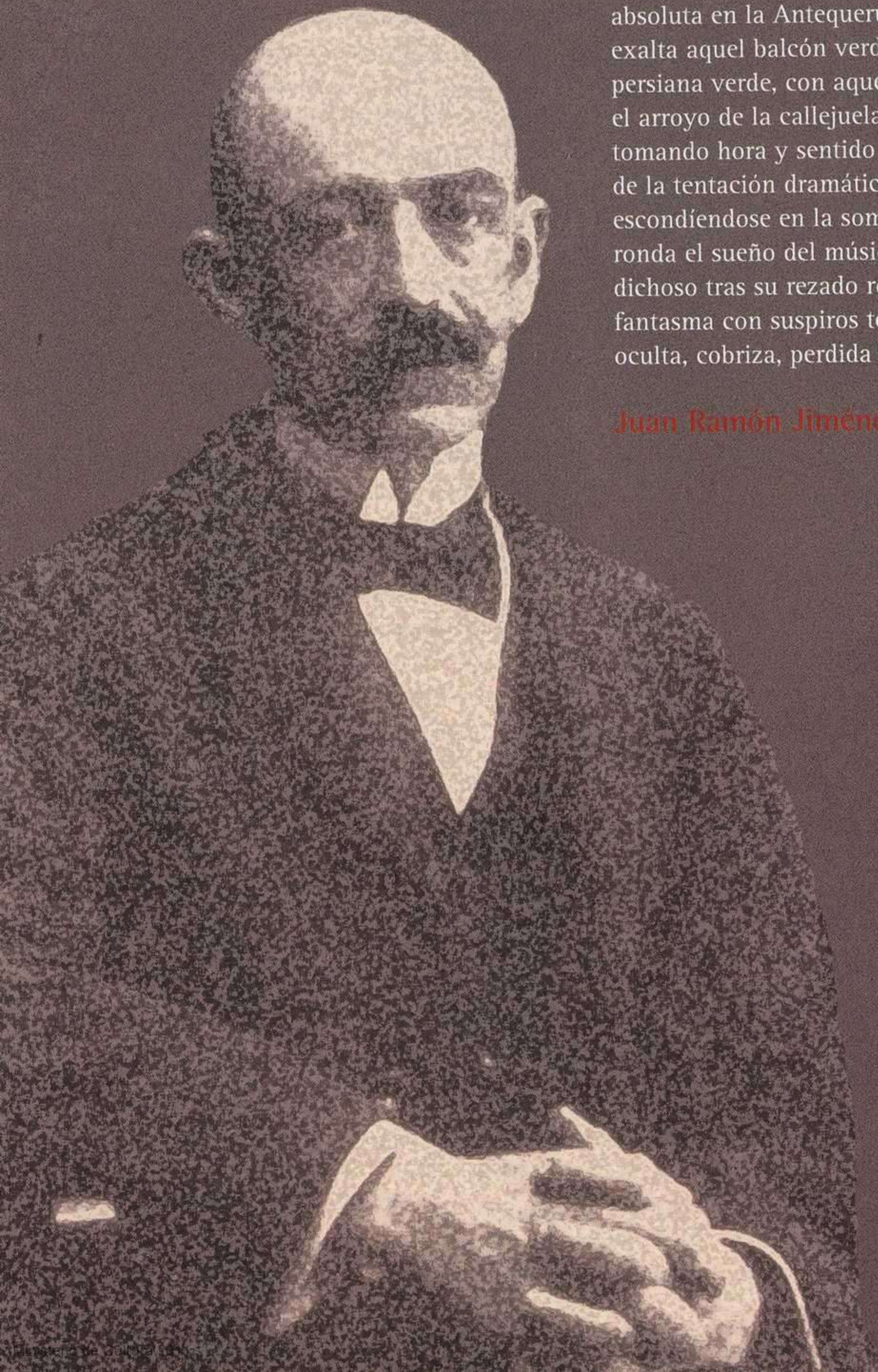
Personificó, hábilmente, la «dinámica de la tradición».



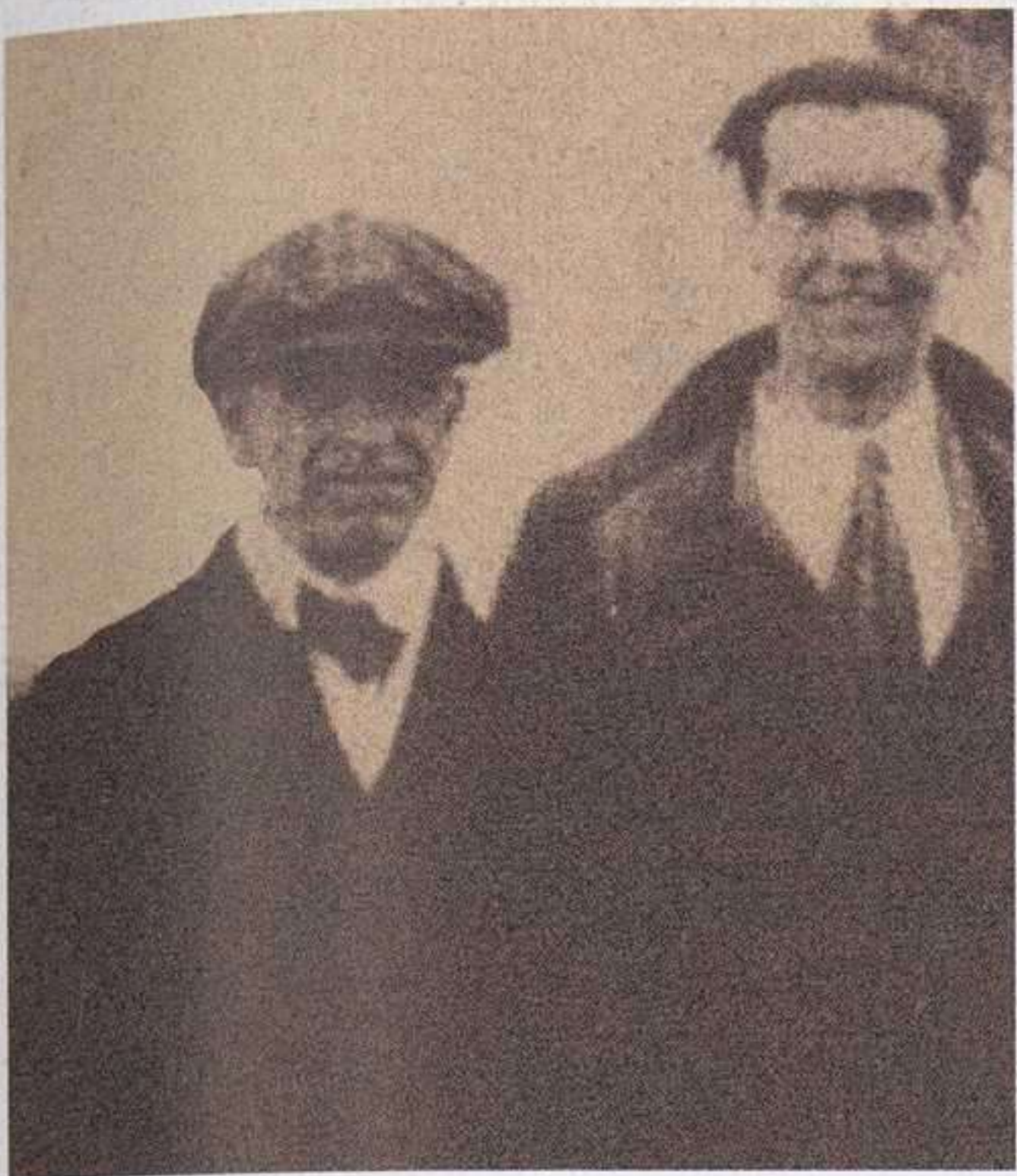
# Falla

De noche suben los rumores de Granada: gritos de niño, campanas, balidos como estrellas menudas (que estamos con las grandes), un cornetín, medias coplas, lamentos ondulados; y las luces incesantes de la Vega van y vienen. La soledad es absoluta en la Antequeruela, donde se exalta aquel balcón verde, con aquella persiana verde, con aquella farola verde (en el arroyo de la callejuela, la rata seca). Y va tomando hora y sentido la esquina secreta de la tentación dramática, por la que, escondiéndose en la sombra de la luna, ronda el sueño del músico sonriente y dichoso tras su rezado rosario, la rítmica fantasma con suspiros tentadores, de la oculta, cobriza, perdida canción gitana.

*Juan Ramón Jiménez* 1926







Manuel de Falla y Federico García Lorca

Se da el nombre de cante jondo a un grupo de canciones andaluzas cuyo tipo genuino creemos reconocer en la llamada siguiriya gitana, de la que proceden otras, aún conservadas por el pueblo y que, como los polos, martinetes y soleares, guardan altísimas cualidades que las hacen distinguir dentro del gran grupo formado por los cantos que el vulgo llama flamencos.

Esta última denominación, sin embargo, sólo debiera en rigor aplicarse al grupo moderno que integran las canciones llamadas malagueñas, granadinas, rondeñas (tronco ésta de las dos primeras), sevillanas, peteneras, etc., las cuales no pueden considerarse más que como consecuencia de las antes citadas.

Admitida la siguiriya gitana como canción tipo del grupo de las de cante jondo, y antes de subrayar su valor desde un punto de vista puramente musical, declaramos que este canto andaluz es acaso el único europeo que conserva en toda su pureza, tanto por su estructura como por su estilo, las más altas cualidades inherentes al canto primitivo de los pueblos orientales.

Asimismo, no debe ser olvidado que es cualidad esencial del cante puro andaluz la que evita toda imitación del estilo que pudiéramos llamar teatral o de concierto, pues siempre debe tener presente el aspirante a premio que no es un cantante, sino un cantaor.

No debe ser motivo de desaliento para el cantaor el que le digan que desafina en determinadas notas del canto. Esa desafinación no es tal, en ocasiones, para el verdadero conocedor del cante andaluz.

Recuérdese también que una gran extensión vocal, es decir, una voz que abarque muchas notas, no sólo no es necesaria para el cante jondo, sino que, si se hace un mal uso de esa propiedad, puede ser perjudicial al más puro estilo del mismo.

## Manuel de Falla



# El flamenco y la generación del 27

Fernando Iwasaki Cauti

Aunque el título no requiere mayor explicación, uno quiere dejar claro desde el principio que no hay que demostrar la existencia de una relación entre la poesía de la Generación del 27 y el flamenco, pues allí están *El Jándalo* de Gerardo Diego, *Andalucía la baja* de Fernando Villalón, *La amante* de Rafael Alberti o el *Poema del Cante Jondo* de García Lorca, para que no quede ninguna duda. Sin embargo, como no siempre gozó el flamenco del mismo aprecio y respeto entre los poetas y escritores españoles, es imprescindible trazar su proceloso itinerario desde las coplas populares andaluzas hasta la poesía, pasando por la música sinfónica y de cámara.

Caricatura original de López Sancha sobre una de las sesiones del Concurso de cante Jondo de 1922. En ella encontramos a Andrés Segovia, Ignacio Zuloaga, Manuel de Falla, Federico García Lorca y Pablo Neruda, entre otros.





La Generación del 27, andaluza y del sur, fue precedida por otra extraordinaria promoción de escritores: la Generación del 98, castellana y del norte. Empeñados en definir la «españolidad», los intelectuales del 98 definieron antes la «españolada»: la España sangrienta de las corridas de toros, la España santurrón de la Inquisición y la España canalla del flamenco y la gitanería. Esa España para ellos fue una postal andaluza —la Andalucía de Gautier, Borrow, Dumas y Merimée— y acuñaron un agravio lapidario: «La España de la pandereta», que no era otra que Andalucía.

Contra esa Andalucía de sombrero ancho y dedos grasientos, urdieron una Castilla lírica y sentimental, hidalga y melancólica, heroica y austera, que alcanza sus cotas más altas en las obras de Unamuno y Azorín. Tan falsa y postiza se les antojaba Andalucía, que Ortega y Gasset perpetró los siguientes juicios en su *Teoría de Andalucía* (1927):

El andaluz, a diferencia del castellano y el vasco, se complace en darse como espectáculo a los extraños, hasta el punto de que en una ciudad tan importante como Sevilla tiene el viajero la sospecha de que los vecinos han aceptado el papel de comparsas y colaboran en la representación de un magnífico *ballet* anunciado en los carteles con el título: «Sevilla».



Manuel Ángeles Ortiz Naturaleza muerta del gato y la mandolina, 1926

No obstante, muchos años antes, en 1847, Serafín Estébanez Calderón había publicado en Madrid una obra que entonces pasó desapercibida: *Escenas andaluzas, bazarías de la tierra, alardes de toros y rasgos populares*, ilustrada con 124 litografías de Lameyer. Estébanez Calderón fue catedrático de Árabe en la Universidad de Granada, catedrático de Retórica y Bellas Letras en Málaga, y diputado, académico y director de diarios en Madrid, donde murió en 1867. Sus *Escenas Andaluzas* constituyen una obra capital para la comprensión del arte flamenco, y en la entrada correspondiente de su erudito *Manual del librero hispano-americano*, Antonio Palau dice que es un «Libro delicioso y que en otros países hubiera obtenido un éxito constante».

Prueba de ello fue el interés que despertó en el gran compositor ruso Mikhail Glinka, quien residía por aquellos años en España y que tras la lectura de Estébanez Calderón recorrió Córdoba, Sevilla y Granada en busca de esas melodías flamencas que todavía reverberan en su obertura *Summer Night in Madrid* (1848).

Ya por entonces Gustavo Adolfo Bécquer publicaba sus primeros poemas en el diario *El Contemporáneo* de Madrid, dándole a la primitiva copla andaluza el estatuto de poesía que todos advirtieron cuando la totalidad de su obra se publicó póstumamente en 1871.

La extraordinaria acogida de las *Rimas* y *Leyendas* de Bécquer fue un estímulo más para las investigaciones de Antonio Machado y Álvarez, crítico teatral, periodista y estudioso



del folclore y la música popular andaluza, quien publicó en Sevilla en 1881 una recopilación de coplas y letras flamencas bajo el título de *Poesía popular*. *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Demófilo*. El magisterio de Antonio Machado y Álvarez fue asimilado por sus hijos, Antonio y Manuel Machado, imprescindibles también en el desarrollo de la lírica flamenca.

Mientras tanto, en 1887 Nikolay Rimsky-Korsakov estrenó su *Capriccio español*, colmado de melodías flamencas que volvieron a manifestarse en *Scheherazade* (1888).

Gracias a estos homenajes musicales, el compositor francés Claude Debussy recorrió Granada y decidió adaptar el flamenco a sus preludios, poemas y coreografías. Debussy, que componía inspirado en las pinturas de Monet, que musicalizó poemas de Verlaine y que llevó *The Fall of the House of Usher* de Edgar Allan Poe a la ópera, no pudo sustraerse al embrujo y la magia del flamenco.

A través de la música sinfónica las armonías del flamenco empezaron a conocerse en todo el mundo, y en el tránsito del siglo XIX al XX gozaron de gran popularidad las com-



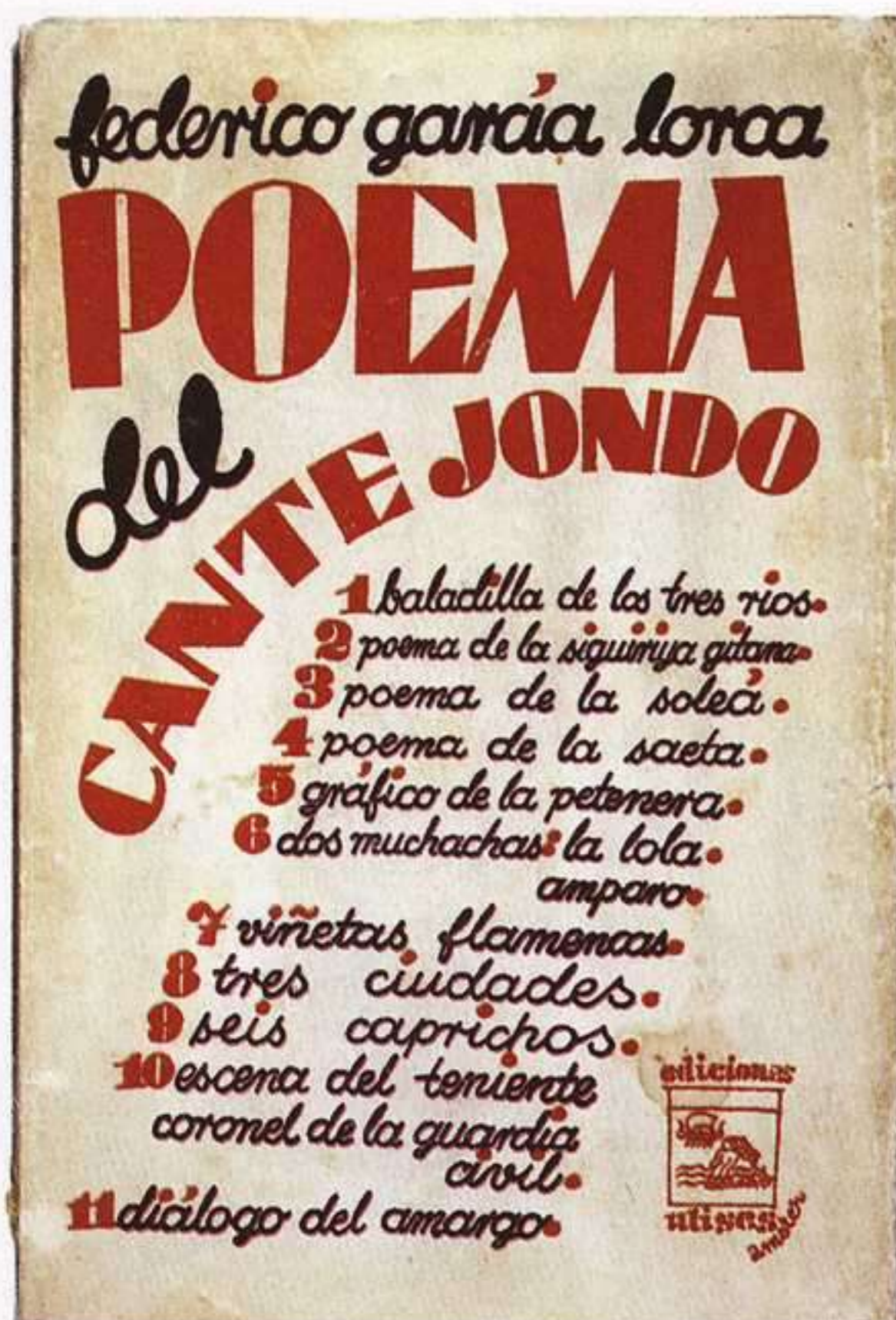
Ramón Gaya Bodegón con mandolina, 1927

posiciones de Granados y sobre todo de Isaac Albéniz, quien consiguió aprehender la esencia de las músicas andaluzas en su célebre *Iberia* (1909).

Mientras tanto, el Modernismo perdía terreno poético en España frente a la Vanguardia y más tarde ante el Ultraísmo, predominando el verso libre y el gusto por lo exótico y lo oriental. En el contexto de esta España seducida por el *haiku* japonés y el *art nouveau* francés, el arte flamenco dio unos tímidos pasos más gracias al poemario *Cante Hondo* (1912) de Manuel Machado, al estreno en Madrid de *El amor brujo* (1915) de Manuel de Falla y a la flamante sociedad entre Manuel de Falla y el coreógrafo ruso Sergei Diaghilev, que desembocó en el estreno en Londres de *El sombrero de tres picos* (1919). Por entonces París no era una fiesta, sino una juerga flamenca. Fueron los locos años de tango, *jazz-band* y flamenco.

Así fue como aparecieron la segunda edición de *Cante Hondo* con ilustraciones de Juan Gris, el gusto por la pintura de Romero de Torres y el estreno en París de una coreografía flamenca del ballet ruso montada por Diaghilev. Corría el año 1921 e Igor Stravinski definió al flamenco como «un arte de composición». Por eso no debería extrañarnos que Manuel de Falla y Federico García Lorca convocaran el I Concurso de Cante Jondo, celebrado en Granada en 1922. Los distintos caminos seguidos por músi-





cos, poetas, pintores y artistas populares convergieron finalmente en el Albaicín granadino. ¿Por qué Lorca y los demás poetas de su generación se interesaron por el flamenco?

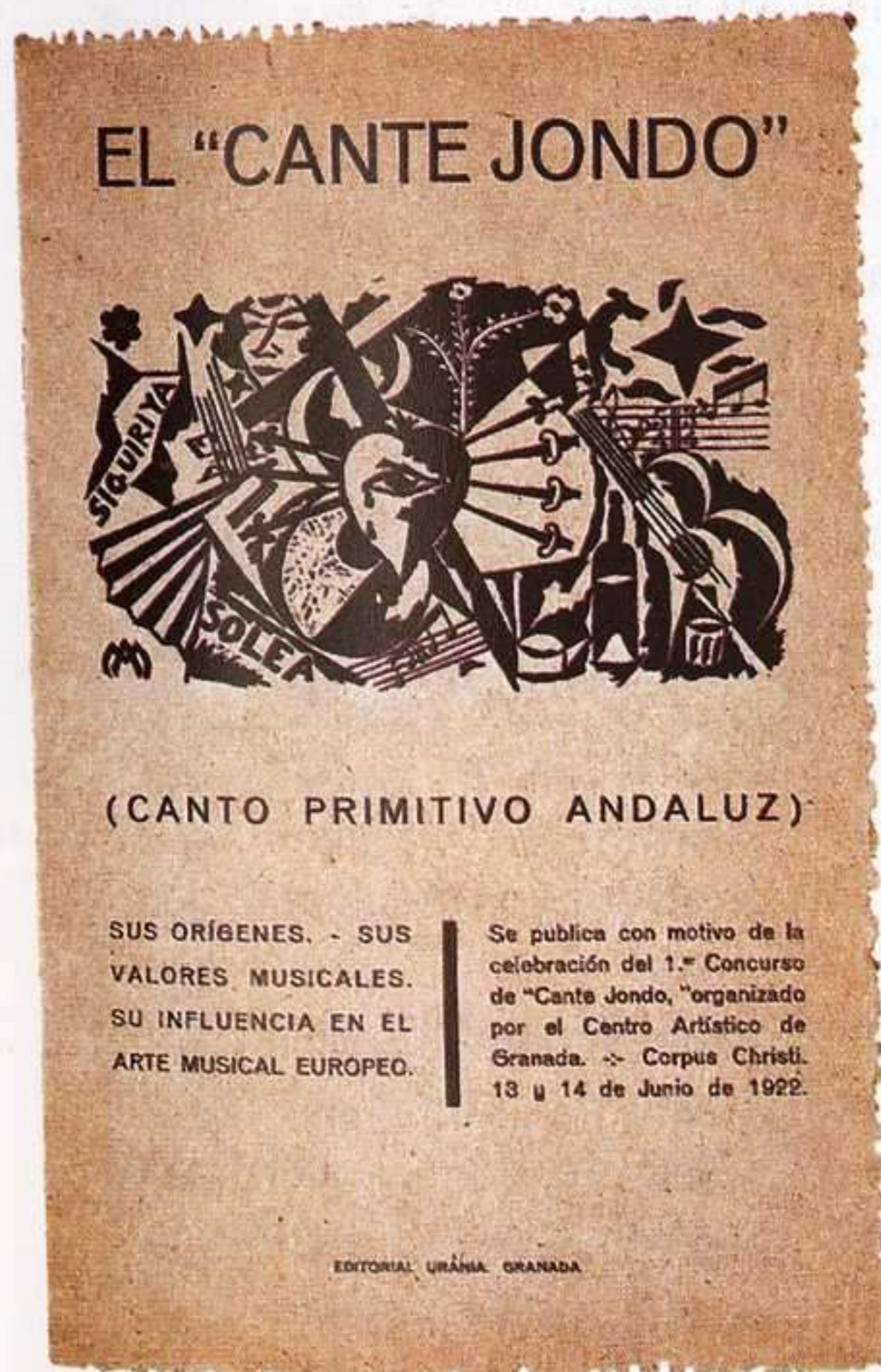
En primer lugar porque después de la Vanguardia los nuevos poetas entendieron que la cultura debía acercarse a lo popular, y en una actitud desafiante y a contracorriente de los prejuicios propalados por la Generación del 98, los nuevos poetas se acercaron al flamenco y a los propios toreros, como ocurrió con la tertulia del matador Ignacio Sánchez Mejías, mecenas de la poesía y él mismo poeta ocasional. De hecho, cuando un toro acabó con la vida del maestro, Lorca le dedicó *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935) y Rafael Alberti el poema *Verte y no verte*.

En segundo lugar por el descrédito del Romancero y en consecuencia de los poemas largos y narrativos, aunque todavía en 1922 Salvador de Madariaga publicó sus *Romances de ciego* según los cánones del género. En cambio, en el *Romancero Gitano* (1928) Lorca sigue la tradición del Cancionero, tradición que también asumieron otros poetas como Guillén, Alberti, Salinas y Aleixandre. Un compendio de cuanto hemos señalado puede hallarse en las críticas de Luis Cernuda al Romancero y en sus resueltos elogios a la poesía de Bécquer.

En tercer lugar porque el rechazo a los poemas narrativos se tradujo en un auge de la metáfora y el verso corto, que a partir de León Felipe comenzó a ser octosílabo y que con la Generación del 27 alcanzó una técnica fragmentaria (búsqueda del fragmento), acaso por la devoción a Góngora. La métrica de los cantes flamencos, su riqueza de imágenes y su vocación sintética, llevó a los nuevos poetas a escribir poesía en clave flamenca.

Finalmente, gracias a las composiciones musicales de Glinka, Rimsky-Korsakov, Debussy, Granados, Albéniz y Falla, el flamenco alcanzó un estatuto artístico sin precedentes, que exaltó el nacionalismo europeizante de los poetas del 27. Así, desterrado el veto





Manuel Ángeles Ortiz Bocetos para El Cante Jondo

de la Generación del 98 y más bien reclamado en los principales escenarios del mundo, el flamenco y la poesía sellaron una alianza que aún hoy goza de buena salud.

Los años 20 fueron de una intensa actividad: Falla estrena *El Retablo de Maese Pedro* en 1922, Rafael Alberti publica *Marinero en Tierra* en 1924 y los hermanos Machado *La Lola se va a los puertos* en 1930. Pero en 1929 tuvo lugar en New York un acontecimiento excepcional: el Instituto de las Españas de la Universidad de Columbia organizó un homenaje a la gran bailaora Antonia Mercé «La Argentina», donde Federico García Lorca leyó 16 poemas que un año más tarde fueron recogidos en una limitada y rarísima edición del Spanish Institute. Aquella plaqueta fue el palimpsesto del famoso *Poema del cante jondo*, recién publicado en España en 1931.

La influencia de García Lorca es plausible en otros poetas menores de la misma Generación del 27 como Adriano del Valle, Rafael de León, José Carlos de Luna y Rafael Porlán, autores de hermosas coplas, saetas y soleares que apenas han merecido la atención de alguna que otra tesis doctoral, pero que numerosos cantaores prestigian con el metálico cristal de sus voces.

Por otro lado, Tomás Borrás publicó *Cuentos coreográficos* (1931) y el poemario *Palmas flamencas* (1936), amén de prologar en 1935 *Arte y artistas flamencos* del cantaor Fernando el de Triana, un delicioso libro mil veces saqueado por diversos tratadistas que no se toman la molestia de citarlo. El novelista, poeta y cineasta Edgar Neville —que como aficionado asistió al Concurso de Cante Jondo de 1922 y amó en vano a Encarnación López «Argentinita»— reunió algunos relatos de ambiente flamenco en *Música de fondo* (1936). Y como ellos, Rafael Alberti, José Bergamín, Fernando Villalón, Gerardo Diego, Rafael de León y Ernesto Giménez Caballero, entre otros.

Finalmente, la naturaleza literaria de los cantes flamencos fue por fin establecida por el gran crítico sevillano Rafael Cansinos-Asséns, quien dedicó el tomo quinto de *La Nueva Literatura: Evolución de los Temas Literarios* (1936) a «La Copla Andaluza», un riguroso y bellissimo ensayo acerca del flamenco, de sus músicas y sus literaturas, una literatura que gracias a la Generación del 27 forma parte del acervo universal.



# Juego y teoría del duende

Federico García Lorca

Señoras y señores:

Desde el año 1918, que ingresé en la Residencia de Estudiantes de Madrid, hasta el 1928 en que la abandoné, terminados mis estudios de Filosofía y Letras, he oído en aquel refinado salón, donde acudía para corregir su frivolidad de playa francesa la vieja aristocracia española, cerca de mil conferencias.

Con gana de aire y de sol, me he aburrido tanto, que al salir me he sentido cubierto por una leve ceniza casi a punto de convertirse en pimienta de irritación.

No. Yo no quisiera que entrara en la sala ese terrible moscardón del aburrimiento que ensarta todas las cabezas por un hilo tenue de sueño y pone en los ojos de los oyentes unos grupos diminutos de puntas de alfiler.

De modo sencillo, con el registro en que mi voz poética no tiene luces de madera, ni recodos de cicutas, ni ovejas que de pronto son cuchillos de ironía, voy a ver si puedo daros una sencilla lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España.

El que está en la piel de toro extendida entre los Júcar, Guadalfeo, Sil o Pisuerga (no quiero citar a los caudales junto a las ondas color melena de león que agita el Plata), oye decir con medida frecuencia: «Esto tiene mucho duende». Manuel Torres, gran artista del pueblo andaluz, decía a uno que cantaba: «Tú tienes voz, tú sabes los estilos, pero no triunfarás nunca porque tú no tienes duende».

En toda Andalucía, roca de Jaén o caracola de Cádiz, la gente habla constantemente del duende y lo descubre en cuanto sale con instinto eficaz.

El maravilloso cantaor El Lebrijano, creador de la *Debla*, decía: «Los días que yo canto con duende, no hay quien pueda conmigo»; la vieja bailarina gitana La Malena exclamó un día oyendo tocar a Brailowski un fragmento de Bach:

«¡Olé! ¡Eso tiene duende!» y estuvo aburrída con Gluck y con Bralinis y con Darlus Milhaud; y Manuel Torres, el hombre de mayor cultura en la sangre que he conocido, dijo, escuchando al propio Falla su *Nocturno del Generalife*, esta espléndida frase: «Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende». Y no hay verdad más grande.

Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. Sonidos negros, dijo el hombre popular de España, y coincidió con Goethe, que hace la definición del duende al hablar de Paganini, diciendo: «Poder misterioso que todos sienten y ningún filósofo explica».



Así pues, el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. Yo he oído decir a un viejo maestro guitarrista: «El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro, desde las plantas de los pies». Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; de viejísima cultura, y, a la vez, de creación en acto.

Este «poder misterioso que todos sienten y ningún filósofo explica» es, en suma, el espíritu de la Tierra, el mismo duende que abrasó el corazón de Nietzsche, que lo buscaba en sus formas exteriores sobre el puente Rialto o en la música de Bizet, sin encontrarlo y sin saber que el duende que él perseguía había saltado de los misterios griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito degollado de la siguriya de Silverio.

Así pues, no quiero que nadie confunda el duende con el demonio teológico de la duda, al que Lutero, con un sentimiento báquico, le arrojó un frasco de tinta en

Nuremberg, ni con el diablo católico, destructor y poco inteligente, que se disfraza de perra para entrar en los conventos, ni con el mono parlante que lleva el Malgesí de Cervantes en la *Comedia de los celos y las selvas de Ardenia*.

No. El duende de que hablo, oscuro y estremecido, es descendiente de aquel alegrísimo demonio de Sócrates, mármol y sal, que lo arañó indignado el día que tomó la cicuta, y del otro melancólico demonillo de Descartes, pequeño como una almendra verde, que, harto de círculos y líneas, salía por los canales para oír cantar a los grandes marineros borrosos. Todo hombre, todo artista, llámese Nietzsche o Cézanne, cada escala que sube en la torre de su perfección es a costa de la lucha que sostiene con su duende, no con su ángel, como se ha dicho, ni con su musa. Es preciso hacer esta distinción, fundamental para la raíz de la obra.

El ángel guía y regala como san Rafael, defiende y evita como san Miguel, anuncia y previene como san Gabriel. El ángel deslumbra, pero vuela sobre la cabeza del hombre, está por encima, derrama su gracia, y el hombre sin ningún esfuerzo realiza su obra, o su simpatía o su danza.

El ángel del camino de Damasco y el que entra por la rendija del balconcillo de Asís, o el que sigue los pasos de Enrique Susón, *ordenan*, y no hay modo de oponerse a sus luces, porque agitan sus alas de acero en el ambiente del **predestinado**.



Esto es peor.

Goya Esto es peor



La musa dicta y en algunas ocasiones sopla. Puede relativamente poco, porque ya está lejana y tan cansada (yo la he visto dos veces), que tuvieron que ponerle medio corazón de mármol. Los poetas de musa oyen voces y no saben dónde, pero son de la musa que los alienta y a veces se los merienda, como en el caso de Apollinaire, gran poeta destruido por la horrible musa con que lo pintó el divino angélico Rousseau. La musa despierta la inteligencia, trae paisajes de columnas y falso sabor de laureles, y la inteligencia es muchas veces la enemiga de la poesía, porque limita demasiado, porque eleva al poeta en un trono de agudas aristas, y le hace olvidar que de pronto se lo pueden comer las hormigas, o le puede caer en la cabeza una gran langosta de arsénico, contra la cual no pueden las musas que viven en los monóculos o en la rosa de tibia laca del pequeño salón.

Ángel y musa vienen de fuera; el ángel da luces y la musa formas. (Hesíodo aprendió de ella.) Pan de oro o pliegue de túnica, el poeta recibe normas en su bosquecillo de laureles. En cambio, al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre. Y rechazar al ángel, y dar un puntapié a la musa, y perder el miedo a la sonrisa de violetas que exhala la poesía del XVIII y al gran telescopio en cuyos cristales se duerme la musa, enferma de límites.

La verdadera lucha es con el duende.

Se saben los caminos para buscar a Dios. Desde el modo bárbaro del eremita al modo sutil del místico. Con una torre como santa Teresa o con tres caminos como san Juan de la Cruz. Y aunque tengamos que clamar con voz de Isaías: «Verdaderamente tú eres Dios escondido», al fin y al cabo Dios manda al que lo busca sus primeras espinas de fuego.

Para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio. Sólo se sabe que quema la sangre como un trópico de vidrios, que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos, que se apoya en el dolor humano que no tiene consuelo, que hace que Goya, maestro en los grises, en los platas y en los rosas de la mejor pintura inglesa, pinte con las rodillas y los puños con horribles negros de betún; o desnuda a *mossén* Cinto Verdaguer en el frío de los Pirineos, o lleva a Jorge Manrique a esperar a la muerte en el páramo de

Ocaña, o viste con un traje verde de saltimbanqui el cuerpo delicado de Rimbaud, o pone ojos de pez muerto al Conde de Lautréamont en la madrugada del *boulevard*.

Los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos, ya canten, bailen o toquen, saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende. Ellos engañan a la gente y pueden dar sensación de duende sin haberla, como os engañan todos los días autores o pintores o modistas literarios sin duende; pero basta fijarse un poco y no dejarse llevar por la indiferencia, para descubrir la trampa y hacerles huir con su burdo artificio.

Una vez la cantaora andaluza Pastora Pavón, *la Niña de los Peines*, sombrío genio hispánico, equivalente en capacidad de fantasía a Goya o Rafael *el Gallo*, cantaba en una tabernilla de Cádiz. Jugaba con su voz de sombra, con su voz de estaño fundido, con su voz cubierta de musgo; y se la enredaba en la cabellera o la mojaba en manzanilla o la perdía por unos jarales oscuros y lejanísimos. Pero nada; era inútil. Los oyentes permanecían callados.

Allí estaba Ignacio Espeleta, hermoso como una tortuga romana, a quien preguntaron una vez «¿Cómo no trabajas?»; y él, con una sonrisa digna de Argantonio, respondió:



«¿Cómo voy a trabajar, si soy de Cádiz?».

Allí estaba Elvira *la Caliente*, aristócrata ramera de Sevilla, descendiente directa de Soledad Vargas, que en el treinta no se quiso casar con un Rothschild, porque no la igualaba en sangre. Allí estaban los Floridas, que la gente cree carniceros, pero que en realidad son sacerdotes milenarios que siguen sacrificando toros a Gerión, y en un ángulo el imponente ganadero don Pablo Murube, con un aire de máscara cretense. Pastora Pavón terminó de cantar en medio del silencio. Solo, y con sarcasmo, un hombre pequeñito, de esos hombrines bailarines que salen de pronto de las botellas de aguardiente, dijo en voz muy baja: «¡Viva París!», como diciendo: «Aquí no nos importan las facultades, ni la técnica, ni la maestría. Nos importa otra cosa».

Entonces *la Niña de los Peines* se levantó como una loca, tronchada igual que una llorona medieval, y se bebió de un trago un gran vaso de cazalla como fuego, y se sentó a cantar, sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero... con duende. Había logrado matar todo el andamiaje de la canción, para dejar paso a un duende furioso y avasallador, amigo de los vientos cargados de arena, que hacía que los oyentes se rasgaran los trajes, casi con el mismo ritmo con que se los rompen los negros antillanos del rito lucumí apelonados ante la imagen de santa Bárbara.

*La Niña de los Peines* tuvo que desgarrar su voz porque sabía que la estaba oyendo gente exquisita que no pedía formas sino tuétano de formas, música pura con el cuerpo sucinto para poderse mantener en el aire. Se tuvo que empobrecer de facultades y de seguridades; es decir, tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada, que su duende viniera y se dignara luchar a brazo partido. ¡Y cómo cantó! Su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre, digna, por su dolor y su sinceridad, de abrirse como una mano de diez dedos por los pies clavados, pero llenos de borrasca, de un Cristo de Juan de Juni.

La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas. Sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de cosa

recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso.

En toda la música árabe, danza, canción o elegía, la llegada del duende es saludada con enérgicos «¡Alá, Alá!», «¡Dios, Dios!», tan cerca del «¡Olé!» de los toros que quién sabe si será lo mismo, y en todos los cantos del sur de España la aparición del duende es seguida por sinceros gritos de «¡Viva Dios!», profundo, humano, tierno grito, de una comunicación con Dios por medio de los cinco sentidos, gracias al duende que agita la voz y el cuerpo de la bailarina; evasión real y poética de este mundo, tan pura como la conseguida por el rarísimo poeta del xvii, Pedro Soto de Rojas, a través de siete jardines, o la de Juan Calímaco por una temblorosa escala de llanto.

Naturalmente, cuando esta evasión está lograda, todos sienten sus efectos; el iniciado, viendo cómo el estilo vence a una materia pobre, y el ignorante, en el no sé qué de una auténtica emoción. Hace años, en un concurso de baile de Jerez de la Frontera, se llevó el premio una vieja de ochenta años contra hermosas mujeres y muchachos con la cintura de agua, por el solo hecho de levantar los brazos, erguir la cabeza, y dar un golpe con el pie sobre el tabladillo; pero en la reunión de musas y de ángeles que había allí, belleza de forma y belleza de sonrisa, tenía que ganar y ganó aquel duende moribundo, que arrastraba sus alas de cuchillos oxidados por el suelo.

Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza, y en la



poesía hablada, ya que éstas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto. Muchas veces el duende del músico pasa al duende del intérprete, y otras veces, cuando el músico o el poeta no son tales, el duende del intérprete, y esto es interesante, crea una nueva maravilla que tiene en la apariencia, nada más, la forma primitiva. Tal el caso de la enduendada Eleonora Duse, que buscaba obras fracasadas para hacerlas triunfar gracias a lo que ella inventaba, o el caso de Paganini, explicado por Goethe, que hacía oír melodías profundas de verdaderas vulgaridades, o el caso de una deliciosa muchacha del Puerto de Santa María a quien yo le vi cantar y bailar el horroroso cuplé italiano «¡O Mari!» con unos ritmos, unos silencios, y una intención que hacían de la pacotilla napolitana una dura serpiente de oro levantado.

Lo que pasa es que, efectivamente, encontraban alguna cosa nueva que nada tenía que ver con lo anterior, que ponían sangre viva y ciencia sobre cuerpos vacíos de expresión.

Todas las artes, y aun los países, tienen capacidad de duende, de ángel, y de musa, y así como Alemania tiene, con excepciones, musa, y la Italia tiene permanentemente ángel, España está en todos los tiempos movida por el duende. Como país de música y danzas milenarias donde el duende exprime limones de madrugada, y como país de muerte. Como país abierto a la muerte.

En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España no. En España se levantan. Muchas gentes viven allí entre muros hasta el día en que mueren y las sacan al sol. Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo: hiere su perfil como el filo de una navaja barbera. El chiste sobre la muerte o su contemplación silenciosa son familiares a los españoles. Desde *El sueño de las calaveras*, de Quevedo, hasta el *Obispo podrido*, de Valdés Leal, y desde la Marbella del siglo XVII, muerta de parto en mitad del camino, que dice: «La sangre de mis entrañas / cubriendo el caballo está; / las patas de tu caballo / echan fuego de alquitrán,» al reciente mozo de Salamanca, muerto por el toro, que clama: «Amigos, que yo me muero; / amigos, yo estoy muy malo. / Tres pañuelos tengo dentro / y este que meto son cuatro» hay una barandilla de flores de salitre donde se asoma un pueblo de contempladores de la muerte; con versículo de jeremías por el lado más áspero, o con ciprés fragante por el lado más lírico, pero un país donde lo más importante de todo tiene un último valor metálico de muerte.

La casulla y la rueda del carro y la navaja y las barbas pinchosas de los pastores y la luna pelada y la mosca y las alacenas húmedas y los derribos y los santos cubiertos de encaje y la cal y la línea hiriente de aleros y miradores, tienen en España diminutas hierbas de muerte, alusiones y voces perceptibles para un espíritu alerta, que nos llenan la memoria con el aire yerto de nuestro propio tránsito. No es casualidad todo el arte español ligado con nuestra tierra, llena de cardos y piedras definitivas, no es un ejemplo aislado la lamentación de Pleberio o las danzas del maestro Josef María de Valdivielso, no es un azar el que de toda la balada europea



se destaque esta amada española: «Si tú eres mi linda amiga, / ¿cómo no me miras, di? / Ojos con que te miraba / a la sombra se los di. / Si tú eres mi linda amiga, / ¿cómo no me besas, di? / Labios con que te besaba / a la tierra se los di. / Si tú eres mi linda amiga, / ¿cómo no me abrazas, di? / Brazos con que te abrazaba / de gusanos los cubrí.» Ni es extraño que en los albores de nuestra lírica suene esta canción: «Dentro del vergel / moriré./ Dentro del rosal / matar me han./ Yo me iba, mi madre, / las rosas coger,/ hallara la muerte / dentro del vergel. / Yo me iba, mi madre, / las rosas cortar,/ hallara la muerte / dentro del rosal. / Dentro del vergel / moriré,/ dentro del rosal, / matar me han.»

Las cabezas heladas por la luna que pintó Zurbarán, el amarillo manteca con el amarillo relámpago del Greco, el relato del padre Sigüenza, la obra íntegra de Goya, el ábside de la iglesia del Escorial, toda la escultura policromada, la cripta de la casa ducal de Osuna, la muerte con la guitarra de la capilla de los Benavente en Medina de Rioseco, equivalen, en lo culto, a la romería de San Andrés de Teixido, donde los muertos llevan sitio en la procesión, a los cantos de difuntos que cantan las mujeres de Asturias con faroles llenos de llamas en la noche de noviembre, al canto y danza de la Sibila en las catedrales de Mallorca y Toledo, al oscuro *In record* tortosino, y a los innumerables ritos del Viernes Santo, que con la cultísima fiesta de los toros, forman el triunfo popular de la muerte española. En el mundo, solamente México puede cogerse de la mano con mi país.

Cuando la musa ve llegar a la muerte, cierra la puerta, o levanta un plinto, o pasea una urna, y escribe un epitafio con mano de cera, pero en seguida vuelve a regar su laurel, con un silencio que vacila entre dos brisas. Bajo el arco truncado de la Oda, ella junta con sentido fúnebre las flores exactas que pintaron los italianos del xv y llama al seguro gallo de Lucrecio para que espante sombras imprevistas.

Cuando ve llegar a la muerte el ángel, vuela en círculos lentos y teje con lágrimas de hielo y narcisos la elegía que hemos visto temblar en las manos de Keats, y en las de Villasandino, y en las de Herrera, en las de Bécquer, y en las de Juan Ramón Jiménez. Pero ¡qué terror el del ángel si siente una araña, por diminuta que sea, sobre su tierno pie rosado!

En cambio, el duende no llega si no ve posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa, si no tiene seguridad que ha de mecer esas ramas que todos llevamos, que no tienen, que no tendrán consuelo.

Con idea, con sonido, o con gesto, el duende gusta de los bordes del pozo en franca lucha con el creador. Ángel y musa se escapan con violín o compás, y el duende hiere, y en la curación de esta herida que no se cierra nunca está lo insólito, lo inventado de la obra de un hombre.

La virtud mágica del poema consiste en estar siempre enduendado para bautizar con agua oscura a todos los que lo miran, porque con duende es más fácil amar, comprender, y es *seguro* ser amado, ser comprendido, y esta lucha por la expresión y por la comunicación de la expresión adquiere a veces en poesía caracteres mortales.

Recordad el caso de la flamenquísima y enduendada santa Teresa, flamenca no por atar un toro furioso y darle tres magníficos pases, que lo hizo, ni por presumir de guapa delante de fray Juan de la Miseria, ni por darle una bofetada al Nuncio de Su Santidad, sino por ser una de las pocas criaturas cuyo duende (no cuyo ángel, porque el ángel no ataca nunca) la traspasa con un dardo, queriendo matarla por haberle quitado su último secreto,



el puente sutil que une los cinco sentidos con ese centro en carne viva, en mar viva, del Amor libertado del Tiempo.

Valentísima vencedora del duende, y caso contrario al de Felipe de Austria, que, ansiando buscar musa y ángel en la teología y en la astronomía, se vio aprisionado por el duende de los ardores fríos en esa obra del Escorial, donde la geometría limita con el sueño, y donde el duende se pone careta de musa para eterno castigo del gran Rey.

Hemos dicho que el duende ama el borde de la herida y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles.

En España (como en los pueblos de Oriente donde la danza es expresión religiosa) tiene el duende un campo sin límites sobre los cuerpos de las bailarinas de Cádiz, elogiadas por Marcial, sobre los pechos de los que cantan, elogiados por Juvenal, y en toda la liturgia de los toros, auténtico drama religioso, donde, de la misma manera que en la misa, se adora y se sacrifica a un dios.

Parece como si todo el duende del mundo clásico se agolpara en esta fiesta perfecta, exponente de la cultura y la gran sensibilidad de un pueblo que descubre en el hombre sus mejores iras, sus mejores bilis y su mejor llanto. Ni en el baile español ni en los toros se divierte nadie; el duende se encarga de hacer sufrir, por medio del drama sobre formas vivas, y prepara las escaleras para una evasión de la realidad que circunda.

El duende opera sobre el cuerpo de la bailarina como el aire sobre la arena. Convierte con mágico poder una hermosa muchacha en paralítica de la luna, o llena de rubores adolescentes a un viejo roto que pide limosna por las tiendas de vino; da con una cabellera olor de puerto nocturno y en todo momento opera sobre los brazos, en expresiones que son madres de la danza de todos los tiempos.

Pero imposible repetirse nunca. Esto es muy interesante de subrayar. El duende no se repite, como no se repiten las formas del mar en la borrasca.

En los toros adquiere sus acentos más impresionantes porque tiene que luchar, por un lado, con la muerte, que puede destruirlo, y, por otro lado, con la geometría, con la medida, base fundamental de la fiesta.

El toro tiene su órbita, el torero la suya, y entre órbita y órbita hay un punto de peligro, donde está el vértice del terrible juego.

Se puede tener musa con la muleta y ángel con las banderillas y pasar por buen torero, pero en la faena de capa, con el toro limpio todavía de heridas, y en el momento de matar, se necesita la ayuda del duende para dar en el clavo de la verdad artística.

El torero que asusta al público en la plaza con su temeridad no torea, sino que está en ese plano ridículo, al alcance de cualquier hombre, de *jugarse la vida*; en cambio, el torero mordido por el duende da una lección de música pitagórica, y hace olvidar que tira constantemente el corazón sobre los cuernos.

Lagartijo con su duende romano, Joselito con su duende judío, Belmonte con su duende barroco, y Cagancho con su duende gitano enseñan desde el crepúsculo del anillo a poetas, pintores y músicos, cuatro grandes caminos de la tradición española.

España es el único país donde la muerte es el espectáculo nacional, donde la muerte



toca largos clarines a la llegada de las primaveras, y su arte está siempre regido por un duende agudo que le ha dado su diferencia y su cualidad de invención.

El duende que llena de sangre, por vez primera en la escultura, las mejillas de los santos del maestro Mateo de Compostela, es el mismo que hace gemir a san Juan de la Cruz o quema ninfas desnudas por los sonetos religiosos de Lope.

El duende que levanta la torre de Sahagún o trabaja calientes ladrillos en Calatayud o Teruel, es el mismo que rompe las nubes del Greco y echa a volar a puntapiés alguaciles de Quevedo y quimeras de Goya.

Cuando llueve, saca a Velázquez, enduendado en secreto detrás de sus grises monárquicos; cuando nieva, hace salir a Herrera desnudo para demostrar que el frío no mata, cuando arde, mete en sus llamas a Berruguete, y le hace inventar un nuevo espacio para la escultura.

La musa de Góngora y el ángel de Garcilaso han de soltar la guirnalda de laurel cuando pasa el duende de san Juan de la Cruz, cuando «El ciervo vulnerado / por el otero asoma».

La musa de Gonzalo de Berceo y el ángel del Arcipreste de Hita se han de apartar para dejar paso a Jorge Manrique cuando llega herido de muerte a las puertas del castillo de Belmonte. La musa de Gregorio Hernández y el ángel de José de Mora han de alejarse para que cruce el duende que llora lágrimas de sangre de Mena, y el duende con cabeza de toro asirio de Martínez Montañés; como la melancólica musa de Cataluña y el ángel mojado de Galicia han de mirar, con amoroso asombro, al duende de Castilla, tan lejos del pan caliente y de la dulcísima vaca, que pasa con normas de cielo barrido y tierra seca.

Duende de Quevedo y duende de Cervantes, con verdes anémonas de fósforo el uno y flores de yeso de Ruidera el otro, coronan el retablo del duende de España.

Cada arte tiene, como es natural, un duende de modo y forma distinta, pero todos unen sus raíces en un punto, de donde manan los sonidos negros de Manuel Torres, materia última y fondo común incontrolable y estremecido, de leño, son, tela, y vocablo.

Sonidos negros detrás de los cuales están ya en tierna intimidad los volcanes, las hormigas, los céfiros, y la gran noche, apretándose la cintura con la Vía Láctea.

Señoras y señores: He levantado tres arcos, y con mano torpe he puesto en ellos a la musa, al ángel y al duende.

La musa permanece quieta; puede tener la túnica de pequeños pliegues o los ojos de vaca que miran en Pompeya, o la narizota de cuatro caras con que su gran amigo Picasso la ha pintado. El ángel puede agitar cabellos de Antonello de Messina, túnica de Lippi, y violín de Massolino o de Rousseau.

El duende... ¿Dónde está el duende? Por el arco vacío entra un aire mental que sopla con insistencia sobre las cabezas de los muertos, en busca de nuevos paisajes y acentos ignorados; un aire con olor de saliva de niño, de hierba machacada y velo de medusa, que anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas.



## En el Café de Chinitas

En el Café de Chinitas  
dijo Paquiro a su hermano:  
Soy más valiente que tú,  
más torero y más gitano.

En el Café de Chinitas  
dijo Paquiro a Frascuelo:  
Soy más valiente que tú,  
más gitano y más torero.

Sacó Frascuelo el reló  
y dijo de esta manera:  
Este toro ha de morir  
antes de las cuatro y media.

Allegro moderato

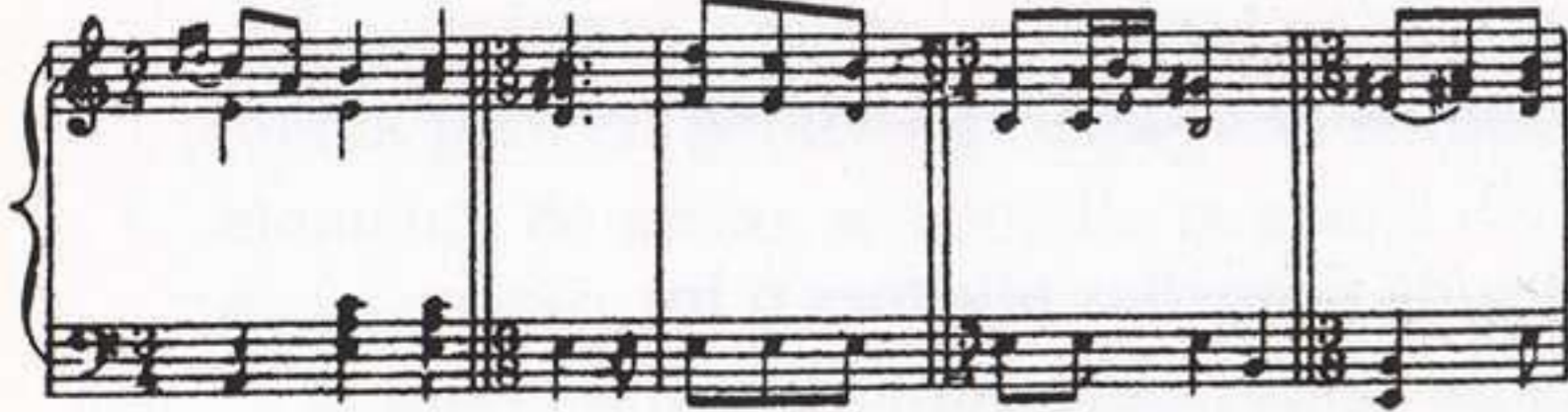
En el ca - fé de Chi - ni - tas di - jo



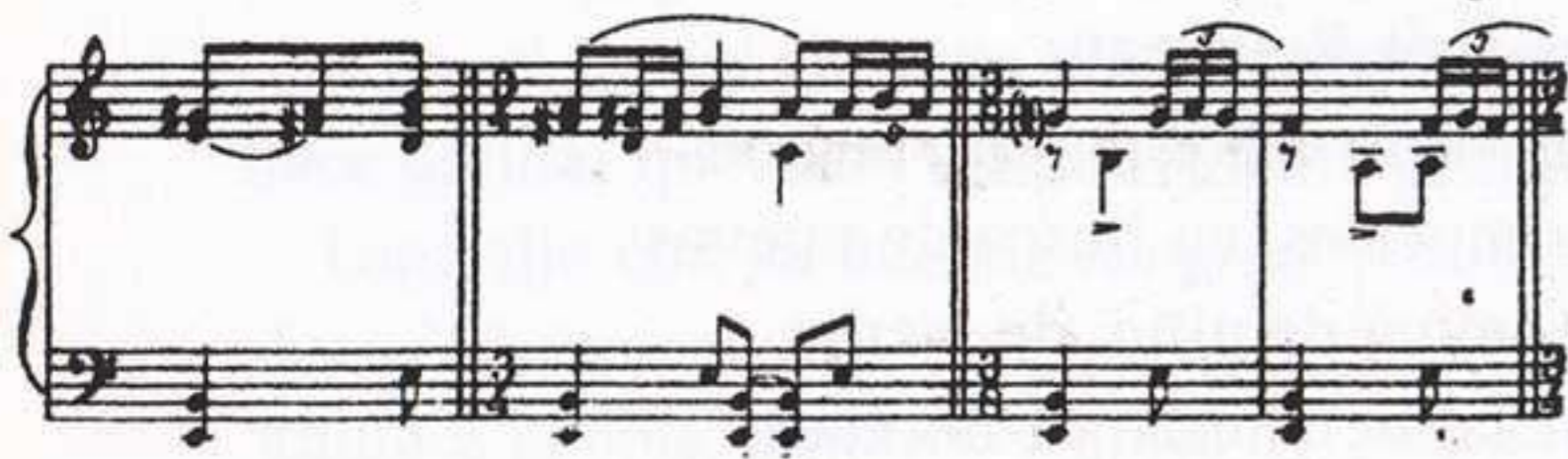
Pa - qui - ro a su her - ma - no En el Ca - fé de Chi -



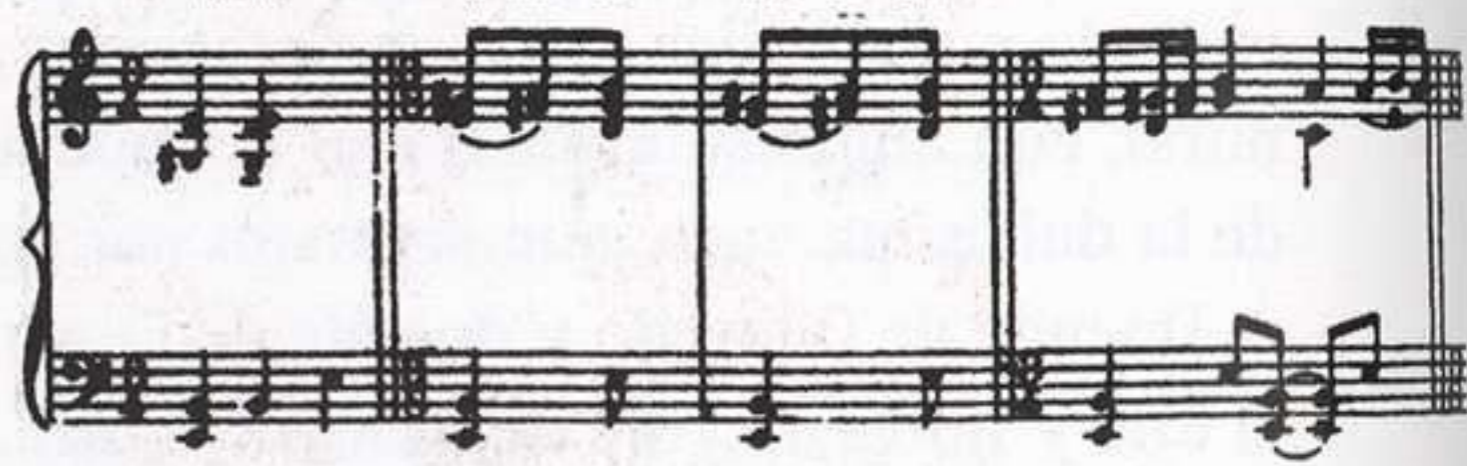
ni - tas di - jo Pa - qui - ro a su her - ma - no Soy más va -



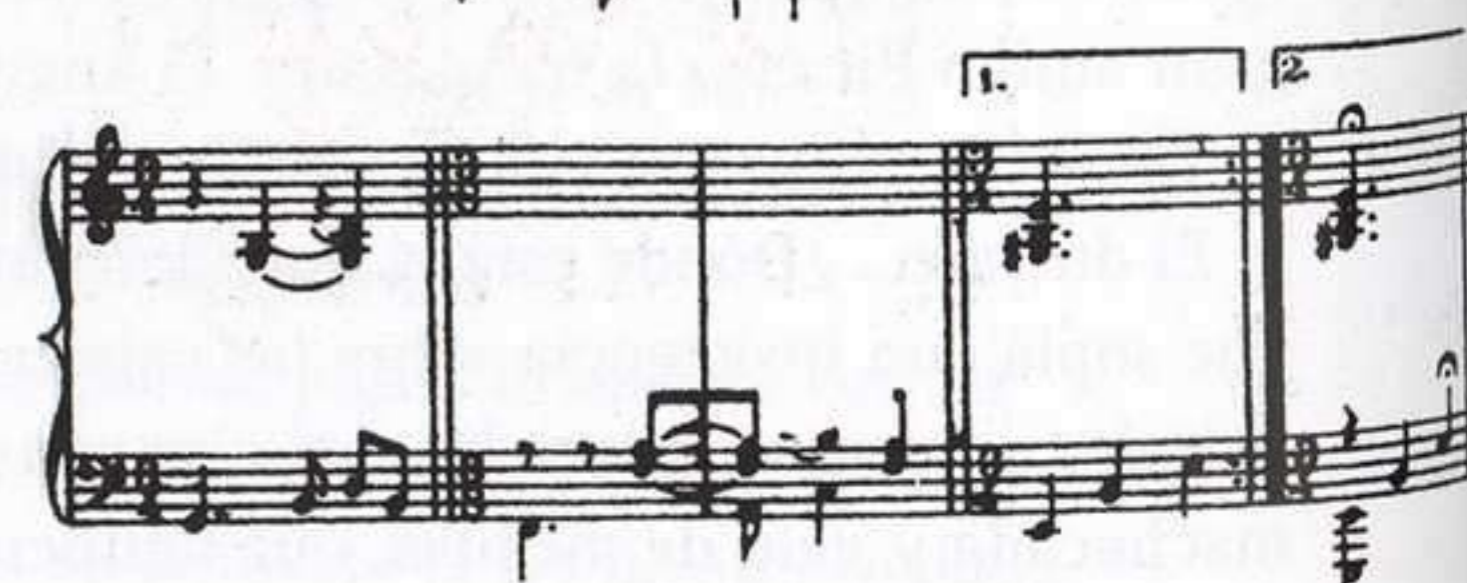
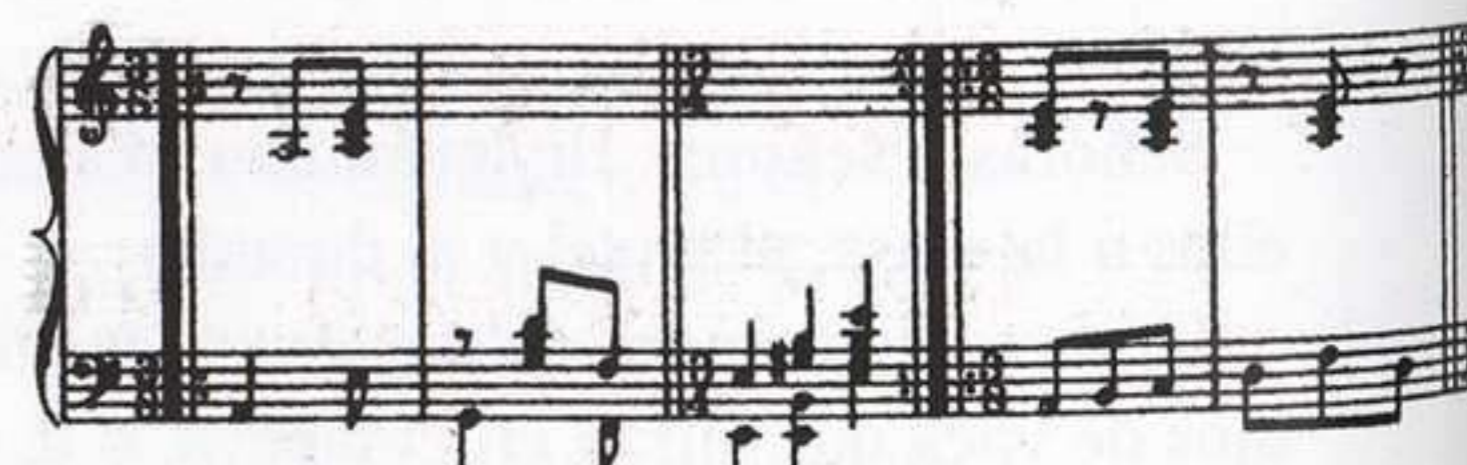
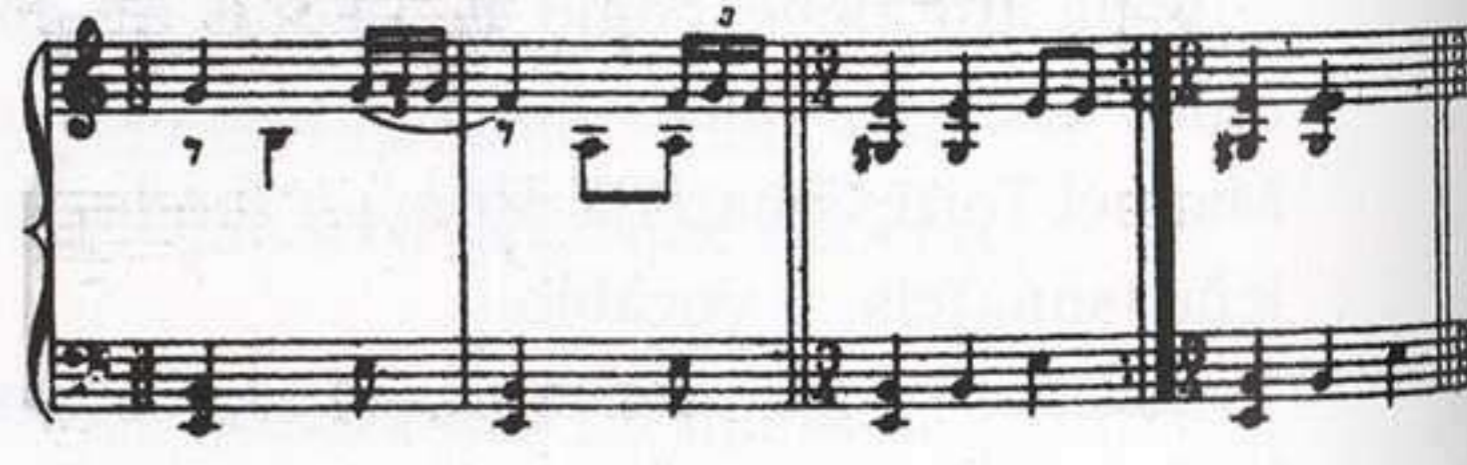
lien - te - que tú más to - re ro y más gi -



ta - no, y más va - lien - te que tú - más to -



re - ro y más gi - 1. ta - no. 2.



En el Café de Chinitas. Recogida y armonizada por Federico García Lorca





¡Rosas y mosquetas!  
Pero yo me muero  
porque los gitanos me maten cantando  
los aires antiguos de los romanceros.

Raluyerty





PUREZA

Antonio Suárez-Chamorro Pureza, 1999



# La copla flamenca y la lírica de tipo popular

Francisco Gutiérrez Carbajo

De muy ricas y diversas fuentes debe de beber la copla flamenca, sobre cuyos orígenes y naturaleza aún no hay acuerdo entre los estudiosos. Ahí quizá radique uno de sus misterios. Para mí, uno de esos manantiales es el de la poesía tradicional y popular. Buena prueba de ello lo constituyen los repertorios de los grandes creadores en los que con frecuencia encontramos composiciones de este tipo. Las grabaciones de algunos de los maestros actuales del flamenco, como Enrique Morente, nos proporcionan numerosos ejemplos. Seleccione sólo unas muestras: las dos coplas siguientes, que interpreta por tangos, aparecen ya incluidas en el siglo XIX en la colección de Cantos Populares Españoles de Rodríguez Marín: «A la verde oliva canta/ que canta en la verde oliva/ qué pájaro será aquel/ que canta en la verde oliva/ corre y dile que se calle/ que su cante me lastima» (n.º 5083), «Espejo de cristal fino/ que de fino te quebrates/ y en la mejor ocasión/ te fuites y me dejates» (n.º 4255). La primera de estas composiciones, con algunas variantes, la encontramos en los repertorios de otros cantadores. La del Espejo de cristal fino, como ya observaba el ilustre cervantista, es una clara supervivencia de un viejo romance caballeresco, que decía así: «¡Oh, triste reina mi madre,/ Dios te quiera consolare,/ que ya es quebrado el espejo/ en que te solías mirare!».

Respecto a las creaciones populares, hemos comentado hace ya años que su código se ha restringido en muchos casos, y de manera absolutamente injustificada, a las composiciones anónimas<sup>1</sup>.

La anonimia, en efecto, es uno de los rasgos de muchas canciones populares, pero no es ni el único ni siquiera el más determinante. Un elemento que sí es fundamental es su vehículo de difusión: las composiciones de tipo popular, al menos en una primera fase, recurren a la transmisión oral. Otro de los ingredientes fundamentales es la presencia de variantes, cambios o modificaciones que puede experimentar en sus diversas recreaciones y reelaboraciones. Estas

<sup>1</sup> Francisco Gutiérrez Carbajo, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, Madrid, Cinterco, 1990, 2 vols.



variantes en las letras flamencas no son debidas solamente a su transmisión oral sino también a rasgos de estilo que les puede imprimir el propio intérprete. Resulta igualmente destacable el hecho de que el pueblo repita y acepte una letra como suya. Este fenómeno sí constituye un rasgo indudable de popularidad.

En relación con la popularidad o no del cante flamenco, Machado y Álvarez no estuvo muy acertado al negarle este carácter, o al menos al considerarlo el menos popular de los denominados populares, apoyándose en el hecho de que conociésemos la autoría de muchos de ellos<sup>2</sup>.

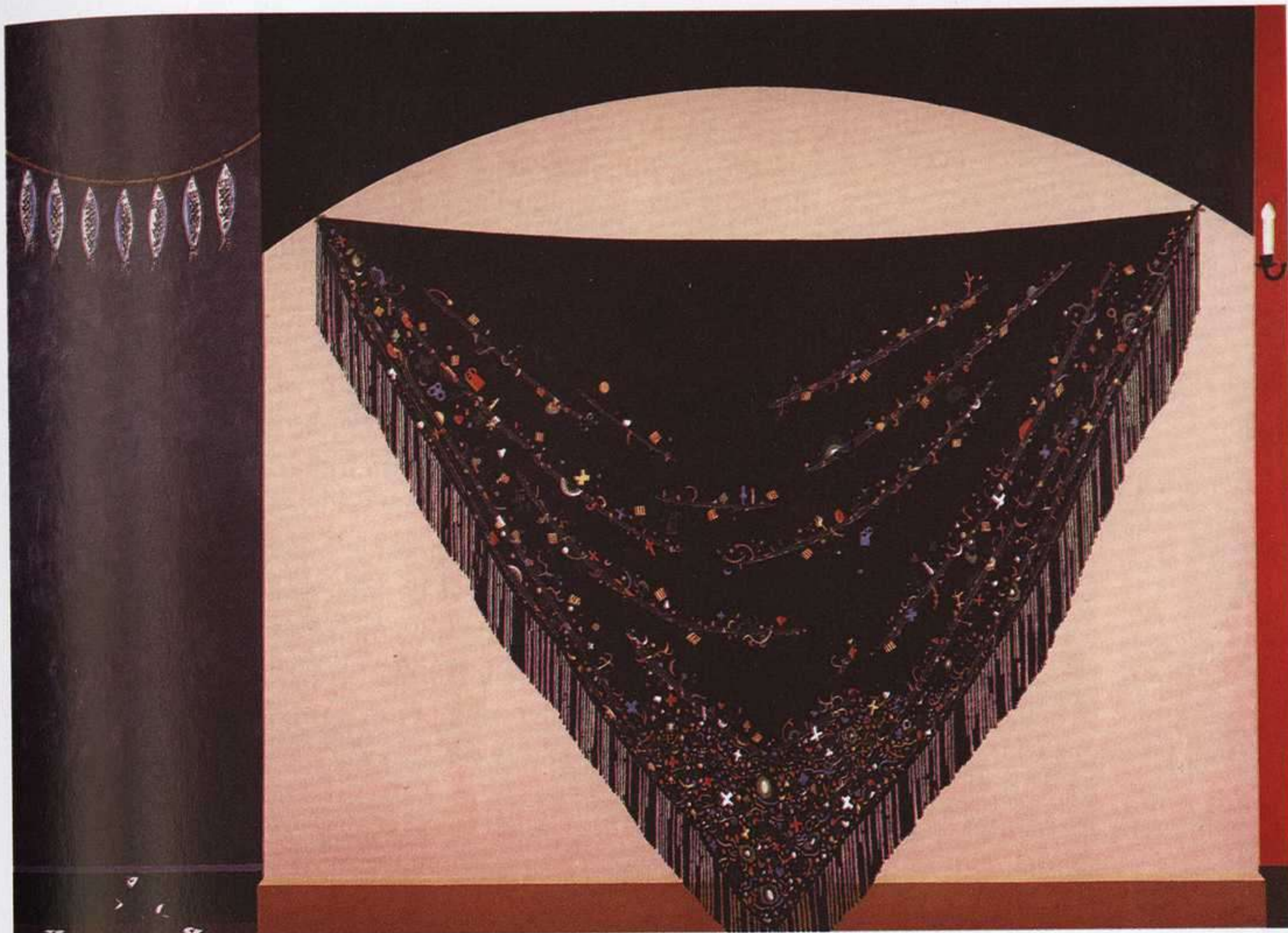
Frente a esta argumentación, parece pertinente insistir en que la anonimidad no constituye el rasgo determinante de las creaciones populares; y a la inversa, no todas las composiciones de autores conocidos han de ser adscritas necesariamente a la modalidad culta, erudita o artificiosa, como la denominaba Menéndez Pidal. Composiciones de Augusto Ferrán, Ventura Ruiz Aguilera, Manuel Machado y de otros escritores aparecen incluidas como populares en los repertorios de algunos cantadores flamencos. Manuel Machado consideraba que uno de los mayores retos a los que podía aspirar el poeta radicaba en el hecho de que lograsen popularizarse sus creaciones. La siguiente *seguiriya* —considerada popular— fue ya publicada en 1894 por Manuel Machado en el libro *Tristes y alegres*, en colaboración con Enrique Paradas, y más tarde recogida en *Cante hondo*: «Las que se publican/ no son grandes penas/ las que se callan y se llevan dentro/ son las verdaderas». En la discografía de Antonio Mairena está incluida esta otra *seguiriya* de Manuel Machado: «Negra está la noche/ sin luna ni estrellas/ a mí me alumbran los ojitos negros/ de mi compañera». Y Juanito Varea interpretaba la siguiente *soleá*, también de Manuel Machado: «Yo voy de penita en pena,/ como el agua por los montes,/ saltando de peña en peña».

Rodríguez Marín pudo comprobar que muchas de las coplas que recogió como populares pertenecían a autores conocidos. Así sucede con esta *soleá* compuesta por Eduardo Sanz, y que el ilustre folclorista incluye en su colección de *Cantos populares*: «Una reja es una cárcel/ con el carcelero dentro/ y con el preso en la calle». Al repertorio de Augusto Ferrán pertenece, por su parte, la siguiente *soleá*: «Voy como si fuera preso/ detrás camina mi sombra/ delante mi pensamiento».

Por tientos interpreta también Enrique Morente esta copla que se cantaba como popular en el siglo XIX y como tal aparece incluida en la colección citada de Rodríguez Marín, y que, sin embargo, pertenecía en su origen a Ventura Ruiz Aguilera:

<sup>2</sup> Antonio Machado y Álvarez, «Demófilo», *Colección de cantes flamencos*, Sevilla, Imprenta y Litografía «El Porvenir», 1881, p. VIII.





Eduardo Arroyo Carmen Amaya fríe sardinas en el Waldorf Astoria, 1988

*«Si me desprecias por pobre/ anda ve y dile a tu mare/ si me desprecias por pobre/ que el mundo da muchas vueltas/ y ayer se cayó una torre».*

El mismo Rodríguez Marín, en la conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid el 6 de abril de 1910, afirmaba que «si como el pensar de un pueblo está condensado y cristalizado en sus refranes, todo su sentir se halla contenido en sus coplas».

Entre las variantes introducidas por el cantador, aparecen a veces adiciones o supresiones de palabras e incluso de versos, variantes determinadas en la mayoría de los casos por las exigencias musicales del compás. Veamos algunos ejemplos:

en la citada colección de Rodríguez Marín (n.º 2563)

encontramos la siguiente *soleá* de cuatro versos: «*Ya que no te puedo hablar/ ponte donde yo te vea;/ le daré gusto a mis ojos,/ ya que otra cosa no*

*sea*». El cantador en su versión cambia

*ojos* por *cuerpo*, suprime el verso

inicial, con lo que la composición métricamente queda

convertida en una

estrofa

estrofa



de tres versos –la forma más común de la *soleá*–, y la interpreta por tangos, de esta forma: «*Ponte aonde yo te vea/ dale ese gusto a mi cuerpo/ aunque otra cosa no sea*». Rodríguez Marín inserta esta otra copla popular (*Cantos*, n.º 2612), que en los repertorios flamencos se incluye con variantes: «*Me llamaban a comer/ y a la mesa me sentaba; / y acordándome de ti/ las ganas se me quitaban*». En la que interpreta Enrique Morente por tangos resulta un acierto la permutación del último verso: «*Me llamaban a comer/ y a la mesa me sentaba/ y acordándome de ti/ las fatiguitas a mí me ajogaban*».

Una nueva oportunidad para comprobar cómo el arte gitano andaluz recurre a las fuentes de la lírica clásica española, popular y culta, nos la proporcionó el espectáculo *De mis soledades vengo (Los clásicos y el flamenco)* celebrado en el teatro Real de Madrid el 8 de noviembre de 2001, y en el que intervinieron José Menese y Ginesa Ortega en el cante, Enrique de Melchor y Jerónimo en la guitarra y Carmen Ledesma en el baile. En este concierto Ginesa Ortega interpretó, entre otros cantes, el siguiente inspirado en una composición de la lírica tradicional: «*De Madrid a Getafe/ ponen dos leguas;/ veinte son si la calle/ se pone en cuesta*». Se trata de una cancioncilla ejecutada en una posada de Illescas, después de las intervenciones de Casilda y Carreño en la comedia *Desde Toledo a Madrid*, de Tirso de Molina. La seguidilla completa, con su estribillo, dice así: «*De Madrid a Getafe/ ponen dos leguas; / veinte son si la calle/ se pone en cuesta./ ¡Jesús, qué larga!/ ¡Jesús qué larga!/ No me lleves por ella,/ Diego del alma*»<sup>3</sup>. La composición aparece ya incluida en las colecciones de Santiago Magariños<sup>4</sup> y de Margit Frenk<sup>5</sup>, y Schindler ha encontrado una nueva muestra en Soria con estas variantes: «*De Madrid a Toledo/ van doce leguas,/ y en medio está la Virgen / de las Candelas*»<sup>6</sup>. En la población madrileña de Getafe se conserva aún esta modalidad: «*De Madrid a Getafe/ ponen dos leguas/ una ya llevo andada/ y otra me queda*».

Tirso de Molina, como otros escritores del Siglo de Oro, alimenta su lira del acervo popular, y, en justa correspondencia, le devuelve al pueblo lo que de él tan sabiamente ha extraído. ¿De dónde la toma la cantaora o el adaptador? ¿Del escritor culto o de esta tradición que mediante la transmisión oral y escrita ha llegado hasta nuestros días? No importa tanto resaltar ahora la originalidad del autor primero, como subrayar la labor del depositario, que reelabora y hace suyo el material que ha recibido.

De otros autores de los Siglos de Oro, como San Juan de la

<sup>3</sup> Tirso de Molina, *Desde Toledo a Madrid*, ed. Pallares de R. Arias, Berta, Madrid, Castalia, 1999, pp. 280-281.

<sup>4</sup> Santiago Magariños, *Canciones populares de la Edad de Oro*, Barcelona, Lauro, 1944, p. 271.

<sup>5</sup> Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV al XVII)*, Madrid, Castalia, 1987, p. 489, núm. 1023

<sup>6</sup> Kurt Schindler, *Folk music and poetry of Spain and Portugal*, New York, Hispanic Institute in the United States [Lancaster Press], 1941, núm. 656.



Cruz, Fray Luis de León, Teresa de Jesús, Lope de Vega, Quevedo, Calderón y el mismo Tirso –cuyas composiciones en algunos casos convivieron y se mezclaron con las de tipo popular– se oyeron coplas en el festival citado del Teatro Real. De Ruiz de Alarcón se interpretó por livianas esta composición, inspirada igualmente en la lírica de tipo popular: *«Con mi albarda y mi burro/ no envidio nada;/ que son coches de pobres/ burros y albardas./ Dichoso sitio,/ si el ventero es cristiano/ y es moro el vino».*

Los ejemplos pueden multiplicarse. Lo sorprendente en todos los casos es la capacidad que tiene la copla flamenca para expresar lo máximo con lo mínimo. A esas maravillosas potencialidades se han referido todos los que se han acercado a su misterio, desde Machado Álvarez, Rodríguez Marín, García Lorca, Cansinos Assens, Ricardo Molina, Elías Terés... hasta los más recientes investigadores.



Cessepe 1988





María Blanchard Mujer con guitarra, 1917



# musicología y flamenco

(a propósito de los conceptos teóricos de armonía y ritmo)

Francisco Javier Escobar Borrego

En los últimos años está cobrando cierto auge una línea de investigación circunscrita a la complejidad musical del Flamenco. Así lo pone de manifiesto un rico y amplio abanico de estudios que atienden, con especial énfasis, tanto a sus aspectos armónicos como rítmicos. Una feliz e incipiente semilla germinaba, *in illo tempore*, a partir de la atenta observación que llevaron a cabo reconocidas figuras del ámbito clásico como Manuel de Falla o Joaquín Turina. Sus obras teóricas *Escritos sobre música y músicos* y *La música andaluza*, que reflejan un considerable esfuerzo por comprender de forma analítica la *identidad musical andaluza*, auspiciaban de esta manera un fértil sendero para la reflexión teórica<sup>1</sup>. A estos primeros compases desde los parámetros del dominio clásico, se fueron sumando, andando el tiempo, armoniosas monografías centradas específicamente en el Flamenco. Entre otras, cabe destacar el estudio de Manuel Cano *La guitarra. Historia, estudios y aportación al Arte Flamenco*, granado fruto de su labor como concertista y docente<sup>2</sup>. La obra, enriquecida con selectas grabaciones sonoras y partituras que celosamente guardaban *música callada*, ofrecía un método de análisis histórico remozado de una terminología técnica. Tal aportación ampliaba, al tiempo, el horizonte investigador sobre la guitarra que emprendía su alto vuelo con tratados como el *Método de guitarra por música y cifra* de Rafael Marín, de comienzos de siglo, analizado últimamente por Norberto Torres<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Las obras pueden leerse en sendas ediciones: Madrid, Espasa-Calpe, 1972; 1ª ed. 1950; y Sevilla, Alfar, 1982, respectivamente. Los músicos flamencos han rendido sinceros homenajes a estas figuras del ámbito clásico por el marcado espíritu andaluz que impregna sus obras; tal es el caso de Paco de Lucía, interpretando a Falla; o Rafael Riqueni y José María Gallardo, en el inicio de *La suite Sevilla* dedicada a Turina.

<sup>2</sup> Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad / Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1986.

<sup>3</sup> El método de Marín ha sido editado en Córdoba, La Posada, 1995; 1ª ed. 1902. En cuanto al trabajo de Torres, cf. «La guitarra flamenca a principios de siglo a la luz del método de Rafael Marín, de los registros sonoros, de las fuentes escritas y fotográficas», en *La Guitarra en la Historia*, ed. de Eusebio Rioja, Córdoba, La Posada, 1997, vol. VIII, pp. 79-121.





PALABRAS (FANTASÍA SOBRE TEMA DE AMOR) DE PACO ESCOBAR

PRESTO (184)

PIANO

COMPASES DE ENTONADA I A I

ESTRIBILLO O RITORNELLO: DELICADO Y DOLCE

FUERTE Y CRESCENDO

VARIACIÓN: DELICADO

RETARDANDO

<sup>4</sup> Sevilla, Colección Investigación X Bienal de Flamenco, 1998.

<sup>5</sup> *Revista Transcultural de Música. Transcultural Music Review* (dir.: j.labajo@mad.servicom.es).

<sup>6</sup> Madrid, Akal Músicas del Mundo, 1997.

<sup>7</sup> F. J. Sánchez propone el título de «Música turca y árabe: relaciones estructurales con el Flamenco», *Apuntes Curso de Ampliación Musical*, Alcalá / Madrid, Universidad Alcalá de Henares, 1993. En cuanto a los estudios de Cristina Cruces, *vid.* «La música andalusí y el Flamenco. Tartesso, la Bética y Al-Andalus», en *Gran Enciclopedia andaluza del siglo XXI. Conocer Andalucía*, Sevilla, Tartessos, 2003, vol. II, pp. 346-371; y *El Flamenco y la música andalusí*, Barcelona, Ediciones Carena, 2003.

Otra destacada línea de estudio viene dada por el recorrido histórico-musical de los pilares esenciales que jalonan el Flamenco. En este campo se enmarcan proyectos de notable aliento como *La música preflamenca*, de José Miguel Hernández Jaramillo<sup>4</sup>. Sobre la naturaleza musical de esta manifestación artística en relación con la etnología ha reflexionado, por su parte, Joaquina Labajo en el artículo «How musicological and ethnomusicological is Spanish Flamenco?»<sup>5</sup>. Ya de forma más específica, como complemento a estos estudios de conjunto, varios libros han abordado directrices concretas, entre las que destaca la relación y mestizaje de la música andaluza con la cultura árabe, según refleja la monografía *La música arábigo-andaluza*, de Christian Poché<sup>6</sup>. Tal filosofía de trabajo encuentra fácil acomodo en el análisis de las estructuras del Flamenco teniendo como piedra angular las bases de la música arábigo y turca. Encontramos este interés tanto en un trabajo de Sánchez como en sendos estudios de Cruces (éstos últimos sustentados sobre una base antropológica)<sup>7</sup>.

Dada la complejidad musical que entraña el Flamenco, algunos investigadores han centrado sus múltiples esfuerzos en racionalizarlo desde la didáctica. Para ello, se recurre, en



REPETICIÓN DE A:

COMPAS DE ENTRADA:

ESTRIBILLO O RITORNELLO: DECLINADO Y DOLCE

FUERTE Y CRESCENDO

DECLINADO

VARIACIÓN 2A:

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of six staves. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and performance markings. Key annotations include 'REPETICIÓN DE A:', 'COMPAS DE ENTRADA:', 'ESTRIBILLO O RITORNELLO: DECLINADO Y DOLCE', 'FUERTE Y CRESCENDO', 'DECLINADO', and 'VARIACIÓN 2A:'. The score is written in a clear, legible hand, with some parts enclosed in boxes or circles to highlight specific elements.

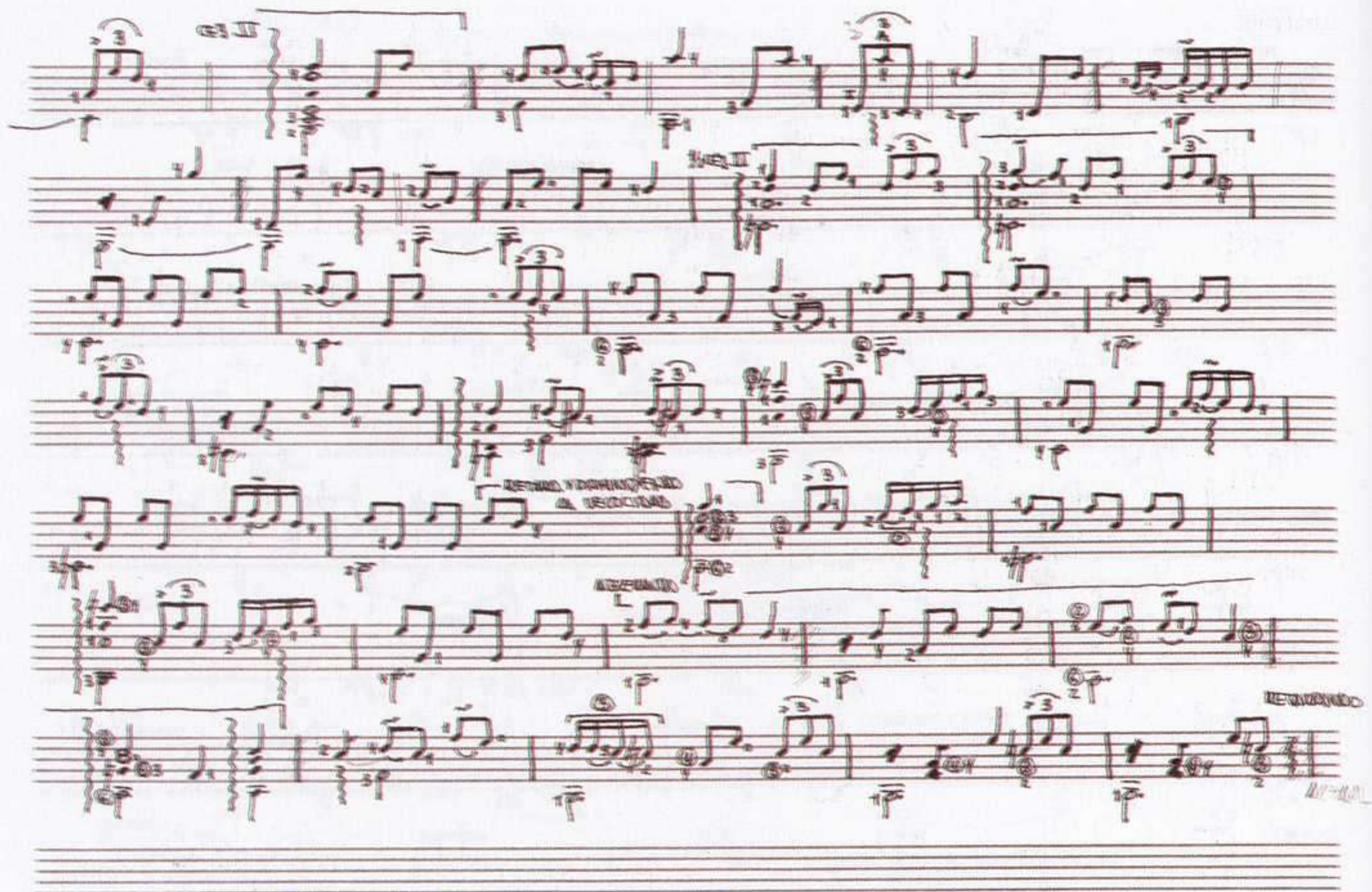
general, a sólidos planteamientos teóricos con una aplicación práctica que, a la postre, vienen a organizar las formas musicales, atendiendo a diversos criterios, a saber: origen y génesis, estructuras armónicas y rítmicas, naturaleza genérica, etc. Con esta visión pedagógica, la Consejería de Educación y Ciencia de Andalucía, en su proyecto de formación del profesorado y realización de materiales curriculares, publicó en 1988 la *Aproximación a una didáctica del Flamenco*<sup>8</sup>. Años más tarde, Dolores Fernández Marín, interesada en divulgar este rico patrimonio artístico desde el conocimiento teórico-práctico, llevó a cabo su trabajo intitulado «El Flamenco en las aulas de música: de la transmisión oral a la sistematización de su estudio», así como la obra, de mayor envergadura que la anterior, *Teoría musical del Flamenco: Forma, ritmo, melodía y armonía*<sup>9</sup>. En el mismo año, vio la luz un artículo de Lothar Siemens Hernández («Los fundamentos de la organización musical en los repertorios del Flamenco»), en el que se propone una profundización en el dominio del Flamenco en lo que atañe a la sistematización musical<sup>10</sup>. Faustino Núñez, por su parte, en un libro-CD que acaba de publicarse (*Comprende el Flamenco*), analiza musicalmente los diversos estilos, valiéndose de una metodología eminentemente práctica y pedagógica

<sup>8</sup> Una reedición del proyecto puede leerse en [http://caf.cica.es/mundo\\_flamenco/flamcd/a/1.htm](http://caf.cica.es/mundo_flamenco/flamcd/a/1.htm)

<sup>9</sup> El artículo fue publicado en la *Revista Música y educación*, abril 45 (2001). La monografía será editada, al parecer, en Acordes Concert.

<sup>10</sup> Publicado en el V Congreso Nacional de Musicología. Campos Interdisciplinares de la Musicología. 25-28 octubre 2000, Madrid, Departamento de Musicología / Institución Milá y Fontanals / C. S. I. C., 2001.





ca a modo de imprescindible iniciación<sup>11</sup>. Otras veces, el tema de la monografía se centra en una única *forma musical* en aras de desentrañar analíticamente su nacimiento, desarrollo, características y sustrato folclórico; tal es el caso de la *Historia y musicología de los verdiales*, de Romero Esteo<sup>12</sup>. E incluso un camino poco hollado hasta la fecha, como la escritura del Flamenco en el pentagrama, va encontrando paulatinamente su luz, como refleja la obra de los hermanos Antonio y David Hurtado, *El arte de la escritura musical flamenca (reflexiones en torno a una estética)*<sup>13</sup>. Dicho proyecto ofrece la transcripción en el pentagrama de *estilos* fundamentales y canónicos para el conocimiento del Flamenco, como la sabrosa malagueña de Chacón («¿Pa qué tanto padecer?») o las seguiriyas estremecedoras de Manuel Torre «Siempre por los rincones». De justicia es reconocer, en fin, en un lugar preeminente, el rigor y maestría que vienen presidiendo desde hace años las numerosas conferencias y cursos impartidos por Manuel Muñoz Halcón (Manolo Sanlúcar) a lo largo de la geografía española. Prueba de ello lo constituyen las conferencias ilustradas en el marco cultural de la Fundación El Monte, sus edificantes seminarios en el Festival Internacional de la Guitarra en Córdoba o su lección magistral en la Universidad Pablo de Olavide de la capital hispalense, ocasio-

<sup>11</sup> Madrid, R. G. B. Arte Visual S. L., 2004.

<sup>12</sup> Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1994.

<sup>13</sup> Sevilla, Colección Investigación X Biental de Flamenco, 1998.



nes en las que el maestro gaditano asentaba cátedra acometiendo con firmeza y sabiduría un análisis pormenorizado de los fundamentos del Flamenco.

Esbozado este marco a modo de estado de la cuestión, pasemos seguidamente a ofrecer unas reflexiones sobre los conceptos teóricos de *armonía* y *ritmo*, prestando especial atención tanto al dominio musical de la guitarra como al íntimo diálogo entre la tradición y la vanguardia. Comencemos, en primer lugar, destacando la importancia capital del carácter de las *formas musicales*. Sobre el *segundo tetracordo descendente* del *sistema modal dórico griego* (La, Sol, Fa, Mi), se sustenta la *cadencia andaluza* o *progresión armónica flamenca*<sup>14</sup>. Desarrollándose en las *cadencias resolutorias modales* de Fa-Mi y Si bemol-La —y sus múltiples posibilidades mediante *transposiciones*<sup>15</sup>—, dicha *progresión armónica* aporta los cimientos fundamentales para los *estilos* de mayor solera y antigüedad del Flamenco. La *seguiriya*, por ejemplo, se identifica, frente a las *cabales*, no por el esquema rítmico preceptivo —un *compás de amalgama* consistente en *tres por cuatro* y *seis por ocho*—<sup>16</sup>, sino precisamente por su base armónica modal (la *progresión Re m, Do, Si bemol, La*) frente al *sistema tonal mayor* (que no transmite, en este caso, un sentimiento estético de hilaridad, pese al sistema armónico empleado)<sup>17</sup>. La

<sup>14</sup> A la que se ha referido, en diversas conferencias, Manolo Sanlúcar. Ha sido estudiada, además, por Manuel Granados en su *Teoría Musical de la Guitarra Flamenca*; vid. <http://www.flamenco-world.com/guitar/granados-teoria/e37.htm>

<sup>15</sup> Gracias al empleo de la *cejilla*, cuestión que abordamos más adelante.

<sup>16</sup> Que es el mismo en ambos *palos*.

<sup>17</sup> Seguramente tanto por una contaminación con la *seguiriya* como por su marcado carácter trágico.



AD 4BITUN

FERMATA O CADENHA (1)

INTRODUCCIÓN:

CEJ.III

RETARD.

CEJ.I

FIN CEJ.I

SONILE:

MELODÍA EN DO III:

FERMATA A PLACER (1)

RETARD.

CEJ.I

AUMENTANDO LA VELOCIDAD EN CA ESCALA

MODULACIÓN A MI III A TRAVÉS DE LA DURACIÓN DEL ACORDE Y LOS SILENCIOS:

soleá fundamenta, de forma similar, su naturaleza genérica en el sistema modal –sobre la progresión *La m, Sol, Fa, Mi*–, realzando sus diferencias respecto a las alegrías o cantiñas. En estos últimos *palos*, la tónica vendrá siempre dada por una nota tonal mayor –ya sea *Mi, Do, La*, etc.– o su correlato menor, en determinadas ocasiones, como en el silencio del baile por alegrías. Sin renunciar al marcado carácter de estos cauces canónicos, algunos artistas reconocidos, como Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar, Camarón de la Isla o Enrique Morente –por mencionar algunos ejemplos representativos–, se han adentrado en nuevos senderos musicales. Cobran especial interés, en este sentido, frescas modulaciones y cadencias que, sin perder un ápice del sabor andaluz y no desnaturalizando, en buena parte de los casos, las formas musicales codificadas, han enriquecido con creces el abanico armónico. La variada gama de registros sonoros de las voces flamencas han propiciado, por añadidura, que los guitarristas recurran con mayor frecuencia a *transportes y equivalencias*, siendo sustituida la *cejilla* –metálica o de madera–<sup>18</sup> por la del dedo índice de la mano izquierda, en cierta medida como feliz anhelo de libertad expresiva. De esta forma, armonías modales como *Do sostenido* –o su enarmónico *Re bemol*– o *Mi bemol* (y su equivalente *Re sostenido*) con la «guitarra al aire»<sup>19</sup>, que conservan

<sup>18</sup> Que llamaremos *artificial o instrumental*, en oposición a la realizada por el dedo índice del guitarrista.

<sup>19</sup> Es decir, sin *cejilla artificial*.



la naturaleza armónica primigenia de la *cadencia andaluza* —aunque con nuevos registros sonoros—, desplazan el tradicional empleo de la *cejilla artificial* en el cuarto y quinto traste, en los que se emplea una *posición*<sup>20</sup> llamada en el argot *La «por medio»*. Cabe advertir, sin embargo, que el manejo de esta terminología especializada tiene su contexto comunicativo únicamente en el ámbito flamenco, puesto que en el lenguaje musical universal, estaríamos ante *Do sostenido-Re bemol* y *Mi bemol-Re sostenido*<sup>21</sup>.

Tales incursiones, que van teniendo una acogida favorable entre los miembros de la comunidad flamenca, no resultan tan pioneras, como en un principio cabría suponer. Es más, responden a una simiente que se actualiza potencialmente *ad hoc*, partiendo de parámetros acuñados por la memoria histórica de la tradición. Así, en su conocida versión de la minera de concierto, Ramón Montoya se vale ya de un *transporte armónico*. La tónica de *Fa sostenido* que preside mayestáticamente la taranta —nos referimos, claro está, con la «*guitarra al aire*»— es sustituida por *La bemol*. Se trata, en realidad, de un caso de *transporte*, puesto que esta última *nota* equivale a la *posición* de *Fa sostenido* con la *cejilla instrumental* en el segundo traste de la guitarra (si bien existen sutiles diferencias en cuanto a matices sonoros)<sup>22</sup>. Dicho razonamiento se asimila convencionalmente, de suerte que en la guitarra de concierto acaba consolidándose esta dicotomía hasta la actualidad (recuérdense las versiones de la minera de Paco de Lucía, Rafael Riqueni, Rafael Cañizares o Vicente Amigo). En el acompañamiento al *cante*, en cambio, se suele producir una *neutralización* del haz distintivo, puesto que prevalece la imperiosa necesidad de acomodar la armonía de la guitarra a la amplia gama de tesituras y registros de las voces (para esta función y la del acompañamiento al baile nació nuestro instrumento)<sup>23</sup>. Ahora bien, ello no es óbice para que en algunos casos los *tocaors* empleen *ad libitum* la *posición* de *La bemol* —puesto que están familiarizados con esta armonía, normalmente, por la faceta de concertista—, según se observa en el acompañamiento de Rafael Riqueni a Juana la del Revuelo en unos cantes de levante, pertenecientes a su obra *Sonakay*, o el de Vicente Amigo a Vicente Soto *El Sordera*, en sendas malagueñas. Incluso la armonía referida de *Do sostenido modal* no supone tampoco una novedad notoria. En efecto, Ramón Montoya propuso antaño un sistema musical para la rondeña de concierto, sustentado sobre la afinación de la sexta cuerda (*Mi*) en *Re* y la tercera (*Sol*) en *Fa sostenido*, cuya tónica se

<sup>20</sup> En estos casos, hablaremos de *posición*, ya que al cambiar la *cejilla instrumental* de traste, pasamos de una *nota* a otra. Sin embargo, hay que resaltar la importancia del concepto, ya que los guitarristas operan a partir de este sistema de *posiciones*, sustentado, sobre todo, en reglas mnemotécnicas que facilitan los *transportes*.

<sup>21</sup> Si bien expresiones como *voy a cantar por seguiriya al tres por medio* pueden funcionar —con más o menos acierto— en la situación comunicativa del Flamenco, en el diálogo con músicos procedentes de otros ámbitos no ocurre lo mismo, siendo necesario el empleo de una terminología precisa y de carácter universal.

<sup>22</sup> Debido al empleo de la *cejilla instrumental*. Estas diferencias en el *transporte* pueden, en ocasiones, marcar la *oposición distintiva* en los *palos* de la seguiriya —con tónica en *La modal*, sin la *cejilla artificial*— que equivale, salvando las distancias, a la *posición* de *Mi modal* en el quinto traste (serrana). Pese a esta convergencia, que se corresponde también con el mismo ritmo —perceptible para un músico no familiarizado con el Flamenco—, el primer registro sonoro responde, por su marcada naturaleza, a la seguiriya, mientras que el segundo es característico de la serrana.

<sup>23</sup> La faceta de concierto para la *sonanta* llegaría andando el tiempo (de ahí su importante base rítmica ejecutada, entre otras técnicas, mediante variados *rasgueos*, *golpes percutivos* o *alzapúas*). En cambio, el proceso es bien distinto, como se sabe, para la guitarra clásica.



jalona, salvando las distancias, sobre dicha armonía<sup>24</sup>. Como se sabe, el modelo canónico de Montoya experimentó una recepción favorable, perdurando con granado éxito hasta nuestros días. Así lo demuestran las variadas versiones de la rondeña por Manolo Sanlúcar (*Oración*), en un interesante *trémolo* que requiere la técnica de *la independencia de los dedos de la mano derecha*; Paco de Lucía (*Cueva del gato*; *A mi niño Curro*); Rafael Riqueni (*A mi madre*); o Tomatito (*Montoya*). Incluso aprovechando el fértil campo que abría este dominio armónico, Paco de Lucía y Camarón de la Isla habían acometido, años atrás, en una etapa de evolución avalada por el legado tradicional, el conocido tema *Canastera*. La versión de Montoya ha servido, por último, a Enrique Morente, gracias a un tratamiento del sonido mediante *instrumenta* técnicos, para rendir su particular homenaje tanto al egregio guitarrista como a Chacón en el tema *A Ramón Montoya*, que abre la obra *El pequeño reloj*.

La afinación de Montoya para la rondeña junto a otras, como la que ofrece Esteban de Sanlúcar en *Mantilla de feria* —con la sexta cuerda, *Mi*, en *La* y la quinta, *La*, en *Sol*—, asentaban las bases para un procedimiento que habría de enriquecer el dominio armónico. Fruto de ello es el garrotín en la *posición* de *Sol* compuesto por Rafael Riqueni en *Mi tiempo*, que presenta el sistema señalado para *Mantilla de feria*<sup>25</sup>, o la seguiriya (*Remache*) propuesta por Gerardo Núñez, con la sexta cuerda, *Mi*, afinada en *Si* (siendo esta última *nota* la *tónica*). Análogamente, podemos aducir otros ejemplos; tal es el caso de *Re* —con la sexta cuerda en esta misma *nota*—, como sucede en la farruca de Paco de Lucía, la alegría de Tomatito (*La ardila*) o *Puerta del príncipe*, de Manolo Sanlúcar. En algunas de nuestras composiciones hemos empleado, igualmente, otros sistemas como el basado en *La modal* —sexta y primera cuerda en *Re*; segunda en *La*— o en *Re modal*, cuyo sistema es idéntico al anterior, pero añadiendo la tercera cuerda, *Sol*, en *Fa sostenido*, al igual que sucede en la rondeña de concierto. Como alternativa a la propuesta de Montoya, la armonía de *Do sostenido* puede ser objeto de otras afinaciones. Así sucede con aquella que presenta los dos *órdenes* de *Mi* en *Re*. Estas aportaciones, pues, que se remontan en última instancia a la tradición, renuevan, al tiempo, la armonía flamenca propiciando una amplitud de miras ya sea en el *cante* o en el público, cada vez más familiarizado con tales mecanismos orientados a proporcionar placer estético. Por ello, no es de extrañar que la técnica de la *modulación*

<sup>24</sup> Véase al respecto: Norberto Torres, «Sobre el toque de Rondeña», en *Actas del XXIII Congreso de Arte Flamenco*, Estepona, 1994.

<sup>25</sup> Tema interpretado por el propio Riqueni en su obra *Maestros*.



esté alcanzando actualmente en el Flamenco un grado de virtuosismo loable e inusitado. De hecho, en el decurso compositivo, solemos encontrar una sutil preparación para las *modulaciones*, aunque poco a poco los artistas se muestran cada vez más audaces, al manejar con verdadera maestría los recursos armónicos. Por otra parte, una *secuencia armónica*, que antaño podía parecer *disonante* por su infrecuencia, probablemente se entienda hoy en el plano estético como una *consonancia* habitual. Así las cosas, nos surgen las siguientes cuestiones: ¿Es lícito establecer los límites entre la *consonancia* y la *disonancia* cuando se compone con criterios justificados y perfecto conocimiento de la tradición? ¿Acaso el hecho de establecer tajantemente tales fronteras no coarta la libertad expresiva? ¿Un *quejío* hiriente de Agujetas o Chocolate por seguiriyas podría calificarse acaso de «*disonancia*»? Si ello es así, ¿no produce un feliz estremecimiento y, por consiguiente, placer estético? Sea como fuere, son numerosos los ejemplos de *modulaciones* que *a priori* podrían considerarse *disonantes*, desde la perspectiva de los postulados canónicos<sup>26</sup>. Vicente Amigo, verbigracia, conjuga las armonías *posicionales* de *Mi Modal* y *Mi bemol* en una soleá, entre el canon tradicional y el *nuevo Flamenco*, de su obra *Ciudad de las ideas* (título inspirado en Constantino Cavafis). Y en nuestra composición *Vuelo*

<sup>26</sup> Hay que recordar, además, que las prohibiciones de determinados *encadenamientos armónicos* por parte de la Música Clásica no tienen cabida en el Flamenco, puesto que estamos ante sistemas musicales bien distintos.



INCREMENTA LA VELOCIDAD Y CRECIMIENTO EN LA ESCALA

de golondrinas, se parte de *Sol modal* como tónica a fin de buscar la modulación hacia *Si modal*, acorde principal para la granaina (cuyo arranque reproducimos en la partitura autógrafa a modo de apéndice I).

La libertad de expresión armónica alcanzará su *acmé* en un género que está siendo aceptado progresivamente por la comunidad guitarrística de concierto: la *fantasía*. Se trata de una recreación armónica personal, como la realizada por José Antonio Rodríguez en su *Callejón de las flores*, que puede presentar, en ocasiones, cierta variedad rítmica (tal es el caso de la *fantasía «Benamargosa»* de Rafael Riqueni, compuesta sobre la base del pentagrama). La que proponemos —se reproduce el inicio en el apéndice II— constituye una composición en la que se pone énfasis en la armonización, atendiendo fundamentalmente a los acordes de *Re bemol* y *La bemol*, en un ritmo de *tres por cuatro*. Las variadas aportaciones que en el dominio de la armonía están teniendo lugar en estos últimos años cristalizan, en fin, en la creación de obras tan interesantes como *Omega*, de Enrique Morente —que cuenta con la colaboración de artistas de la talla de Isidro Muñoz, Cañizares,

Vicente Amigo o el grupo Lagartija Nick— y *Locura de brisa y trino*, de Manolo Sanlúcar, armonizada con la voz de Carmen Linares. En ellas, el dominio mélico, nacido de la inspiración artística y en un maridaje con la poesía lorquiana, demuestra la magistral capacidad compositiva de ambos autores. Estas obras ponen de relieve, por añadidura, el virtuosismo rítmico que caracteriza en estos tiempos al Flamenco. Tradición y vanguardia se dan la mano a fin de hacer realidad una ilusión que emana tanto del cabal conocimiento de las matrices canónicas como de la voluntad de dejarse llevar por granados vientos de libertad expresiva. El proyecto de Morente comprende desde el ritmo tradicional de la soleá (*Adán*), remoza-



do de un notable sabor flamenco por la cabal *sonanta* de Isidro Muñoz<sup>27</sup>, al marcado compás de *tres por cuatro* del vals clásico (*Pequeño vals vienés*); y la obra de Sanlúcar compatibiliza, con una evidente frescura, el sabroso aire de la bulería por soleá o la rumba con el *hibridismo genérico* de *células rítmicas* reconocibles en la seguiriya, los tangos y la bulería, por mencionar algún ejemplo. No existe ya, por tanto, el deseo de ceñirse obligatoriamente a las exigencias de un cauce métrico canónico, sino que éste, debido a una flexibilidad lícita, estará al servicio de una empresa compositiva de mayor fuste y aliento.

Continuando con los aspectos relacionados con el ritmo, centraremos nuestra atención, para concluir, en dos cuestiones de capital importancia: la creatividad de la *bulería* y el *ritmo interior*. Sobre el primer punto huelga recordar la amplia gama de recursos que facilitan el virtuosismo rítmico en los *estilos festeros*. Contratiempos, síncopas o silencios se armonizan cabalmente en virtud del cauce tradicional, en una suerte de feliz paradoja. Efectivamente, un *palo* como la bulería presenta el consabido ritmo canónico base —*seis por ocho y tres por cuatro*— sobre el que el compositor-intérprete entreteje con sutileza y precisión su arte, pese a la notable complejidad que conlleva tan arduo reto. Sin embargo, la bulería se erige, al mismo tiempo, como una de las *formas musicales* que permiten mayor libertad expresiva y efectismo dinámico. Prueba de ello lo constituye la hábil inserción de *estructuras armónicas* de otros *estilos* en el esquema rítmico, *sub cortice*, de la bulería. Tal fenómeno de *hibridismo genérico* lo encontramos en las sabrosas versiones festeras de Fernanda y Bernarda de Utrera —que endulzan el vuelo rítmico-festivo mediante la armonía de fandangos o colombianas—, en el *cante* de Juañares en *Pasión gitana*, de Joaquín Cortés, espectáculo en el que se observa la contaminación de cantes *abandolaos* con la bulería; o en la pieza *Júbilo*, que cierra *La suite Sevilla*, de Rafael Riqueni y José María Gallardo, con una *estructura armónica* reconocible en el fandango. Resulta claro, pues, que el variado efecto rítmico de la bulería aviva considerablemente la imaginación y creatividad compositiva. Siguiendo este camino, Manolo Sanlúcar

habrá de valerse del patrón métrico de la *bulería canastera* para su conocido tema *Maestranza*, preñado de un delicioso aroma y perfume andaluz; y los complejos *trabalenguas* rítmicos y *glosolalias* rituales en el *cante* se harán visibles en las recreaciones festivas de Camarón de la Isla, Diego Carrasco —y su colaboración con Manolo Sanlúcar en *Puerta del Príncipe*— o Potito en la famosa obra cinematográfica *Flamenco*, de Carlos Saura.

Frente al notorio *compás* de la bulería, diversas *formas musicales* se caracterizan, entre otras cosas, por una aparente ausencia de ritmo ligada a su *naturaleza genérica*. Ello ha propiciado que una parte de los investigadores se refiera a estos *palos* como *libres*, denominación que viene siendo aceptada incluso por la comunidad flamenca. *Formas genéricas* como la granaina, taranta, cartageneras, en la versión de Chacón, malagueñas al *estilo* de La Trini,

<sup>27</sup> Aunque con una manifiesta voluntad de ofrecer frescas armonías por parte de ambos artistas.



El Mellizo, o fandangos *naturales* del Sevillano, José Cepero, El Carbonero<sup>28</sup> permiten que la flexibilidad armónica no esté tan rigurosamente ceñida a un esquema rítmico. No obstante, ello no es óbice para que en estos *palos* operen *estructuras armónico-rítmicas polimétricas* —a veces, no suficientemente definidas— que, a modo de *ritmo interior*, permiten su identificación. Estamos ante un caso que evoca, *mutatis mutandis*, la *fermata* del ámbito clásico, cuando, en el transcurso de un concierto para instrumento, el solista toca *ad libitum* o *a placer* en aras de demostrar su virtuosismo técnico y libertad expresiva. En los *estilos* flamencos, en concreto, estas *estructuras armónico-rítmicas* se han establecido convencionalmente, a modo de sustratos, a lo largo del tiempo. De esta suerte, durante la ejecución de los mismos, se establece un vivo *diálogo* entre la voz y la guitarra, respondiendo esta última con adornos armónicos que complementan, certeramente, los registros sonoros propuestos. Sabe el *tocaor*, además, que el exorno técnico debe ser conciso y ajustado para facilitar arduas *modulaciones*, arriesgados cambios de *tonos* o difíciles *ligaduras de tercios*. A modo de *estructuras armónico-rítmicas*, encontraremos, pues, *resoluciones modales*, cuya piedra angular se jalona sobre el tercer y cuarto *grado* del *tetracordo* correspondiente a la *progresión armónica flamenca*. Dichas *resoluciones* tienen lugar tanto en el registro sonoro vocálico como en el instrumental a fin de marcar el comienzo y final de una *célula* o *período* musical (normalmente caracterizado por su *tempo ralentizado*). Los artistas, por otra parte, han asimilado en su fuero interno, mediante unas reglas mnemotécnicas, una serie de *ciclos* o *cadencias* que se repiten recurrentemente. En el acompañamiento de un fandango, verbigracia, con cierta frecuencia, el guitarrista puede encontrarse —aunque actúen *acordes de paso*— con la *secuencia posicional* (que da entrada desde *Mi modal*): *Do M, Fa M, Do M, Sol M, Do M, Fa M* y *Mi modal*, *tónica* esta última que marca la conclusión y cierre del *ciclo*. Por analogía, una *secuencia* similar, con diversas *variantes* mediante *transportes*, se aplica a otros *palos* facilitando su inserción, como hemos visto, en la bulería. Se produce, por tanto, en este caso, una meditada disociación entre la armonía de estas *formas* y su *ritmo interior*, de manera que en la *contaminación* con el *estilo festero* se conserva sustancialmente la base melódica, manteniéndose el *ciclo* pertinente, pero acomodándose al nuevo ritmo.

La vigencia de estos *ciclos* queda asegurada no sólo en el *cante* sino también en la guitarra solista. Ramón Montoya, en

<sup>28</sup> Por supuesto, no nos referimos a los *estilos* de Huelva, que, como se sabe, presentan un compás marcado de *tres por cuatro*. Igualmente, la malagueña, por su relación con el verdial y otros *estilos abandolaos*, tiende hacia el mismo ritmo ternario.



su rondeña —anteriormente comentada—, emplea una *estructura* similar, recordada tanto por Tomatito en su versión del *estilo* (Montoya) como por Morente, al comienzo de su obra *El pequeño reloj*. La flexibilidad compositiva de tales *formas* servirá, asimismo, como fértil caudal de inspiración a destacadas piezas, como la titulada por Manolo Sanlúcar *Gacela del amor desesperado*. En ella, se hacen visibles las sucesivas *modulaciones* sobre diversos *acordes*, el *monólogo interior* de la música instrumental, así como el *dialogismo* que el compositor mantiene con las *secuencias melismáticas* de Carmen Linares, técnicas todas ellas que ponen de relieve el magistral empleo de *estructuras armónico-rítmicas polimétricas*. Se trata de un procedimiento *agenérico* y libre de rémoras o serviles ataduras que se sustenta sobre el desarrollo de un *sistema armónico* apuntado por Sanlúcar hace años y llevado ahora a su punto álgido. Las esporádicas *resoluciones* en *Si modal* y *La bemol*, en determinados momentos de la ejecución, recordarán vagamente el lejano y primitivo origen de la composición en la granaina y la minera. Ahora bien, estas *formas* nada tienen que ver, en realidad, con el reflexivo entramado musical propuesto, mucho más complejo, desde el punto de vista armónico, que el *ciclo* tradicional. Sin embargo, sus *palabras musicales*, remozadas con *armónicos silencios* que honrran la memoria poética de Lorca, dibujan un fiel retrato de las corrientes heterogéneas —pero no antagónicas, sino más bien complementarias— que confluyen actualmente en el Flamenco, a saber: la sabiduría de la tradición canónica y la frescura de la renovación como vivo aliento de plenitud expresiva. Acaso sea esta la mágica fórmula que, a modo de ensalmo, hace que el Arte Flamenco —con reconocida solera pero al mismo tiempo *polimórfico* y proteico—, perdure eternamente, rejuveneciendo, al igual que el mítico Ave Fénix, desde los más remotos confines ancestrales, como rico manantial de placer estético y cultural.





## Dionisio en la danza flamenca contemporánea

juan vergillos

«Desbridados y en peligro de trasmundo, pugna de grito y mudez, los cantaores son, en flor del más extraño oficio, espías del más allá». Residuos de la edad de oro de otro tiempo, de otro espacio. El tiempo en que el hombre, todos los hombres, tenía trato directo, de tú a tú, con el Dios, con la naturaleza, con lo sagrado. González Climent lo anotó a propósito del canto, pero aquí haremos un breve esbozo en relación al baile. Flamenco espacial: mecánica y éxtasis de la danza. El arte como intuición del mundo. Flamenco sagrado: rito del baile. Todo acto flamenco es de por sí un ritual. Todo acto cultural es una forma de ritual más o menos pagano: si hay quien afloje la mosca, la corbata: Dios aprieta y el Diablo ahoga. Las moscas de Israel Galván convertido en Gregorio Samsa. Pintores, arquitectos, cineastas, diseñadores, artistas plásticos, etc., especialmente dramaturgos, escritores, presentadores de televisión, hablan, no ya como iluminados o chamanes, oficiantes de Dioniso, sino como sacerdotes cristianos de larga barba blanca y mirada severa. Pero en el rito de la cultura actual subsiste la fórmula pre-conciliar de la danza flamenca, ese arte pormenor y al contado. Todo acto flamenco es un rito, como sabemos. Un rito primitivo. Pero la danza, por la implicación física, muscular que supone, es una suerte de neochamanismo, una



forma de conexión con el yo, con el más allá, una forma de espiritualidad individual y de contagio espiritual con el público. Una forma de espiritualidad que conecta con ritos prehistóricos y rituales religiosos a la diosa Astarté como hace poco señalara José Luis Navarro en su obra *De Telethusa a la Macarrona*. Hacemos aquí, como pueden imaginar, un uso no estrictamente científico, antropológico, del termino chamán.

Pero no todos los bailaores actuales son chamanes en esta forma no rigurosa que decimos de entender la palabra. En realidad sería más exacto considerar a la mayoría aprendices de brujo menos (los más) o más (los menos, muy pocos) evolucionados. Pero en todo caso existe también una forma apolínea de baile flamenco representada, por proponer un ideal ilustrativo, por la llamada escuela sevillana. Un baile formal, pulcro, bello y distante. Por el contrario el rito que nos interesa aquí es puramente dionisiaco. Se trata a priori del baile menos cerebral, menos codificado, más espontáneo, lo que tradicionalmente se consideraba «baile gitano», por más que en absoluto fuera, ni en el pasado ni en el presente, privativo de una raza. Como saben en este contexto flamenco y gitano no son sólo sinónimos sino suma y sigue de la cruzada del arte de mediodía. Además que hoy ya no podemos renunciar a los dones de la cabeza, el intelecto, la cultura occidental y su filosofía, literatura, música, cine, arte plástico y dramático. Y ¿quién quiere renunciar a ese regalo, a esa herencia, a este gustoso empacho de ideas?

Este rito de danza flamenca que es una excepción en el panorama de las danzas contemporáneas. Provoca en el intérprete y en el receptor una suerte de éxtasis místico que en nada se parece a lo que un espectador puede experimentar hoy en una sala teatral. Arte de la entrega corporal, esto es mental. Búsqueda de lo sagrado en la naturaleza corporal, animal, del danzante. Rito de la tierra, la rabia que se erige contra el suelo, contra las tablas. Éxtasis por contagio para el público. Vocación: iniciación en la infancia, trasmisión familiar. Diálogo con el pasado. Virtualidad del hombre como puro esqueleto blanco, el baile en los huesos, el cráneo. El agua y la tierra, la piedra. El aire en las alas del bailador. El fuego que reduce a cenizas de tierra al danzante.

Éxtasis del danzante-chamán: trance, conexión con lo sagrado a través de un ritual físico. «El éxtasis chamánico es un fenómeno espontáneo y orgánico y solamente [en ocasiones] la ceremonia acaba en un trance cataléptico real, durante el que el alma se supone que abandona el cuerpo y viaja a los



cielos o los infiernos subterráneos» (Mercea Eliade). El chamán, en las formas de organización social que llamamos primitivas, conecta el cielo con la tierra. El bailar de flamenco abre los brazos hacia el cielo, se eleva sobre su cuerpo en una suerte de «vuelo mágico», al tiempo que marca su conexión con la tierra mediante los golpes, zapateados y pateos contra la misma. Agua que se piensa: deseo de trascender.

Curiosamente es la danza femenina tradicional flamenca la que parecería subrayar la ascensión, con su énfasis en los brazos, la bóveda celeste descansando en la punta de los dedos, mientras que lo que hasta hace poco se consideraba como baile flamenco masculino clásico está prácticamente centrado en los pies, esto es, en la conexión con la tierra, con la naturaleza, con la madre mítica. Sin embargo, es en ese ejercicio de fuerza y elevación masculinas donde la verticalidad se dispara hacia lo más alto, de manera que el hombre, en el baile tradicional flamenco, puede apuntar al cielo con sus brazos, en un baile más esencialmente ritual, mientras que la mujer tan sólo puede sugerirlo, insinuarlo con la punta de los dedos, puesto que su baile exige más adornos, más redondeo, más veladuras de las intenciones, del deseo, de la voluntad de ser.

El baile flamenco tradicional por su carácter abstracto y ritual, más allá de elementos narrativos, dramáticos o alegóricos (aunque cargado de simbolismo, claro está: sólo que en este ritual el símbolo no remite a otra cosa sino que es la cosa en sí), conecta con el sentido primario del propio yo, de conexión espiritual con la naturaleza, con el cuerpo. Es un ritual esencialmente individual e introvertido, cerrado, hacia lo de abajo, hacia el suelo. Es una danza abstracta, no imitativa ni narrativa. Es un ritual sin reglas fijas, estrictas, en que es el propio cuerpo el que va dictando de manera orgánica al intérprete las evoluciones. Es un ritual extático, solitario y de concentración, en que la corriente espiritual surge de la búsqueda en el mismo gesto físico, el de golpear el suelo, en un ciclo de tensión y distensión fruto del compás repetido. Es un baile de trance, el único que subsiste en nuestro occidente civilizado y rígido, estricto, fijo en la emulación de la emulación. Mucha verdad, un pedazo de verdad, en la era oscura posterior a la caída de la realidad virtual. Es una suerte de entrega y de posesión, de autoposición corporal puesto que lo físico se apodera de lo mental, surgiendo así lo espiritual en estado puro. Redención por la memoria generacional en el cuerpo, los huesos. La sangre, los tendones, la fibra muscular manando del esqueleto. De padres a hijos, de generación en generación.



En el momento central de la danza se produce tal éxtasis que en el bailar desaparece o cuando menos se amortigua la conciencia racional, la mirada perdida o en blanco, mientras que la corriente de energía espiritual fluye de arriba abajo, de pies a cabeza, del cielo a la tierra, sin intromisión de ejercicio intelectual alguno, sin miedo, sin deseo, sin obscuración, sin pasión. «Tengo el gusto tan colmao-calmao, cuando me encuentro a tu vera, que si me dieran la muerte pienso que no la sintiera». Muerte y resurrección, cada círculo es una bajada a los infiernos para coger impulso hacia lo alto. «¡Qué estrecha es la puerta y qué angosta la senda que lleva a la vida y cuán pocos los que dan con ella» (Mateo, VII, 14). Es necesaria una temporada en el subterráneo, vueltas y más vueltas en torno a los círculos infernales, para subir al cielo. «Entrad por la puerta estrecha» (Mateo, VII, 13). «Dame un punto de apoyo, y moveré el mundo» (Arquímedes). El punto es la tierra, el pateo. La rabia, el enfado. La afrenta que corre por las venas de todos los flamencos, «arte tabernario de la gente del bronce». Infierno. Purgatorio. Paraíso. El danzante como árbol enraizado en la tierra, purgatorio, eje cósmico. Árbol de la vida, del bien y del mal paso. Para subir al cielo. Escala de Jacob: «Tuvo un sueño en el que veía una escala que, apoyándose sobre la tierra, tocaba con su extremo en los cielos, y que por ella subían y bajaban los ángeles de Dios» (Génesis, xxviii, 12), «¿quién me presta una escalera?». Nosotros trepamos al cielo por el cuerpo enhiesto del danzante que se erige, cargado de nuestros pecados, en infierno-purgatorio, en centro del mundo entre la tierra, el cielo. Un poner, bueno dos: el infierno kafkiano de Galván en *La Metamorfosis*; el infierno del abandono de Belén Maya en *Fuera de los límites*. O tres: la muerte acechando a un joven bailar actual de menos de veinticinco años. El danzante sufre ante y sobre el escenario para nuestro gozo, como goza para nuestro sufrimiento, para nuestro conocimiento, nuestra salida, bien que temporal, mínima, puntual e infinita, eternidad del instante, de la oscuridad. Sueño de haber muerto y renacido, cada ejecución del danzante es una renovación. En ese momento el intérprete se transforma en otro y es más grande, más sabio y más bello, exige más espacio de lo habitual para su expresión corporal, necesita más oxígeno en sus pulmones, consume más calorías, la sangre corre más deprisa en sus venas. En ese momento el bailar es capaz de tomar el mundo en sus manos y dejarlo caer a sus pies, flotando, fluido y en equilibrio, «desbridado y en peligro de tras-mundo».

Alas del baile flamenco son las manos «como palomas». La bata de cola surcando el espacio. El bailar se apoya en el vacío circundante, pero sobre todo en el enraizamiento telúrico, para empen-



der su viaje celeste: arriba, siempre arriba, la mirada perdida. Más alto, más lejos. Los brazos abiertos para emprender el vuelo. Aunque el intérprete flamenco está siempre en contacto con el suelo, con la tierra: no hay grandes saltos en la danza flamenca, tampoco desplazamientos bruscos. La ascensión se produce a la contra, martirizando el suelo, empujando al planeta hacia su centro. El ritual flamenco sigue siendo todavía un ritual de fertilidad-plenitud vegetal, sujeto a la tierra, a los árboles, a los reptiles que nacen, se mueven, copulan, se despellejan y extinguen contra la tierra. Y hablando de vuelos podemos concluir este párrafo con un ave: la sevillana Tórtola Valencia, que bailó *La serpiente*, de Leo Delibes, *El Cisne* de Saint-Saëns y también *La domadora de serpientes* de Bantockt.

Y el ritmo. El ritmo acelerado de la respiración que acaba por provocar el éxtasis del chamán. El ritmo, la respiración, el corazón, la sangre latiendo en las venas. Al cabo será conveniente recordar que en el origen del teatro está el culto a Dioniso. Y también la afirmación de Federico Nietzsche, más intuitiva que científica por cierto, de que la tragedia nace «del espíritu de la música». Y él habla, como los verdaderamente sabios, como un niño, con risa en los ojos. Qué suerte tenerlo a (de) nuestro lado. Un brindis por Baco.



Antonio Povedano Por Bulerias



# el flamenco y las artes

Caty León Benítez

## El Flamenco y las Artes

El Flamenco es música. El Flamenco es poesía. Pero es también, por qué no, el gesto, el espacio, el paisaje, los rostros... todo aquello que se encierra en una imagen. La imagen del Flamenco no la han creado los artistas del cante, el baile o el toque, sino los otros. Los pintores y escultores, los creadores de figurines y decorados, los fotógrafos... El Flamenco ha llamado a la puerta de las otras artes y éstas, abriendo la cancela, han hecho entrar en su universo las visiones del Flamenco, que se perciben no sólo con los ojos, sino con el corazón, porque lo esencial, ya lo sabemos, es invisible a los ojos. Y el Flamenco tiene mucho de esencia, aunque también de arquitectura, de gran rompecabezas que se encaja tiempo a tiempo por aquellos que lo han construido.

La mirada que al Flamenco dedican las otras artes tiene mucho que ver con el Flamenco mismo, y, sobre todo, con las definiciones individuales y los sentimientos colectivos de generaciones, escuelas y estilos. No es, por lo tanto, una visión unívoca, sino un paseo por la historia de las artes, un conjunto de puntos de vista que parten de estéticas diferentes, de pensamientos e ideologías diversas. Esta multiplicidad de ecos nos permite conocer el Flamenco por medio de imágenes. Hace que podamos asomarnos a la gran ventana de la expresión plástica para descubrir allí algunas claves de lo que ha sido, y es, la historia de esta música universal. Asociadas a las imágenes están, asimismo, las huellas de la historia, que marcan el telón de fondo, porque los acontecimientos del Arte Flamenco no se realizan en un laboratorio de ensayo, sino que forman parte del devenir de la vida toda, del desarrollo histórico y cultural, artístico, de este país. Desde el tiempo en que el Flamenco existe, la expresión plástica se le ha acercado de

J. M. Rodríguez Acosta Mujer con mantilla







muchas maneras y ha tomado, a veces como motivo principal y, en otras ocasiones, como elemento accesorio, las partes que lo configuran: los lugares del cante, los caminos, ventas, tablaos, colmaos, cafés cantantes, teatros, escenarios todos; los personajes: manos, rostros, gestos, expresiones, escorzos y voces; los atavíos, los ropajes, los adornos, los complementos... También ha plasmado las escenas: momentos únicos e irrepetibles que los pintores han dejado quietos, prendidos en el aire, descritos para siempre por medio del color, la luz, la línea, el movimiento...

Un doble camino es el que conduce del Flamenco a las Artes y desde éstas al Flamenco: Este Arte se ha convertido en fuente de inspiración y en tema para los contenidos de la Plástica, a la vez que también el Flamenco ha estado inmerso en la vorágine de cambios, escuelas, etapas, que ha afectado al conjunto de la historia de la cultura en nuestro país e, incluso, fuera de España. El Flamenco es, por ello mismo, una de las artes y es, a su vez, un motivo recurrente que algunas de ellas (Literatura, Plástica, Teatro, Cine, Música) toman como algo suyo, algo desde lo que iniciar la construcción de la obra artística.

### Flamenco itinerante

Los dibujos que el francés Gustave Doré hizo para ilustrar «Viaje por España», el clásico de la literatura de viajes del Barón de Davillier, no son únicamente la expresión de una estética, sino el recuerdo de un tiempo que se fue. Se trata de un espejo en el que mirarnos para ver una sociedad, un pueblo, que estaba en vías de extinción. En el caso del Arte Flamenco, Doré dibuja, por un lado, las escenas populares que descubren al Flamenco en pleno proceso de creación formal. Son los tiempos en los que se distinguía, con meridiana claridad, la escuela bolera o académica, del baile popular, el que se hacía en los caminos, en las ventas de carretera, en los bailes de candil de algunos genuinos barrios de Andalucía la Baja. Estos músicos que retrata Doré, cual si fuera un fotógrafo ambulante, son tipos extraños, poco atractivos, casi desnudos y descalzos, que aparecen en raras contorsiones y con pobres vestimentas. Son los músicos callejeros, últimos escalones del arte, a quienes, años después, retratará Picasso. Pero, además, el ilustrador francés, deja constancia del nacimiento de la escuela bolera, levantando acta de los nuevos estilos: el jaleo de Jerez, la Malagueña, el Ole de la Curra, el Zapateado...





Joan Miró Retrato de una bailarina española, 1921

### Luces y sombras del Costumbrismo

La pintura costumbrista de tema flamenco no es solamente aquella que se lleva a cabo por los artistas incardinados en esta corriente artística. Aunque el Costumbrismo en su sentido estricto ocupó el segundo tercio del siglo XIX y luego dejó paso a otros movimientos, su forma de mirar el Arte Flamenco, trascendió a otros estilos, de manera que los artistas del Realismo posterior continúan ofreciendo esa mirada, ese acercamiento basado en destacar ciertas particulares visiones. Por ello, seguramente sea el Costumbrismo, el lenguaje que más se ha acercado a la interpretación del Arte Flamenco, el que más interés ha mostrado por esta manifestación artística y el que lo ha tomado en mayor número de ocasiones como tema central de su temática. No obstante, el Costumbrismo tiene mala fama, porque ha dado lugar, en primer término, a una fijación de modelos difícil de cambiar. La pintura Costumbrista, en sentido amplio, ha puesto sobre la mesa, al alcance de todos, una estética basada en el tópico, en lo popular, en el predominio de las escenas de bullicio y fiesta, en un Flamenco, digamos, de «exteriores». En esta propuesta no tiene





Pablo Picasso Mujer con vestido español, 1917



Francis Picabia Española con mantilla, 1923

sitio el dolor, la queja o el lamento. El Flamenco aquí es la música que acompaña a las celebraciones familiares, a los bautizos, bodas, comuniones, reuniones de amigos y vecinos, en torno a los paisajes vivenciales de las agrocidades andaluzas, espacios geográficos en los que el Flamenco eclosiona, de forma paralela y en los mismos años en que formulan su obra estos pintores. Son, pues, miradas contemporáneas, que no sienten nostalgia, sino simple afán narrativo, pues el Flamenco les proporciona material adecuado para expresar su arte y llenarlo de luces, colores y movimientos. Así aparecen el patio o corral de vecinos, el colmao, las ventas, los tablaos, las plazas de los pueblos, los caminos... Son, a la vez, visiones rurales y urbanas, plenas de alegría, de anécdotas, de pequeños detalles que son la muestra clara de la capacidad de observación de los artistas; son visiones, en fin, en las que lo trascendente no existe, sino sólo el instante, el dejar paso al momento. Carpe diem.

En esta línea realizan su obra los Cabral Bejarano, los Bécquer, Manuel Rodríguez de Guzmán o Andrés Cortés; también el prolífico José García Ramos. Sobre todos ellos, la imponente modernidad de José Villegas, extraordinario pintor que evolucionó desde el Realismo a un Simbolismo cargado de componentes místicos y que realizó quizá el más portentoso retrato que se haya realizado a una artista del Flamenco: el de Pastora Imperio.

Una sinfonía plena de rosa y plata, ofrece, con delicado trazo, el saludo de la bailaora al público. No narra, pues, el momento fervoroso de la danza, sino el posterior reposo, el tiempo de la gloria, al modo en que, años después, lo haría Santiago Martínez en su obra «Después del baile».

### Un hombre solo

El caso de Julio Romero de Torres requiere un momento de reflexión, una parada en este camino que estamos recorriendo juntos. No basta decir de él que representa el momento más interesante del Simbolismo hispano, de hondas raíces populares y con significados que, sólo años más tarde, retomará el Surrealismo de la mano de Lorca y otros artistas. Julio Romero de Torres es el modelo de artista independiente, no subordinado a las modas, consciente de su creatividad y de su propio lenguaje, poseedor de una estética sin concesiones. La excesiva mercantilización de sus obras, repetidas hasta la saciedad en formatos muchas veces abominables, no puede



hacernos olvidar la potencia de su contribución a la pintura de tema flamenco. El retrato que realizó a Pastora Pavón «La Niña de los Peines» bastaría para situarlo en un lugar privilegiado de la plástica flamenca.

### **El estallido del color**

Tras Julio Romero de Torres, el paisaje pictórico renueva su acostumbrada tensión entre las corrientes tradicionales y las nuevas formas que llegan del extranjero, sobre todo de París, el nuevo centro del Arte desde finales del siglo XIX. Las huellas del Impresionismo se expresan en dos escuelas basadas en el empleo del color y de la luz, poseedoras ambas de una nómina de artistas que hacen frecuentes incursiones en el tema flamenco: se trata del Luminismo Mediterráneo y el Impresionismo Andaluz. El primero de ellos nos proporciona las obras de Joaquín Sorolla y de Hermenegildo Anglada Camarasa. El Impresionismo Andaluz abarca los trabajos, de clara inspiración flamenca, de Gonzalo Bilbao, Gustavo Bacarisas y Javier de Wintuysen. A caballo entre el Impresionismo y el Expresionismo se movió José López Mezquita, que continuó la obra de Sorolla para la Hispanic Society de Nueva York, reflejando costumbres y tipos flamencos. Todos ellos, desde sus diferentes condiciones artísticas y trayectorias vitales, dan un paso adelante en medio del academicismo imperante y proporcionan una estética más acorde a los nuevos tiempos y un acercamiento a las técnicas que postulaban los artistas franceses. Las escenas de baile son el elemento que más posibilidades ofrece y aparecen en ellos de forma reiterada. Son bailes que se realizan en el vacío, en los espacios exteriores, junto al mar, en el entorno festivo de los patios, en las romerías, en jardines de cuidado trazo... La sensualidad de los cuerpos, los tonos nacarados, los ropajes y sus movimientos, caracterizan un nuevo lenguaje que saca a la pintura de tema flamenco de los estereotipos y los tópicos anteriores. El lenguaje de la luz se escribe de forma muy diversa en estos artistas aunque con un denominador común. Significan estas obras la plena entrada de la moder-

nidad en la pintura española, trazando así una senda que verá pronto sus más espléndidos frutos.

### **El sonido de las vanguardias**

Los movimientos artísticos de la vanguardia histórica, surgidos como reacción al arte burgués a partir de 1848, ofrecen una larga nómina de artistas que se han acercado al tema flamenco, tanto desde dentro como desde fuera de España. Este interés está en relación con la apuesta vanguardista por las culturas exóticas, por el primitivismo, que desató un interés renovado por España y sus gentes, destacando sobremanera el número de artistas que viajan a Andalucía. A esa vanguardia arriban pintores adscritos a diversos movimientos de los muchos que se dan fugazmente en un escaso período de tiempo. Matisse, Picabia, Sonia y Robert Delaunay, siguen el camino abierto por Edouard Manet e incluyen temáticas flamencas en sus obras. Desde esta orilla resulta especialmente importante destacar la preocupación por esta temática de los artistas que forman lo que se ha dado en llamar la Edad de Plata de nuestra cultura, agrupados en torno a las revistas pioneras de la vanguardia, a la Residencia de Estudiantes o dentro del grupo que se denomina Españoles de la Escuela de París. El cartel del Concurso de Granada de 1922 que realizó Manuel Ángeles Ortiz es sólo una manifestación más de



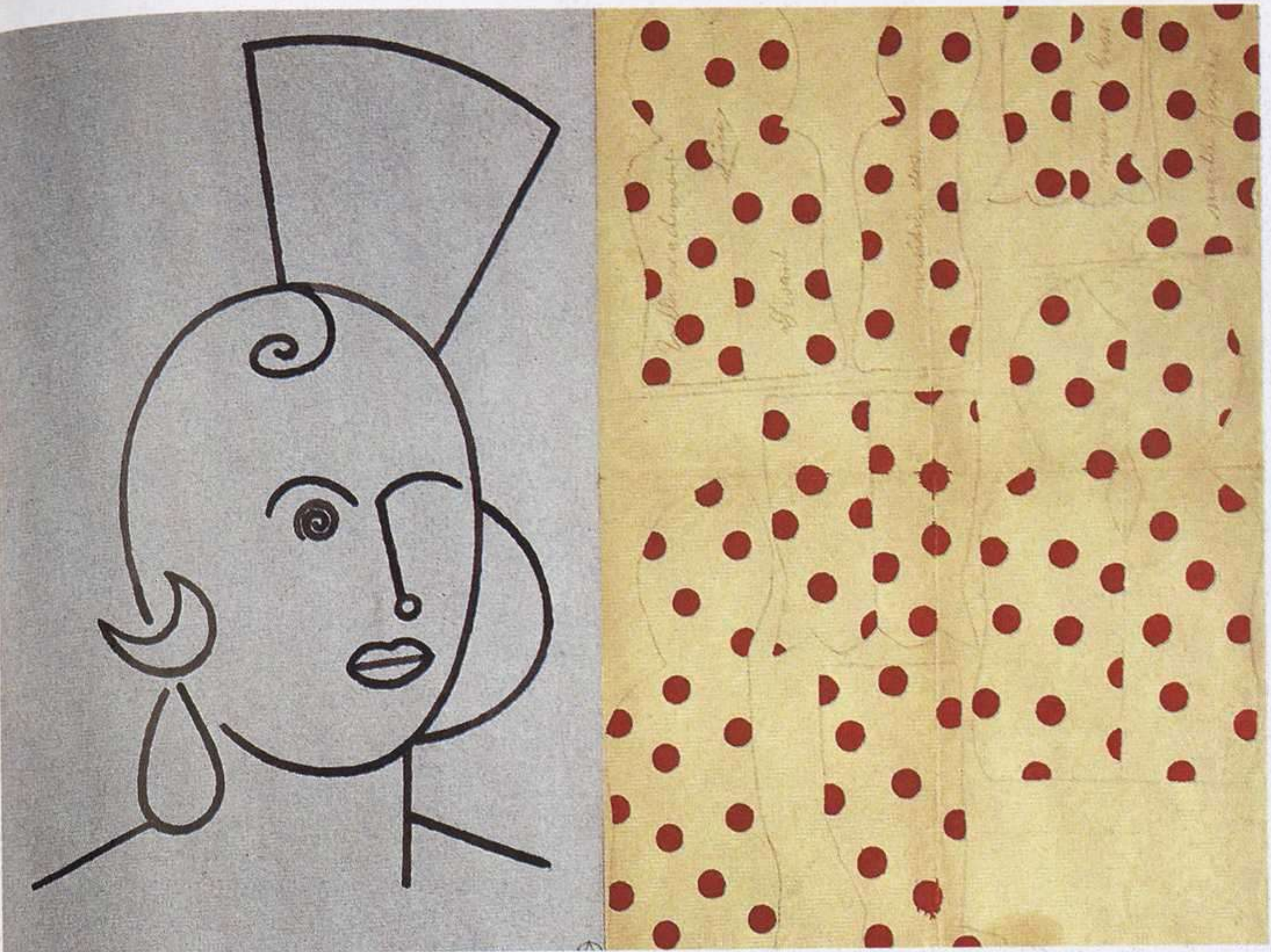
este acercamiento, también presente en las obras de Zuloaga, Solana, Romero Ressendi, Moreno Villa, Gargallo, Gregorio Prieto o Iturrino. Todo ello sin olvidar los dibujos surrealistas de Rafael Alberti y Federico García Lorca, a caballo siempre entre varias artes, pintura, poesía y música. Parece que, por una vez, la eterna dialéctica entre tradición y vanguardia, se resuelve a favor de esta última. La confluencia en un mismo tiempo histórico de toda una constelación de genios no deja de ser un fenómeno que causa el más vivo asombro. El primer tercio del siglo XX contempló en España un auge cultural sin precedentes, salvo en el siglo de los Clásicos. Todas las artes están en plena ebullición y elevan su cota hasta niveles insospechados. De igual modo el Flamenco, en estos años, mantiene en los escenarios algunas de sus voces más preclaras, una edad de oro, sin discusión. Este momento trascendental sólo tiene su epílogo con el episodio bélico de la contienda civil. La guerra que arrasó España desde 1936 a 1939 fue el muro de contención en el que se estrellaron todas las propuestas, las ilusiones, la arquitectura de talento que se había construido años anteriores, desde el final del siglo XIX. Por ello, cualquier análisis que se realice en los diversos ámbitos culturales y artísticos tiene que tener en cuenta este hecho y la evidencia del exilio, que arrojó fuera del circuito cultural español a las mentes más preclaras, no sólo

artistas, sino pensadores, catedráticos, intelectuales en general. También en el Arte Flamenco se produce este parón, inicio de un paréntesis de nieve que enterraría en cenizas lo que fue el esplendor de los años anteriores, que habían contemplado la vigencia de los teatros y los cafés cantantes, además del esplendoroso nacimiento del cinematógrafo, que tuvo en el tema flamenco un venero inagotable. Las propuestas estéticas de la vanguardia histórica no terminan, pues, por agotamiento de las escuelas, los movimientos o los artistas, sino de forma dramática y sin paliativos, algo de lo que todavía podría hablarnos, y mucho, Pepín Bello, gozoso superviviente.

### Visiones más hondas

La aparición en la escena plástica de los artistas conocidos como pintores-aficionados, marca un nuevo territorio en relación con la dialéctica Flamenco-Arte. Aparece así una nueva lectura del Flamenco, realizada desde dentro, lo que da lugar a un fenómeno de «interiores». Es el retrato el género más cultivado en esta nueva etapa de la plástica flamenca y adquiere de esta forma un inusitado protagonismo el cante, tan poco representado con anterioridad, ya que se trata de reproducir el sentimiento, la fuerza de la música que se genera en el corazón del artista, su queja, su alegría, su vivencia, en suma. En la extensa relación de artistas que participan de este movimiento, nunca organizado aunque sí evidente, hay que reseñar dos nombres ilustres, los de Antonio Povedano y Francisco Moreno Galván, máximos exponentes de esta tendencia. Asistimos, en estos años, al auge del cartelismo flamenco, propiciado por una nueva manera de acercar este Arte a los públicos. Tras el paréntesis de la guerra civil, el Flamenco vuelve a los escenarios durante unos años, en forma de compañías de género mixto que supusieron el único contacto de los pueblos y sus gentes con el arte. Sin embargo, a partir de los años cincuenta, los escenarios habituales y las compañías de variedades son sustituidos, casi en su totalidad, por lo que se da en llamar la época de los Festivales Flamencos, encuentros organizados en torno, sobre todo, al





Eduardo Arroyo Waldorf Astoria, 1989

cante, sin mixtificación de géneros, que dan lugar a una nueva ortodoxia flamenca. Es en este contexto en el que la obra de los artistas-aficionados adquiere su total significación.

### ¿Y ahora qué?

No se ha apagado el fuego del interés por el Flamenco, sino que sigue presente y bien presente en los artistas plásticos contemporáneos, muy especialmente en aquellos que explorando nuevos caminos han concluido que el Flamenco es una música esencial que extiende sus brazos hacia otros territorios. Esta idea ha dado lugar a formas plásticas variopintas, que no pueden ser encuadradas en contextos comunes, sino que participan del eclecticismo imperante en el panorama plástico actual. La mirada de los artistas al Flamenco de hoy tiene muchos matices, tantos como pintores, escultores o fotógrafos, que también desde este terreno se han efectuado maniobras de cercanía. Los maestros que abrieron el camino, como Pepi Sánchez, Alfonso Grosso, Joaquín Sáenz o González Santos, han dado paso a los nombres que todos conocemos: Ignacio Tovar, Pérez Villalta, Juan Lacomba o Pedro G. Romero.





## Las fiestas de las tinieblas

José María Velázquez-Gaztelu

Es el país de la alegría clásica y, sin embargo,  
ha ideado las fiestas de las tinieblas.

EUGENIO NOEL

Corría el año 1970 cuando a cuatro cantaores muy distintos, en estilo y trayectoria profesional, les hice una pregunta acerca de la valoración y el significado que para ellos tenían el reconocimiento público y el éxito, tanto artístico como económico, y de las posibilidades que habían encontrado hasta entonces para vivir de su propio arte: si escasas, simplemente dignas o, por fortuna, desahogadas.

Como era de esperar, las respuestas, no por variadas menos ilustrativas, constituyeron un valioso testimonio, aparte de sus significados relativamente complejos como consecuencia de personalidades diversas que, salvo una excepción, y tampoco clara, trataban de encubrir —más con ingenuidad que con malicia— una vida casi siempre desgraciada que en muchos casos se ponía de manifiesto en la música que hacían y en la forma de transmitirla.

Para Antonio de Canillas, el triunfo estaba supeditado a cuestiones puramente comerciales. Las llamadas figuras se sentían obligadas a hacer concesiones, es decir, forzadas a quebrantar la «pureza» si querían alcanzar un cierto status social y económico.

No obstante, Luis Caballero, se preguntaba si realmente se podía vivir del cante. Un grupo de privilegios sí, pero «siempre con el alma en vilo». Los desengaños y sufrimientos le habían inculcado a Luis un miedo persistente y recóndito que se manifiesta con más virulencia en los momentos que se planteaba la lejana eventualidad de subsistir exclusivamente de la profesión: «Un mal día un cantaor flamenco se queda sin voz, ¿y qué hace?: nada, no hay quien lo proteja».

Estaba enfermo y vivía pendiente del aire. Una casa húmeda y poco confortable le destrozaba los bronquios al nieto del vendedor de alhajas. Mezclando cierto conformismo con un mal disimulado orgullo, comentaba: «Todo es tener suerte en la vida. Soy una persona que no le pide trabajo a nadie». Para él, la clave del éxito estaba en la protección de buenos padrinos y en la



influencia del poder. «Cuando un cantaor cae en desgracia, los demás artistas le retiran el apoyo y lo olvidan», decía con desconsuelo. Sin embargo, en cierta época, actuó con La Niña de los Peines, Pepe Pinto, el de La Calzá o El Sevillano, y en 1962 compitió por la Llave de Oro del Cante con Antonio Mairena, Juan Varea, Fosforito, y Chocolate. Dentro de su natural discreción, afirma entre dientes que cantó, al menos, mejor que Mairena. El jurado había sido parcial y lo llevaron para un premio, según él, injustamente concedido. Pero hubo momentos aún más difíciles: «Tenía que salir por los pueblos a buscar el sustento: El Arahal, Morón... Cantaba por los mostradores y después pasaba el platillo. Así me ganaba la vida». Efectivamente, la vida no había sido muy generosa con José Vázquez, Platerito de Alcalá.

Dentro de la amargura beatífica que otorga ese conformismo, se expresaba también El Perrate de Utrera, cuando hacía depender el éxito de la buena suerte, de la buena estrella. («A mí me sigue, me sigue/ una estrella chiquitita/ chiquitita pero firme», que cantaba Manolito de María, otro que tampoco alcanzó la gloria ni subió a los altares. Quizá no le hacía falta. O no se lo propuso. O si se lo propuso no lo consiguió, al menos en vida.) El Perrate, con más resignación que rabia, decía, bajando la cabeza: «Unos se han situado en lo más alto y otros nos hemos quedado en la mediocridad».

Ahora, al paso de los años y observando los hechos con alguna distancia, me resulta confuso establecer fronteras que delimiten y separen con nitidez conceptos tan relativos en el flamenco como éxito, mediocridad, suerte, reconocimiento público, fracaso y gloria. El éxito no es sinónimo de categoría, o por lo menos no lo es siempre. En el toreo ocurre algo muy curioso y altamente significativo: no el que corte más orejas, o sea, el que triunfe, es siempre el mejor, el de más virtudes artísticas, más valor, o el de más noble actitud en la plaza. No sucede así en todos los casos. ¿Puede aplicarse en el flamenco esa aleatoriedad, esa supeditación a factores inciertos?

Por otro lado, no cabe duda que en el flamenco se mezclan elementos ajenos al hecho musical, que son detonantes de situaciones históricas calificadas por los ciegos como de triunfo y gloria. La mitología, a la que el hombre es tan propenso cuando padece carencias, hace estragos en la muchedumbre vociferante que se desgañita al paso victorioso del héroe, mientras los cuervos de turno engordan sus arcas después de haber vendido la plata por oro en envoltura de miseria ajena.

Aunque si nos detenemos un momento y nos separamos de las «romanzas de los tenores huecos» para escuchar «solamente, entre las voces, una», a lo mejor percibimos —como dice Bergamín— la música callada, ese canto «mucho más hondo que el corazón actual que lo crea y la voz que lo canta, porque es casi infinito», que proclamará García Lorca, o la expresión pura», donde «cada sonido vuelve a nacer, pero también vuelve a borrarse en cada nota», según el sentimiento escrito de Luis Rosales.

¿Y esa «expresión pura» se manifiesta sólo en aquellos que han alcanzado la gloria? ¿Se le puede negar tal capacidad al resto de





Juan Valdés Sevillanas

los artistas flamencos, a los desheredados de la fortuna? Si es así, ya podemos borrar de la historia a los que no formaron y no forman parte del grupo de los elegidos; pero si no es así, habrá que plantearse si tiene algo que ver éxito y arte o si están relacionados de alguna manera.

No sé a lo que llamamos éxito, ni los criterios que se utilizan para definirlo —hablábamos antes de su carácter relativo, de su imprecisión conceptual y su dependencia de circunstancias coyunturales, ya sean políticas, económicas o simplemente personales—, ¿pero podemos decir que lo alcanzaron, por ejemplo, Vallejo, Manuel Torre o Chacón y no Tomás Pavón o Juan Mojama? Parece que, en efecto, fue así. Y con bastante diferencia.

Ahora nadie sabe nada y todos se rasgan las vestiduras, pero sobre Tomás Pavón (1893-1955) ya escribía en 1935 Fernando el de Triana:

Es una verdadera lástima que este notable cantador no se exhiba en público, donde aseguro que tendría más porvenir económico y su fama se elevaría al sitio que a tan buen cantador corresponde.

Porque era un raro, un extraño ser ensimismado, elegante —aunque un poco funeral—, correcto en la forma y en el trato, pero distante, como despreciando educadamente al mundo vulgar que lo rodeaba. A veces melancólico, otras definitivamente sumido en una tristeza ancestral, para Tomás Pavón el cante era un ritual revivido, una ceremonia de la vida y la muerte, su propia razón existencial. No había nada más grande ni más hermoso. ¿Cómo compartirlo con



la chusma ebria y soez que pagaba el cante con cuatro perras en las ventas de los suburbios? Con una sensibilidad exquisita que lo marginaba, en ocasiones, escasas, compartía su arte con unos pocos amigos.

Lo escribieron Ricardo Molina y Antonio Mairena en uno de los capítulos de *Mundo y Forma del Cante Flamenco*:

«Nuestra época ha visto pasar sin pena ni gloria a uno de los más grandes cantaores...: el genial y desventurado Tomás Pavón. Malos tiempos le tocó vivir a este prodigioso maestro gitano... Tomás Pavón pasó por esta vida sin recoger la admiración que se le debía».

La soledad fue casi absoluta en los últimos meses: retraído, silencioso, apenas salía a la calle, como recreando un sueño inalcanzable en su quietud nostálgica. Gracias a la ayuda de su famosa hermana, Pastora, La Niña de los Peines, Tomás pudo llegar al final de sus días, si no de una manera opulenta, sí al menos decorosa.

Juan Mojama. Otro, Menos mal que, como Pavón, dejó también obra grabada. Inquieto, seco y renegrido —«eres como la mojama», le dijo un día el guitarrista Miguel Borrull, y se le quedó—, vestía con cierta finura, quizá exagerada, aunque no carente de originalidad. Extrovertido, desenvuelto, algo excéntrico en sus cosas, también bailaba con mucho arte, pero la música de Juan Mojama (1897-1957) estaba fuera de

su tiempo. ¿Nació tarde o se adelantó a su época?

Cuando se asomaba al mundo, inmoldándose, veía, en un cuadro imposible, cómo por los escenarios se paseaba la muerte con traje de satén malva, cantando lo que nunca podía salir por su garganta de gitano de Jerez, barriobajuno. Entonces, huía hacia los oscuros rincones de Los Gabrieles o Villa Rosa donde los señoritos se disputaban la grandeza de una voz que cada noche se rompía de tanta entrega. Sumergido en las tabernas, rondaba el corazón de lo quimérico para terminar quemando su vida en las fiestas de las tinieblas.

Su paisano Manuel Ríos Ruiz lo dice:

Juan Mojama... ha estado relegado incomprensiblemente al olvido, y extrañamente



Paco Aguilar La mujer al cante. XXIX Festival de Cante Grande. 2000



ausente en la mayoría de los tratados flamencológicos..., su concepción del cante era decididamente pura.

Parece que el dolor, la soledad y la indigencia forman parte, irremediablemente y en un alto porcentaje, de la vida de los flamencos de anteriores generaciones. El mismo Manuel Torre, que tuvo el aprecio, la gloria y la consideración popular, murió en la más escandalosa de las pobreza. Y si no, que se lo pregunten a Pepe Marchena, que pagó su entierro. ¿Podemos, ahora, rechazar el trabajo de Pavón y Mojama porque en vida no tuvieron acceso a los más altos galardones y porque nunca encontraron la oportunidad de sentarse a la diestra del dios padre del dinero, la fama y los aplausos?

En el paisaje incierto de un pasado aún no muy lejano, pero que el tiempo lo va oxidando con un tono de leyenda, aparecen y desaparecen, difuminándose entre las páginas rotas del recuerdo, otros personajes que merecieron bastante más de lo que les dio su época: Antonio el Chaqueta, Pepe el Culata, Manuel Centeno, que se quedaba desvaído en largos silencios, y que fue torero, sufrió graves cornadas, cantó ante reyes, creó saetas y cartageneras, triunfó y luego fue olvidado. Murió en un hospital de la caridad, lejos de su Sevilla.

Parece que sobre ellos cayera una maldición de siglos, pero ni por esas se sometieron Gabriel Macandé y El Bizco Amate a las exigencias de un tiempo más bien mezquino. Aguantaron el tirón como pudieron —más mal que bien—, una, *El Bizco*, enrabiado ante los atardeceres minerales de la Sevilla que veía desde su chabola; otro, Gabriel, el vendedor de caramelos, refugiándose en lo más hondo de una soledad que le llevaría directamente a la locura y de ahí al manicomio y a la muerte. A esos sí que les importaba poco la fama y sus derivados. Recorrieron, en una corta pero fugaz carrera, el trazo que existe entre la redención y la nada, y a partir de ahí se liberaron de casi todo, aunque no de sí mismos. Es como si les hubiera pesado venir a este mundo del que se sentían ajenos. En fin, estas dos glorias nacionales se desprotegieron y automarginaron, y en vez de soñar con subir al pedestal de los inmortales, bajaron como si tal cosa hasta lo más profundo de la desdicha, despreciando una vida que empapaban en alcohol y noches en blanco, mientras cantaban con un grito insoportable en la ruindad de las tabernas.

El escritor Eugenio Cobo, que tan espléndidamente retrató a ambos personajes, dice de Enrique Guillén, El Bizco Amate:

...se ve en el cantaor de Amate un hombre taciturno, huraño, misántropo, aunque tuviera que disimularlo cuando pedía una perra a cambio de un fandango.

y de Gabriel Macandé:

...les llama poderosamente la atención este gitano pequeño, oscuro, que va teniendo los pulmones destrozados... Y superando melancolía crea la estrofa más reveladora de su carác-



ter y de su forma de vida: Por camino carretero/ te encuentras un caminante;/ no preguntes por su sino,/ que ha de vivir errante/ errante con su destino.

La crónica de hoy no se reconoce en el pasado. Cualquier punto en común es pura coincidencia, y desde que Antonio Mairena ganara en 1962 la Llave de Oro del Cante, asumiera su responsabilidad y dijera aquí estoy yo, las circunstancias comenzaron a cambiar con gran rapidez. Hay que dignificar el cante, repetía una y otra vez Mairena, queriendo decir en realidad que era ya necesario e inexcusable superar la endémica situación de penuria que venía arrastrando el flamenco desde su aparición, y que el mismo Antonio sufriera en propias carnes durante tantos años.

Las barreras que se interponían eran diversas y todas graves, entre otras cosas porque se habían convertido en un mal permanente y crónico, una especie de costumbre asumida históricamente: por un lado, la incompreensión de una sociedad tan ignorante como orgullosa, que contemplaba al flamenco, en principio, como algo más o menos despreciable y, a veces, como un entretenimiento exótico —no exento en casiones de peligro—, pero siempre de ínfima ralea; por otro, la rebeldía de algunos cantaores y su oposición casi atávica a integrarse en esa sociedad que, queriéndolo o no, era la suya. Es decir, la automarginación y el desprecio a un mundo considerado no sólo hostil, sino también extraño. Está claro, en términos generales y con las excepciones pertinentes.

Habría que añadir, no obstante, otros factores también significativos, como, por ejemplo, la aparición de algo que se llamaba profesionalidad y que, pronto comprendida y arrogada, se extendió como la pólvora por lo que de formalidad tenía y por el efecto que causaba, tan positivo, en la parte contraria, en los que pensaban que nunca un flamenco podía cumplir con diligencia y oficio el compromiso artístico encomendado. La introducción del término y su práctica cada vez más divulgada y responsable, contribuyó a una mayor comprensión y aceptación del hecho flamenco, como quería y buscaba Mairena.

Pero si de dicho movimiento —intencionadamente promovido con el propósito de limar asperezas y hacer el cante asequible, al menos en lo externo, al gran público— es injusto afirmar que estuvo liderado sólo y exclusivamente por Antonio Mairena, sí es lícito convenir que éste, en su momento, fue un puntal decisivo que lo protagonizó e impulsó desde una posición de autoridad aceptada por todos. Por todos los de entonces, me refiero.

Sin embargo, a nivel histórico, habría que remitirse a los legí-





Fernando Paramo Flamenco Parisino, 1996

timos antecedentes de lo que luego se llamó profesionalidad, así como todo lo relativo a la dignificación en el cante. Y de estos antecedentes, el testamento no sólo musical sino humano de Don Antonio Chacón, que desarrolló y culminó su obra con admirable integridad y nobleza. Respetó e hizo respetar su cante, y ese respeto lo traspasó a los demás, influyendo en la actitud, comportamiento, valoración y atención del público hacia el flamenco. La calidad tanto ética como artística de Chacón fue decisiva y ejemplar, pues dio una imagen seria y coherente sin tener que recurrir, como hicieron otros un poca más tarde, a disfraces de opereta o a posturas transformistas con chalequitos bordados y sombreros azul purísima. Al contrario, todo en Chacón era riguroso, incluso austero, y no exento de cierta solemnidad cuando impartía el magisterio de su cante.

El flamenco tiene unas características muy particulares, difícilmente comparables con otras expresiones artísticas. Es algo complejo que requiere del intérprete una cualidades y unas aptitudes en nada semejantes a las que se les reclama a los demás músicos. Por lo pronto, el cantaor tiene que relacionarse con una parte suya interna que en ocasiones es de casi imposible acceso. Y sabe que si no lo consigue, el resultado no tendrá la dimensión que se precisa.

Tiene que descubrir un lenguaje no convencional, buscar otro nivel, dejar de ser él mismo y penetrar en el misterio. Ya me lo decía Fosforito en un reportaje que le hice para *El País*:

Son unos instantes, muy pocos, mágicos, donde uno está dentro de una música y un ritmo y pierdes la noción; te aíslas y ni tú mismo estás, sino que flotas... y en ese momento no te importa morirte.



En parecidos términos me hablaba Paco de Lucía en el transcurso de una entrevista que escribí para *Ronda Ibérica*:

Cuando llega la inspiración... es maravilloso. Si lo has sentido la primera vez se convierte en una droga. No puedes parar. Ocurre con poca frecuencia, pero cuando surge, eres sabio, flotas, no tienes los pies en el suelo... Todo sale bien. Sientes un dominio, un control, un equilibrio... Algo mágico.

O Mario Maya, que me confesaba en *La Caña*:

Cuando bailo me meto en mi mundo y no me doy cuenta del tiempo que ha transcurrido.

Hoy, a las puertas de ese enigmático siglo XXI, para el flamenco ya se han conseguido al menos, ciertas bases sólidas con respecto a su estimación pública, consideración artística y valoración profesional. No es pues necesario hacer un gran esfuerzo para «escapar del oscuro riesgo del anonimato», como escribía José Manuel Caballero Bonald. Sin embargo, las características que antes indicaba siguen siendo las mismas. Junto a una aceptable estabilidad social y económica, se agazapa el lado nebuloso, el del secreto. La naturaleza, a veces turbulenta y arrolladora, de esa parte recóndita del flamenco es la que en mayor o menor medida atrapa al artista de manera imprevisible, haciendo que su proceso vital sufra ciertas alteraciones como consecuencia del influjo de una fuerza que lo supera, desbordándolo. A veces, en ese proceso, unos se van dejando la vida a borbotones; otros se sumergen en su propio delirio y convocan a las estrellas como si reunieran a un público ciego y sordo; algunos pasan de puntillas y apenas se les oye musitar entre la algarabía dislocada del tiempo. Por eso, yo no creo que haya artistas flamencos de primera o segunda categoría, pues todos están sometidos a semejantes vaivenes, debatiéndose en esa realidad-irrealidad que los trastoca a la vez que los subyuga.

Y por eso, también, siempre he dicho que el mejor crítico es el tiempo, el juez inapelable que coloca cada cosa en el lugar que le corresponde, y la historia del flamenco está escrita lo mismo por figuras deslumbrantes que arrastran la pasión y el griterío de las multitudes, que por enigmáticos seres que se deslizaron como sombras, magos de lo oculto que cantaron sólo para iniciados en una ceremonia sin edad.