LITORAL

La poesía del flamenco

litoral

Revista de la Poesía,
el Arte y el Pensamiento

Dirige
Lorenzo Saval

Adjunta a la dirección
María José Amado

MAQUETACIÓN Y DISEÑO
Miguel Gómez Peña, S. L.
Lorenzo Saval

Asesor literario
José Antonio Mesa Toré

EDITA
Revista Litoral, S. A.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN
Pilar Salado
Urb. La Roca, 107 C
29630 Torremolinos. Málaga
Tel. 95 238 82 57
Fax. 95 238 07 58
litoralr@teleline.es
www.edicioneslitoral.com

DISTRIBUCIÓN
Les Punxes
Sardenya, 75-81. 08018 Barcelona
Tel. 93 485 63 80
Fax 93 300 90 91
punxes@punxes.es

A. Machado Libros
(Comunidad de Madrid)
Labradores, s/n (P. I. Prado del espino)
28660 Boadilla del Monte, Madrid
Tel. 91 632 48 93 Fax 91 633 02 48
machadolibros@machadolibros.com

IMPRIME
Graficas San Pancracio, S. L.
Orotava, 17. 29006 Málaga
Tel 95 234 24 00/04

COMPOSICIÓN
MGP S. L.
Paseo de Calvo Sotelo, 28. 29016 Málaga
Tel./fax. 95 222 53 19
mge-mn@teleline.es

D. L.: MA-128-1968
ISSN: 0212-4378
CIF: A-29183050
VAT-ES-29183050

Esta obra ha sido publicada con la ayuda de la
Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía

Tropo

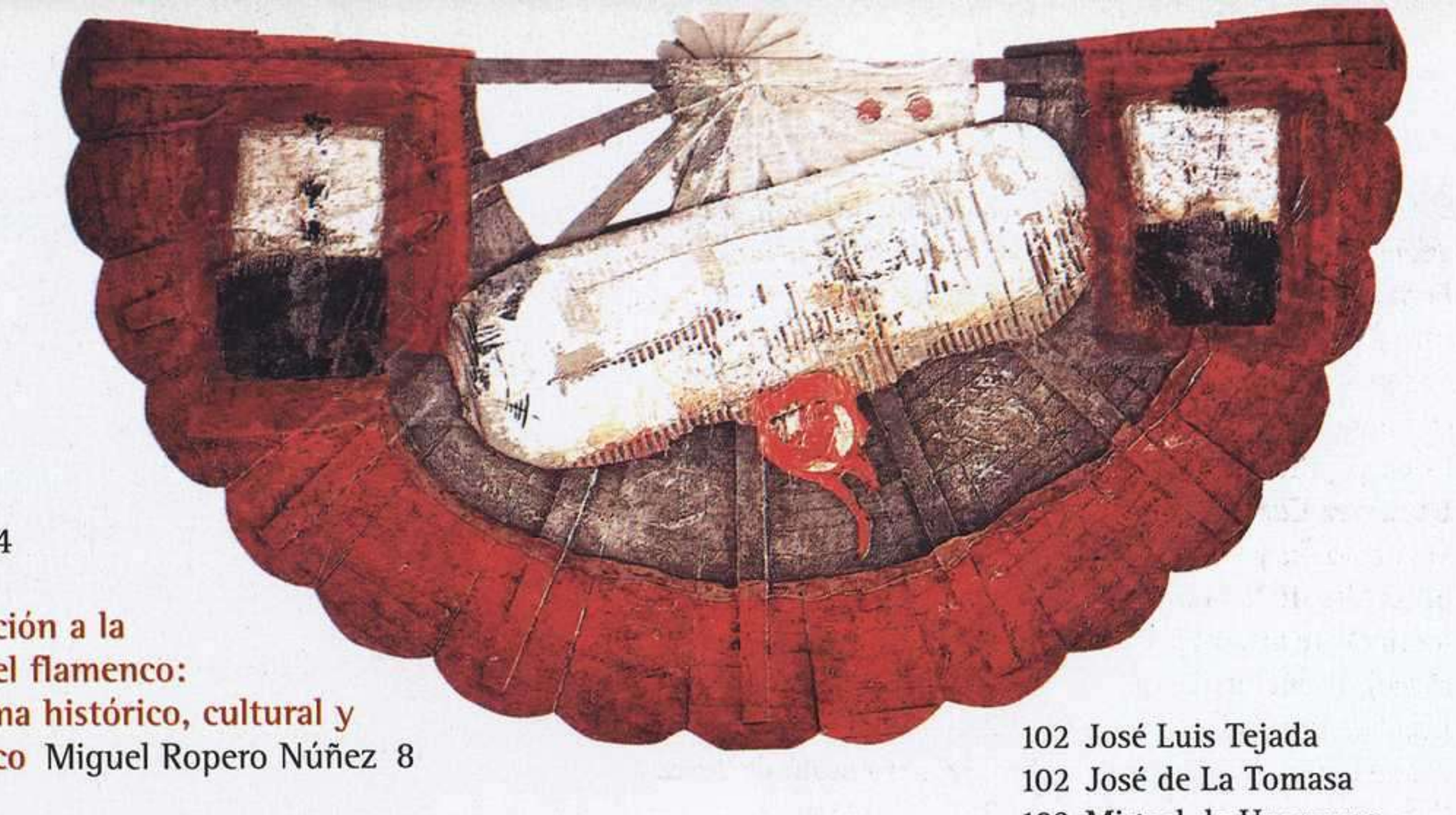
revista de poesía arte y pensamiento

edición

Miguel Ropero Núñez

José Cenizo Jiménez

Pablo Picasso *Guitarra* 1912



Antonio Jiménez *Abanico* **1996**

editorial Me vienen a la memoria unos versos de José Bergamín, poeta por sangre y por escritura tan cercano siempre a nuestra revista, que fueron publicados en el número que celebraba los veinte años de Litoral en su cuarta época, esto es en 1988. Esos versos, que debemos calificar como cabales tanto por ser una percepción acabada y completa del flamenco como por su sincera afición a este arte de oscuras raíces, dicen así:

Cuando escucho en tu guitarra
un cante por soleá
oigo en mi alma un silencio
que es música de verdad.

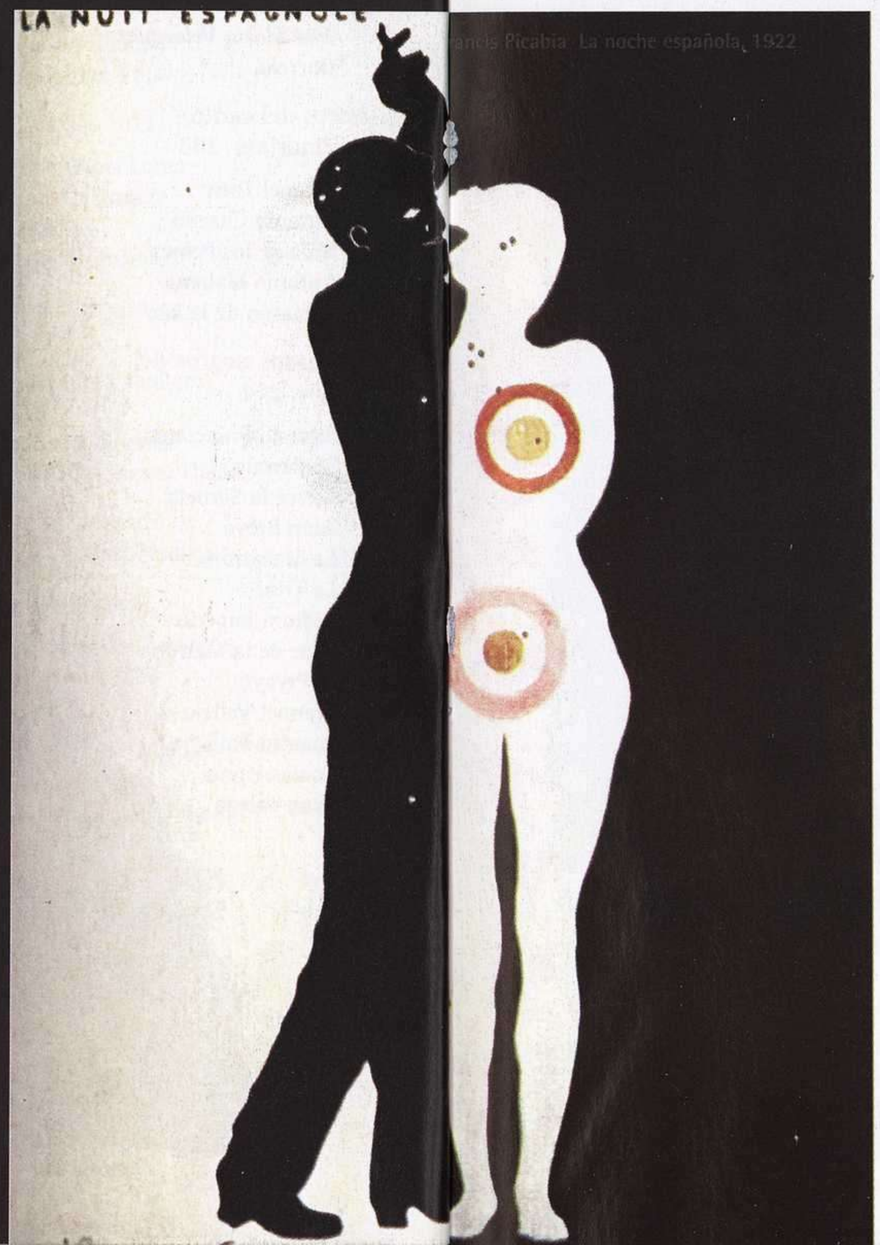
Música tan de verdad
que las estrellas se callan
para poderla escuchar.

El origen popular, humilde e, incluso, marginal del flamenco nunca fue obstáculo para que intelectuales, artistas y poetas cultos se sintieran atraídos hondamente por su autenticidad y misterio. ¿Qué otra cosa es la poesía o el arte? Misterio y verdad. Bergamín, como tantos otros compañeros de su generación, la del 27 –Lorca, Alberti, Diego, Aleixandre, Moreno Villa, Garfias...– y de los de otras anteriores –Rueda, Darío, Unamuno, los Machado, Baroja...–, no quiere ser insensible a la llamada de ese fatal grito de alegría o dolor que es el flamenco, de esa música tan de verdad. Ellos sabrán intuirlo de igual manera que supieron verlo en los nuevos ritmos del Jazz; Después de todo, las raíces de una y otra música parecen venir de profundidades muy similares.

De ahí que la revista Litoral ya desde su primer número, aquel de Noviembre de 1926 –es más, desde la primera de sus páginas en la que se imprimen bajo el título de Romances Gitanos tres poemas de Lorca–, se haga eco repetidamente del flamenco. Así en el tercero, en Marzo de 1927, Ernesto Giménez Caballero firma la prosa «Con guitarra negra: malagueñas»; en el cuarto, en abril de 1927, Rogelio Buendía publica una primera copla de Columpio; y en los números 5, 6 y 7, octubre de 1927, los del homenaje a D. Luis de Góngora, los pintores Juan Gris, que ilustra la portada, Manuel Ángeles Ortiz y Uzelay se inspiran en la magia de la guitarra española para sus colaboraciones.

Cuando en 1968 José María Amado decide continuar la empresa poética y editorial de Prados y Altolaguirre, con una nueva Litoral, el ambiente que le rodea, los amigos y artistas que van a apoyarle –José Bergamín el primero, y Alberti, y Picasso, y Antonio Ordóñez, y Antonio Gades, y Francisco Moreno Galván y tantos otros– son entusiastas de las manifestaciones más genuinas de la cultura española: así los toros y el flamenco, claro está que con una intención y un sentimiento en las antípodas del folclorismo del Régimen. Esto quedará reflejado en muchos de los números de Litoral que abrían la esperanzadora época de los años setenta.

A fin de cuentas, tanto para los artistas del 27 como para los que ahora alientan a Amado, Málaga se había hecho ya con un nombre envidiable en la Historia del flamenco, algo que ya había subrayado con un solo –pero rotundo– calificativo



Francis Picabia. La noche española, 1922

Manuel Machado en su «Canto a Andalucía»:

Cádiz, salada claridad. Granada,
agua oculta que llora.
Romana y mora, Córdoba callada.
Málaga, cantaora.
Almeria, dorada.
Plateado, Jaén. Huelva, la orilla
de las tres calaberas.
Y Sevilla.

Y que Lorca, un poeta cuya obra no se podría explicar sin el venero de la poesía popular, destaca también en algunos de sus poemas lindantes con lo hondo o en sus armonizaciones de canciones populares antiguas. Recordemos, por ejemplo, su «Malagueña» en Poema del cante jondo

La muerte
entra y sale
de la taberna.

Pasan los caballos negros
y gente siniestra
por los hondos caminos
de la guitarra.

Y hay un olor a sal
y a sangre de hembra,
en los nardos febriles
de la marina.

La muerte
entra y sale,
y sale y entra
la muerte
de la taberna.

cuyos versos, imagen tan plástica de lo que debió de ser la Málaga de aquellos tiempos, me han servido para soñar la portada de este Litoral. Suyo es también el célebre poema sobre el cantaor de Vélez-Málaga Juan Breva o la armonización de *En el Café de Chinitas*, que aquí se incluyen.

Por otro lado, nuestra revista estuvo siempre atenta –desde que la alumbraran Prados y Altolaguirre– a la expresión musical. En los últimos años hemos editado números, muy bien acogidos por los lectores, que trataban sobre diferentes géneros musicales: *La poesía del rock*, en 1989; y *La poesía del jazz*, en 2000. Viene, pues, *La poesía del flamenco* a sumarse a esta línea de publicaciones de Litoral, que, sin duda, habrá de completarse en el futuro con nuevas entregas sobre músicas que han sido parte esencial de nuestras vidas.

Para que hoy sea posible este homenaje a un mundo de tan ricas significaciones y de tanto misterio como el del flamenco, debemos reconocer el magnífico trabajo, guiado por el rigor pero también por una encomiable ilusión, de Miguel Ropero Núñez, a quien le ha acompañado en su investigación y acopio de material el profesor José Cenizo, quien además ha impulsado la edición del CD que se incluye en este número, con letras suyas y la interpretación de Calixto Sánchez, al que también queremos agradecer el que con su poética voz le ponga un memorable broche. Asimismo, es justo reconocer que para nuesrtro trabajo nos hemos servido de la probada sabiduría de especialistas en este tema como José Manuel Caballero Bonald, Manuel Ríos Ruiz, José Blas Vega y Agapito Pageo y de los magníficos números de la revista *La caña*.

Tras este puñado de palabras en las que por supuesto es imposible encerrar la enorme y honda magia del flamenco, es hora ya, como dijera Bergamín, de que las estrellas se callen para poder escuchar esta música verdadera.

Existen argumentos importantes que justifican el hecho de que, junto a varios escritores, poetas y estudiosos del cante, nos hayamos propuesto realizar este volumen monográfico dedicado a la poesía lírica flamenca: el *cante jondo* es la expresión más auténtica del sentimiento del pueblo andaluz y de su hablar característico. El lenguaje del flamenco, cuyo contenido se manifiesta, sobre todo, en las letras de los cantes, atesora extraordinarios valores humanos, artísticos y literarios. Es lógico y de justicia, por tanto, que la revista *Litoral*, le dedique su atención y su cariño a este fenómeno cultural tan valioso y, además, nacido en nuestra tierra, en Andalucía. Muchos poetas españoles y andaluces, sobre todo los de la Generación del 27, han sentido un profundo amor y respeto por esta lírica popular gitano-andaluza.

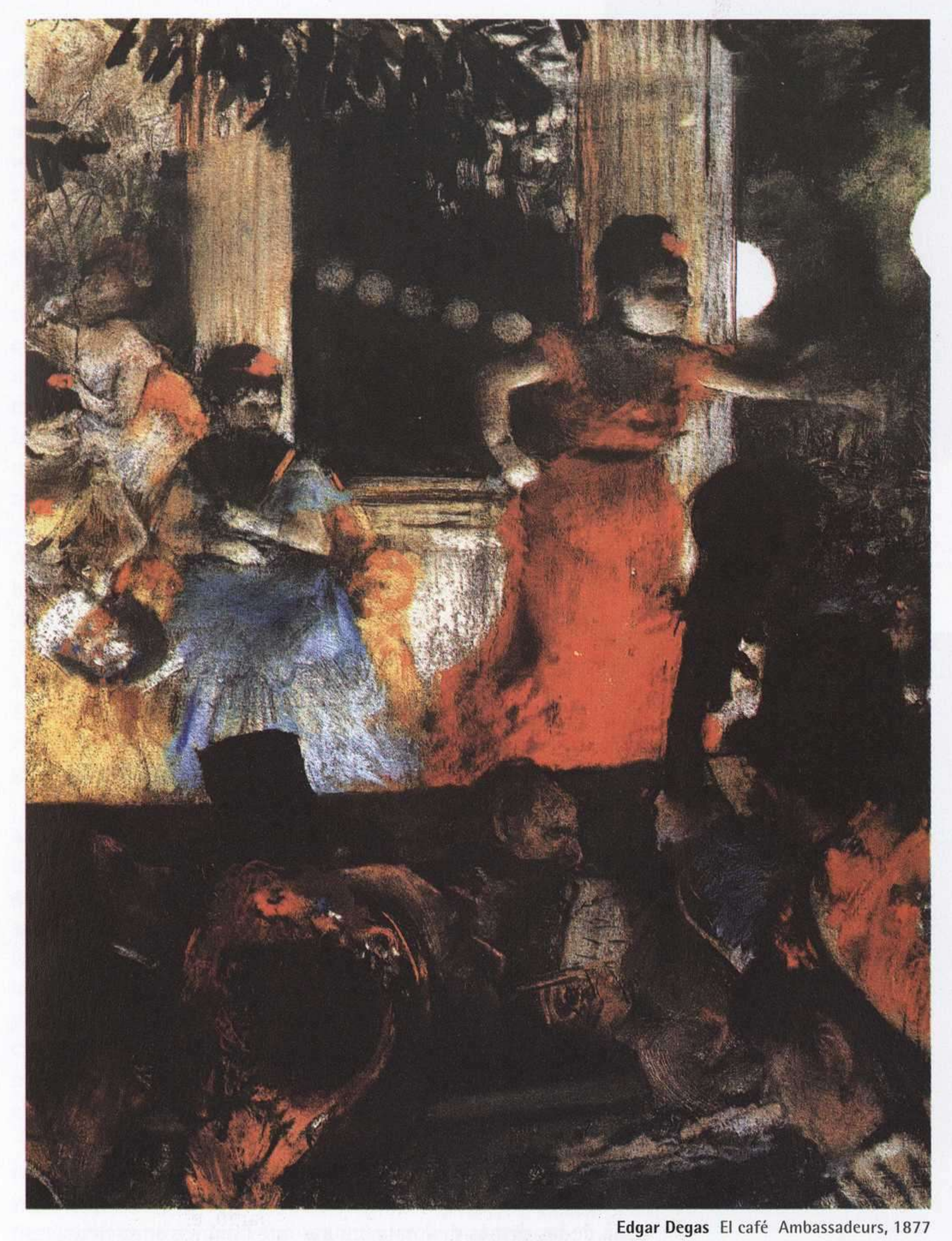
En este sentido, los poetas Antonio Hernández y Félix Grande denunciaron recientemente en una Jornada Literaria de la Feria del Libro de Sevilla la «injusticia» cometida con la poesía flamenca, género «que ha dado los momentos más estremecedores, profundos y altos de la poesía española, tanto en la tradición popular como en la culta», según apuntó Félix Grande, rememorando las palabras de Antonio Machado y Álvarez, «Demófilo», padre de Antonio y Manuel Machado. Por su parte, Antonio Hernández recordó que, pese al poco tratamiento que ha tenido el tema del flamenco en la narrativa española, «los poetas nos encontramos con una cantera impresionante en el mundo lírico flamenco» (*ABC* Sevilla, 23-5-2004, p. 72).

Con este volumen, dedicado al Flamenco, se pretende, en cierto modo, «pagar» la deuda contraída con la poesía lírica gitano-andaluza, depositaria de tantos valores (humanos, históricos, artísticos, literarios, etc.) y Patrimonio Cultural de Andalucía.

A continuación, voy a ofrecer una breve panorámica sobre los orígenes y características fundamentales del flamenco, que nos ayudarán a conocer mejor el complejo mundo del cante gitano-andaluz y a situarlo en el marco de la historia social y cultural de Andalucía.

Quiero manifestar mi agradecimiento a los directores de la *Revista Litoral*, Lorenzo Saval y María José Amado, por la confianza que han depositado en mí, al proponerme colaborar en la publicación de este volumen dedicado al Flamenco. Deseo igualmente dar las gracias a mi querido amigo y colega, el profesor José Cenizo, por su trabajo eficaz y constante, que nos ha dado la seguridad de que podríamos llevar a cabo con éxito esta apasionante empresa.

Miguel Ropero Núñez



Edgar Degas El café Ambassadeurs, 1877

Aproximación a la historia del flamenco:

El problema histórico, cultural y etimológico

La historia del flamenco precisa, a nuestro entender, un estudio sociolingüístico previo, así como algunas matizaciones históricas y culturales sobre conceptos básicos que hacen referencia necesariamente a los orígenes del flamenco. Debemos abordar, por tanto, el estudio del problema cultural y etimológico que plantea el término *flamenco*. ¿Son el solar andaluz y la cultura andaluza los que han configurado la formación del cante flamenco? ¿Ha sido el pueblo gitano el artífice de su gestación, nacimiento y desarrollo hasta su configuración actual? Estas preguntas y este tema han suscitado, y siguen suscitando todavía, numerosas polémicas y no pocos conflictos, sobre todo entre los aficionados al cante.

Desde nuestra perspectiva filológica y sociolingüística, vamos a investigar los aspectos que hacen referencia al origen andaluz y/o gitano del flamenco. Puesto que al cante se le suelen aplicar los calificativos de (cante) *andaluz, gitano y flamenco*, conviene estudiar el valor semántico y etimológico de estos vocablos para ofrecer una definición lo más aceptable posible acerca de la naturaleza del cante y los orígenes del flamenco. En el campo de la etimología, junto a los estudios de prestigiosos investigadores de la Lexicología Histórica como J. Corominas y J. A. Pascual (1989), queremos que aparezca también una panorámica de los numerosos intentos por ofrecer una etimología del término flamenco desde George Borrow, Antonio Machado y Álvarez «Demófilo» y Hugo Schuchardt hasta nuestros días.

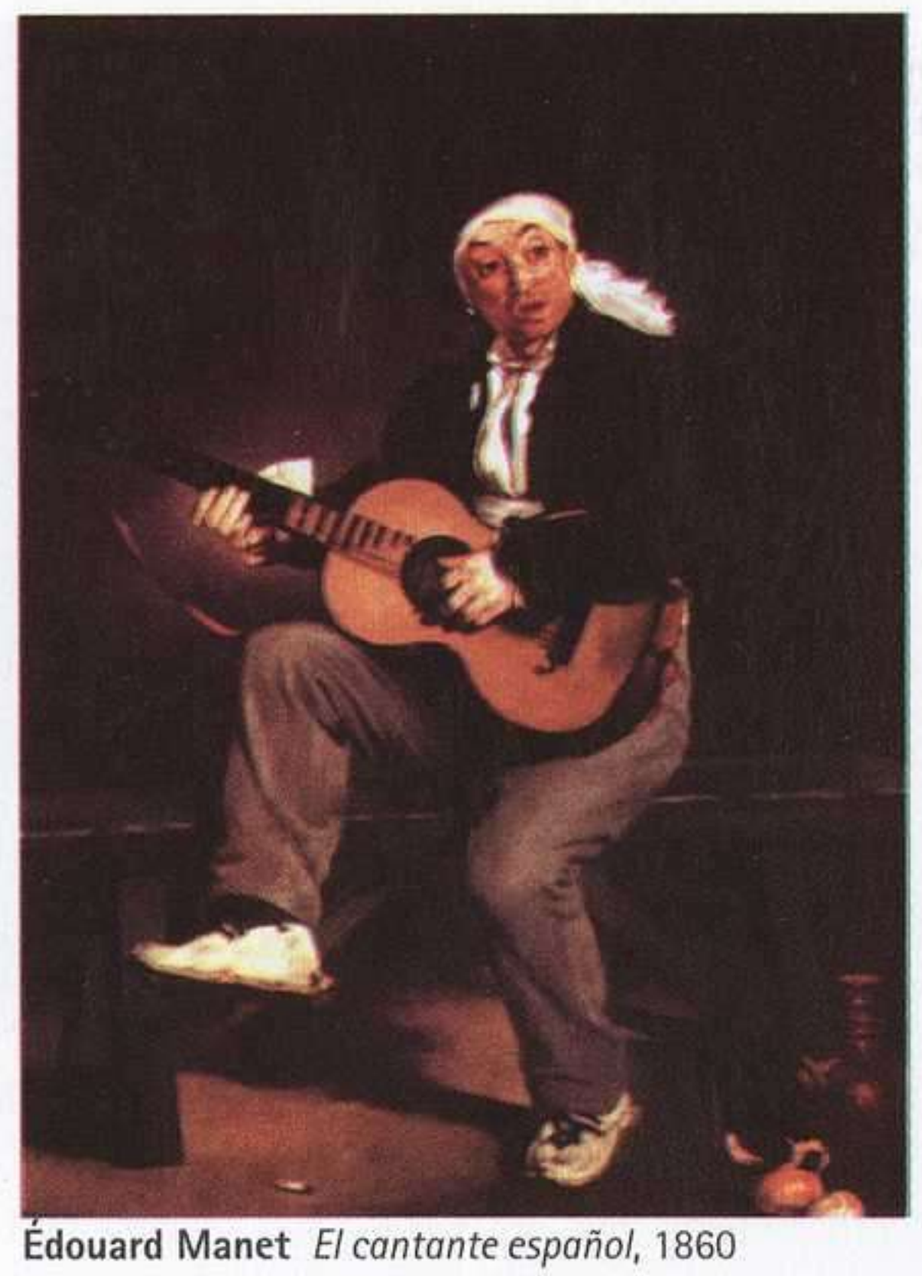
No consideramos necesario, sin embargo, estudiar aquí el tema de las demás denominaciones que también se suelen atribuir al cante, junto al término *flamenco*. Nos referimos especialmente al término (cante) *hondo* (*jondo*), utilizado por autores de gran prestigio, y a la distinción entre (cante) *grande* y (cante) *chico* hecha por José Carlos de Luna (1942). Aunque brevemente, esta cuestión ya ha sido muy bien tratada por F. Quiñónez (1974:105-108), F. Gutiérrez Carbajo (1990:341-354) y otros.

Andaluz, gitano y flamenco

Sobre el tema de la identidad cultural de Andalucía y su relación con la cultura gitana y flamenca, aunque contamos con algunas publicaciones y estudios valiosos, todavía seguimos escuchando los mismos tópicos de siempre: alusiones a su conformismo y estoicismo; a su carácter de tierra vieja y sabia, síntesis de culturas; comentarios sobre su riqueza expresiva, su barroquismo, su tendencia a la hipérbole... y, por supuesto, continuas referencias a la «Andalucía de pandereta», llena de gracia y de ingenio, la *Andalucía gitana y flamenca.* A nuestro entender, queda todavía mucho terreno por estudiar. Aquí tenemos un campo amplísimo abierto a la investigación para que podamos ofrecer conclusiones más firmes sobre la identidad cultural andaluza. No es nuestra intención ofrecer en este artículo una descripción exhaustiva sobre la identidad cultural de Andalucía. Nuestra tarea va a consistir especialmente en hacer algunas matizaciones sobre ese tópico de la *Andalucía gitana y flamenca* y en definir el flamenco desde nuestra perspectiva filológica, sobre todo. Como ampliación de estos aspectos, en este mismo volumen de *Litoral,* tratamos en otro artículo el tema del flamenco como lengua especial, mezcla de elementos andaluces y gitanos.

De todos modos, pensamos que no existen en la actualidad razones científicas serias que justifiquen esta identificación de lo andaluz con lo flamenco y con lo gitano, ni tampoco del andaluz (la modalidad lingüística andaluza) con el lenguaje flamenco ni con el caló, la lengua de los gitanos. Tanto el andaluz, como el flamenco y el caló son subsistemas de lenguaje diferentes y, a la hora de buscar nuestra identidad lingüística y cultural, conviene describirlos y diferenciarlos claramente, aún aceptando que entre ellos han existido y existen mutuas relaciones e influencias.

El contacto entre gitanos y andaluces ha tenido una notable influencia tanto en nuestras costumbres, fiestas y diversiones como también en nuestro lenguaje. Las fiestas, los cantos y bailes, sobre todo, se fueron tiñendo de gitanismo. Los cafés cantantes, los tablaos y, actualmente, los festivales flamencos son una confirmación de esta presencia de lo gitano en nuestras fiestas y espectáculos.



Édouard Manet *El cantante español,* 1860

Édouard Manet *Lola de Valencia*

Joaquín Dominguez Becquer
Baile en un mesón

Existen numerosas citas literarias donde se recoge esta influencia gitana sobre las costumbres y el lenguaje no sólo de los andaluces sino también de todos los españoles.

El siguiente texto de Carlos Clavería (1967:360) refleja muy bien cuanto venimos defendiendo:

> «El complejo fenómeno conocido con el nombre de *flamenco* (...) permeó todas las capas de la sociedad española e incorporó al lenguaje popular español un cuantioso caudal de origen gitano».

A pesar de este importante caudal léxico que ha pasado a nuestro vocabulario como préstamo del caló, en las mutuas relaciones entre la lengua gitana y las hablas andaluzas, el gran «perdedor» ha sido el caló.

En efecto, los gitanos asentados en Andalucía han adoptado la fonética andaluza, su morfosintaxis y, en gran medida, también el léxico. En la actualidad, el caló está en total regresión. Son muy pocos los gitanos que hablan caló. En general, los gitanos andaluces hablan el español de Andalucía, introduciendo tan sólo algunos sufijos característicos de la morfología gitana y un número considerable de elementos léxicos del caló.

Uno de los frutos más interesantes de estas mutuas influencias entre andaluces y gitanos es el nacimiento del complejo fenómeno del *cante jondo*; pero, antes de afrontar el estudio y caracterización del flamenco, queremos aclarar que el hecho de que existan mutuas relaciones entre andaluz y caló o entre andaluz y flamenco no justifica que se les identifique o confunda.

Manuel Cabral Bejarano *La copla*

Hoy por hoy, la cultura andaluza y la gitana son muy diferentes. Desde una perspectiva lingüística diacrónica, el caló, un dialecto indostánico, no tiene apenas parentesco con el andaluz, dialecto del castellano. A su vez, el valor semántico del término *flamenco* no se debe identificar con el del término *andaluz*. El flamenco es la expresión de la forma de ser (y de vivir) de un grupo minoritario y no de todos los andaluces.

Ciertamente, es una manifestación cultural y un arte nacido en Andalucía; pero no debemos caer en el tópico ni en la equivocación de identificarlo con lo andaluz y el andaluz. En este caso, muchos andaluces (que no son ni se sienten flamencos) se sentirían excluidos de la comunidad cultural andaluza, porque sólo un pequeño número de andaluces viven, sienten y conocen el flamenco.

El flamenco

Entendemos por *flamenco*, en sentido estricto, cualquier manifestación humana, cultural, artística, de lenguaje, etc., fruto del contacto y de las mutuas influencias entre el pueblo andaluz y el pueblo gitano.

Desde una perspectiva más amplia, se suele considerar y llamar *flamencos* a los gitanos y no gitanos (no me gusta el término *payo*, porque tiene un sentido despectivo) que, por su peculiar forma de ser, por su estilo de vida o por su arte, reúnen las cualidades de gallardía, arrojo y cosmovisión andaluza. Como dice B. Leblon (1991:121 y 169):

> «Lo mismo que *mozárabe* quería decir arabizado, flamenco significa *agitanado*. *Flamenco* no es tan sólo un nombre para designar un cante, es una visión del mundo, una filosofía, un arte de vivir. Ser *flamenco* no es lo mismo que ser *gitano*. Ser flamenco es como formar parte de la Andalucía de Lorca, ser más gitano y más andaluz que Antoñito el Camborio o que Soledad Montoya, la de la *pena negra* (...). Ser *flamenco* hoy, ya no es lo mismo que *agitanarse*; es hacer suya una cultura, una visión del mundo y un estilo de vida que no tendría ningún sentido si no se hubiese producido el encuentro histórico entre andaluces y gitanos».

El cante flamenco se revela especialmente en las voces de estos gitanos y andaluces que, personalmente, lo hacen suyo en versiones plenas de inspiración creadora y de hondo contenido humano. En este grupo de los gitano-andaluces es donde seguramente se ha originado el flamenco.

El flamenco, como fenómeno artístico y cultural, se ha

Ignacio Zuluaga *La celestina*, 1906

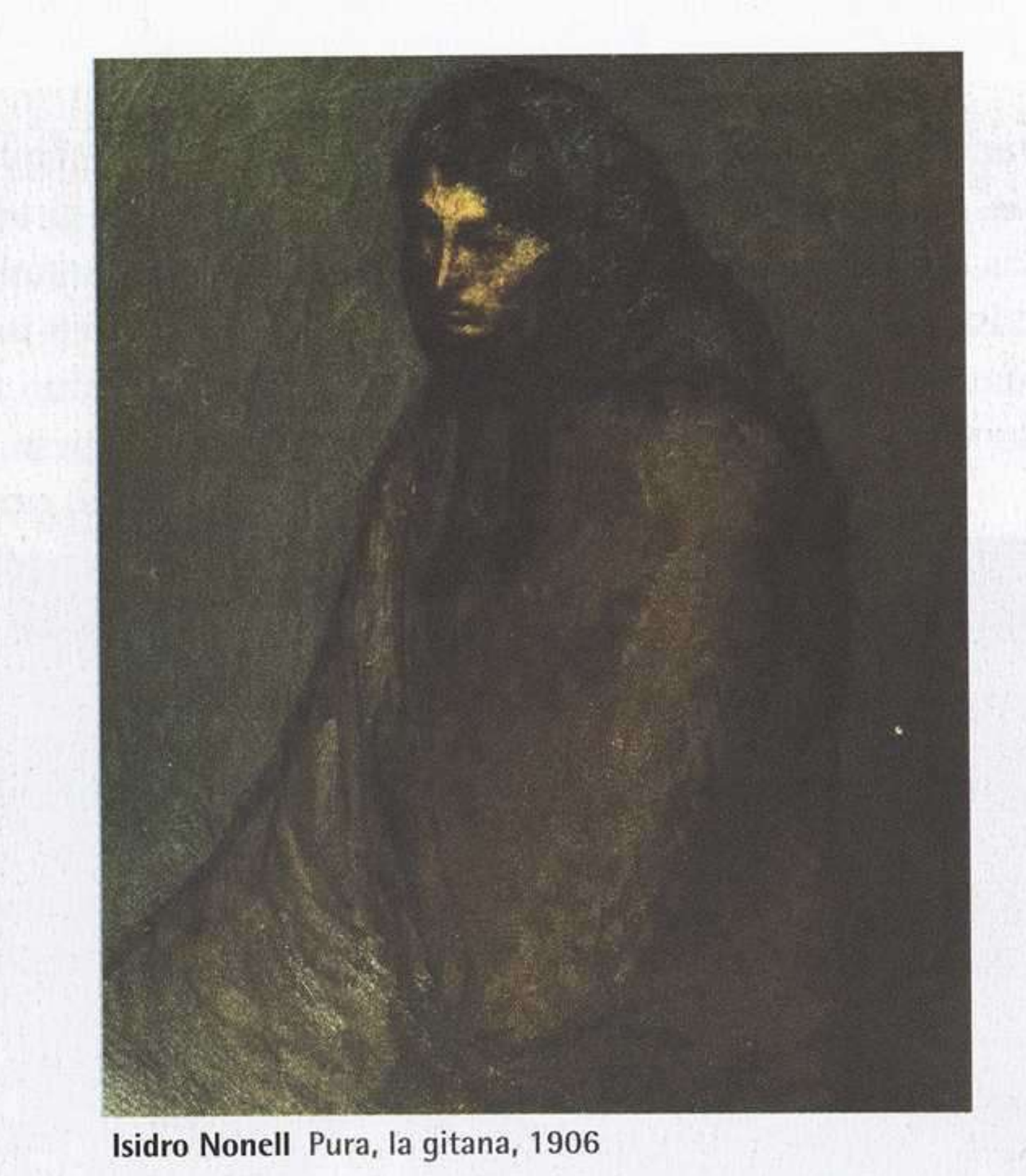
transmitido normalmente de forma oral. En sus principios, resumimos aquí opiniones muy diversas, debió fraguarse en la intimidad de los hogares gitano-andaluces; en las fraguas, en las faenas del campo, de las minas; en las cárceles; en determinadas comunidades y barrios... Pero no existen documentos ni teorías definitivas que aclaren totalmente los orígenes del cante. Incluso, como veremos más adelante, la etimología del término *flamenco*, de la que se han dado numerosas versiones, algunas descabelladas, otras de más peso, sigue siendo una incógnita todavía.

Así pues, existen diversas teorías y polémicas sobre los orígenes del flamenco, sobre su etimología y también sobre cuál fue el grupo social, 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 andaluces; otros consideran, en cambio, que el cante flamenco es originariamente andaluz, forjado por los andaluces y que los gitanos sólo aportaron al flamenco su propia personalidad racial y su enorme capacidad interpretativa.

Desde el punto de vista filológico, podemos adelantar una definición componencial del lenguaje flamenco: es esencialmente un lenguaje híbrido, mezcla de andaluz y caló con algunos otros elementos léxicos del argot de los delincuentes. Un estudio diacrónico y etimológico del léxico flamenco confirma que, en efecto, la mayor parte de este léxico (el 67.8%) es *andaluz* y, por tanto, *español*, en cuanto que el andaluz es una modalidad de la lengua española. Tiene también una aportación muy importante y característica (el 28.3%) de léxico caló, la lengua de los gitanos españoles, de origen indostánico. Según hemos podido comprobar, la mayor parte de este léxico gitano presente en las coplas flamencas también se encuentra y se usa en los demás dialectos del *romanó* (en femenino, la lengua *romaní*). La aportación del argot de los delincuentes y de la *germanía*, sin embargo, es escasa (el 3.9%). Este dato demuestra que, a pesar de que el mundo del cante se relaciona frecuentemente con los ámbitos marginales, la jerga del hampa apenas ha influido en el lenguaje del cante flamenco.

El flamenco participa, por tanto, de las posibilidades expresivas de la modalidad lingüística andaluza y del caló; a su vez, en cuanto variedad dentro del andaluz, se enmarca en otro sistema más amplio que es la lengua española. En síntesis, podríamos decir que el lenguaje empleado en el cante flamenco se ajusta a las características fonético-fonológicas de la pronunciación andaluza; sigue también la morfosintaxis del andaluz, que

Isidro Nonell Amparo, 1904



Isidro Nonell Pura, la gitana, 1906

coincide en general con la gramática del español estándar; en cuanto al léxico, aunque igualmente en muchos casos se emplea un léxico del español común, existe, sin embargo, en el lenguaje flamenco un repertorio de palabras y expresiones que, o son desconocidas en el español común o, si se usan en él, son préstamos del lenguaje peculiar del cante flamenco, en el que adquieren valores semánticos especiales.

Por ejemplo, el valor semántico de *cantaor* no coincide con el de *cantador* (término que no se usa entre aficionados) ni *cantor* ni *cantante*. Los aficionados al cante no considerarían correcto decir que Antonio Mairena fue un gran *cantor* o un gran *cantante* sino un gran *cantaor*; del mismo modo no aceptarían que se dijese que Julio Iglesias es *cantaor* sino *cantante*. Igualmente, un *bailaor* no es un «bailador» ni un *bailarín*. R. Nureyev fue *bailarín* pero no *bailaor*. Antonio, en cambio, fue *bailaor* y *bailarín*. Un *tocaor* no es un *tocador* (que sería un mueble) sino un guitarrista flamenco. Un *macho* es un estribillo en el lenguaje flamenco y un *jipío* no es un «*hipido*» exactamente...

Podríamos seguir enumerando otros muchos términos, como los distintos tipos de cante *(palos): alegrías, soleares, polos, cañas, siguiriyas*,... y observar que, junto a la mayor parte de las palabras que pertenecen a la lengua española común, existen otros muchos términos característicos o específicos, que son los que constituyen la «lengua especial» del cante flamenco.

Isidro Nonell Gitanas sentadas, 1907

Esta «lengua especial» del cante requiere incluso una «ortografía» peculiar, ya que el valor expresivo de las coplas o de algunas palabras concretas radica muchas veces (tratándose de coplas escritas) en su peculiar grafía. Una *siguiriya gitana*, por ejemplo, escrita según la correcta ortografía castellana, pierde gran parte de su valor expresivo. Igual sucede con muchos términos característicos del lenguaje del cante flamenco: Una *juerga* no es una *huelga*, un *tocaor* no es un *tocador*, las *soleares* no son *soledades*, etc., como hemos intentado explicar anteriormente.

El valor semántico de estos términos flamencos depende, en mayor o menor grado, de su peculiar fonética en la lengua oral y de su correspondiente forma gráfica en la lengua escrita. Por esto creemos que deben mantenerse las grafías características de estas palabras flamencas para que no pierdan sus valores expresivos y para evitar, además, interferencias semánticas entre términos que pertenecen a distintos niveles

de lenguaje. Así lo entendieron casi todos los recopiladores de cantes flamencos y redactaron las letras de las coplas en sus cancioneros con una ortografía peculiar. Por ejemplo, Antonio Machado y Álvarez «Demófilo», Francisco Rodríguez Marín, Ricardo Molina, Manuel Ríos Ruiz, etc.

En el lenguaje del cante se ofrece normalmente la indicación gráfica de un español popular, muy rico y variado, que es usual en casi todos los cancioneros flamencos y que intenta reflejar de forma escrita la manera con que se expresaban los intérpretes del cante (que normalmente eran hablantes «no cultos») o bien cuando usamos la lengua en su nivel coloquial. En los textos escritos de las coplas populares flamencas existe, en efecto, un gran polimorfismo, casi una anarquía gráfica. No se ha establecido todavía un código gráfico común para escribir, con cierta uniformidad, las letras de los cantes. En este volumen de *Litoral,* ofrecemos una amplia selección de coplas populares flamencas, que, como podrán constatar, están escritas con una «ortografía especial».

Etimologías del término flamenco

Ya hemos dicho al principio que la etimología del término *flamenco*, de la que se han dado diferentes versiones e interpretaciones, sigue siendo una incógnita todavía. Existen, en efecto, diversas teorías y numerosas polémicas sobre los orígenes del cante y en torno a la etimología de la palabra *flamenco*. En este apartado vamos a abordar detenidamente este tema porque consideramos que su estudio puede suponer una importante aportación o, al menos, enriquecer nuestros conocimientos sobre los orígenes del cante.

El *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia (*DRAE*) deriva *flamenco* del neerlandés *flaming*, con las siguientes acepciones:

- Natural de Flandes; perteneciente o relativo a esta región.
- Dícese de lo andaluz que tiende a hacerse agitanado. Cante, aire, tipo FLAMENCO.
- Que tiene aire de chulo.

El *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico (DCECH)* de J. Corominas y J.A. Pascual (1989) deriva también *flamenco* del neerlandés *flaming* «natural de Flandes». Según estos autores, no hay razones de peso para separar etimológicamente el nombre del ave del adjetivo étnico.

Nosotros, sin embargo, creemos que nada tienen que ver ambas palabras.

Para los autores del DCECH, la explicación de Buffon, admitida por Wartburg, Bloch y otros, de que es derivado occitano de FLAMMA con sufijo -ENC, por el llamativo color rojo de su plumaje, es poco convincente desde el punto de vista semántico-estilístico. No dudan, sin embargo, de que fue el color el detalle decisivo, aunque no se referían al ave zancuda sino al color del rostro de los naturales de Flandes:

> «Lo más probable es que esta denominación se refiera en último término a la tez colorada de los flamencos como prototipo de la gente nórdica a los ojos de la población romance: sabemos, en efecto, que *flamenco* se empleaba como adjetivo aplicado a personas en sentido de «encarnado de tez».

De hecho, el DRAE, desde la edición de 1899 hasta la última de 2001, advierte en la 5ª acepción de *flamenco*: «Aplícase a las personas, especialmente a las mujeres de buenas carnes, cutis terso y bien coloreado».

Según el DCECH, la acepción andaluza «agitanado», «achulado», «de aspecto gallardo», con la que también se usa el término *flamenco*, está documentada en fecha reciente y la relaciona igualmente con la etimología académica que hace referencia a las personas de tez colorada. Los autores del DCECH recogen la hipótesis de H. Schuchardt (1881) de que *flamenco y germano* con el sentido de «hombre de mal vivir», «que habla germanía» significaron fundamentalmente «gitano», en memoria del hecho histórico del paso de los gitanos a través de Alemania antes de llegar a España. En España, según G.Borrow y H.Schuchardt, se confunde a los alemanes (germanos) con los flamencos o naturales de Flandes. Antes que Hugo Schuchardt, fue George Borrow en *The Zincali* (1841:19-20) el que primero expresó la creencia de que se identifica a «*germanos*» con «*flamencos*»:

> «El apelativo de *flamencos* con que al presente se les conoce (a los *gitanos*) en varias partes de España no se les habría dado nunca, probablemente, a no ser por la circunstancia de llamárseles o de creérseles germanos, ya que germano y flamenco son considerados como sinónimos por los ignorantes».

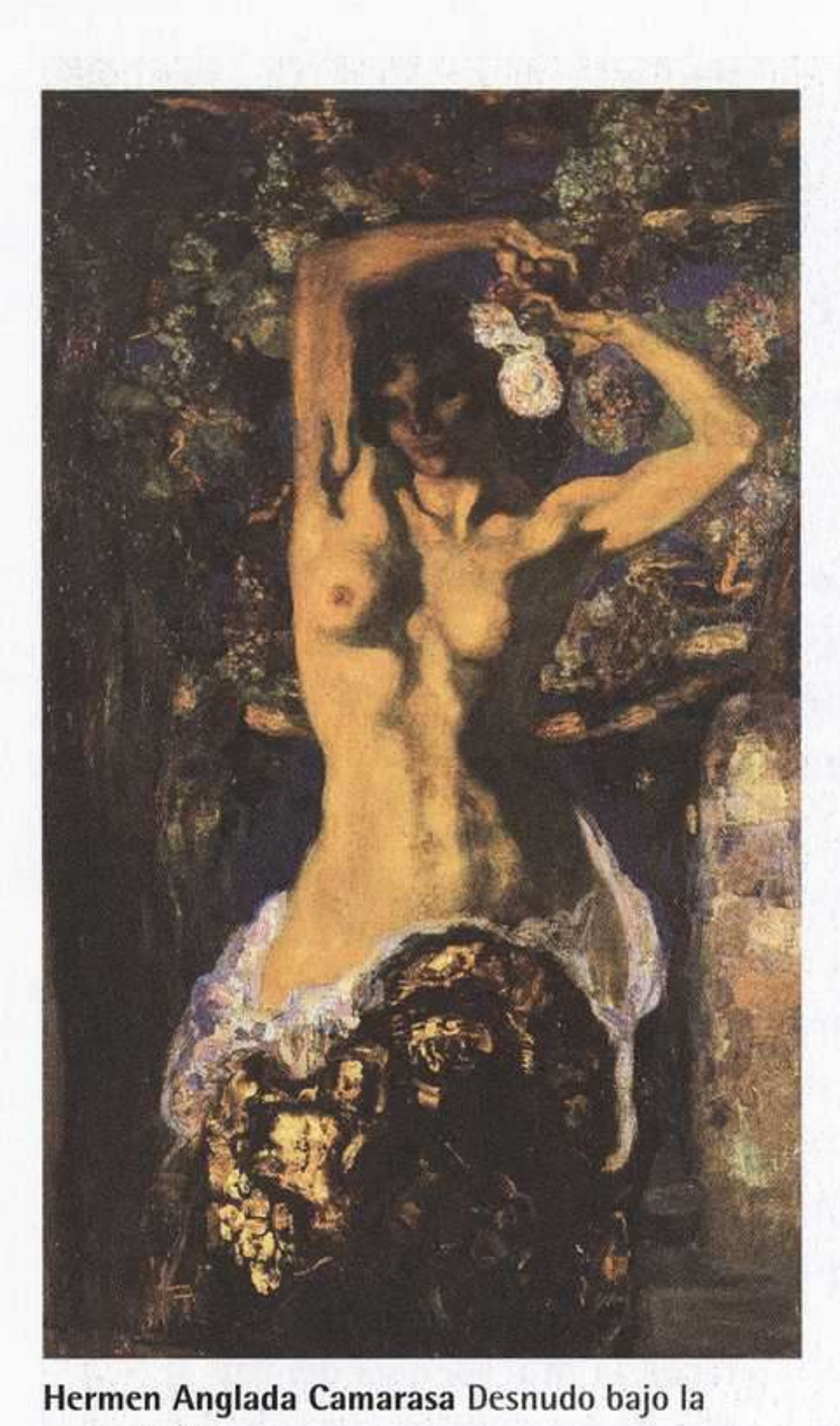
Hugo Schuchardt (1881), en *Die Cantes flamencos*, sigue la opinión de George Borrow de que se identificaban los términos «*flamenco*» y «*germano*»:

> «*Flamenco* por de pronto significa «gitano», «gitanesco». *Demófilo* estima que desconoce el origen de tal denominación (...). No obstante, no tengo ninguna duda con respecto a la razón por la que se llama «flamencos» a los gitanos. (...) Los españoles remontaron la procedencia del origen de los gitanos tan sólo hasta Alemania, (...). Por de pronto, en España se les denominó *germanos* y *flamencos*, a consecuencia de la identificación de los alemanes con los flamencos».

La traducción que de las tres últimas líneas de este texto hacen G. Steingress, E. Feenstra y M. Wolf parece un poco confusa. Más acertada nos parece la traducción recogida por F. Gutiérrez Carbajo (1990:346) en *La copla Flamenca y la lírica de tipo popular*:

> «Se les llamó primeramente en España *germanos* y *flamencos*: porque se confundían los naturales de Flandes con los de Alemania».

En el DCECH se afirma igualmente que *flamenco* no ha significado jamás «gitano» con carácter étnico. Por otra parte, la aparición



Hermen Anglada Camarasa Desnudo bajo la parra, 1909

tan tardía de esta palabra con el sentido de «agitanado» desaconseja relacionarlo con hechos del siglo XVI o anteriores. El significado más verosímil de *flamenco* quizá sea «gallardo», «de buena presencia» y de ahí «de aspecto provocativo y agitanado (hablando de mujeres)».

Y, de nuevo, los autores del DCECH vuelven a la hipótesis semántica y etimológica planteada desde el principio, a la idea de los colores vivos: *«La evolución semántica sería, pues, «gallardo», «de aspecto provocativo (mujer)» > «de aire agitanado» > «canto agitanado».*

J. Corominas y J.A. Pascual (1989) recogen también en el DCECH la hipótesis del origen árabe del término *flamenco*, aunque no la consideran verosímil. Ofrecemos, en síntesis, la descripción y valoración que hacen de esta hipótesis etimológica, ya que ha gozado, como veremos, de bastante aceptación entre ciertos investigadores y ha generado encendidas discusiones históricas y filológicas. Dicen J. Corominas y J.A. Pascual:

> «(Creemos que) son Isidoro de las Cajigas y Fermín Requena, cronista de Antequera, quienes han difundido la idea de que el nombre de *cante flamenco* vendría del de unos inmigrantes árabes, campesinos expulsados del Magreb en el 740 por un levantamiento africano, que habrían llevado el nombre de *fellah mencus* «campesino exiliado».

Puede aceptarse –según los autores del DCECH– que *fallâh* significara «campesino», aunque en árabe clásico y occidental más bien significa «cultivador»; lo que no se puede aceptar es que *mencus* signifique «desterrado», «exiliado». Porque «desterrado» es *manfî*; *mankûs* significa «que ha recaído», «enfermo» y *manqûs* ha podido significar «disminuido»; pero ni el uno ni el otro significan «desterrado», «exiliado». Esta hipótesis etimológica del término *flamenco*, concluyen los autores del DCECH, además de los serios problemas de tipo fonético y semántico que originan, «es absolutamente inverosímil desde el punto de vista de la historia del vocablo y de la historia del cante flamenco».

Hemos querido recoger lo más fielmente posible los datos ofrecidos por la Real Academia Española y, sobre todo, las aportaciones de nuestros mejores especialistas en lexicología histórica en torno a la etimología del tér-

mino *flamenco*. Creemos, sin embargo, que estas aportaciones son incompletas y, en varios aspectos, deben ser ampliadas y precisadas.

A continuación ofrecemos, en breve síntesis, otras hipótesis etimológicas elaboradas por folcloristas y estudiosos del cante, que nos van a permitir tener un conocimiento más completo y exacto acerca de los orígenes y usos de la palabra «*flamenco*».

Vamos a comenzar por Antonio Machado y Álvarez «Demófilo», un nombre y un seudónimo claves en el estudio riguroso del folclor andaluz y del cante flamenco. «Demófilo» (1881:10-11) distingue entre *cante gitano* y *cante flamenco*. El cante *gitano*, según él, encierra las esencias más puras del flamenco:

> «En este punto queremos consignar una opinión, que creemos verdadera y que está en abierta contradicción con la más comúnmente admitida acerca de estas composiciones. Los *cantes flamencos* constituyen un género poético predominantemente lírico, que es, a nuestro juicio, el menos popular de todos los llamados populares; (...) Los cafés (...) acabarán por completo con los cantes gitanos, los que, andaluzándose, si cabe esta palabra, o haciéndose *gachonales*, irán perdiendo poco a poco su primitivo carácter y originalidad y se convertirán en un género mixto, al que se seguirá dando el nombre de *flamenco*, como sinónimo de gitano, pero que será en el fondo una mezcla confusa de elementos muy heterogéneos: lo bufo, lo obsceno, lo profundamente triste, lo descompasadamente alegre, lo rufianesco, etc.».

En cuanto al origen y etimología del término *flamenco*, Antonio Machado y

Ignacio Zuluaga Desnudo del papagayo

Álvarez sigue, en líneas generales, la hipótesis de G. Borrow en *The Zincali*. Lo podemos constatar en el siguiente texto seleccionado del prólogo a su *Colección de Cantes Flamencos:*

> «Los gitanos llaman *gachós* a los andaluces, y éstos a los gitanos *flamencos*, sin que sepamos cuál sea la causa de esta denominación, pues no hay prueba alguna que acredite la opinión de los que afirman, ora que con los flamencos venidos a España en tiempos de Carlos I llegaron también numerosos gitanos, ora que se trasladó a éstos en aquella época el epíteto de *flamencos* como título odioso y expresivo de la mala voluntad con que la nación veía a los naturales de Flandes, que formaban la corte del rey».

Francisco Iturrino
Señoras danzando
1900-1905

A continuación, A. Machado y Álvarez, que es consciente de la dificultad de ofrecer una hipótesis etimológica definitiva sobre los orígenes del flamenco, recoge una etimología, semejante a la formulada por el DCECH, que, de nuevo, hace referencia al color del rostro, pero esta vez con distinta perspectiva:

> «El pueblo, o, mejor dicho, los cantadores, no dan noticia alguna que pueda servir de seguro indicio para conocer el origen de la denominación de flamencos; consta sólo que se llama así a los gitanos, pudiendo acontecer, dada la índole y genialidad siempre festiva y picaresca de la raza andaluza, que se dé este nombre a los gitanos por el color de su tez, moreno-bronceado, que es precisamente opuesto al blanco y rubio de los naturales de Flandes».

F. Rodríguez Marín (1929:12), sin embargo, no sigue en la cuestión etimológica a G. Borrow ni a H. Schuchardt ni tampoco a su maestro «Demófilo», que, como hemos visto, relacionan la palabra *flamenco* con los naturales de Flandes. F. Rodríguez Marín propone una etimología «curiosa» que, para muchos estudiosos de temas flamencos, casi parece una burla:

> «Y a tales toreros y señoritos, y aún a los mismos gitanos, comenzaron a llamar *flamencos*, no porque conocieran de Flandes más que el queso y la manteca, sino porque, vestidos con chaquetilla corta, altos y quebrados de cintura, pierniceñidos y nalguisacados, eran propia y pintiparadamente la *vera efigies* del ave palmípeda de ese nombre».

José María Rodríguez Acosta Andaluzas

Julio Romero de Torres Alegrías, 1917

M. García Matos (1950:110) propone una etimología, en cierto modo complementaria de la de F. Rodríguez Marín: la palabra «*flamenco*» es un término argótico o jergal que se ha aplicado a los gitanos «por la figura estirada y presuntuosa de la persona, la cadencia graciosa y brillante de sus movimientos, posturas y gestos y la encendida vivacidad de su temperamento y de sus pasiones, pura llama».

Blas Infante (1929-1933:39 y ss.), en *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*, intenta, en primer lugar, ofrecer una solución etimológica del término *flamenco*, rigurosa y bien documentada:

> «Para el planteamiento y solución relativos al problema de la Etimología podemos contar con tres Principios que habrán de ordenar nuestras averiguaciones:

1.º) Sólo hacia 1850, la palabra *flamenco* se hace general.

2.º) Antes de generalizarse tuvo que tener un empleo más particularizado en un grupo constituido por andaluces y gitanos, al cual grupo expresaban estos últimos, principalmente, como lo demuestra el hecho de que en los primeros tiempos de aparición de los flamencos, se acentuaba más para la integración del significado: *flamenco = gitano + andaluz.*

3.º) La palabra *flamenco* tenía un uso reservado, entre los individuos pertenecientes a aquel grupo».

Después, Blas Infante ofrece una panorámica de las versiones etimológicas por él conocidas, junto a personalísimas observaciones y sentidas críticas. Por supuesto, critica la «desafortunada» etimología propuesta por F. Rodríguez Marín.

Igualmente, rechaza con rotundidad las etimologías propuestas por Demófilo, H. Schuchardt, F. Pedrell y otros: «La palabra *flamenco* nada tiene que ver con este nombre aplicado a Flandes». Tras una crítica, a veces minuciosa, de las etimologías propuestas por estos autores, concluye:

> «Hay que desengañarse. Con la carga de ese prejuicio mantenido por los investigadores –de que el nombre de flamenco andaluz tiene una relación de origen con el flamenco de Flandes, o con el germano *fleming*–, no podemos emprender vías de solución. Hemos agotado todos los supuestos de explicación relativa a la causa de sustitución del valor propio del nombre flamenco europeo, por el correspondiente al nombre flamenco andaluz. Y ya lo hemos visto: todos esos supuestos son disparatados».

Blas Infante formula, finalmente, su hipótesis etimológica, que atribuye origen morisco al término *flamenco.* El cante flamenco tiene sus raíces en el canto de los moriscos que se quedaron en España, «escondidos» en las Sierras y en el de los moriscos expulsados que, con riesgo de sus vidas, regresaron de nuevo «al suelo de la Patria» y se unieron a los gitanos, para «legalizar» su existencia:

> «Pero estos moriscos, estos andaluces fieramente perseguidos, refugiados en las cuevas (...), encuentran en el territorio andaluz un medio de legalizar, por decirlo así, su existencia, evitando la muerte o la expulsión reiterada. Unas bandas errantes, perseguidas con saña, pero sobre las cuales no pesa el anatema de la expulsión y de la muerte, vagan ahora de lugar en lugar (...) abiertas a todo desesperado peregrino, lanzado de la sociedad por la desgracia y el crimen. Basta cumplir un rito de iniciación para ingresar en ellos. Son los gitanos. Los hospitalarios gitanos errabundos, hermanos de todos los perseguidos».

Según Blas Infante, estos moriscos huidos, campesinos tránsfugas y proscritos, se unen en gran número a los gitanos y «comienza entonces *la elaboración de lo flamenco* por los andaluces desterrados o huidos en

Enrique Jaraba Jiménez Gitana

Joaquín Martínez de la Vega Gitana

los montes de África y de España. Esos hombres conservaban la música de la Patria, y esa música les sirvió para analizar su pena y para afirmar su espíritu». A continuación, Blas Infante formula su propuesta etimológica en la que el término *flamenco* no deriva «de Flandes» sino de la palabra árabe *felah–mengu.*

La etimología propuesta por Blas Infante en *Orígenes de lo flamenco* ha tenido gran aceptación, como reconoce F. Gutiérrez Carbajo (1990:349) en *La copla flamenca y la lírica de tipo popular.* Pero también ha tenido detractores.

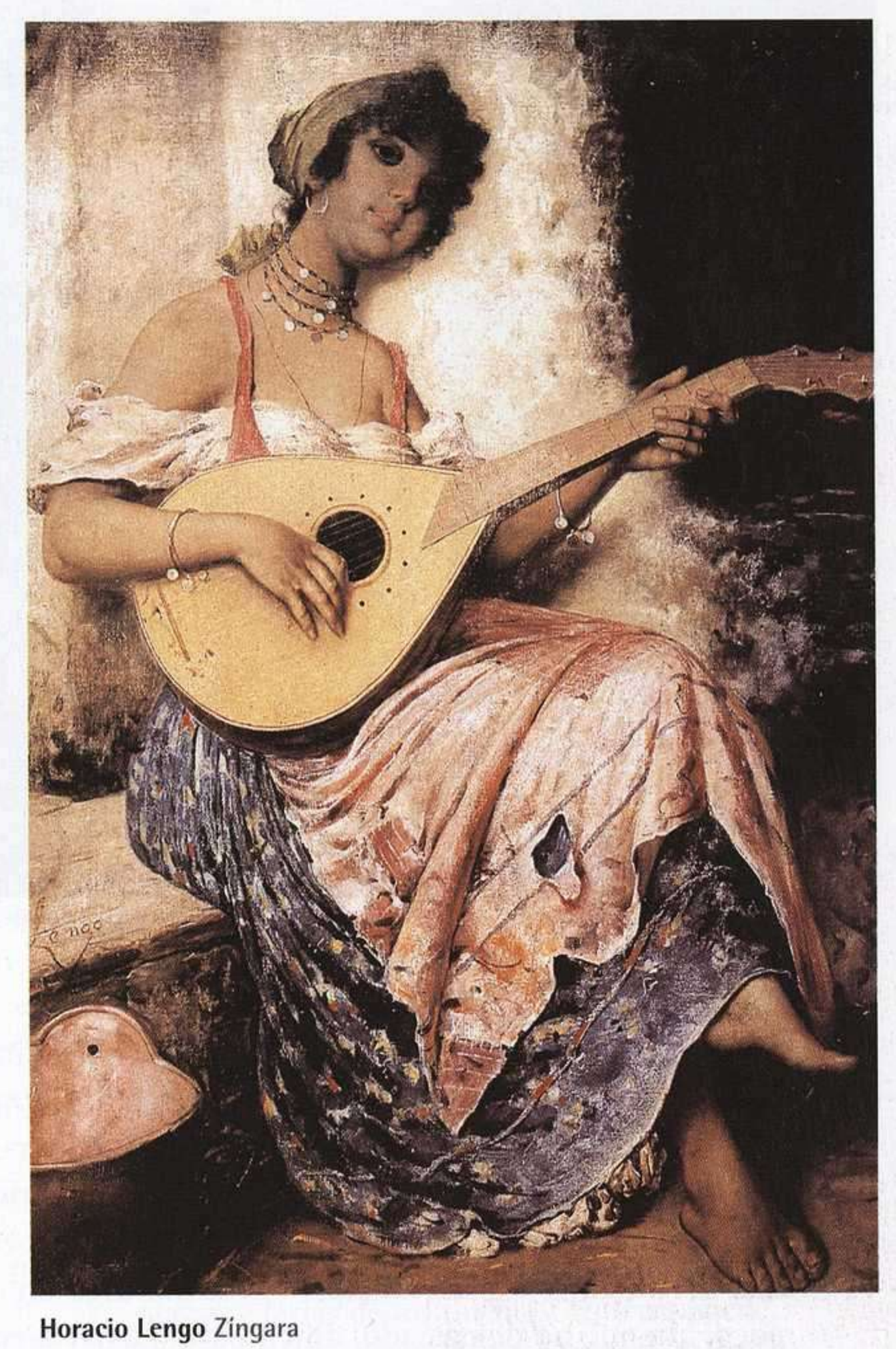
Otra explicación filológica para el término *flamenco* es la propuesta por Carlos Almendros (1973:29); aunque también deriva la palabra *flamenco* «de Flandes», desde el punto de vista cronológico y semántico, supone una cierta originalidad y novedad, ya que documenta el uso del término *flamenco* con el sentido de «*cantor*» en el siglo XVI, en la época de Carlos V. C. Almendros, como él mismo confiesa, empeñado durante mucho tiempo en buscar una explicación filológica, rigurosa y bien documentada, de la palabra «flamenco», logra sus objetivos. Estos son los datos: Según Higinio Anglés en *La Música en la Corte de Carlos V*, en la corte de nuestro rey flamenco («de Flandes»), los cantores de su Capilla eran todos de Flandes («flamencos»). Tanto de las Casas de la Nobleza como de las diversas Catedrales, se acudía a los cantores flamencos para nutrir sus respectivas Capillas. Ello cooperó a que entre las gentes se extendiera la fama del flamenco-cantor y el sinónimo se hiciera de dominio público.

Esta hipótesis de «explicación filológica» queda avalada por un documento de excepcional importancia, del que C. Almendros ofrece un facsímil: En los Libros de Coro de la Casa de Medinaceli aparece consignada la palabra FLAMENCO y FLAMENCO PRIMERO al principio del pentagrama, y precisamente en el lugar destinado a las «voces» o cantores. Ante este documento, ante esta «realidad incontestable», C. Almendros (1973:31-33) concluye:

> «Queda así patentizado que el término «flamenco» llegó a tomar tal carta de naturaleza como sinónimo de «cantor», que el uso de tal denominación o sinónimo se empleaba de modo corriente en las partituras musicales. Luego vendrían a sustituir esta denominación los términos «soprano» y «contralto», por influencia de la música italiana. Pero la realidad palmaria del término «flamenco» –ya en el siglo XVI– ahí queda, de modo inconfundible y significativo».

¿Cómo pasa la denominación de «flamencos» (cantores cortesanos procedentes de Flandes), a los cantores populares andaluces y gitanos? Esta es la respuesta de C. Almendros: «Y fácil fue ya el paso o aplicación de la denominación «flamenco» a los cantores populares, por parte de las gentes. Tenemos un testimonio muy interesante, también del siglo XVI, que nos demuestra que los cantores populares, que amenizaban las fiestas profanas, eran asimismo empleados en las ceremonias y solemnidades religiosas. Las agrupaciones de tales cantores eran denominadas «Zambras». (...) Los cantores que intervenían en las solemnidades religiosas, emplearían, sin duda, en ellas melodías más o menos disfrazadas, parecidas a las que usaban fuera de las iglesias. Es un fenómeno que siempre se ha producido en toda clase de folclores nacionales. (...) Partiendo de lo que antecede, habremos de insistir en que era lógico, por no decir obligado, el que a los cantores populares de las «zambras» les aplicase el pueblo la denominación de «flamencos», por analogía con los cantores por excelencia: los flamencos de Flandes».

Otra propuesta etimológica es la ofrecida por el escritor italiano Mario Penna (1991:101-127) en el capítulo «Una hipótesis sobre el origen del término «*flamenco*» de su libro *Storia e storie del flamenco*. Desde el punto de vista metodológico, el trabajo de M. Penna está bien planteado e intenta, con una buena documentación histórica, ofrecer un estudio científico sobre el origen del término *flamenco*. Las conclusiones, sin



Horacio Lengo Zíngara

embargo, no nos parecen convincentes ni para explicar los orígenes del cante ni para la aplicación del término *flamenco* a los gitanos. Quizá, como extranjero, a Mario Penna le falta información pragmática (histórica, antropológica y sociolingüística) sobre el complejo mundo del flamenco, que él ve excesivamente simple.

Su hipótesis parte, como otras que ya hemos estudiado, de la afirmación de G. Borrow en *The Zincali* de que hacia 1840 los gitanos no sólo eran llamados flamencos sino también *alemanes*. Esta denominación debía nacer del hecho, constatado por G. Borrow, de que la gente ignorante de España consideraba como sinónimos los términos *alemán* (germano) y *flamenco*: «as german and flaming are considered by the ignorant as synonymous terms».

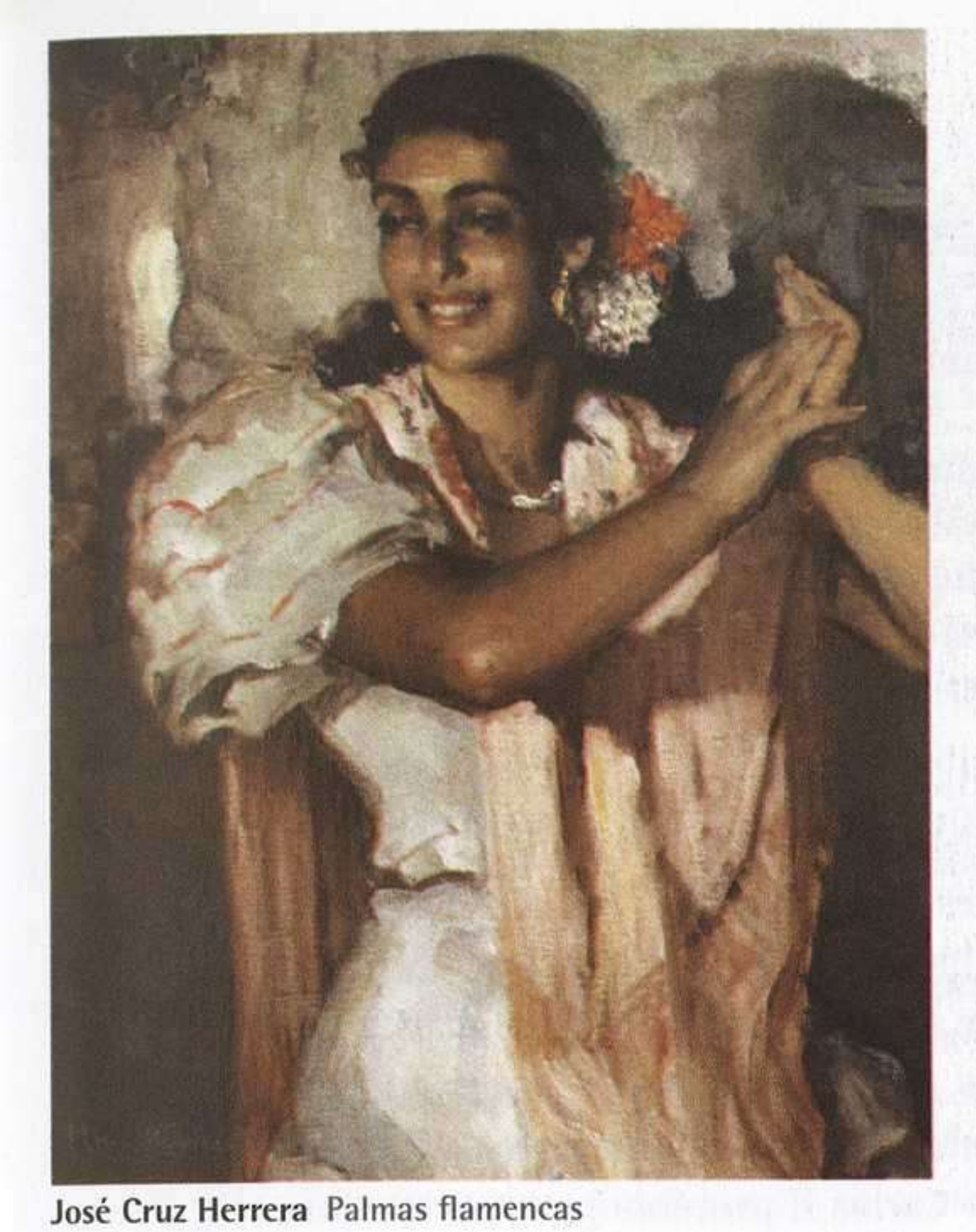
López Mezquita Fernanda con mantilla, 1915

Ignacio Zuluaga Antonia la gallega, 1911

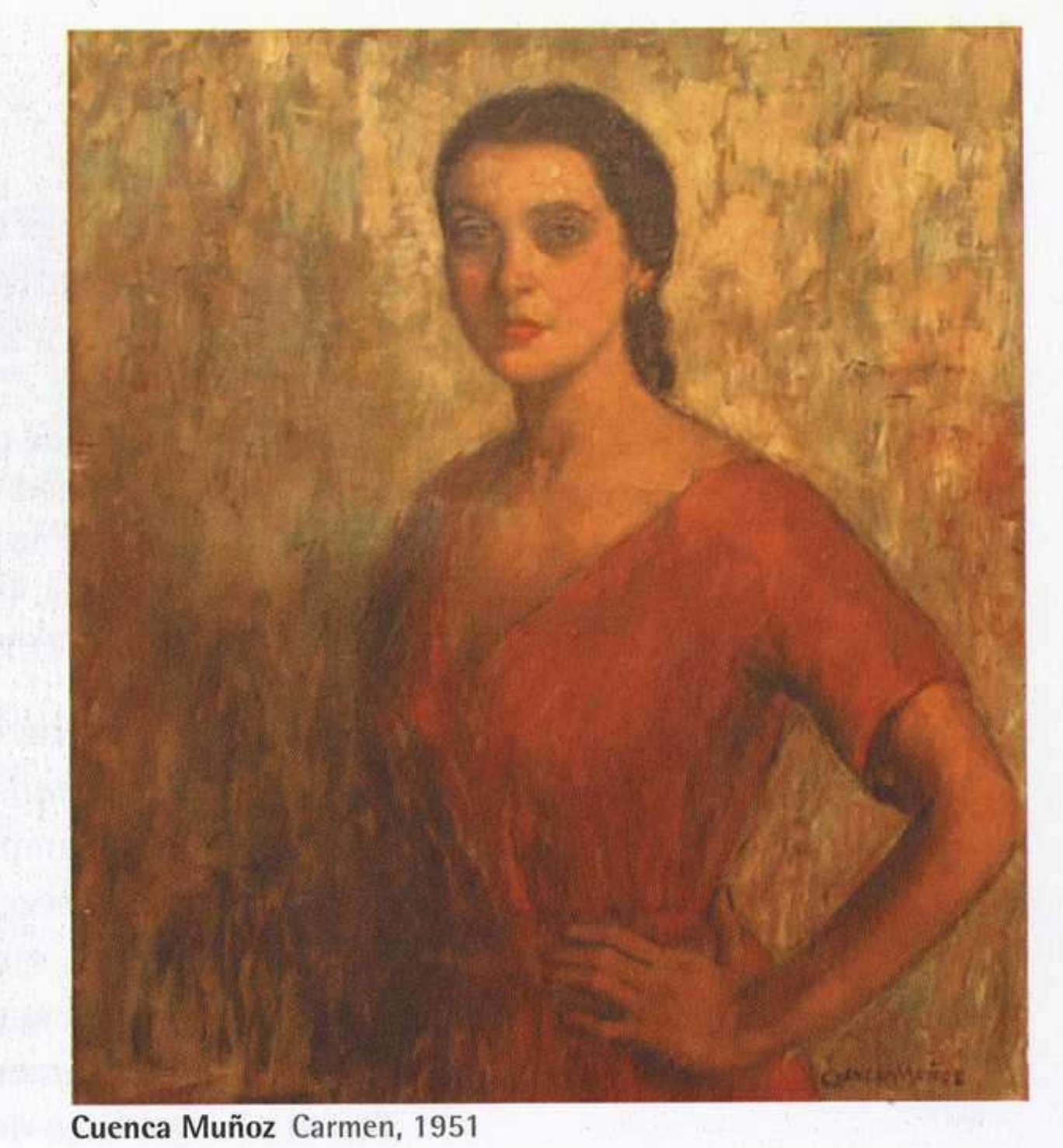
Según M. Penna, esta realidad de llamar a los gitanos flamencos, porque se les confundía con *alemanes*, le brinda la solución al problema del origen del término *flamenco*. Una solución que él hubiera preferido más difícil de lograr, porque «cuando se procede a una investigación gusta siempre encontrar algo un poco, aunque no demasiado, difícil para quedar bien descubriendo la solución». Y la solución tan «facilita», descubierta por M. Penna, es la siguiente:

> En el reinado de Carlos III se presentó en Madrid una curiosa figura de aventurero bávaro, nacido en Gossersdof en 1722, que se declaraba coronel. Se llamaba don Juan Gaspar Thürriegel y viene a Madrid con la propuesta de reclutar colonos alemanes para mandarlos a la América española. A don Pablo de Olavide se le encargó el estudio de esta propuesta, que la desaconsejó, argumentando que en América no hacen falta agricultores blancos porque allí la tierra la cultivan los esclavos negros. Pero en el Consejo de Castilla surge la idea de que los colonos alemanes, reputados de honestos y excelentes trabajadores, podían muy bien repoblar las vastas zonas deshabitadas de España, concretamente las tierras que iban desde Sierra Morena, siguiendo el itinerario de Madrid a Córdoba, Sevilla y Cádiz.

Se pensó en una serie de centros agrícolas con parcelas aproximadamente iguales, y de dimensiones óptimas para dar trabajo y cómoda subsistencia a cada familia. Según M. Penna, los alemanes no habían realizado «las grandes cosas que hicieron después en el siglo siguiente, pero ya eran conocidos como honestos y trabajadores, formados en un país de buena tradición agrícola; y evidentemente se pensó que, junto a los alemanes, se podrían asociar muy bien a los flamencos, que eran reconocidos desde antiguo en España como ingeniosísimos mecánicos, hábiles constructores de cerraduras y complicados relojes y aparatos de todo tipo». Para situar a esta gente en condiciones de trabajar y producir, se le daría a cada familia, 50 fanegas de tierra, aperos de labranza, dos vacas, cinco ovejas, cinco



José Cruz Herrera Palmas flamencas



Cuenca Muñoz Carmen, 1951

cabras, cinco gallinas con un gallo y una cochina. Además, una ayuda —«pan y prest»— hasta la primera cosecha.

Con estas ventajosas condiciones, Thürriegel recluta varios miles de estos colonos alemanes y flamencos que, en lugar de ser honestos y útiles trabajadores, como se había pensado, son unos vagos y tunantes, según denuncia el cura de Bañes: «Coincidiendo todas las relaciones en llamarlos perezosos, vagabundos, inútiles, desertores y holgazanes. (...) Queriendo echar el ocio de Andalucía, la han llenado de holgazanes».

Según M. Penna, estos alemanes y flamencos, afincados en Andalucía, adoptan un sistema de vida semejante al de los gitanos:

> «Retomaron un sistema de vida que, según aseguran coincidentemente todos los testimonios, había sido hasta entonces de lo menos edificante: vida de tunantes, de vagabundos, de ocio con todas las connotaciones de ilegalidad que ese género de vida comporta: el pequeño hurto, el timo, algunas veces la amenaza o, incluso la «grassazione», otras, el negocio ambulante, el diminuto comercio con mercancías de contrabando, la exhibición de habilidades y ejercicios en las plazas y ferias de los pueblos. Esto es, poco más o menos, la vida de los gitanos».

Y se produce, siempre según M. Penna, un doble proceso de integración de estos colonos alemanes y flamencos con los «gitanos bravíos» que también vivían en las sierras escondidos porque «las últimas y más duras leyes habían empujado al monte». Por una parte, los gitanos se unen a estos alemanes y flamencos holgazanes y desertores de sus colonias, porque la vida de los gitanos en el monte se hacía cada vez más difícil, y, a su vez, «parece extremadamente probable que al menos una parte, y no la menor, de estos desertores, deba haber hecho liga con los gitanos bravíos, hasta ahora señores de la montaña porque aquellos huían cuando dejaban sus granjas».

Tras este detenido estudio, que nosotros hemos resumido al máximo, M. Penna formula

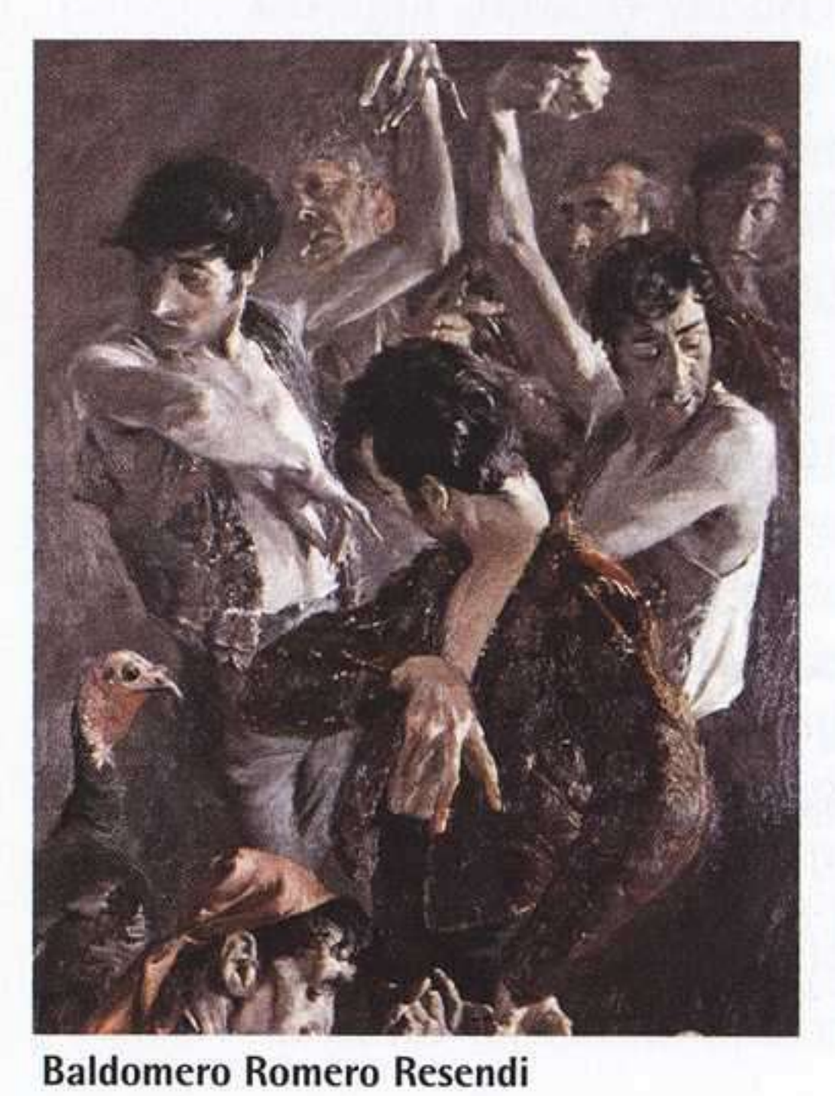
su hipótesis sobre el origen del término *flamenco*: ¿Con qué nombre se designaría esta gente? Había dos posibilidades: Llamarles *gitanos* y también *alemanes* y *flamencos*:

> «Se comprende que el campesino de Andalucía que se encontraba con estos extraños tipos a su alrededor y, además, con que le había desaparecido el lechón o le habían esquilmado la viña (...) hablara no sólo de gitanos sino también de «alemanes y flamencos».

No hay que maravillarse, por tanto, –dice M. Penna– si este binomio *germano-flamenco* pudo ir asumiendo rápidamente entre los campesinos andaluces un valor polémico y despreciativo; y mezclándose y confundiéndose con el antiguo término de *gitano*, que tuvo siempre una cierta carga despreciativa. Como, además, el uso del término *gitano* había sido prohibido expresamente por las leyes desde hacía tiempo (la famosa Pragmática de Carlos II prohibía perentoriamente el uso del término *gitano*), se fue adoptando el de *alemanes* y *flamencos*.

Concluye M. Penna que, hacia 1840, cuando G. Borrow escribe *The Zincali*, «los gitanos eran llamados ya solamente *flamencos* (*flemmings*)». Por tanto, entre 1836-1840, el término *alemanes*, aplicado a los gitanos, había desaparecido y, en cambio, el de *flamencos* había resistido. A este hecho le da la siguiente explicación:

> «Y era, por tanto, natural que uno de ellos se perdiera, porque era inútil, y otro se conservara. Lo que podemos preguntarnos es por qué se perdió el de *alemán*, mientras se conservó el de *flamenco*. Me parece que la explicación de esto es fácil: el término «flamenco» resistió, simplemente, porque era más bello, más pintoresco. El término jergal es siempre pintoresco (...) En español, «flamenco» recuerda fácilmente la palabra «flamante», «reluciente», y a este propósito es curioso anotar que la palabra sirvió alguna vez para designar el puñal. (...) Todavía hoy, en pueblos de Andalucía, se llama flamenco al individuo pendenciero, sacacuartos, que busca pelea por cualquier motivo, sin que tenga nada que ver su modo de vestir o su buena presencia».



Baldomero Romero Resendi

En la «vida» del término *flamenco*, M. Penna distingue un primer periodo en el que designaba no tanto a los gitanos en general, sino más bien, ese tipo particular de gitano bravío que descendió de los montes con los desertores alemanes y flamencos. Estos flamencos (*«gitanos-bravíos»*) son los que probablemente elaboraron las formas más antiguas y puras del

cante flamenco, hoy prácticamente perdidas. Después, vino el acercamiento a la sociedad andaluza por parte de los gitanos, para juntar algunas perras, y es cuando el cante se dulcifica («se agachona»). El término *flamenco* ya no sirve para denominar al *gitano bravío* sino para designar a las coplas gitanas y a la gente de los cafés cantantes, un sector determinado del público que participa directa e íntimamente en la vida del cante. En un cierto sentido, según M. Penna, aquellos flamencos son los aficionados de hoy:

> «Estos nuevos flamencos son, por tanto, por un lado, artistas, cantaores, bailaores, guitarristas y, por otro, también simples participantes en el proceso de creación de la obra, gente que no se contenta con escuchar al cantaor, sino que contribuye al cante participando o, incluso, marcando el son, y que, también fuera del café, de la taberna, de la sala de fiestas, lleva el cante dentro como uno de los aspectos esenciales de su personalidad».

Una de las últimas soluciones etimológicas que intenta explicar el origen y la aplicación del término *flamenco* a los gitanos españoles es la propuesta por Norma González (1982:15-18) y Bernard Leblon, uno de los mejores especialistas sobre la historia de los gitanos en España. Basados en una rigurosa investigación histórica y documental, estos autores consideran que el uso del término *flamenco*, aplicado a los gitanos, podría tener su origen en los numerosos gitanos españoles que sirvieron en los Tercios de Flandes y que, al volver a España, son recompensados con diversos privilegios y provisiones reales.

Estos privilegios les conceden la posibilidad a ellos y a sus familias de ejercer sus oficios tradicionales, a pesar de las pragmáticas que expresamente prohibían a los gitanos ejercerlos, especialmente el oficio de

Jorge W. Apperley Cante Jondo

tratar y contratar en ferias y mercados.

Un documento encontrado en el registro de vecindad de Alcalá La Real indica que varias familias gitanas obtuvieron en el año 1626 la autorización de asentarse en el pueblo de su elección y de comerciar en ferias y mercados, a pesar de las prohibiciones de las leyes en contra del ejercicio de estos oficios por los gitanos. Se le concedían estas mercedes en consideración a los servicios prestados por algunos miembros de aquellas familias gitanas alistados en la Compañía del Capitán Alonso de Tauste, que formaba parte del Tercio de Agustín Mejía durante la Campaña de Flandes. Según B. Leblon (1991:118):

> «No se trata de un caso aislado; otras familias gitanas disfrutaban de privilegios del mismo tipo otorgados por motivos semejantes. De ahí que aquellos gitanos andaluces, que habían demostrado su valor en Flandes, hubieran adquirido por este motivo el sobrenombre de «*flamencos*» y que, más tarde, se haya aplicado esta denominación al conjunto de la comunidad».

Josep Guinovart Gitanas, 1947

Podríamos continuar ofreciendo algunas otras propuestas etimológicas sobre el origen y uso del término *flamenco*, pero consideramos que la panorámica ofrecida en la presentación de este volumen monográfico de *Litoral*, dedicado al cante gitano-andaluz, es ya suficiente para que el lector tenga un conocimiento aproximado de las diferentes soluciones aportadas por los especialistas. Hemos procurado presentar y resumir con el máximo respeto y objetividad las hipótesis formuladas por cada autor, aunque, como es natural, hemos hecho, a veces, algunas observaciones personales o bien hemos manifestado nuestra predilección por alguna de las propuestas etimológicas estudiadas. El lector, al final, elegirá aquella que le resulte más convincente.

referencias bibliográficas

J. Corominas, J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico (DCECH)*. 6 volúmenes. Madrid, Gredos, 1989.

J.C. de Luna, *De cante grande y cante chico*. Madrid, Escélicer, 1942. Cfr. también el capítulo de F. Quiñones, «¿Cante *grande* y *chico*» en *De Cádiz y sus cantes*. Madrid, Ediciones del centro, 1974, págs. 105-108.

F. Gutiérrez Carbajo, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*. Tomo I. Madrid, Cinterco, 1990 págs. 341-354.

M. Ropero Núñez, *El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco*. Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 1978.

C. Clavería, «Argot» en la *Enciclopedia Lingüística Hispánica*, pág. 360.

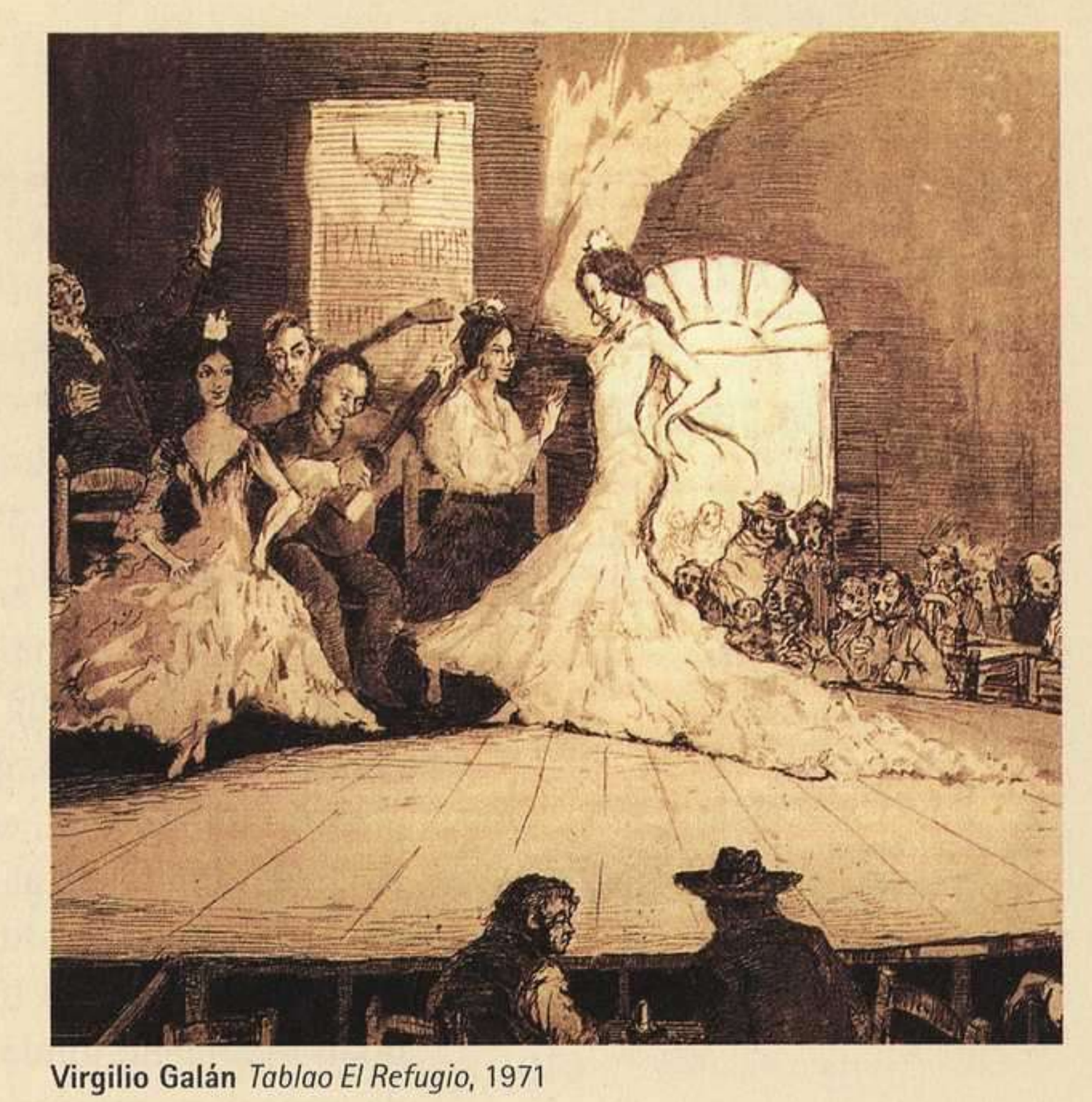
B. Leblon, *El cante flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Madrid, Cinterco, 1991.

H. Schuchardt, *Die Cantes Flamencos*. Halle, Ed. Max Niemeyer, 1881. Publicado en alemán por la revista *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 1881, tomo V. La Fundación Machado ha publicado *Los Cantes Flamencos* (Sevilla, 1990), traducidos y comentados por G. Steingress, E. Feenstra y M. Wolf.

La primera edición de la obra de G. Borrow, *The Zincali*, se publica en Londres en 1841. Nosotros hemos utilizado la segunda edición de 1843, traducida al español por Manuel Azaña con el título *Los Zíncali. Los gitanos de España*. Madrid, Ed. Turner, 1979.

A. Machado y Álvarez «Demófilo», *Colección de cantes flamencos*. Sevilla, Imprenta y Litografía de El Porvenir, 1881, págs. 10-11. Las citas de páginas corresponden a la reedición de Ediciones Demófilo, Madrid, 1974.

F. Rodríguez Marín, *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*. Madrid, Tipografía de Archivos, 1929.



Virgilio Galán *Tablao El Refugio*, 1971

M. García Matos, «Cante flamenco» en *Anuario Musical*. Vol. V, 1950.

Blas Infante, *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo* (1929-1933). Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Sevilla, 1980. Recopilación de originales y notas a cargo de Manuel Barrios.

C. y P. Caba, *Andalucía, su comunismo y su cante jondo*. Madrid, Biblioteca Atlántida, 1933.

R. Cansinos Assens, *La copla andaluza*. Madrid, Demófilo, 1976.

H. Anglés, *La música en la Corte de Carlos V*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944.

C. Almendros, *Todo lo básico sobre el flamenco*. Barcelona, Mundilibro, 1973.

M. Querol Gavaldá, *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946.

M. Penna, «Una hipótesis sobre el origen del término «flamenco», en *El folk-Lore Andaluz*. 2ª Época. Sevilla, Fundación Machado, 1991, págs. 101-127. Traducción de Antonio Zoido Naranjo.

C. Alcázar Molina, *Las Colonias alemanas de Sierra Morena*. Madrid, 1930.

N. González, «De los gitanos de Flandes a los gitanos flamencos. Aportaciones documentales a la Historia de los Gitanos o hipótesis sobre el apelativo de *flamenco*», en *Candil*, Jaén, Noviembre-Diciembre de 1982, págs. 15-18.

Poesía flamenca y copla flamenca: una distinción necesaria

José Cenizo Jiménez

Conviene distinguir entre poesía flamenca (como reflejo) y copla flamenca (como producción). Poesía flamenca, en sentido estricto, es aquella composición que, realizada con libertad de metro y de estilo, gira en torno a algún motivo flamenco (artistas, la guitarra, estilos de cante, el baile, el café cantante, etc.). Si ampliamos al género dramático y al narrativo, podemos hablar de literatura flamenca. De los tres géneros, sin embargo, es el de la lírica el que más y mejor se ha aproximado al fenómeno jondo, por razones de hermandad expresiva y de atracción emocional. Desde el Romanticismo y el Modernismo hasta hoy son muchos los grandes poetas que han escrito versos al duende contenido en artistas o ambientes

Pablo Gargayo Danseuse, 1927

flamencos: Rilke, Salvador Rueda, Rubén Darío, Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Fernando Villalón, Gerardo Diego, Rafael Alberti, García Lorca, Vicente Aleixandre, Félix Grande, Manuel Ríos Ruiz, Antonio Murciano, Fernando Quiñones, José Hierro, Caballero Bonald, Antonio Gala, Luis Rosales... Lo han hecho en sonetos, en verso libre, en versículo, en romances, etc., (vemos algunas muestras, de hasta veinte poetas, en este número especial de *Litoral* dedicado a la poesía del Flamenco). De Rafael Alberti es este fragmento del poema «Aire con fuego», dedicado al baile, compuesto de varias seguidillas:

Danza andaluza, España,
danza española
aire, quiebros, espumas,
rizos y olas.

Si el cuerpo se alza en aire
y el aire vuela,
el aire que lo enciende
salta en candela.
Candente juego
aire con aire, aire
pero de fuego.
(...)

Salvador Dalí Caballero español, 1977

Francisco Bores
El flamenco, 1921-22

Es inevitable, al hablar de la guitarra, leer a Federico: «Las seis cuerdas»

La guitarra,
hace llorar a los sueños.
El sollozo de las almas
perdidas,
se escapa por su boca
redonda.
Y como la tarántula
teje una gran estrella
para cazar suspiros,
que flotan en su negro
aljibe de madera.

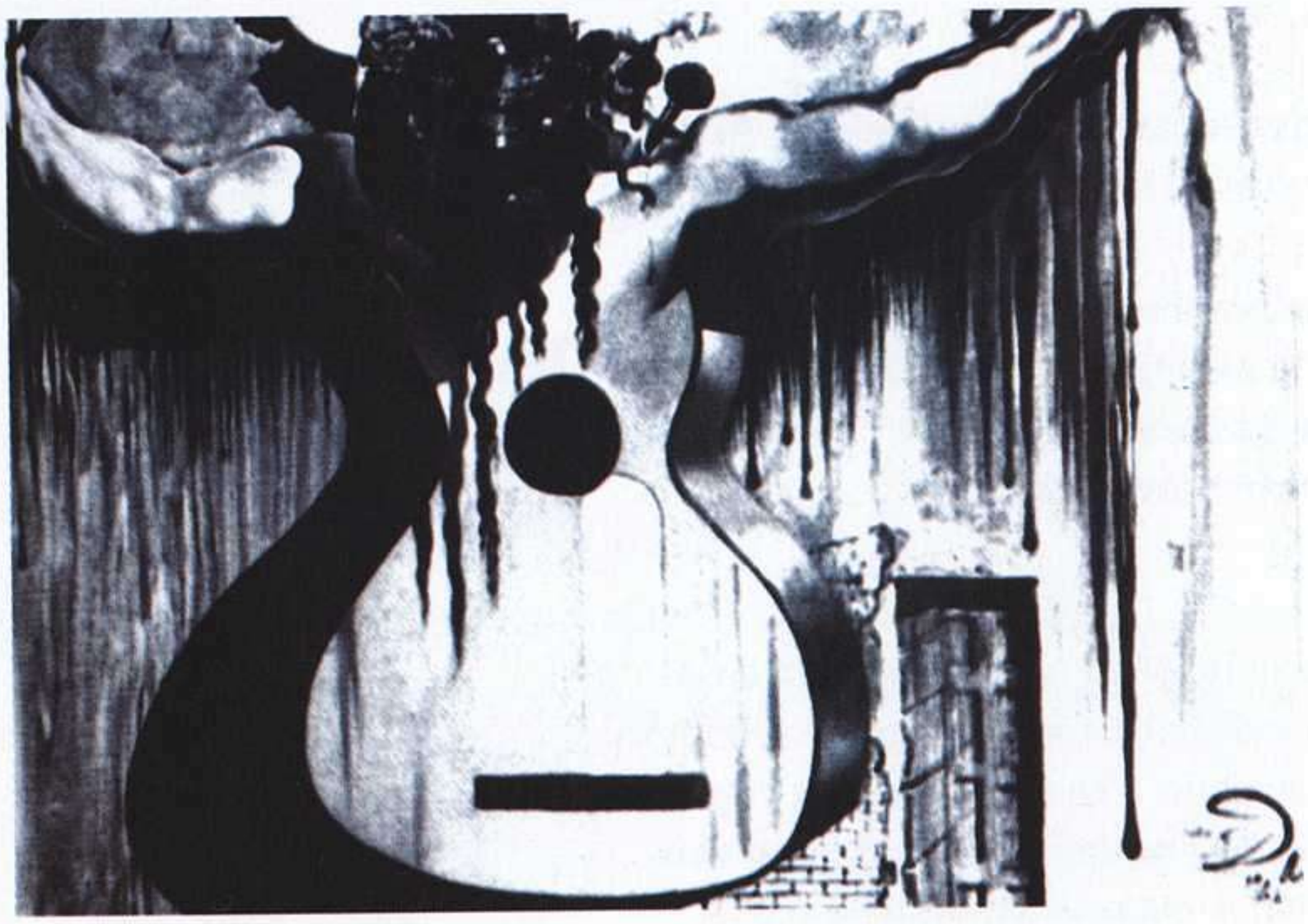
De los poemas dedicados al cante, bien a un estilo o a un cantaor, entresacamos este fragmento de «Cobrizo spiritual

para Manolo Caracol» de Félix Grande (lo reproducimos completo más adelante):

Es la calamidad lo que este hombre examina;
es el desastre subrepticio, la astucia del dolor
lo que desenmascara sobre su corazón espeso
este gitano de enebro con sangrías de lamento y saber.
(...)

La copla flamenca –producción, y no reflejo– es otra cosa. Es un conjunto de versos (ya casi habría que hablar de tercios) que se ajustan con precisión no sólo a la métrica de las coplas populares del Flamenco, de las que se cantan o se pueden cantar, sino también a sus exigencias expresivas, lingüísticas, simbólicas, temáticas, etc. A estos poetas se les puede denominar letristas, sobre todo cuando sus letras ya han sido interpretadas por los cantaores o cuando, al menos, esa es su meta. Se viene reconociendo a Manuel Machado como el más grande autor de coplas, muchas de ellas ya adoptadas y adaptadas por el pueblo y por los artistas, de forma que han pasado a ser consideradas como anónimas. Este es el gran logro de todo poeta que aspira a ser popular. Así, la famosa letra «Tu calle ya no es tu calle, / que es una calle cualquiera / camino de cualquier parte», que el mismísimo Dámaso Alonso tuvo un tiempo por anónima, es de Manuel, como éstas otras tan conocidas:

Pablo Picasso



Salvador Dalí Café Chinitas

Cuando te encuentro en la calle,
el corazón, por la boca,
de fatigas se me sale.

Yo pensaba haber cogido
la naranja y el azahar...
Con hacer leña del tronco
me tuve que contentar.

También traemos a nuestro escenario una antología de letras –coplas, poemas al fin y al cabo, según se quiera– de algunos autores representativos (la lista sería muy extensa): Antonio Murciano, José L. Rodríguez Ojeda, Moreno Galván –quizá los mejores letristas, a nuestro modo de ver–, Juan Peña, Javier Salvago, José Prada, etc., hasta casi cincuenta autores (y hay muchos más).

Dos consideraciones sobre la poesía y la copla flamenca:

1. Que no toda la poesía o la copla flamenca es de calidad, ni siquiera la firmada por buenos poetas, aunque respondan a las exigencias formales. Le puede faltar el «duende» o la «gracia». Ya no se trata de que puedan o no ser fácilmente cantadas, pues no siempre una copla redonda agrada al instinto del cantaor, sino de que incumplan las normas básicas de la buena copla flamenca. Por ejemplo, es absurdo hacer una copla con tres rimas consonantes seguidas, o es nefasto el tufillo intelectual o cultista que la aleje de la esfera de la frescura y la espontaneidad.

2. Que existe un punto de encuentro entre ambas. Se trata de esas coplas, en rigurosa métrica flamenca, que cantan a la guitarra, al baile o al cantaor. Son como metaflamenco, y perdonen la palabreja. Por ejemplo, este poema bellísimo de Luis Rosales a la guitarra, «Programa de guitarra», escrito en su primera estrofa en forma de seguiriyas gitanas, con el tercer verso largo (puede leerse completo más adelante):

La guitarra suena,
la guitarra habla,
cuando no tengas nada en la vida,
oye la guitarra.

O este otro de Rafael Alberti, dedicado a la voz de José Menese, también escrito por seguiriyas. Lo tendremos completo también en esta edición: «Tan solo penando / sin saber que un día / una voz que me vino de lejos / me consolaría // (...)».

Existen coplas absolutamente redondas. En la siguiente, el amante invita a la amada a recordar los buenos momentos del pasado. Se inicia la copla con un verso ejemplar, con tres palabras de significación temporal (el imperativo y los dos adverbios). El segundo es una estampa íntima de amor, con un diminutivo afectivo en el centro irradiando ternura y encanto. El último, se abre con el adverbio temporal «ahora», para contrastar el presente (amor roto) con el pasado (aquel «entonces» del primer tercio). Un diamante expresivo que recoge la emoción del amor que ya se fue:

Acuérdate cuando entonces
bajabas `escalcita´ a abrirme
y ahora ya no me conoces.

Cuando un autor culto, a partir de una copla sublime, ha tratado de recrearla, tomándola como fuente, la comparación suele ir en detrimento de aquél, pues es difícil mejorar la fuerza de lo breve y lo chispeante del cantar popular. Veamos el caso de Juan Valera, cuyo soneto parte de una conocidísima seguiriya, y juzguen ustedes:

Cuando yo me muera
mira que te encargo
que con la sinta de tu pelo negro
m`amarren las manos.

(Seguiriya)

Pablo Picasso Félix El Loco

Es mi anhelo vivir siempre contigo,
oír tu dulce y regalado acento,
mirar tus ojos, respirar tu aliento,
sin rival de mi dicha, ni testigo.

Yo tanto bien, Rojana, no consigo,
mátame, pues, y acabe mi tormento;
mas al verme morir, por un momento
une tu labio al labio de tu amigo.

Pensando en esta dicha que me espera,
si mi llanto y mis ruegos no son vanos,
con la esperanza de morir me alegro.

¡Cuán supremo deleite yo sintiera
si me amarrasen, al morir, las manos
con una trenza de tu pelo negro!

Los versos de muchos clásicos podrían resultar perífrasis sin fuerza ante el chispazo de tantas coplas flamencas de amor y desamor, de lágrimas y de muerte. Si creen que exageramos, presten oídos –nunca mejor dicho– a las numerosas letras flamencas de la tradición –seleccionadas por el profesor Miguel Ropero–, en la aureola de lo popular y el anonimato, y aquellas otras de autoría conocida. La lírica honda de estirpe romántica del cante jondo, del Flamenco, necesita aún de una sincera rehabilitación social y de una investigación académica a fondo. Estas páginas que nos brinda la joya editorial que es la revista *Litoral* es un paso más, firme y hermoso, en este camino. Gracias sean dadas a sus animadores, Lorenzo Saval y María José Amado, así como a los prestigiosos colaboradores que tanto nos han enseñado y, personalmente, a mi maestro en la filología, en la investigación flamenca y en la templanza vital, el profesor Miguel Ropero Núñez.

John Singer Sargent El jaleo (fragmento), 1882

La poesía del flamenco

Coplas flamencas populares

El flamenco en la lírica contemporanea

Coplas flamencas de autor

Coplas flamencas populares

Miguel Ropero

ILUSTRACIONES Gustavo Doré

El lenguaje del cante, las «letras» de las coplas flamencas son la expresión más genuina del sentimiento del pueblo andaluz y de su hablar característico; pero, además de cauce admirable para la expresión del sentimiento y medio de comunicación lingüística, el flamenco es vida, arte de vivir, forma peculiar de ver y entender el mundo. El cante, en efecto, tiene una dimensión existencial. Ricardo Molina y Antonio Mairena (1971:78), en *Mundo y formas del cante flamenco*, uno de los libros más esclarecedores en la definición e interpretación del cante gitano-andaluz, describen expresamente esta dimensión existencial del flamenco:

> «El cante es existencial filosofía porque surge (en sus formas existenciales) como expresión desgarrada o resignada de la angustia humana, de la consciencia dolorosa de los grandes problemas de nuestra existencia: muerte, destino, pecado, libertad, salvación».

Así pues, el cante flamenco es una forma de percibir, sentir e interpretar la vida y el mundo. Como fenómeno artístico y cultural se ha transmitido normalmente de forma oral. Como vamos a comprobar en la *antología de cantes flamencos anónimos*, seleccionados de los primeros cancioneros, al no tener instrucción académica los primeros autores de muchas de las letras de los cantes, su lenguaje es rudo, directo, sin elaboración gramatical, fiel reflejo de la fonética popular de su época, muy diferente del lenguaje empleado por los autores «cultos». Sin embargo, los autores populares de los cantes flamencos utilizan para la expresión de sus ideas, sentimientos y afectos, toda clase de imágenes, comparaciones, metáforas y multitud de construcciones sintácticas características y originales, que tienen, además, una enorme capacidad expresiva y, en muchos casos, una admirable calidad poética.

Normalmente, en la transcripción gráfica de las letras de los cantes, en los cancioneros y antologías de coplas flamencas, se emplea una escritura especial, que intenta reflejar la fonética peculiar de los cantes y no sigue la «correcta» ortografía académica. Esta «peculiar ortografía» sirve, como hemos dicho antes, para mantener el valor semántico y expresivo de los textos flamencos; pero cumple, además, otra función importante: el flamenco, ante todo, es música, compás, y necesita, como soporte formal de la estructura estrófica y melódica del cante, la fonética andaluza.

soleares de tres versos

Ayí no hay naíta que be;
Porque un barquito que había
Tendió la bela y se fue.

Anda bete a la lamea;
Que e noche pasa tó;
Jasta la farsa monea.

Anda y no presumas tanto;
Que otras mejores que tú
Se quean pa vestí santos.

Anda que tienes mal fario;
Tú te fuiste con el otro
Porque te subió er salario.

¿Amarilla y con ojeras? ...
No le preguntes qué tiene,
Que está queriendo e beras.

Arrímate a mi queré,
Como las salamanquesas
S'arriman a la paré.

Bien me lo desía mi mare:
Cabrita que tira ar monte
No hay cabrero que la guarde.

Cuando por la caye bas,
Tienes carita de santo
Y partías de charrán.

Cuando te beo bení,
Son jachares pa mi bata
Y alegrías para mí.

¿Dónde m'arrimaré yo,
Si no hay un pecho en el mundo
Que quiera darme caló.

De tu bera no me aparto,
Aunque a puñalás me maten
Y me yeben entre cuatro.

Er queré quita er sentío,
Lo digo por esperensia
Porque a mí m'ha suseío.

Er dinero es un mareo:
Aquer que tiene parné
Es bonito aunque sea feo.

Mira si te tengo amó,
Beneno que tú me dieras,
Beneno tomara yo.

No te quiero por la ropa,
Te quiero por tus partías
Que me están gorbiendo loca.

No yores, que es tontería;
Nunca pasé yo una pena
Mientras mi mare bibía.

Por ber a mi mare diera
Un deíyo de la mano,
Er que más farta me hisiera.

¿Para qué tanto yobé? ...
Los ojitos tengo secos
De sembrá y no cojé.

Te quisiera camelá,
Pero estás tú como Cáis
De murallas rodeá.

Toa la noche sin dormí
Sentaíyo en mi petate
Y acordándome de ti.

Vente conmigo a un parmá,
Yo te gogeré parmitos
Y tú te los comerás.

Yo me boy a gorbé loco
Porque una biña que tengo
La está vendimiando otro.

Ya te lo he dicho, María,
Que en la casa de los probes
Dura poco la alegría.

soleares de cuatro versos

Compañera, no más penas,
Mira que no soy de bronse,
Que una peña se quebranta
A fuerza de muchos gorpes.

Cuando m'asiento en la cama
Y en ti comienzo a pensá
Las paeres se escalichan
De duquitas que me dan.

Dies años des pués de muerto
Y de gusanos comío
Letreros tendrán mis huesos
Disiendo que t'he querío.

Los ojos de mi morena
Se paesen a mis males,
Negros, como mis fatigas,
Grandes, como mis pesares.

Los ojitos de mi cara
Quien los compra, que los bendo,
Mira si soy esgrasiao
Que hasta los ojitos bendo.

Más mata una mala lengua
Que las manos der verdugo,
Que er verdugo mata a un hombre
Y una mala lengua a muchos.

Ojos míos, no yoréis,
Lágrimas tener pasensia,
Que er que ha de sé esgrasiao
Desde pequeñito empiesa.

Yo no sé lo que le ha dao
Esta serrana a mi cuerpo
Que jago por esecharla
Y más presente la tengo.

seguiriyas gitanas

Aqueya mañana
Que me lo dijeron
Yo reniego e cuantos santos tiene
La tierra y er sielo.

Ar campito solo
Me boy a yorá
Como tengo yena e penas el arma
Busco soleá.

Con aquellas fatigas
S'agarró e mí,
Como me dijo, compañero mío
Me boy a morí.

Comparito mío
Dile osté a mi mare
Por los sacais que en la fila tiene
Que no me esampare.

Con ducas m'acuesto,
Con más m'alebanto
Como consiente un Dibé der sielo
Que yo pene tanto.

De tu pelo rubio
Dame tú un cabello
Pa jaserme, mare, una caena
Y echármela ar cueyo.

Dises que duermes sola
Mientes como hay Dios
Que con er pensamiento, compañera mía,
Dormimos los dos.

Er corazón e pena
Tengo traspasao;
Jasta er jablá, mare, con la gente
Me cuesta trabajo.

En el hospitá,
A mano erecha,
Ayí tenía la mare e mi arma
La camita jecha.

Este pan moreno
Como lo traigo en las propias baes
Y no pueo comerlo.

Fragua, yunque y martiyo
Rompen los metales,
Er juramento que yo a ti t'he jecho
No lo rompe nadie.

La muerte yamo a voses,
No quiere bení;
Que hasta la muerte tiene, compañera,
Lástima e mí.

Los méicos e Cáis
A mí me dijeron:
La enfermeaíta que tiene tu hermana
No tiene remedio.

Le dije a la luna
Del artito sielo
Que me yebara siquiera por horas
Con mi compañero.

Maresita mía
Déjame yorá,
Deja que la pena que tengo en er pecho
Puea esajogá.

Me ijo mi mare
Antes e morí:
Ahí te quea tu hermana la grande
Que mire por ti.

Mataron a mi hermano
E mi corazón,
Y los chorreles que l'han queaíto
Los mantengo yo.

Mal fin tenga la muerte
Que tanto ha poío;
S'ha yebaíto la mi compañera
Y un hijito mío.

No soy d'esta tierra
Ni conozco a nadie;
Er que lo hisiere, mare, bien conmigo,
Mi Dios se lo pague.

No tengas selitos
Ni pases fatigas,
Que a nadie quiero, compañera mía,
Mientras tú me bibas.

No sarga la luna
Que no tié pa qué;
Con los ojitos de mi compañera
Yo m'alumbraré.

Penas tié mi mare,
Penas tengo yo,
Y las que siento son las de mi mare,
Que las mías no.

Se lo peí yorando
A la Binge der Carmen:
Que me quitara a mí la salú,
Se la dé a mi mare.

Toítas las mañanas
M'alebanto y digo:
Er luserito que a mí m'alumbraba
Ya no está conmigo.

Toítos s'arriman
Ar pinito berde,
Y yo m'arrimo a los atunales
Que espinitas tienen.

Tóos los baporcitos
Entran en bahía;
Solamente er de mi compañera
Entrar no poía.

Yo bengo huyendo,
¿Aonde me entraré?
Que me persiguen, mare, los sibiles
Me quieren prendé.

Ya ba pa tres lunes,
Contaítos los yebo,
Que no diquelo a mi compañera
Y de ducas muero.

De *Colección de Cantes Flamencos* (CCF) de Antonio Machado y Álvarez «Demófilo», Sevilla, 1881

soleares

Cuando te bi en la cama,
A mi corazón de ducas
Se le cayeron las alas.

Al hombre que está queriendo,
Jasta de noche en la cama
Er queré le quita er sueño.

Chiquiya, tú eres mu loca:
Eres como las campanas,
Que toíto er mundo las toca.

Disen que no bales ná;
Cuando a mi bera te tengo
Bales tú un grande caudá.

Entre la hija y la mare
Están echando unas cuentas,
Las mismas que no le salen.

Esta chiquiya la quiero,
Que se yeba de su gusto;
No se yeba der dinero.

Hijito e mala mare:
¿Te acuerdas cuando isías
No te orbiaré por naide?

Los ojitos de tu cara
Tan bonitos son de noche
Como son por la mañana.

La berdá me da coraje:
Que la quiera o no la quiera,
Eso ¿qué le importa a naide?

Merecía esta serrana
Que la fundieran de nuevo,
Como funden las campanas.

No siento en er mundo más
Que tengas tan mal sonío,
Siendo de tan güen metá.

¡Quien lo había e desí,
que una cosita tan durse
tubiera amarguito er fin!

Esta serraniya perra
Me está jasiendo pasá
Er purgatorio en la tierra.

Si er queré que puse en ti
Lo hubiera puesto en un perro,
Se biniera etrás e mí.

La noche del aguacero,
Dime: ¿con quién te tapaste
Que no te mojaste el pelo?

Tú te tienes e queá
Señalando con er deo
Como se queó San Juan.

Tengo yo un cañaberá,
Mientras más cañas le corto
Más me quean que cortá.

Tu cuerpo es una custodia,
Toíto yeno de escalones
Para subí a la gloria.

Cuando boy a confesá,
Digo lo que me paese;
Nunca digo la berdá.

Yo bibo con l'alegría
Que tu ropa y tu persona
Con er tiempo han de ser mías.

No quiero que me des ná,
Sino que bengas a berme
Siempre que tengas lugá.

Siéntate a la bera mía;
Con esto tendrá mi cuerpo
Un ratiyo d'alegría.

Anda bete de mi bera,
Que tienes tú para mí
Sombra de jiguera negra.

Nadie me tenga doló;
Que yo por mis propias baes
M'he buscao mi perdisión.

seguiriyas gitanas

Cuando yo me muera
Mira que te encargo
Que con la sinta de tu pelo negro
M'amarren las manos.

M'asomé a la puerta
Por ber si benía
La compañera e las mis entrañas
E buscá la bía.

Maresita mía,
Yo no sé por dónde
Al espejito donde me miraba
Se le fue el asogue.

¡Quien fuera pajarito
y abriera sus alas!
Yo le contaré a mi compañerita
Lo que a mí me pasa.

Sargo e mi casa,
Sargo mardisiendo
Jasta los santos que están en los cuadros,
La tierra y er sielo.

Siempre en los rincones
Te encuentro yorando;
Mala puñalá me den, compañera,
Si te doy mal pago.

Mi ropita bendo;
¿Quién la quié mercá?
Como la bendo por poquito inero,
Pa tu libertá.

E noche no duermo,
E día tampoco;
Sólo en pensá en la mía compañera
Me güerbo yo loco.

Dil'usté a mi mare
Que no yore más;
Sino que ande toítos los pasos
Pa mi libertá.

A mis enemigos
no les mande Dios
Estas duquitas negritas de muerte
Que a mí me mandó.

Tú me tiés a mí
Como San Lorenzo;
Achicharrao por un lao y otro
Y siempre contento.

Soy desgraciaíto
Jasta pa'l andá;
Que los pasitos que yo doy p'adelante
Se güerben p'atrás.

De *Cantes Flamencos y Cantares* de Antonio Machado y Álvarez. Madrid, 1887. Edición de Enrique Baltanás. Madrid, 1998

cantes flamencos

Abuelos, padres y tíos.
De los buenos manantiales
Se forman los buenos ríos.

A la calle me salí
Y a to'el que yo m'encontraba
Le preguntaba por ti.

Al cielo no miro yo,
Porque me miro en tus ojos
Que son del mismo color.

A los Reyes l'he escribío
Una cartita pidiendo
Lunares pa' tu vestío.

Andaluz de paso lento,
Desde el vientre de tu madre
Vienes pasando tormentos.

A pesar de lo que hiciste
Tengo que llenar de besos
El puñal con que me heriste.

Aquí hay un malentendío,
Que la luna que te traigo
No es la luna que has pedío.

Ay, pobrecito de mí,
Que he perdido el apetito
Y las ganas de dormir.

Baja un poquito la voz,
Que por bajito que me hables
Te siente mi corazón.

Cuando me siento a tu vera,
Que el reloj se me parara
Y el tiempo que no corriera.

Cuando paso por tu vera
Y me roza tu vestío,
Hasta los huesos me tiemblan.

Dejo la puerta entorná
Por si alguna vez te diera
La tentación de empujar.

De noche en el almiar
Se escuchan unos ruidos
Por el lado del pajar.

Dije tan sólo una vez:
D'esa agüita yo no bebo
Y estoy loco por beber.

El cante no es alegría,
El cante es decir las penas
Que se llevan escondías.

En esta vida maldita
Siempre le faltan más cosas
A quien más las necesita.

Esta gitana está loca:
lo que dice con los ojos
lo desmiente con la boca.

Flamenca yo a ti te quiero,
Porque sé que en tu querer
No hay cariño por dinero.

Has de vení' en busca mía
Como buscan los pastores
A las ovejas perdías.

Las fatigas del querer
Son las fatigas más grandes
Que un hombre puede tener.

Levanta y no duermas más,
Que vienen los pajaritos
Cantando la madrugá.

Lo mucho que he trabajao
Pa' que este trigo dé fruto
Y lo mal que me han pagao.

Me ha enseñado la experiencia
A sufrir los desengaños
Y a llevarlos con paciencia.

Me siento más desgraciado
Que aquel que se ve en la calle
Como un perro apaleado.

Mi niña no quiere a nadie,
Mi niña lo que camela
Son billetes de los grandes.

No busques más, marinero,
Que esa mujer se perdió
Como tu barco velero.

No encuentro yo otro remedio
Que agachar la cabecita
Y decir que lo blanco es negro.

No te metas con mi padre,
Mi padre es un pobrecito
Que no se mete con nadie.

No te vayas de mi vera
Que tengo que estar contigo
Hasta el día que me muera.

Puse los brazos en cruz;
Vinieron las golondrinas
Pero no viniste tú.

Qué desgraciado es mi sino
Que nadie me da calor
Dondequiera que me arrimo.

Qué dolor de madre mía
Que me espera to'as las noches
Hasta las claras del día.

Quisiera ser como el aire
Pa yo tenerte a mi vera
Sin que lo notara nadie.

Soñé dejarte, gitana,
Y me desperté besando
Los hierros de tu ventana.

Tu calle ya no es tu calle
Que es una calle cualquiera
Camino de cualquier parte.

Tu madre no dice ná,
Tu madre es de las que muerden
Con la boquita cerrá.

Tú me tienes que buscar
Como el agua busca el río
Y el río busca la mar.

Tu ventana es una cárcel
Con el carcelero dentro
Y el prisionero en la calle.

Vente tú a la vera mía
Que sin tu calor yo soy
Un barquito a la deriva.

Yo no me quejo a mi estrella
Que no hay cosita en el mundo
Que no me salga con ella.

Yo se lo pedí a un Debé
Que me dejaran tranquilo
Los celos de esta mujer.

De *La poesía flamenca lírica en andaluz* (LPFLA). Estudio y notas de Juan Alberto Fernández-Bañuls y José María Pérez Orozco. Sevilla, 1983

El flamenco en a lírica contemporánea

Rainer María Rilke

Miguel de Unamuno

Pio Baroja

Ángel Ganivet

Antonio Machado

Manuel Machado

Salvador Rueda

Jorge Guillén

Federico García Lorca

José Moreno Villa

Rogelio Buendía

Emilio Prados

Rafael Alberti

Manuel Altolaguirre

Fernando Quiñones

José Manuel Caballero Bonald

José Luis Nuñez

Juan Velasco

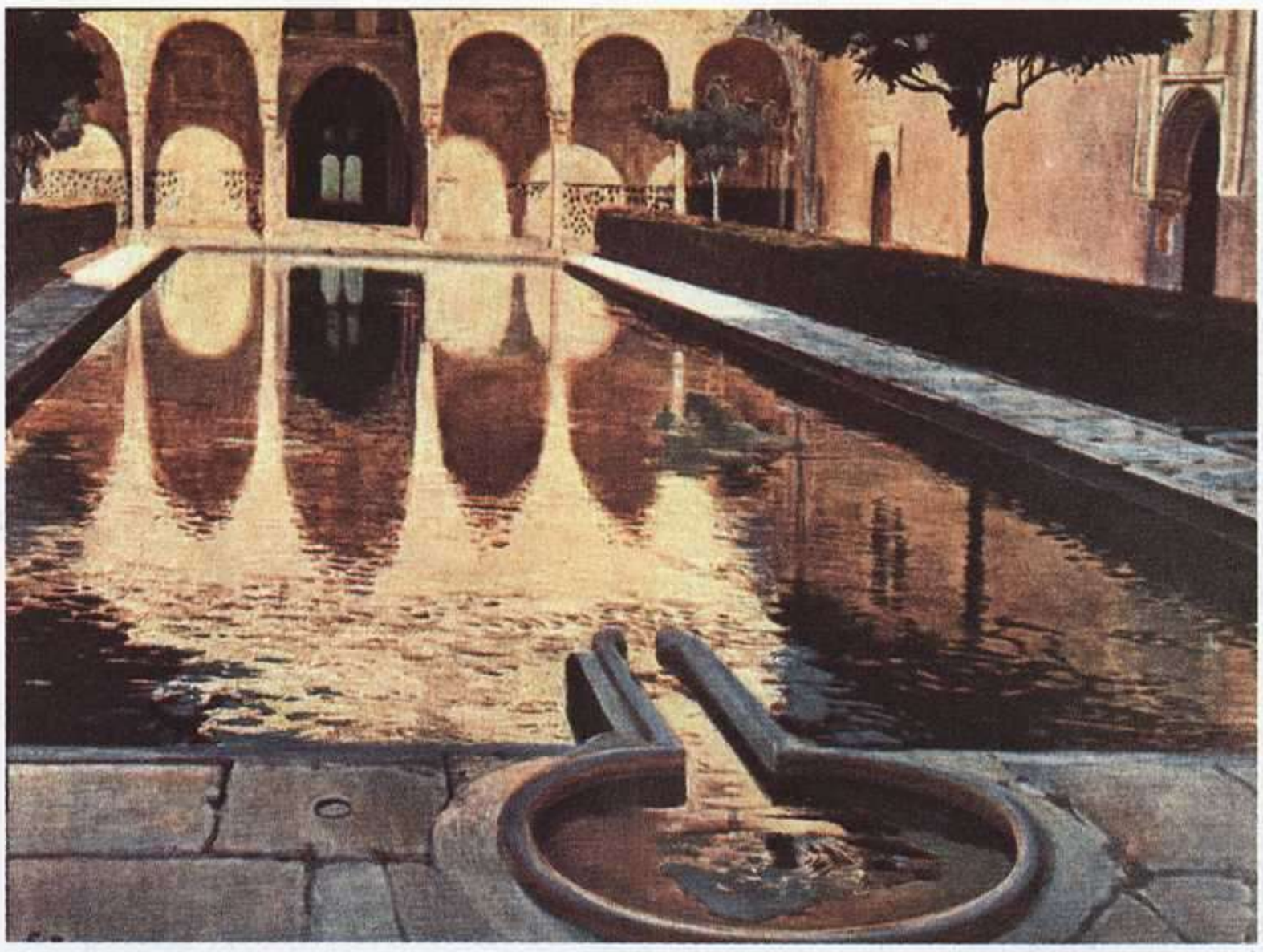
Gonzalo Bilbao La Esclava, 1904

bailarina española

Como en la mano, blanca, una cerilla,
antes de dar la llama, a todas partes
extiende lenguas bruscas; así empieza
en el corro cercano, clara, cálida y rápida,
a abrirse, convulsiva, en redondo su danza.
Y de repente es llama, enteramente.
Ella inflama su pelo a una mirada,
y de pronto, con arte osado, gira
todo su traje en ese celo ardiente
del que, como serpientes que dan terror, los brazos
desnudos se levantan, en vela y chasqueantes.
Luego, como si el fuego se le volviera escaso,
lo reúne y lo arroja todo entero
espléndida, con un gesto orgulloso,
y lo mira: rabioso yace en tierra,
y aún sigue llameando y no se entrega.
Pero triunfal, segura y con sonrisa
suave de saludo, alza la cara,
y lo apaga, pisándolo con pequeños pies firmes.

rainer maría rilke

Alex Lunois Café cantante. La bailaora, 1905



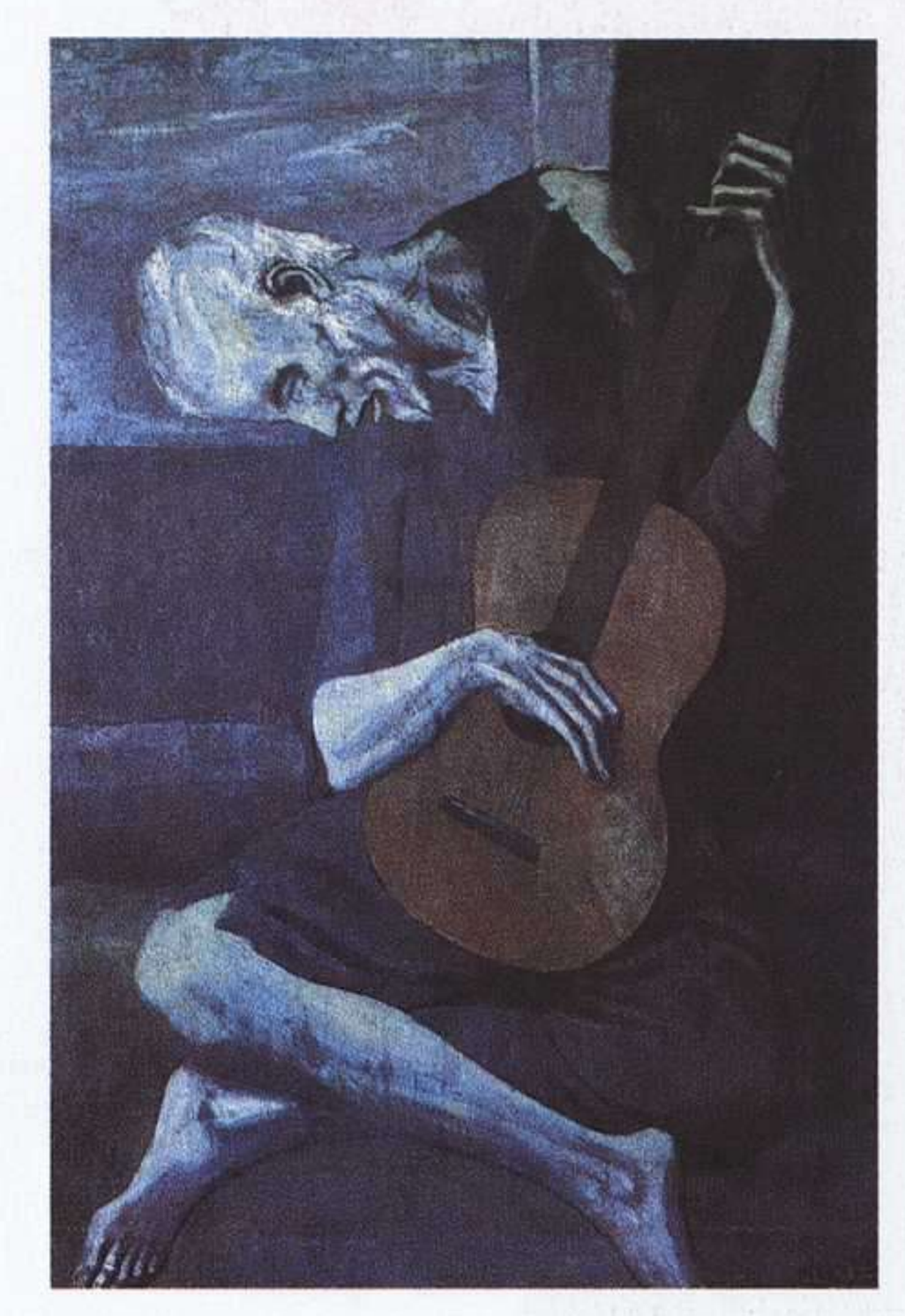
Santiago Rusiñol El patio de la alberca, 1898

Con tu cante jondo, gitano,
tienes que arrasar la Alhambra,
no le hacen falta a la zambra
palacios hechos de mano.

Que basta una fresca cueva
a la vera del camino,
tienes el cante por sino
que a tus penitas abreva.

Tienes el sol por hogar,
tienes el cielo por techo,
tienes la tierra por lecho,
por linde tienes la mar.

miguel de unamuno



Pablo Picasso El viejo guitarrista ciego, 1903

El guitarrista aparece
circunspecto en el tablao,
y se sienta en una silla
con poco desembarazo;
el cantandor, cerca de él,
va a colocarse en un banco,
y con una vara corta
que lleva en la diestra mano
a su manera, sin duda,
va los compases marcando.

El guitarrista es cetrino,
moreno, peludo y flaco.
El cantador es un gordo
con cierto aire de gitano.

Comienzan las florituras,
los arpegios complicados,
en la guitarra, y de pronto,
empieza el gordo su canto.

Se eleva una queja extraña
en el aire, como un pájaro,
y cae después como cae
un ave con balazo;
vuelve a subir nuevamente,
otra vez, por lo más alto,
y tan pronto es una queja
de teológico arrebato,
que llega casi a tener
la emoción de algo sagrado,
como parece una broma
o un comentario muy zafio.

Se acaban estos quejidos,
se ve el gordo sofocado,
hinchado y rojo como un
farolillo veneciano.
Los dos puntos se levantan,
oyen vítores y aplausos,
y le sustituye un tipo
que es especialista en tangos.

Canta con muy poca voz
un reportorio de antaño:
canciones de tauromaquia,
de guerras y soldados,
de bromas a los políticos
y a las costumbres y hábitos
que eran propios de Madrid
o del pueblo gaditano.

Bailan despues seguidillas,
sevillanas y fandangos
unas mujeres morenas
con grandes ojos pintados
y batas de faralaes
que les llega a los zapatos.
Alguna estrella del arte
se menea como un diablo,
y danza con tanta fuerza
un bailoteo tan bárbaro,
con estrépito tal,
que tiembla todo el estrado.

pío baroja

Santiago Rusiñol Gitana, Albaicín, 1895

Julio Romero de Torres Mira qué bonita era, 1895

La pobre está enferma
y sus ojos cantan:
Tengo una pena muy grande
escondida en mis entrañas,
porque me ha dicho un divé
que me han de enterrar con palma.

ángel ganivet

de El Bautizo, *Libros de Granada* 1899

Julio Romero de Torres Cante hondo, 1923-1929

cante hondo

Yo meditaba absorto, devanando
los hilos del hastío y la tristeza,
cuando llegó a mi oído,
por la ventana de mi estancia, abierta
a una caliente noche de verano,
el plañir de una copla soñolienta,
quebrada por los trémolos sombríos
de las músicas magas de mi tierra.
... Y era el Amor, como una roja llama...
–Nerviosa mano en la vibrante cuerda
ponía un largo suspirar de oro,
que se trocaba en surtidor de estrellas–.
... Y era la Muerte, al hombro la cuchilla,
el paso largo, torva y esquelética.
–Tal cuando yo era niño la soñaba–.
Y en la guitarra, resonante y trémula,
la brusca mano, al golpear, fingía
el reposar de un ataúd en tierra.
Y era un plañido solitario el soplo
que el polvo barre y la ceniza avienta.

antonio machado

cante hondo

A todos nos han cantado,
en una noche de juerga,
coplas que nos han matado...

Corazón, calla tu pena:
a todos nos han cantado
en una noche de juerga.

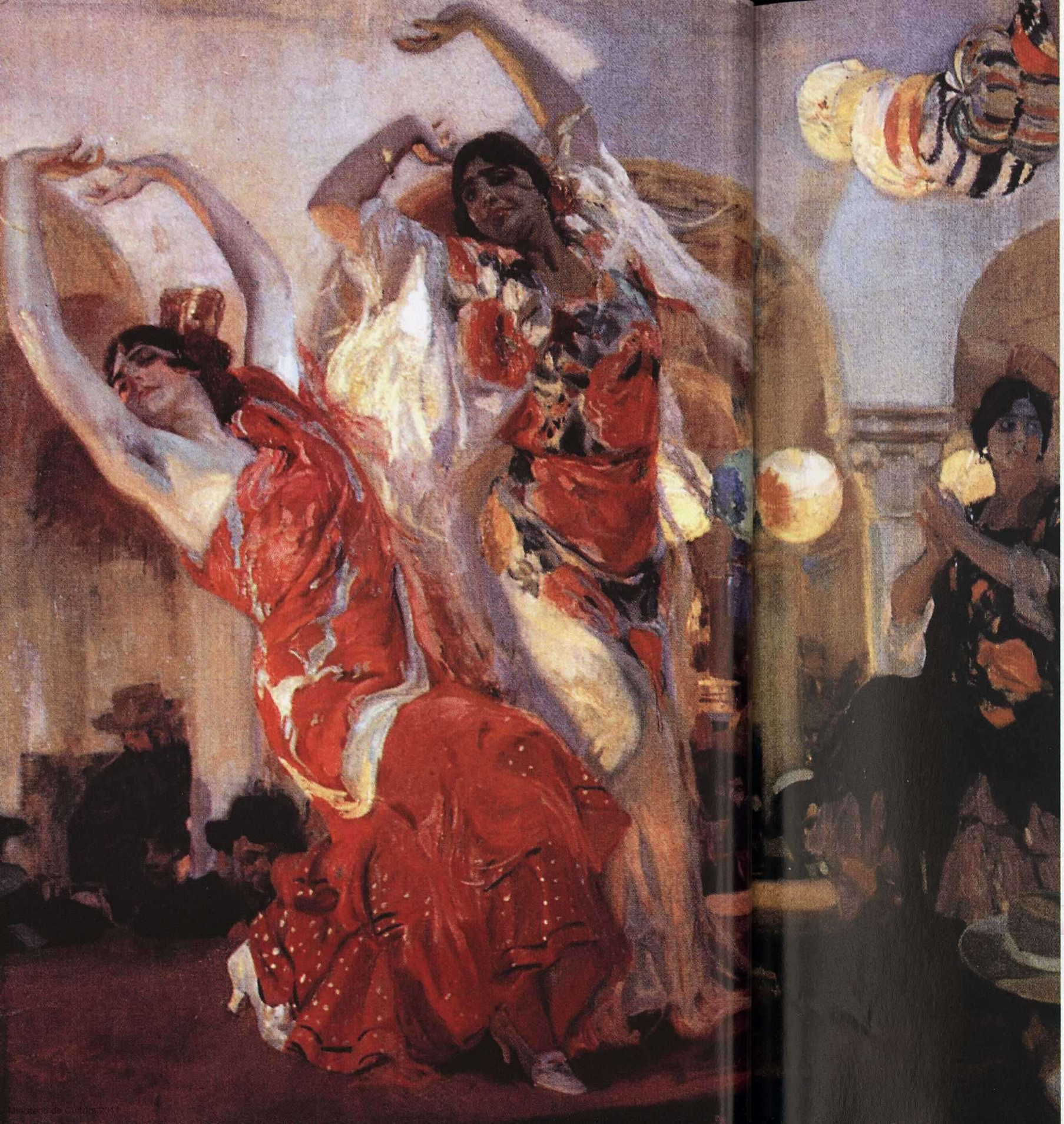
Malagueñas, soleares
y seguiriyas gitanas...
Historia de mis pesares
y de tus horitas malas.

Malagueñas, soleares
y seguiriyas gitanas...

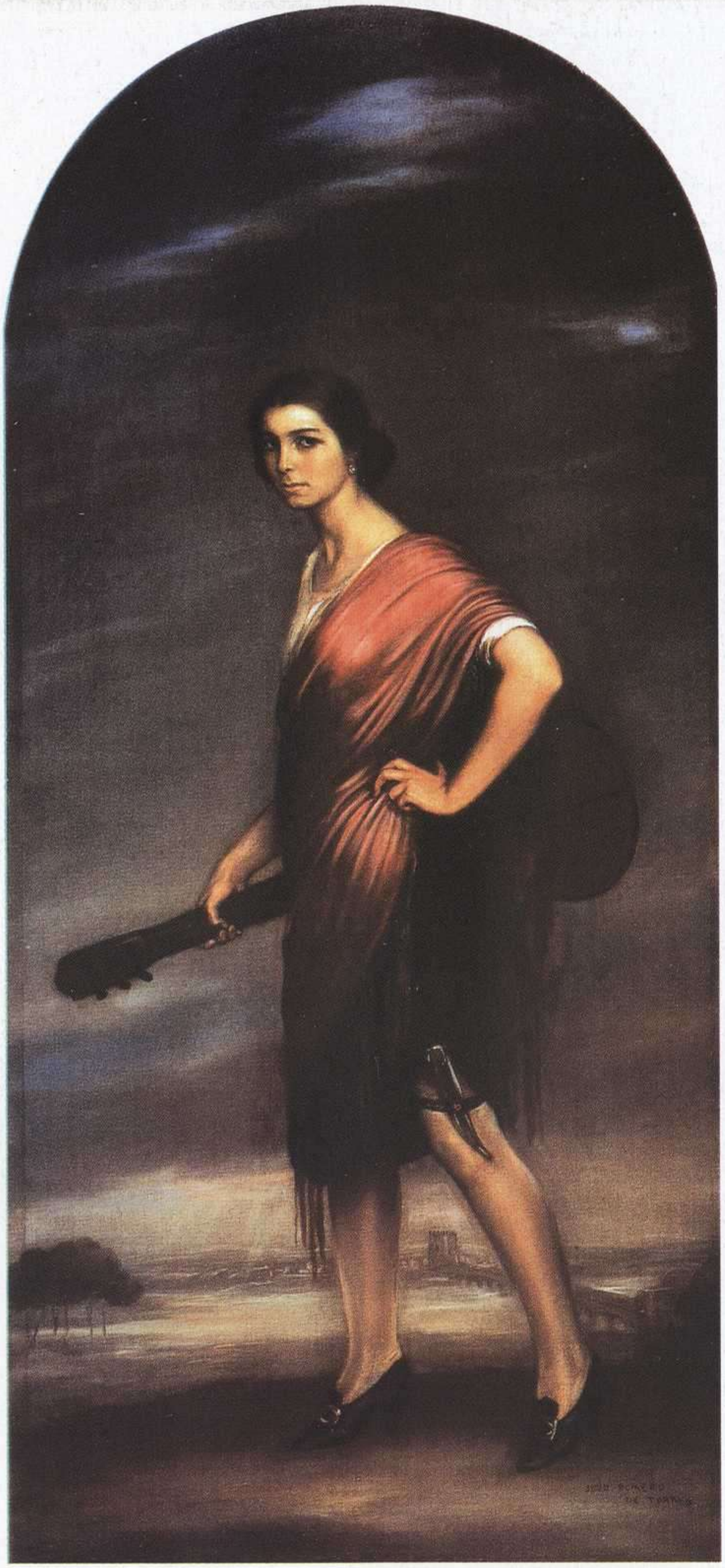
Es el saber popular,
que encierra todo el saber:
que es saber sufrir, amar,
morirse y aborrecer.

Es el saber popular,
que encierra todo el saber.

manuel machado



Joaquín Sorolla Baile en el Café Novedades de Sevilla



Julio Romero de Torres La Copla, 1927

la copla

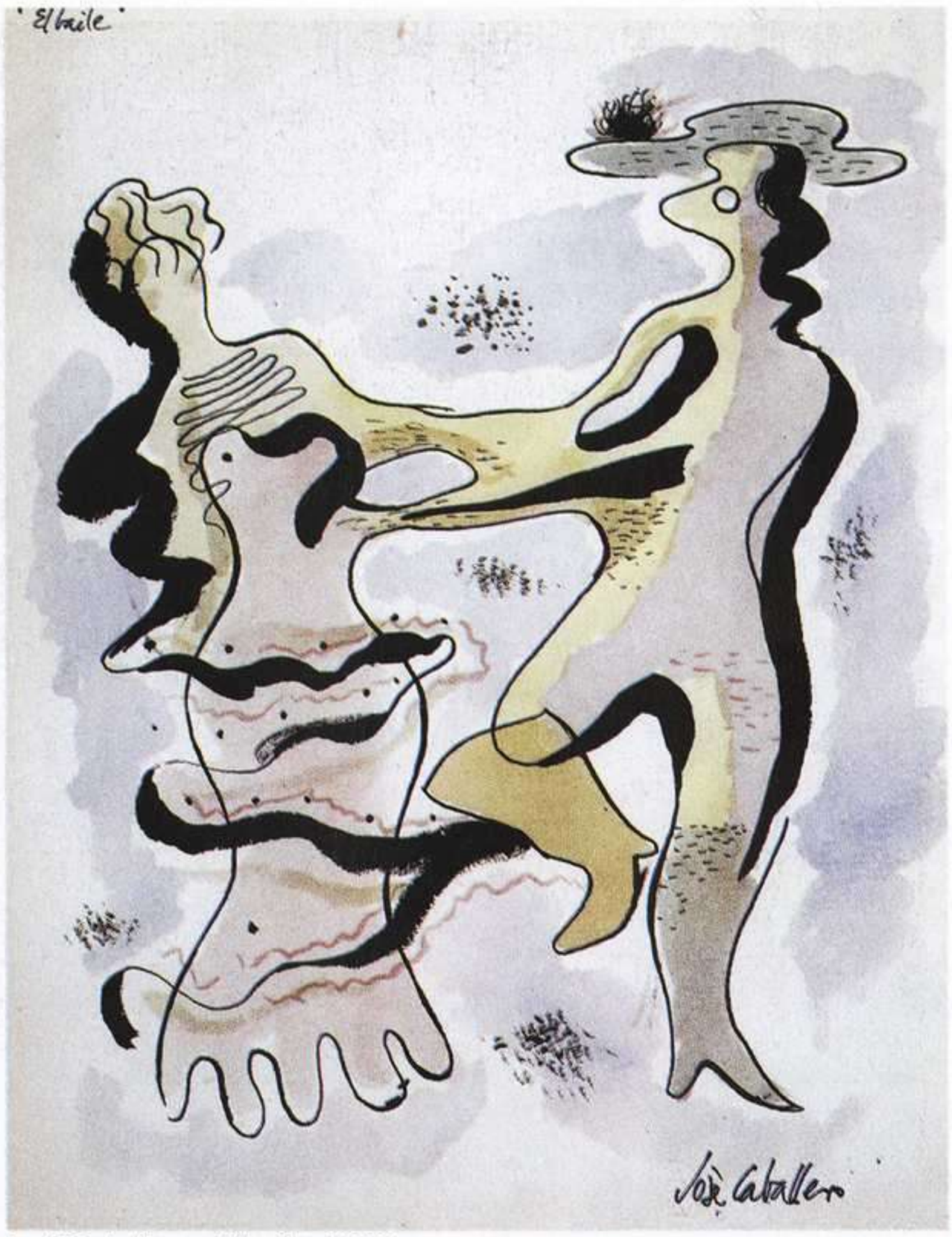
Hasta que el pueblo las canta,
las coplas coplas no son,
y cuando las canta el pueblo,
ya nadie sabe el autor.

Tal es la gloria, Guillén,
de los que escriben cantares:
oír decir a la gente
que no los ha escrito nadie.

Procura tú que tus coplas
vayan al pueblo a parar,
aunque dejen de ser tuyas
para ser de los demás.

Que, al fundir el corazón
en el alma popular,
lo que se pierde de nombre
se gana de eternidad.

manuel machado



José Caballero El baile, 1933

bailadora

Con un chambergo puesto como corona
y el chal bajando en hebras a sus rodillas,
baila una sevillana las seguidillas
a los ecos gitanos que un mozo entona.

Coro de recias voces canta y pregona
de su rostro y sus gracias las maravillas,
y ella mueve, inflamadas ambas mejillas,
el regio tren de curvas de su persona.

Cuando enarca su cuerpo como culebra
y en ondas fugitivas gira y se quiebra
al brillante reflejo de las arañas,

estalla atronadora vocinglería,
y en un compás amarra la melodía
palmas, risas, requiebros, cuerdas y cañas.

salvador rueda

Francisco Bores Sevillanas, 1927

cante jondo

Cante jondo, cante jondo,
Un ay se aleja y se esconde.
Con el alma le respondo:
¿Adónde vas, ay, adónde?
La voz a campo traviesa
De lamentarse no cesa,
Que el mundo no es ya redondo.
¡Ay! Por campo nunca verde
Un ay se quiebra, se pierde.
Cante jondo, cante jondo.

jorge guillén

muerte de la petenera

En la casa blanca muere
la perdición de los hombres.

Cien jacas caracolean.
Sus jinetes están muertos.

Bajo las estremecidas
estrellas de los velones,
su falda de moaré tiembla
entre sus muslos de cobre.

Cien jacas caracolean.
Sus jinetes están muertos.

Largas sombras afiladas
vienen del turbio horizonte,
y el bordón de una guitarra
se rompe.

Cien jacas caracolean.
Sus jinetes están muertos.

federico garcía lorca

manos

¿Te dio la mano? ¿En noche de luna?
¿Sin pistola? ¿Sin faca?
¿Mano limpia, cordial, de hermano?
¿O verdinegra, de las grandes
que sacan los muertos como símbolos?

¿Te dio la mano?
¿Supiste si había
entonces una zumaya en el pino?
¿Miraba el búho?
¿No miraba nadie?
¿Agitaban sus melenas los sauces?
¿Pasaba la escarcha del pasto al corazón?
¿No estaba el silencio preñado de ira?
¿No aconteció que las piedras
se levantaron a hablar por los muertos?

Sí, bajo la luna cuajada
los asaltantes enarbolaban escopetas.

josé moreno villa

Alberto Sánchez Gitano

gino severini Bailarina en azul, 1912

mujer andaluza

Bailando, tienes algo de orientales
ensueños, y la risa de tu boca
es un sonar constante de cristales,
una florida catarata loca.

Bailando, tienes algo de sultana,
y en la penumbra de tus ojos brilla
el fulgor del mirar de una gitana
embriagada de sol y manzanilla.

Bailando, tienes algo de las siestas
calurosas de estío, y en tu pecho
se amustian los claveles reventones...

Cuando bailas, paréceme que asestas
puñaladas. Tus ojos en acecho
son puñales que hieren corazones.

rogelio buendía

Cayetano Aníbal 1977

tres coplas de guitarra en la noche

(Nostalgias)

1
Mi soledad me até al sueño
y...–¡allá va!... grité al olvido:
me ahogué en el agua del tiempo.

2
El olivar se ha dormido...
(Hacia la mar se lo llevan
entre la luna y el río.)

3
Y todo lo que perdí
el sueño me lo fue dando:
soñando he vuelto a morir.

emilio prados

a la voz de josé menese

Tan solo penando
sin saber que un día
una voz que me vino de lejos
me consolaría.

Voz que me cantaba
los años oscuros,
la fatiga de todos mis muertos
entre cuatro muros.

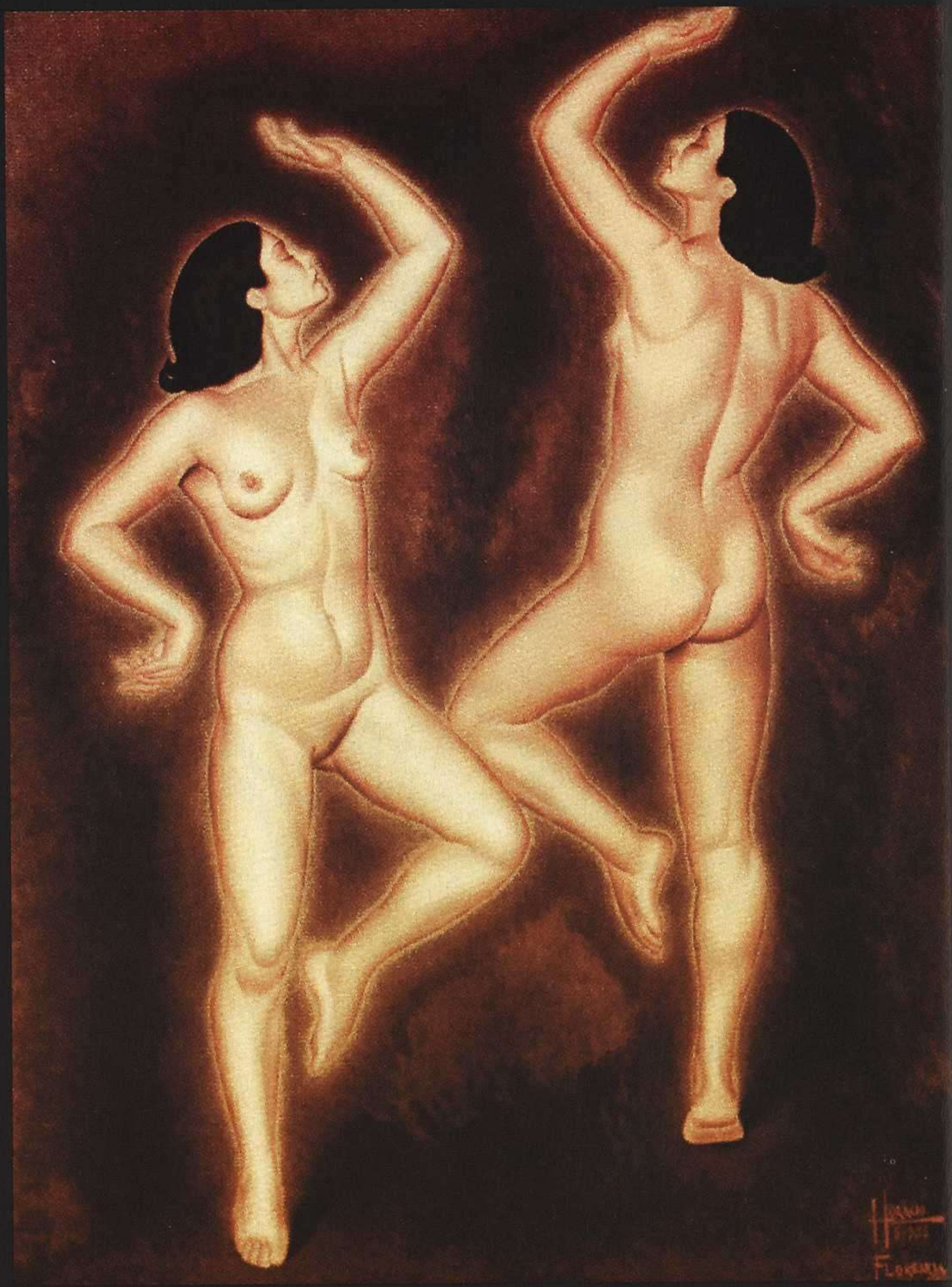
El arranque ciego,
la sangre valiente,
ese toro metido en las venas
que tiene mi gente.

La furia del viento
que afila la espuela
y el bramido del mar amarrado
sin barcos de vela.

Tan solo penando
sin saber que un día
esa voz que me vino hasta Roma
me consolaría.

rafael alberti

Rafael Alberti



Horacio Ferrer La Danza, 1935

el baile

Cante la luz, que la forma
un ritmo oculto insinúe,
que la voz pinte, que tome
cuerpo, figura, dibujo;
que yo perciba la línea
secreta de los sonidos
y que mis ojos escuchen
músicas claras, visibles.
Esto es vivir y temblar,
temer, esperar, sentir,
hasta que el sueño o la muerte
borren música y contorno
porque todo lo profundo
se haga ciego y sordo en mí

manuel altolaguirre

hija serás de nadie

Me fui acercando hasta la lúgubre
frontera de la llama, todavía
reciente el maleficio. Dioses
en vez de hombres arrancaban
a la terrestre boca sus rescoldos
de mísera epopeya. Ebria
mejor que loca era la sed,
mientras las jadeantes llaves
del amor, la roja flor del vino,
el nudoso gemir de la madera,
recorrían la vida de un estéril
fragor de insurrección.
Nunca fue
la omnipotencia concebida
con más proscritos fueros
de humildad. Aquí moría el tiempo
retumbando entre las sometidas
deserciones, fugaz la orilla incrédula
del alma, inmortal su corriente.

Pero la mordedura de lo negro,
¿tú también?, repetía. Toca
mis azotados senos infecundos,
abre el furioso horno del relámpago,
ciega a tu casta en la lujuria
de la estación del hambre, en las sangrientas
volutas del recuerdo, por las roncas
angosturas de un grito. Allí verás
cómo se alza en errabunda cólera
tu propia sumisión. Bebe conmigo
el cuenco de la música, la líquida
maraña del lamento, pérfido
amor tendido en la harapienta
majestad de la noche, menguando el clamoroso
martirio de la luz.

Pero la mordedura
de lo negro, ¿tú también?, repetía.
Hija serás de nadie, laberinto
de infamantes asedios, tributaria
humillación del llanto, hija
serás de nadie, soleá tan libérrima
que su arma es su yugo, alimentada
de tierra, engendrada en la tierra,
tanto más alta cuanto más
caída, ¿tú también?, como Anteo.

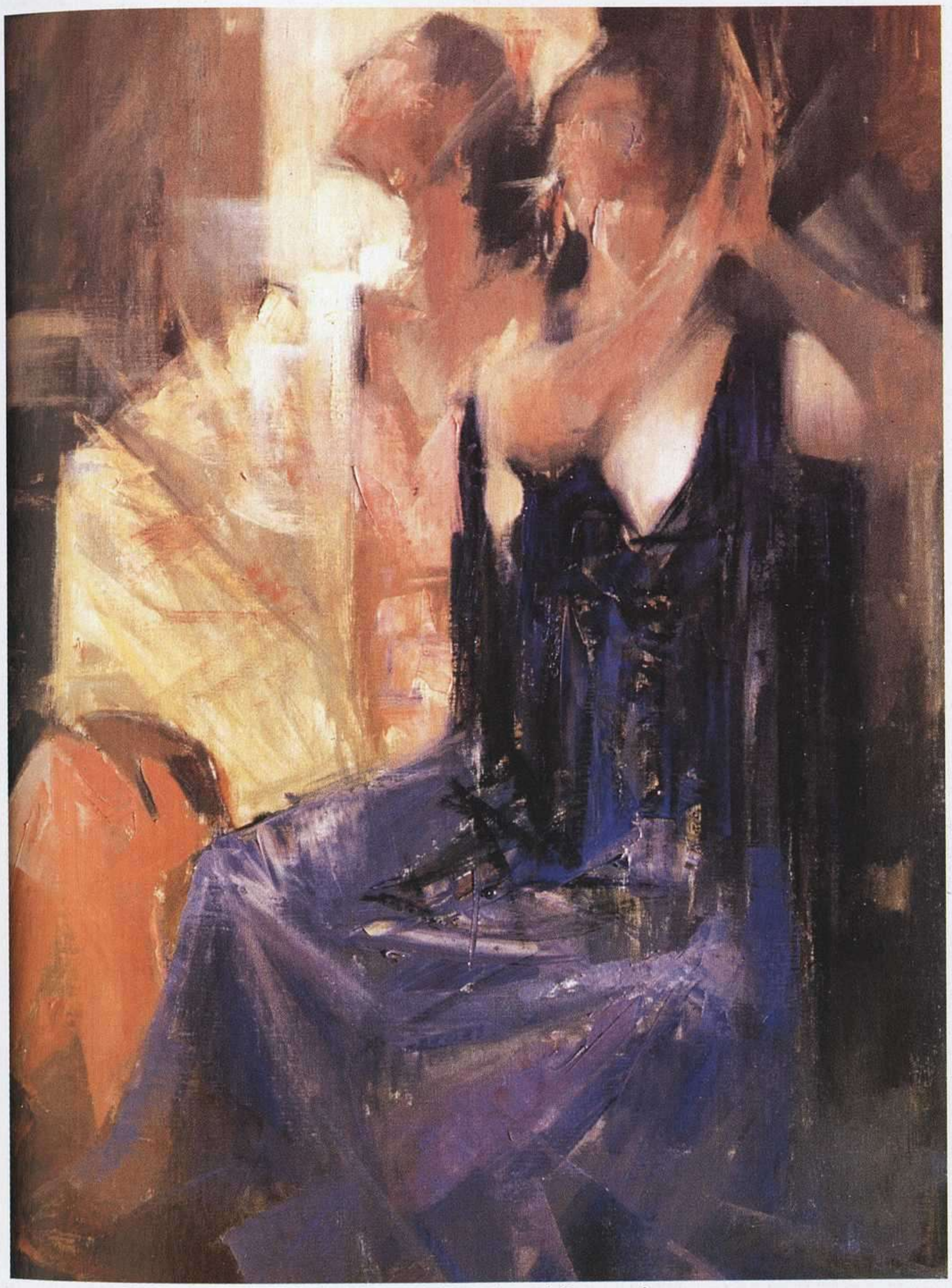
josé manuel caballero bonald

De *La soleá*

Bonifacio Alfonso Fandango

En la enésima noche
del Condestable Iranzo vuelto
Rosario o Manolito
María, y a través
del tiempo, de la mora
ciudad a la que tumban
los cheques miserables de las inmobiliarias,
una enésima noche, un año más, te besa
la boca oscura de la guitarra
y la noche lo es todo.
Cuando ya no haya más,
cuando ya no haya más que americanos
y Bancos, cuando todo
–hasta un tercio de soleá–
se compre, ya a esta Peña Flamenca de Jaén
no habrá quien la derribe
puesto que ahora y aquí
la comulgamos, la tenemos,
la dejamos aquí entre todos
clavada a este papel
entre la luz locuaz y eterna
de la guitarra y de las voces.

fernando quiñones



Juan Valdés Tríptico de la soleá (fragmento)

cante minero

Apenado silencio y sombra oscura.
Quemando con su angustia la esperanza,
húmedo fuego de profundas simas.

Y la fiebre ciñéndose al espanto
–impaciencia de esperas y temores
arbolando de dudas el espíritu–.

Cantar de los infiernos, sin estrellas
ni lunas ni misterios; vagabundo
de la aurora con lámpara de miedo
hundiéndose en abismos de negrura.

Lamento de la noche, pasmo y grito,
libélulas de brillos indelebles.

Un reflejo del alma tan sonoro,
que extiende su sentir hasta la muerte.

juan velasco

la hoguera del baile

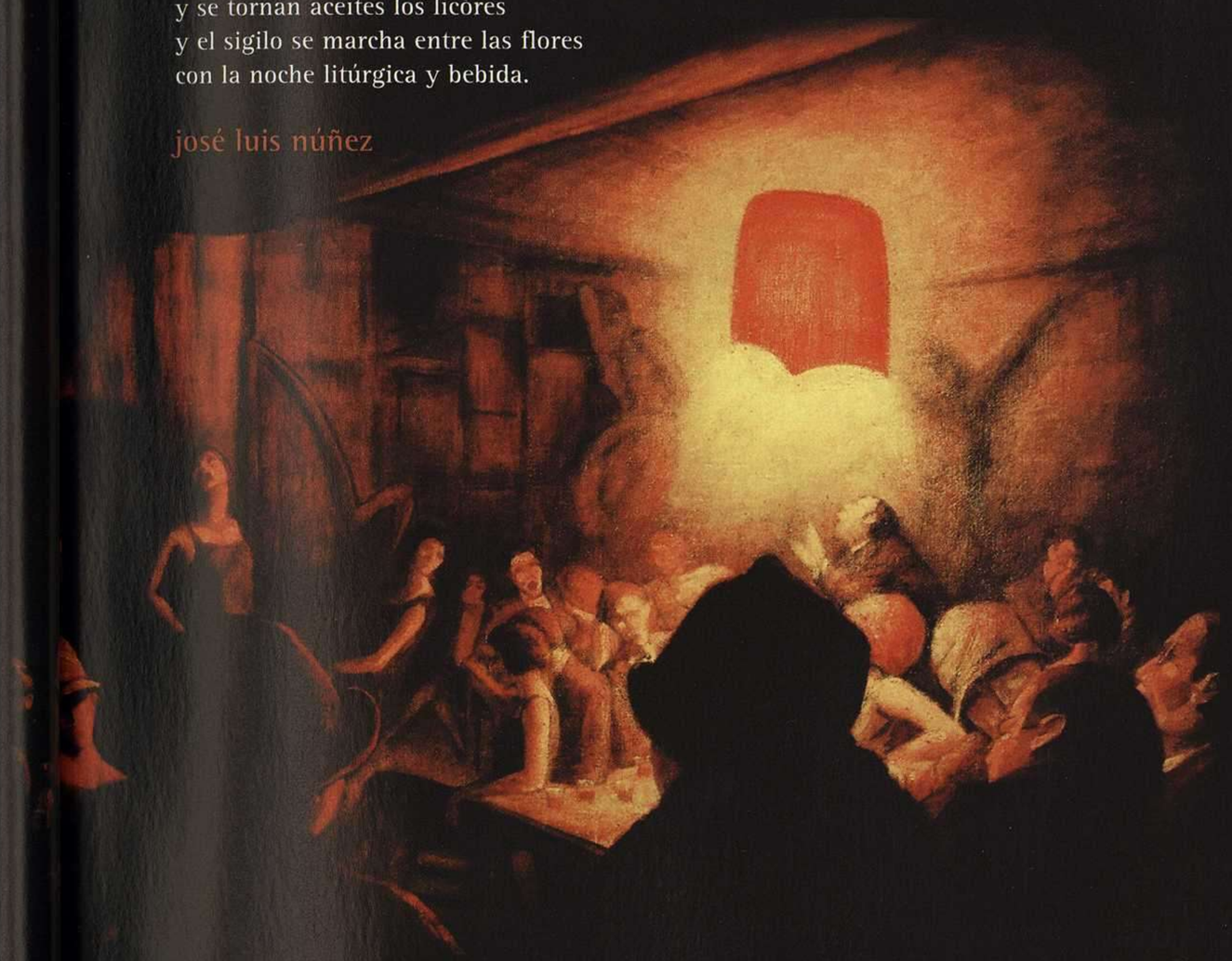
La luna es un caldero donde lanza
la tarde sus metales oxidados;
donde pueden los huesos derrotados
armar sus esqueletos de esperanza;

donde el cuerpo se yergue, se hace danza,
escala dactilar, tarsos timbrados
y afina el asperón de los costados
el filo de las sombras; donde alcanza

el rito de Undivé miasma y macumba;
conminada y posesa, cae la rumba
ante el filtro fatal de la embestida,

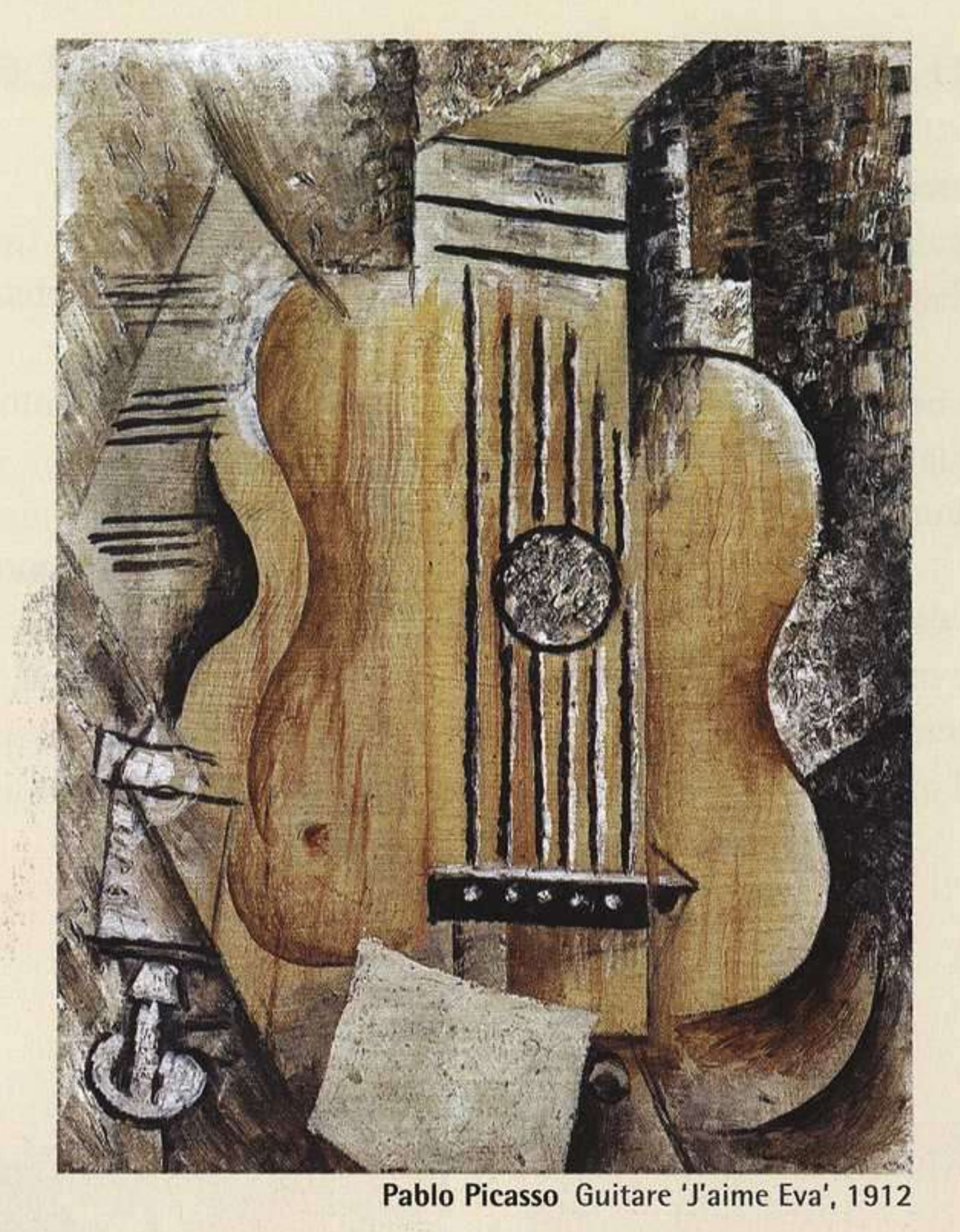
y se tornan aceites los licores
y el sigilo se marcha entre las flores
con la noche litúrgica y bebida.

josé luis núñez



Horacio Ferrer Escena interior, 1927

Pablo Picasso Autorretrato



Pablo Picasso Guitare 'J'aime Eva', 1912

Coplas Flamencas de autor

a la guitarra Pablo Picasso

SELECCIÓN DE LOS TEXTOS
José Cenizo Jiménez

RAFAEL ALBERTI

La caja de mi guitarra
no es caja, que es calabozo,
penal donde pena España.

Quiero un pañuelo bordado
que tenga en sus cuatro picos
tu corazón dibujado.

... Y ya estarán los esteros
rezumando azul de mar.
¡Dejadme ser, salineros,
granito del salinar!

CARMEN AGUIRRE REQUENA

Esta agüita calaera
se va adentrando en la tierra
como en el alma las penas.

Le está faltando el aliento
a mi pobre corazón,
él tenía la ilusión
de poder vencer al tiempo,
pero el tiempo le venció.

La nubecita lloró
y fue con sus lagrimitas
que el campito floreció.

MANUEL ALCÁNTARA

Cuando termine la muerte,
si dicen a levantarse
a mí que no me despierten.

No digo que sí o que no.
Digo que si Dios existe
no tiene perdón de Dios.

Mira qué cosa tan rara:
pasé la noche contigo
estando solo en mi cama.

Pablo Picasso Guitarrista (cuadernos)

ANTONIO LUIS BAENA

Que cierre mis ojos
cuando yo me muera
la que siempre estuvo al laíto mío
pa malas y buenas.

Debajito de la arena
yo enterré mis pensamientos
y el agüita se los lleva.

Tengo que pedirle a Dios
que el día que yo me muera
no entierren también mi voz.

ENRIQUE BALTANÁS

Lo nuestro no es matrimonio,
que hace tiempo que esto es
la sala de un manicomio.

Al cerro de los locos
me voy a vivir.
Es el sitio, prima, que a mí me conviene
viéndome sin ti.

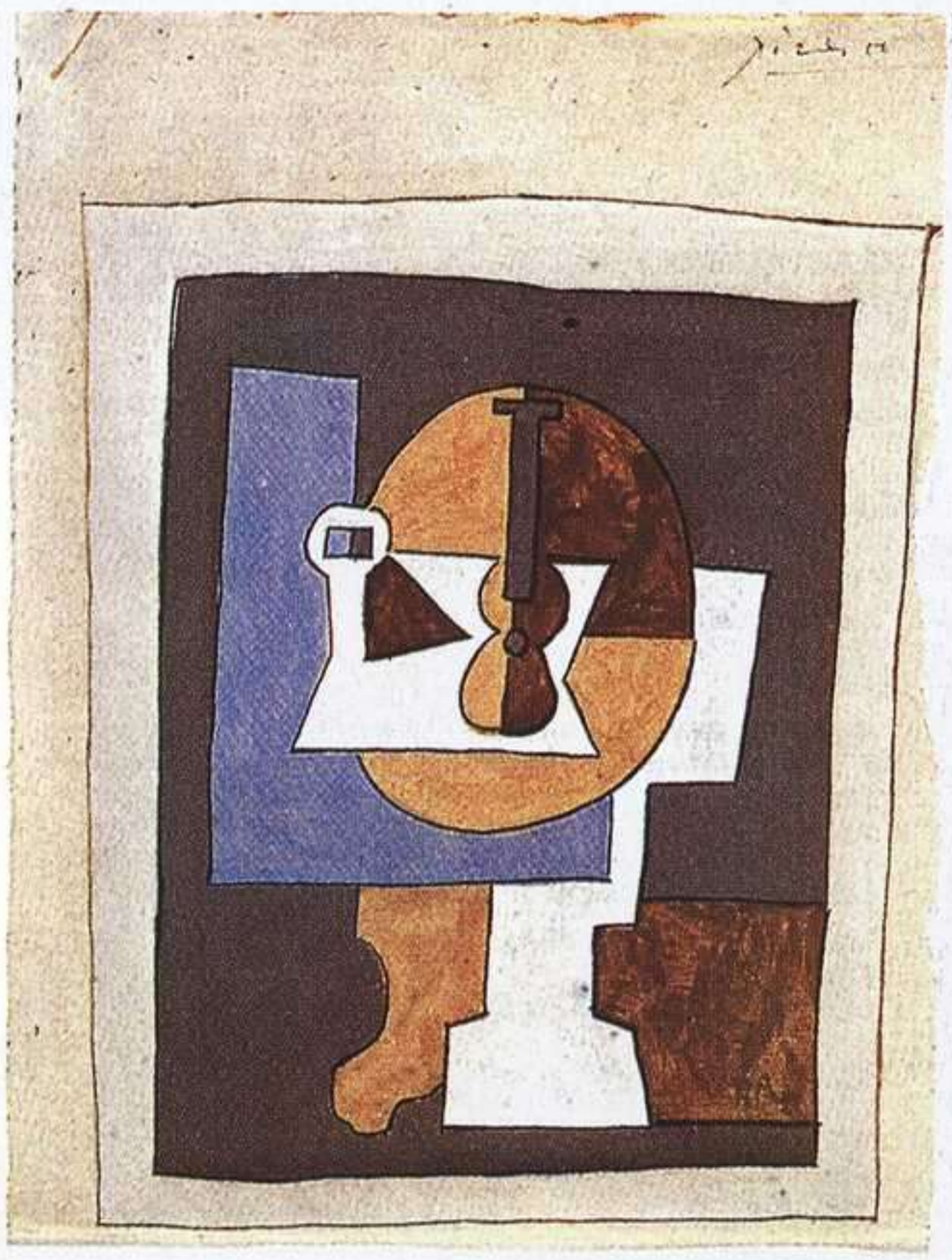
En el patio el limonero,
y en mi cartera el retrato
de la mujer que yo quiero.

MANUEL BALMASEDA

Adiós mundo que me voy
y paso a paso me alejo,
y de mi persona a ti,
grandes recuerdos te dejo.

Me dicen el desgraciao
por donde quiera que voy.
¡Antes yo no echaba cuenta,
y ahora veo lo que soy!

Mi personita es la mare
de toítas las penitas
y toítos los pesares.



Pablo Picasso Frutero y guitarra, 1920

JOSÉ BERGAMÍN

Voy arrastrando mi pena
como arrastra el que está preso
el peso de su cadena.

Esto que yo a ti te cuento
no sé si será verdad,
pero debería serlo.

El querer que tú me tienes
no es como el que yo te tengo:
el mío te está buscando;
el tuyo me está perdiendo.

JOSÉ LUIS BUENDÍA

En aquella esquina
junto a aquel rincón
se ha roto la cuerda en el relojillo
de mi corazón.

Yo me agarro a tu querer
como el olivo a la tierra
al poquito de nacer.

Por quererte a toas las horas
me levanto con los gallos
que le cantan a la aurora.

Pablo Picasso Naturaleza muerta con guitarra, 1922

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD

Las doce ya han dao
en Santa Lucía,
loco me tienes sin sabé los pasos
que andarás metía.

Yo le dije dónde vas
y ella no m´ha respondío.
Sabe Dios pa dónde irá.

Lo lleva escrito en la cara:
se le va pasando el tiempo
sin que nunca pase nada.

ALFONSO CANALES

Nadie sabe lo que piensa:
sólo sabe lo que dice
cuando la palabra acierta.

Si no te hubieran nacido,
otro gallo te cantara
que no hubieras conocido.

Nunca llegas a entenderte:
aunque te canse la vida,
más te cansará la muerte.

JOSÉ CENIZO JIMÉNEZ

Ya llega la nochecita
con su negra soledad,
con esta soguita al cuello
cuándo me amanecerá.

Pobrecito del que llora
sin nadie que lo consuele,
con tener que llorar solo
ya bastante pena tiene.

Las espinas del querer
se alimentan de tu nombre
por si lo quieres saber.

F. J. ESCOBAR BORREGO

Al carpintero del pueblo
l'he pedío que haga un columpio,
que se lo he prometío
a la niña de mis amores,
pa que se columpie despacito.

Con un pajarillo en sus manos
a mi niño hablando vi,
con un pajarillo en sus manos
lo acariciaba y mecía,
como le enseñó su mare
cuando entonces vivía.

Yo no sé por qué motivo
de no mirarte a la cara
ahora sueño yo contigo.

AUGUSTO FERRÁN

Las fatigas que se cantan
son las fatigas más grandes,
porque se cantan llorando
y las lágrimas no salen.

Como la quería tanto
se dejó el hierro en la herida
para morir más despacio.

Caminando hacia la muerte
me encontré con tu querer,
y por morir más a gusto
seguí el camino con él.

ANTONIO GARCÍA BARBEITO

Tanto añoraba la mar
que el agua del pozo
la rociaba de sal.

La calle de mi querer
siempre termina en tu puerta
por más vueltas que yo dé.

Aunque le digo que no,
sigue empujando mi puerta.
Y ya no sé lo que hacer,
si echarle la tranca a la puerta
o abrírsela de una vez.

JOSÉ GARCÍA PÉREZ

Para jornales de hambre
los tiempos que yo me paso
sin los besos de mi madre.

No me cuentes más desgracias
que yo tengo mi rosario
con pedacitos de alma.

Cada cual con su locura:
tú sintiendo mi tristeza,
yo amando las penas tuyas.

JESÚS GARCÍA SOLANO

Que nadie diga en amores
de esta agua no beberé,
que tarde o temprano llegan
las horitas de la sed.

La hierba del caminito
que hasta la mina yo piso
es la esperanza que tengo
de poder volverla a ver
cuando de la mina vengo.

Si tú a mí me amaras,
mujer compañera,
el invierno frío de la negra noche
en mí no estuviera.

JUAN MIGUEL GONZÁLEZ DEL PINO

Lloro porque un día
ya no lloraré,
lloro por las cosas que no han sido nunca
ni lo podrán ser.

Y estos fueron mis pecados:
vino tinto por la noche,
mañanas de vino blanco.

Mira si soy desgraciao,
que tira, para no verme,
mi sombra por otro lao.

Pablo Picasso Guitarra, 1912

FÉLIX GRANDE

El daño que nos hacemos
va siendo pasito a paso
lo poquito que tenemos.

Cuando se te haga de noche
y espierte tu corazón
llorarás abrazaíta
a la palabra perdón.

Cuando tú m´ eches de menos
el olvido o el rencor
te dirán mi paraero.

FERNANDO GUTIÉRREZ CANDELA

La alegría he perdío,
perdí a mi mare.
Como perro sin amo
voy por la calle.

Tanto ha bajao a la mina
este cuerpecito mío
que cuando baje a la tierra
tendrá el camino aprendío.

Tranquilo estaba en mi casa:
un día llamó a la puerta
aquella que no esperaba.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Era el pobrecillo ciego
y cantaba sollozando
la luz de unos ojos negros.

Besad a esos pobres niños
que van solos por el mundo
sin encontrar pan ni abrigo.

Me da pena cuando veo
en la alegre primavera
algún arbolillo seco.

VÍCTOR JIMÉNEZ

«La Estación»

Puente aquel de San
Bernardo,
todavía pasa el tren
de mi infancia por debajo.

No olvido que he de coger,
estación de San Bernardo,
un día mi último tren.

Estación de San Bernardo,
mejor si mi último tren
llega con mucho retraso.

Pablo Picasso Guitarra, 1912

JUAN JIMÉNEZ GARCÍA

Es tanto lo que he vivío
que el día que yo me muera
me lo tendré merecío.

Le puse en la boca un nío
y se lo llené de pájaros
pero no dijo ni pío.

Mi vida es sólo un renglón
con faltas de ortografía
por culpa del corazón.

ANTONIO MACHADO

Nuestras horas son minutos
cuando esperamos saber,
y siglos cuando sabemos
lo que se puede aprender.

Por todas partes te busco
sin encontrarte jamás,
y en todas partes te encuentro
sólo por irte a buscar.

Por darle al viento trabajo
cosía con hilo doble
las hojas secas del árbol.

MANUEL MACHADO

Tu calle ya no es tu calle,
que es una calle cualquiera
camino de cualquier parte.

No vuelvo a verte en la vida,
ni por tu calle a pasar.
Tu carita con la mía
no se vuelven a juntar.

A la orillita de un río
me pongo a considerar:
mis penas son como el agua,
que no acaba de pasar.

Pablo Picasso Guitarra, 1913

RICARDO MOLINA

Pegar la frente a la piedra
fría de astros, perfumada
de azahar, de primavera.

¿Qué importan las demás cosas?
Quedarse inmóvil aquí,
en la soledad más honda.

Hasta que todo se apague
y la fuente del olvido
se desborde por el aire...

RAFAEL MONTESINOS

Me estoy muriendo y no tengo
un sitio en tu corazón
adonde caerme muerto.

Que nadie se llame a engaño.
Todo el que vive por dentro,
por dentro se va matando.

He vivido cuatro días;
tres no fueron sevillanos.
Llevadme a la tierra mía.

FRANCISCO MORENO GALVÁN

Señor que vas a caballo
y no das los buenos días,
si el caballo cojeara
otro gallo cantaría.

Por darle que hablá a la gente
me puse a pescar estrellas
con una caña en la fuente.

Como un hijo lo quería
y ahora que no está conmigo
lo quiero más todavía.

Pablo Picasso Guitarra, 1916

ANTONIO MURCIANO

Ándeme los pasos, madre,
y que me saquen de aquí,
que me tienen entre rejas
por lo que no cometí.

Estoy tan hecho a sufrir,
que ya hasta quiero a mis penas
y ellas me quieren a mí.

Lo mismo que la palmera
que está al pie del caserío,
quiero tenerte a mi vera
dándole sombra a lo mío.

DANIEL PINEDA NOVO

Mi mare fue la mejó:
por eso s'abrió las venas
y hasta su sangre me dio.

Aunque mucho te quería,
por tus malitas entrañas
ya te tengo aborresía.

Mardita gitana,
si te habré querío
que hasta er cariño de mi mare güena
por ti lo he perdío.

ANTONIO ORTEGA

De las penas que he heredao
tengo a la luna llorando,
mira si soy desgraciao.

De noche le pido a Dios
que el sueño me venza pronto
pa no pensar en tu amor.

Cosas de la evolución,
que el gazpacho ya lo venden
en envases de cartón.

Pablo Picasso Naturaleza muerta con guitarra, 1942

JOSÉ LUIS ORTIZ NUEVO

Verlos venir como vienen
verlos llegar como llegan
y ver cómo me los prenden
los encierran y los echan.

Una rayita de nieve...
Teniendo trato con ella
si la tienes eres alguien
si no la tienes: cualquiera
yendo pa ninguna parte.

Con el rumbo más perdío
que un barquito a la deriva
navegando sin sentío.

JUAN PEÑA JIMÉNEZ

No te pongas a mi vera,
que esta penita que tengo
es penita que se pega.

Mira si soy despistado
que me olvidé de morirme
el día que me enterraron.

Las ilusiones que tuve
se fueron y se perdieron
como en el cielo las nubes.

JULIO PORLÁN

Por detrás de cada puerta
hay hombres que están llorando
por cosas que no se cuentan.

La verdadera verdad:
cualquier día te quedas tieso
y te llevan a enterrar.

En aquel rincón oscuro,
sin que nadie lo supiera,
había una mujer llorando
solita y sola sus penas.

JOSÉ PRADA

Cada vez que hay una guerra
siempre mandan a luchar
a los pobres desgraciaos
que si mueren qué más dá
si el que manda se ha salvao.

Los cantes de Andalucía
son cementerios de penas
y viveros de alegrías.

Me sobra la voluntad
pero me falta el dinero
que es como no tener na.

Pablo Picasso Hombre con guitarra, 1911

FERNANDO QUIÑONES

No me llames la atención,
que es que yo estoy más loquito
que el reloj de la estación.

Paterna ardía de jilgueros
el día que murió la Petenera.
Entre caballos y sombreros
se apretaba el sol en su acera.

Con el rigor de las señales
llegaba el vaho de las eras
y un levante de soleares
resecaba las cantareras.

ANTONIO RINCÓN

Como tenía dos caras
yo no sabía distinguí
si era la buena o la mala.

Yo no pueo viví
lejos de mi tierra;
que eso es lo mismo que estar condenao
a una muerte lenta.

Qué malita es mi locura
quererte como te quiero
sin esperanza ninguna.

RICARDO RODRÍGUEZ COSANO

Pasito a pasito lento
tú te has salío del fango
y yo me he queao dentro.

Cuando la muerte me llame
yo voy a corré a su vera;
a ver si en la otra vía
no sufro de esta manera.

Yo me desperté llorando,
era una noche de invierno.
Soñe que me habías dejao,
pero yo seguí durmiendo
porque estabas a mi lao.

Pablo Picasso Bouteille, guitare et compotier, 1922

JOSÉ LUIS RODRÍGUEZ OJEDA

Hay quien a un árbol se arrima
buscando la buena sombra
y el árbol le cae encima.

Lleva esta pena conmigo
tantos momentos pasaos
que ya le tengo cariño.

Ya no vengas, primavera,
este año por mi casa,
que ha muerto mi compañera
y las flores por su falta
se marchitarán de pena.

LUIS ROSALES

Y no llegaba la pena,
y la esperé tanto tiempo
para perderme y para perderla.

Recordando la esperanza
la vida se vive entera
en cada instante que pasa.

Lola,
la pena fue tan amarga
más que por pena por sola.

Pablo Picasso Partition, bouteille de porto, guitare et cartes à jouer, 1917

SALVADOR RUEDA

Sentao en su tumba
lloro sin consuelo,
a ver si la tierra recalo, hecho llanto
y llego a su cuerpo.

Tus ojos son un delito
negro como las tinieblas,
y tienes para ocultarlo
bosque de pestañas negras.

Hay en tu mirada
yo no sé qué cosa,
que en mis fibras penetra y penetra
como espada sorda.

JAVIER SALVAGO

A las claritas del día
el sol por los olivares
y tus manos ya tan frías...

¡Que se calle el refranero!
Para malo conocido
cualquier cambio sabe a bueno.

No sé qué tiene la vida
que, a ratos, se me atraganta
como si fuera una espina.

ANTONIO SÁNCHEZ

A un pozo tiré una piera
y en el fondo se clavó
lo mismo que tu cariño
se clavó en mi corazón
cuando éramos dos niños.

Mi cuerpecito lo tengo
moraíto como un lirio,
si Dios me diera la muerte
acababan mis martirios.

Los ojitos de tu cara
si yo tuviera la suerte
que sólo a mí me miraran.

CALIXTO SÁNCHEZ

Le puse a mi padecer
una cadena de plata
pa que el tiempo no borrara
la huella de tu querer
y sus horas tan amargas.

A voces por las calles
no los escucharon,
como perritos que a la puerta ladran
los ajusticiaron.

La luna por el cielo
se va durmiendo,
una cuna en las nubes
se está haciendo.

JOSÉ LUIS TEJADA

Y entre toda esta alegría,
sólo una pena sin nombre,
no poder llamarte mía.

Yo estoy durmiendo en el suelo
pa que mi cama no pierda
el hoyito de tu cuerpo.

Cómo te llamas cristiano
si las cruces que te haces
las borras con la otra mano.

JOSÉ DE LA TOMASA

En una ola me dormí;
la brisa me despertó
y de la muerte salí.

Cada persona es un mundo
por pensar de una manera;
yo soy mu poquita cosa
porque pensar no me dejan.

Ni Goya ni Zurbarán
ni Velázquez ni Murillo
nunca han podío pintá
la tristeza de un chiquillo
cuando no puede jugá.

MIGUEL DE UNAMUNO

Con el cante jondo, gitano,
tienes que arrasar la Alhambra,
no le hace falta a la zambra
palacios hechos de mano.

Que basta una fresca cueva
a la vera del camino,
tienes al cante por sino
que a tus penitas abreva.

Tienes el sol por hogar,
tienes el cielo por techo,
tienes la tierra por lecho,
por linde tienes la mar.

Pablo Picasso Guitarra, botella, frutero y copa sobre una mesa, 1919

PACO VARGAS

La vida tiene dos caras:
la una cuando se pierde,
la otra cuando se gana.

Maldita sea la muerte
que siempre viene a buscar
a quien menos lo merece.

El día que yo me muera
no me vengáis a llorar,
que venga alguien que sepa
a cantar por soleá
mientras el viento me lleva.

AURELIO VERDE

Me callo las penas
de penas que tengo
y son tantas espinas clavaítas
que ya ni las cuento.

Llaves de la intimidad
una copia cada uno
y para usted de contar.

A la serrana mía
yo la comparo
con agüita de pozo
cuando es verano.

MARÍA VICTORIA VERDÚ GONZÁLEZ

Amor que no hace llorar
es porque le falta algo
o porque le sobrará.

Cuando de ti me despido
en vez de decirte adiós
a Dios, que vuelvas, le pido.

Vive en mi recuerdo preso
aquel amor que no fue
pareja, abrazo ni beso.

FERNANDO VILLALÓN

Con los zapatos puestos
tengo que morir:
si muriera como los valientes
hablarían de mí.

¡Madre de la Soledad!
Qué malito es no ser libre
y tener necesidad.

Vela blanca de tu barco,
pañuelo de despedida
que la mar lleva en la mano.

MIGUEL ÁNGEL VILLAR

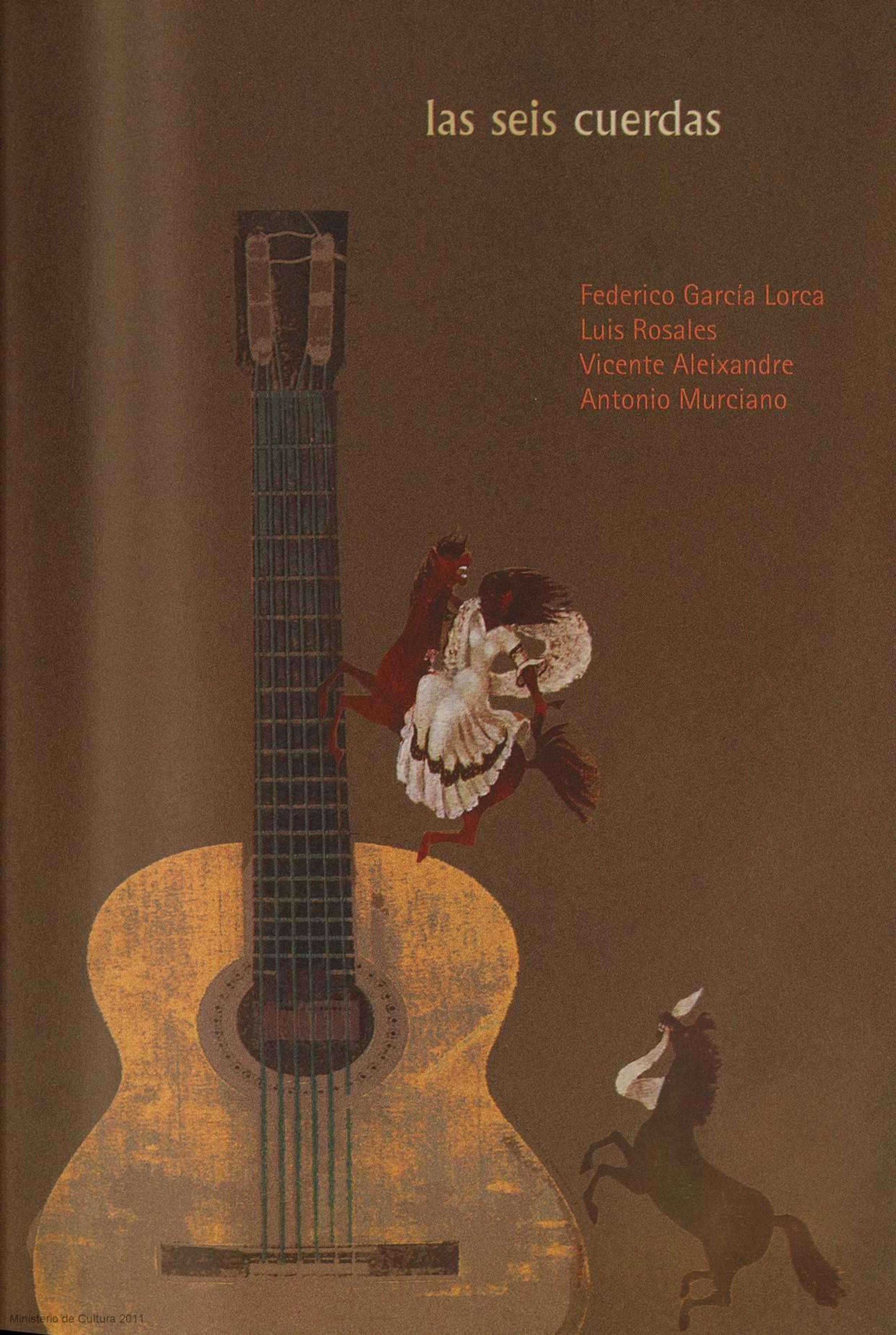
Esa paloma que vuela
con una rama de olivo
¡qué peso tan grande lleva!

Soledad de cementerio,
to llenitos de muertos
y no se hablan, qué serios.

Soledad no es estar solo,
es que yo te quiera a ti
y que tú quieras a otro.

las seis cuerdas

Federico García Lorca
Luis Rosales
Vicente Aleixandre
Antonio Murciano



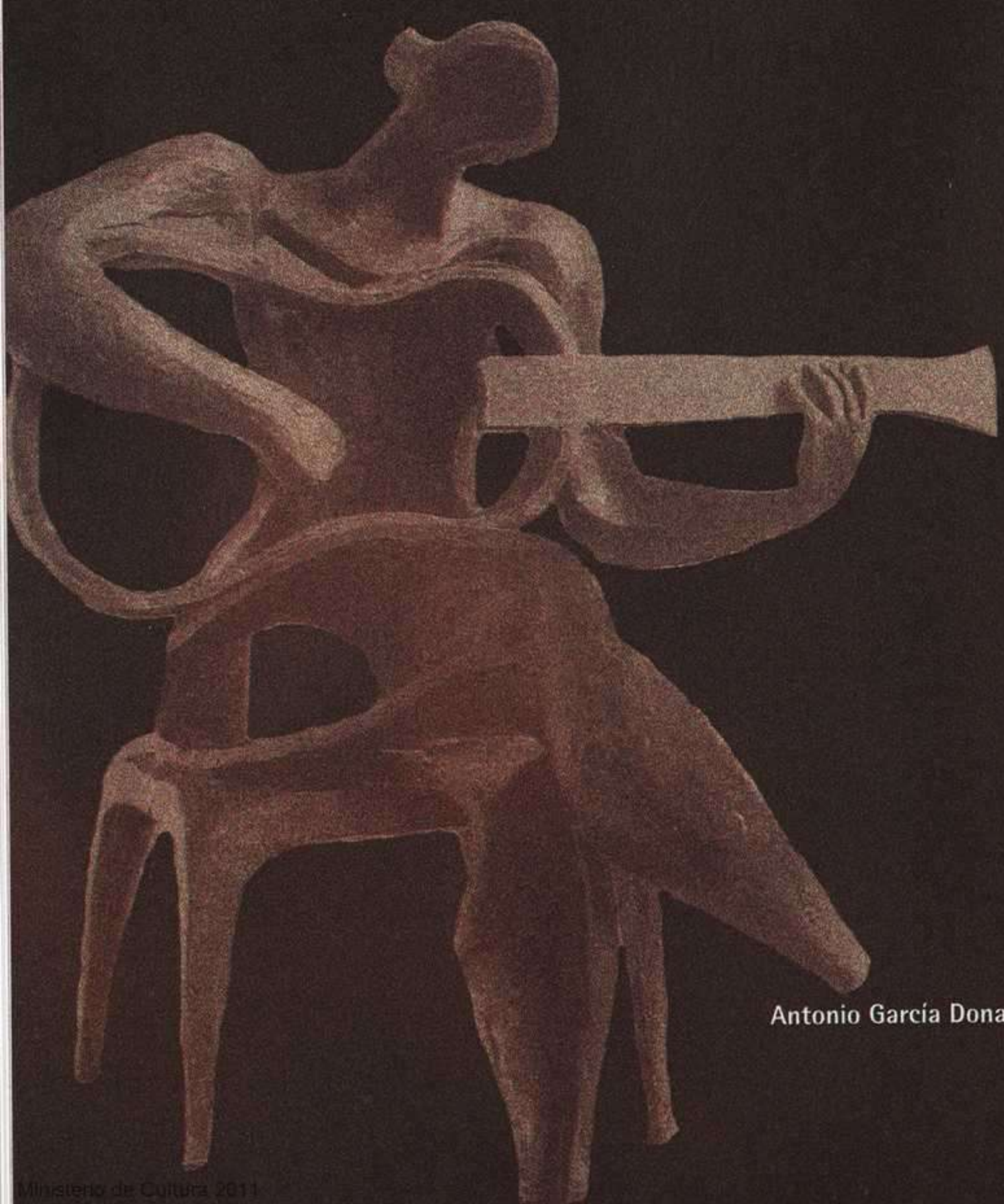
LAS SEIS CUERDAS

La guitarra,
hace llorar a los sueños.
El sollozo de las almas
perdidas,
se escapa por su boca
redonda.
Y como la tarántula
teje una gran estrella
para cazar suspiros,
que flotan en su negro
aljibe de madera.

LA GUITARRA

Empieza el llanto
de la guitarra.
Se rompen las copas
de la madrugada.
Empieza el llanto
de la guitarra.
Es inútil
callarla.
Es imposible
callarla.
Llora monótona
como llora el agua,
como llora el viento
sobre la nevada.
Es imposible
callarla.
Llora por cosas
lejanas.
Arena del Sur caliente
que pide camelias blancas.
Llora flechas sin blanco,
la tarde sin mañana,
y el primer pájaro muerto
sobre la rama.
¡Oh guitarra!
corazón malherido
por cinco espadas.

Federico García Lorca



Antonio García Donaire Guitarrista

GUITARRA O LUNA

Guitarra como luna.
¿Es la luna o su sangre?
Es un mínimo corazón que ha escapado
y que sobre los bosques va dejando su azul música insomne.

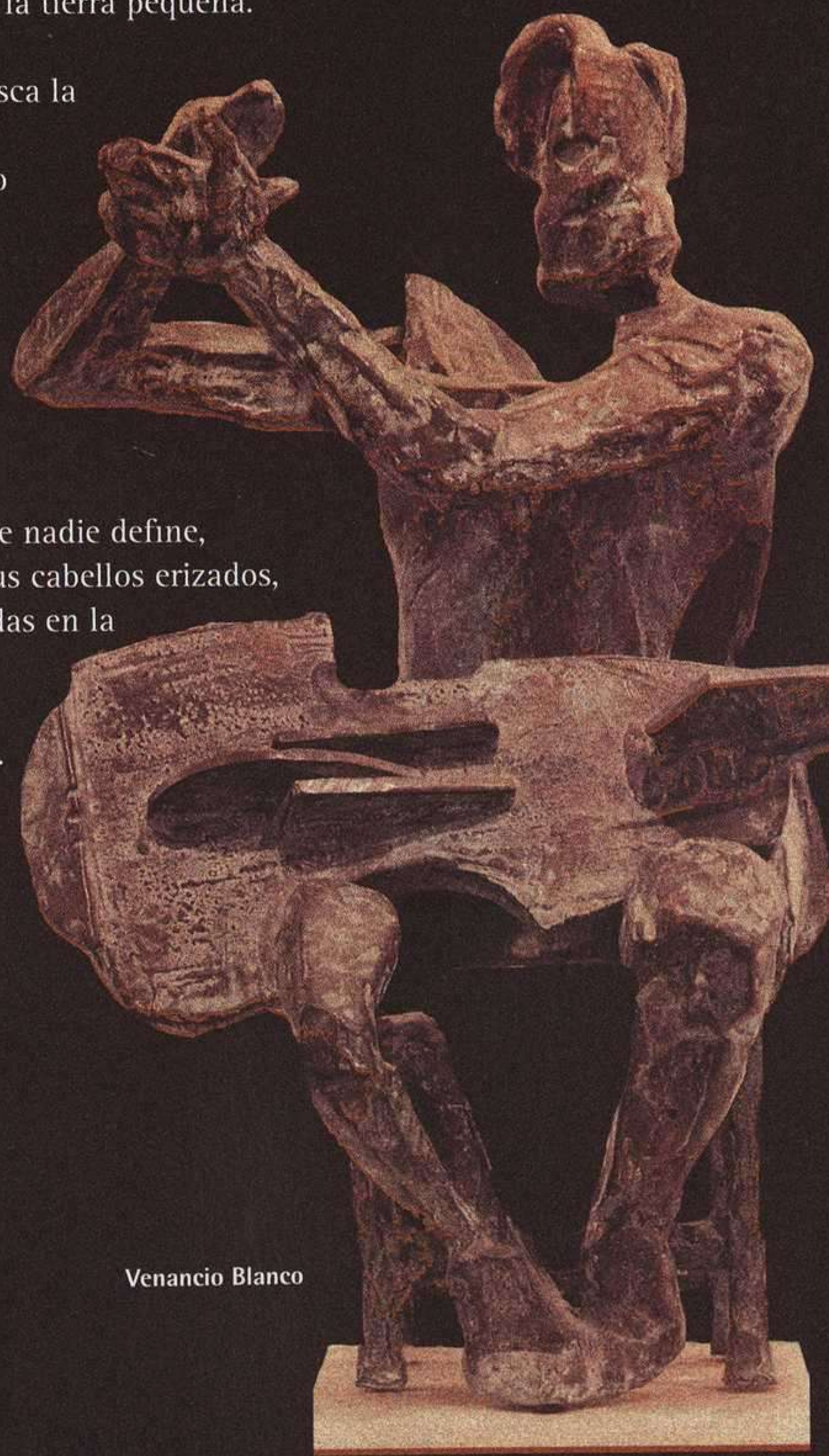
Una voz o su sangre,
una pasión o su horror,
un pez o luna seca
que colea en la noche salpicando los valles.

Mano profunda o ira amenazada.
¿La luna es roja o amarilla?
No, no es un ojo inyectado en la furia
de presenciar los límites de la tierra pequeña.

Mano que por los cielos busca la
misma vida,
busca los pulsos de un cielo
desangrándose,
busca en las entrañas entre
los viejos planetas
que extrañan la guitarra
que se alumbra en
la noche.

Pena, pena de un pecho que nadie define,
cuando las fieras sienten sus cabellos erizados,
cuando se sienten empapadas en la
luz fría
que les busca la piel como
una mano quimérica.

Vicente Aleixandre



Venancio Blanco

PROGRAMA DE GUITARRA

A Félix Grande

José Moreno Villa Bodegón y guitarra, 1927

La guitarra suena,
la guitarra habla,
cuando no tengas nada en la vida,
oye la guitarra.

Su son va llenando
el mundo de sombra,
por dentro es de lluvia,
por fuera es de hoja.

Suena la guitarra
y oyéndola tiemblas
con la carne viva
y la sangre quieta.

Cuando en el silencio
se levanta y habla
su voz de rodillas
parece sonámbula.

Se juntan las manos
de muertos y vivos,
los labios atados
por un mismo hilo.

Se juntan las manos
de muertos y vivos,
los labios atados
por un mismo beso.

La pena que vives,
la sangre que sientes
van haciendo un nudo
para anochecerte.

Suena la guitarra
y nos dice una
casi interminable
palabra de angustia.

Un temblor de lluvia
desmorona el cuerpo:
la lluvia y la sangre
con el mismo tiemblo.

Luis Rosales

José Moreno Villa Guitarra vertical, 1924

PACO DE LUCÍA INTERPRETA A DON MANUEL DE FALLA

¡Qué guitarra, qué manos!
Danzaba el fuego.
(Entre dos gaditanos,
andaba el juego).

Dos mundos, dos fronteras,
dos surtidores;
pícaras molineras,
brujos amores.

Maravilla del arte
al natural.
(Paco es punto y aparte:
jondo cabal).

Si Don Manuel de Falla
le hubiera oído.
¡Si arribara a su playa
tan fiel sonido!

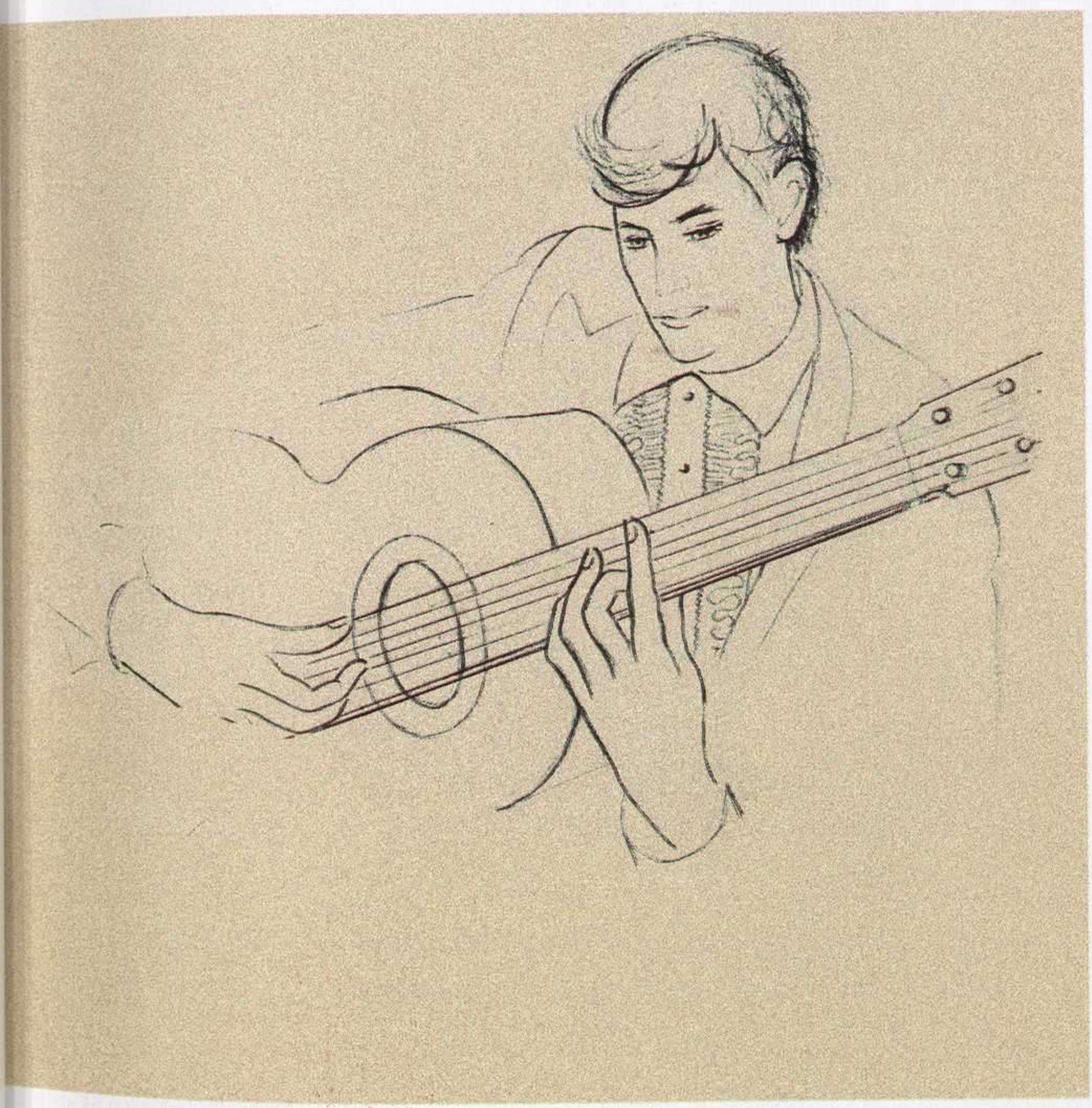
A sus trémoles, oles,
vivas, victoria
y a sus rasgueos, soles,
bemoles, gloria.

A compases sonoros,
punteos brillantes.
(Qué platas y qué oros
y qué diamantes).

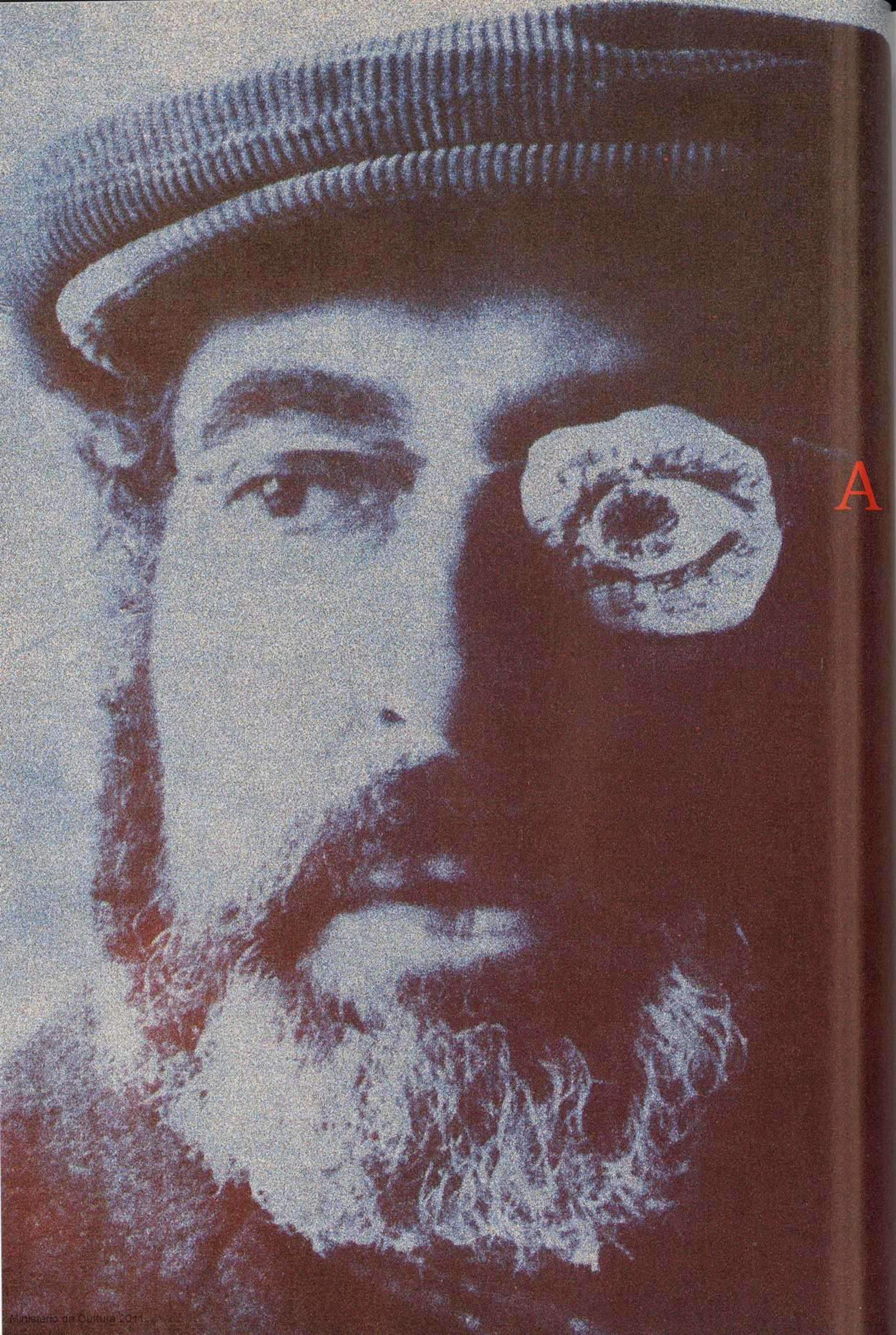
La emoción se hace añicos
y sol la nieve.
Sombrero de tres picos,
la vida, breve.

De blanco en flor las almas,
de verde el día.
Y hasta los cielos, palmas
de Andalucía.

Antonio Murciano



Paco de Lucía por Gregorio Prieto



A

Este morisco de aire patriarcal y cabeza romana, con pinta de picador retirado o de tratante de ganado mitológico, guarda en su alacena de pintor la clave de una doble consigna estética: la de la cultura popular heredada y la de la cultura aprendida en las más modernas páginas de la historia del arte. O de la historia social de la vida.

Francisco Moreno Galván

Parece que Moreno Galván anda cansado de todo, pero lleva dentro una llamarada de vitalidad. Su rigor linda con el silencio; su timidez, con la arrogancia; su modestia, con la indolencia, su integridad, con el orgullo. Cree en muy pocas cosas, pero tiene una fe absolutamente indesmayable en esas pocas cosas. Pertenece a una estirpe de artistas andaluces de los que ya sólo quedan ejemplos aislados: éstos que por ser estrictamente de su pueblo, son también estrictamente universales.

José Manuel Caballero Bonald

Francisco Moreno Galván FOTO **José E. Lamarca**

Francisco Moreno Galván Flamenca en reposo, 1982

Francisco Moreno Galván

Paco Moreno, luz de los pintores
y búcaro caliente de Sevilla,
donde pudiera haber cabello brilla
un aquel de reflejos y colores.

Espadines del agua, ruiseñores,
dobles en la corriente, de la orilla,
a su mano convoca mientras trilla
mastranzos, garrochistas y atanores.

Rey de ojos grandes, andaluz Osiris,
se entiende a veces con el arcoiris
y a veces con guitarras y ganados.

Se juega lo que pierde, pero gana
su pintura terriza y alazana
amasada de arroyos colorados.

FERNANDO QUIÑONES

de *Retratos violentos* 1959

Francisco Moreno Galván La fuente de lo jondo

Francisco Moreno Galván Bailaora, 1980

Moreno Galván

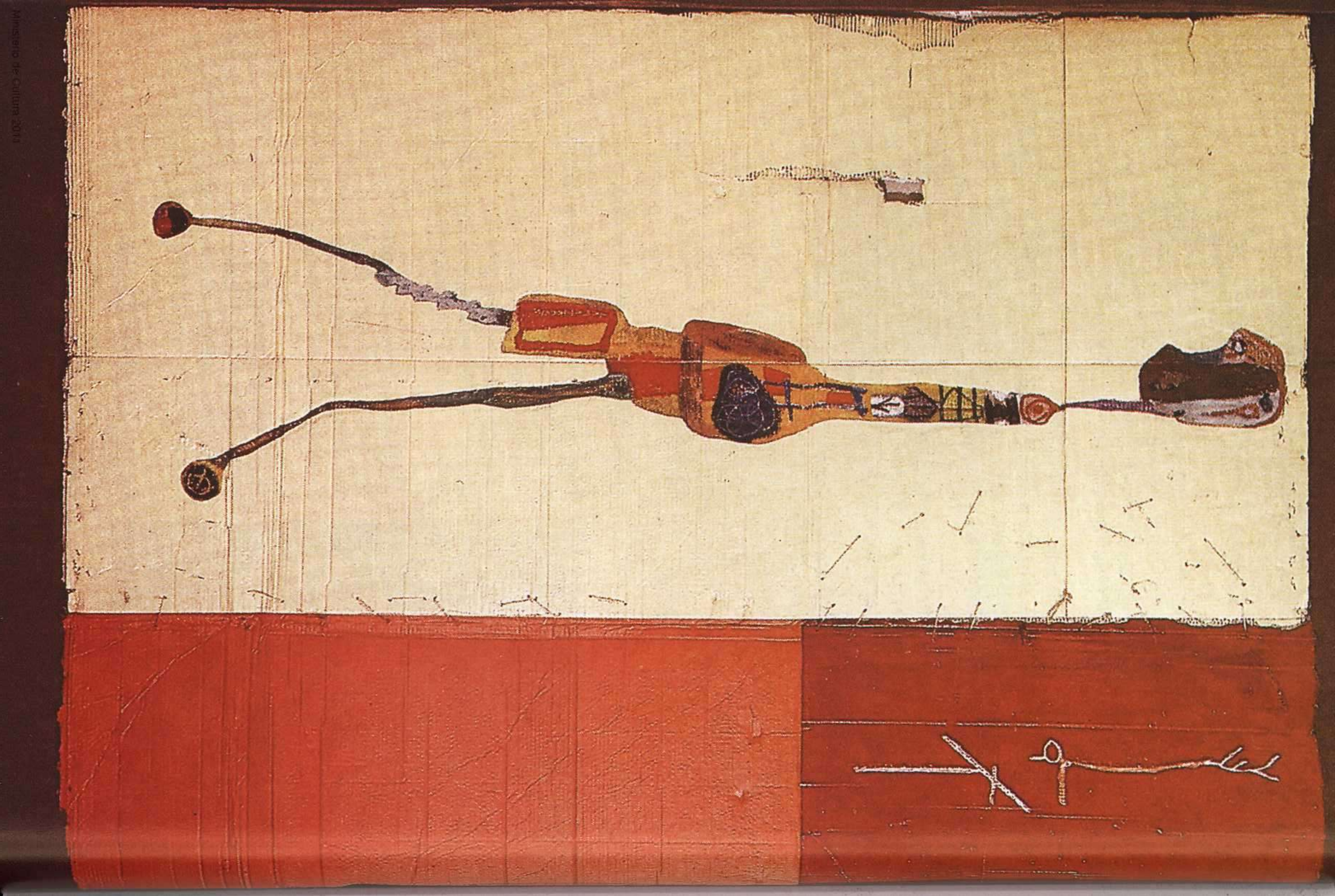
Era arriesgado hablar de pueblo entonces.

Después, no se llevaba. No resultaba estético.
Él siguió siendo pueblo,
hablándole a ese pueblo con palabras
–diría él– de pueblo, con palabras
que nombran calles, fuentes, arroyos o veredas
con otros nombres propios que no son escritura.

Y hablaba sin colores, sin estrellas.
Del color, de la luz, ya su pincel
iba hablando con todos los matices:
de las claras del día al brillo de la noche.

Su palabra, sus letras para el cante:
ese recio decir en voz paisana
sacude, como entonces, mi conciencia
y me hace sentir que el pueblo existe.

JOSÉ LUIS RODRÍGUEZ OJEDA



Soleares para el baile de Charo

FELIPE BENÍTEZ CALA REYES

Suena el frío de la noche.
La luna tiene el ruido
de un sueño que se corrompe.

||||||

Y por la noche voy yo,
siguiendo el rastro de nadie,
hasta que me ciegue el sol.

||||||

La vida es una moneda
que cuando quieres cambiarla
no hay nadie que te eche cuenta.

||||||

Por no saber dónde estabas,
te busqué por todas partes
y en ninguna te encontraba.

||||||

La guitarra que no suena
es lo mismo que una mar
que nunca besa la arena.

||||||

Camino que a ti no lleve
no es camino ni vereda,
sino un paso hacia la muerte.

||||||

Por los puentes de Sevilla
la niebla vuela tan lenta
como una paloma herida.

||||||

Yo no mando en mi destino,
que eres tú quien lo gobierna
con el timón del olvido.

||||||

Si a mí me toca la muerte,
que a ti se te olvide pronto
lo que perdí por tenerte.

||||||

Antón Lamazares La cantaora 1983

Los ecos del flamenco

analisis e investigación

José Manuel Caballero Bonald

Francisco Gutiérrez Carbajo

Manuel de Falla

Miguel Ropero Núñez

Juan Vergillos Gómez

Fernando Iwasaki Cauti

José María Velázquez Gaztelu

Caty León Benítez

Cristina Cruces Roldán

Fco. Javier Escobar Borrego

Ramón Paredes Los ecos del flamenco, 2004

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 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

Dis Berlin Bailaor y maniquí, 1986

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?

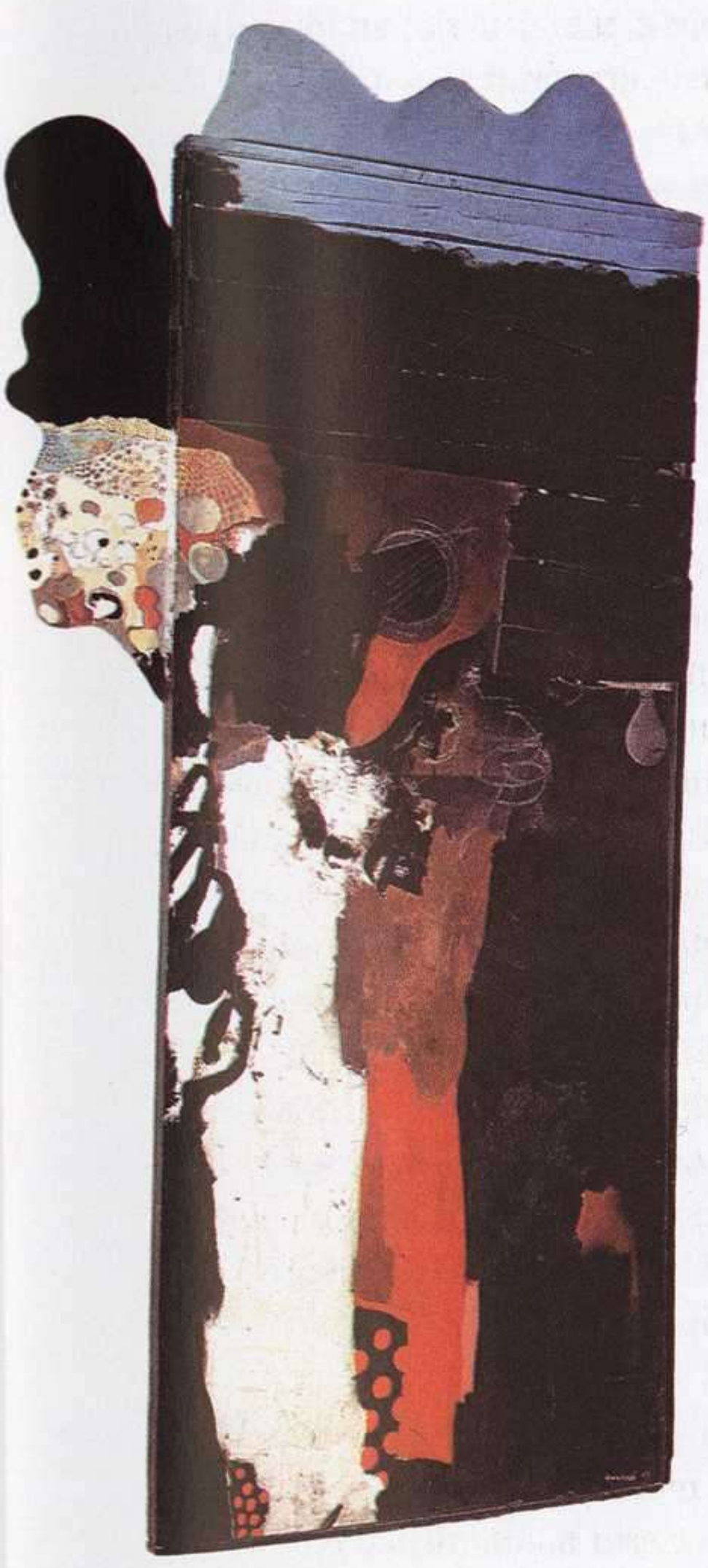
Siempre me ha parecido aceptable atribuir el más remoto punto de partida de la historia conocida del flamenco a una tesis apenas tenida en cuenta. No se me oculta que es muy discutible y que incluso merma el atractivo de ciertas secretas ornamentaciones artísticas. Me explico. Juan Antonio de Iza, «Don 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 improperios 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 preludiaban 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 críptica 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 críptico. 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 *agachonando*, 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.	*Tener*, español-andaluz.
Qué desgrasia *terelo*, mare, en el andar; como los pasos que p'alante daba se me van atrás. (ACF pág. 113)	Qué desgrasia *yo tengo*, mare, ener andá, cómo los pasitos que palante yo jecho se güerven pa trás. (ICF pág. 109).

II. *Guiyarse*, caló.	*Dirse*, español-andaluz.
¡Mal haya mi sueño Que tánto he dormío! Que *s'ha guiyao* mi compañerita Y no la he sentío. (CCF pág. 128)	¡Mal haya mi sueño, Que tanto he dormío! Como *s'ha dío* la mía compañera y no la he sentío. (CPE (III) pág. 9).

III. *Dicar*, caló.	*Ver*, español-andaluz
A la boca e la mina S'asomao un *chinorré*, *L' ha dicao* tan profunda S'ha encomendao a un Dibé. (CCF pág. 152)	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.	*Mare*, español-andaluz.
¡Qué ducas tan grandes! Cáa bes que m'acuerdo E los sacais e la *bata* mía Loquito me güerbo. (CCF pág. 196).	... ... 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 yebas,
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:

Lengua común → **Lengua especial**
DRAE ← **(léxico Flamenco)**

Especialización

huelga (de holgar) → *juerga* (de huelga)

1.ª acepción: Espacio de tiempo en que uno está sin trabajar.

5.ª acepción: Recreación que ordinariamente se tiene en el campo o en un sitio ameno.

juerga (en el DRAE) ←

Generalización

1.ª acepción: En Andalucía, diversión bulliciosa de varias personas, acompañada de cante, baile flamenco y bebidas.

2.ª acepción: Holgorio, parranda, jarana.

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 «sablista», «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.

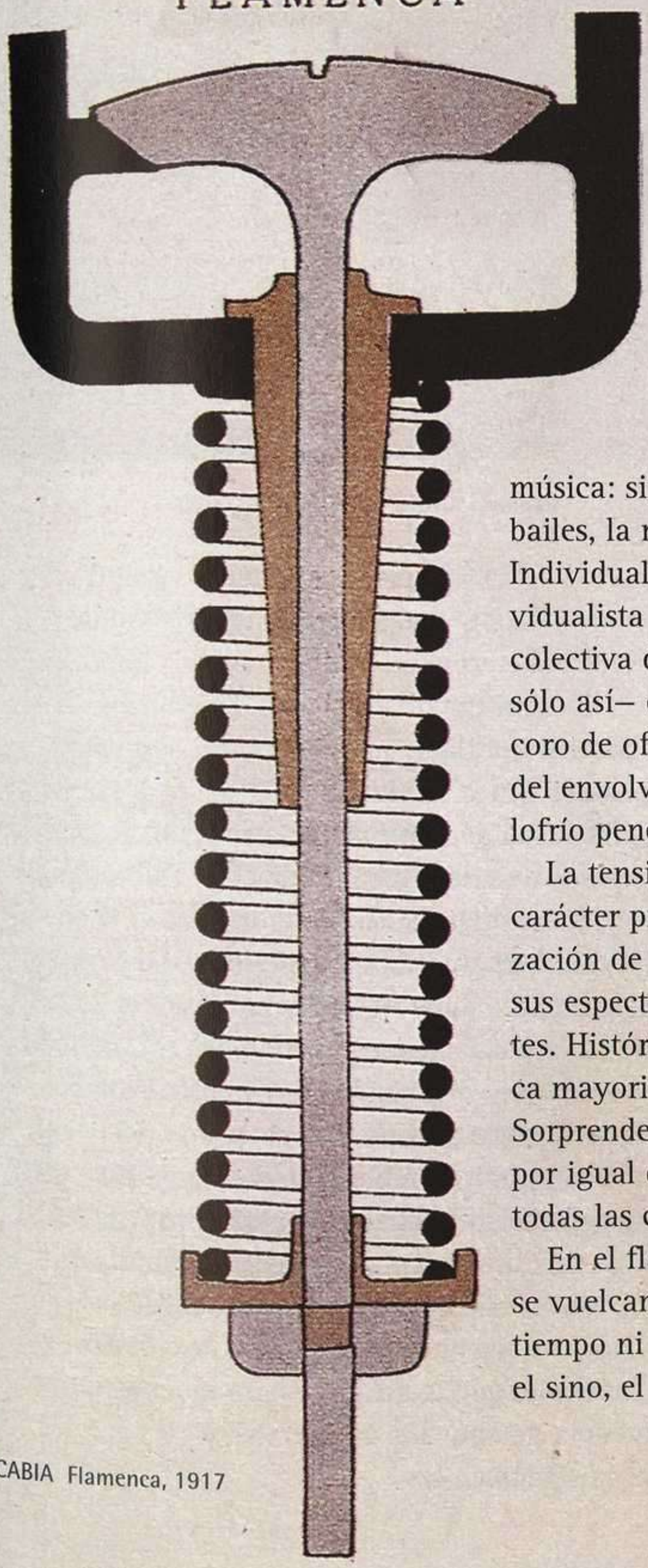
F. Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles* (5 tomos). Sevilla, F. Álvarez y Cía. Editores. 1882-1883. Para Francisco Rodríguez Marín los valores morales de las coplas son aportados por los andaluces, mientras que todo lo malo (odio, peleas, amoríos, etc.) es aportación gitana. Cfr. CPE (II) nota 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



FRANCIS PICABIA Flamenca, 1917

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 conviviente. 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 sones 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 zambras moriscas. Ahí estuvieron sin duda fragmentos que sólo hace algo más de un siglo completaron 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 sones 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 figuras arquetípicas –entonces y ahora– de gitanos, majos y gente crúa.

Eduardo Arroyo María Dolores, 1988

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 neojondista... y ahora hacia un equívoco abrigo arrellanado en los antojos de la world-music.

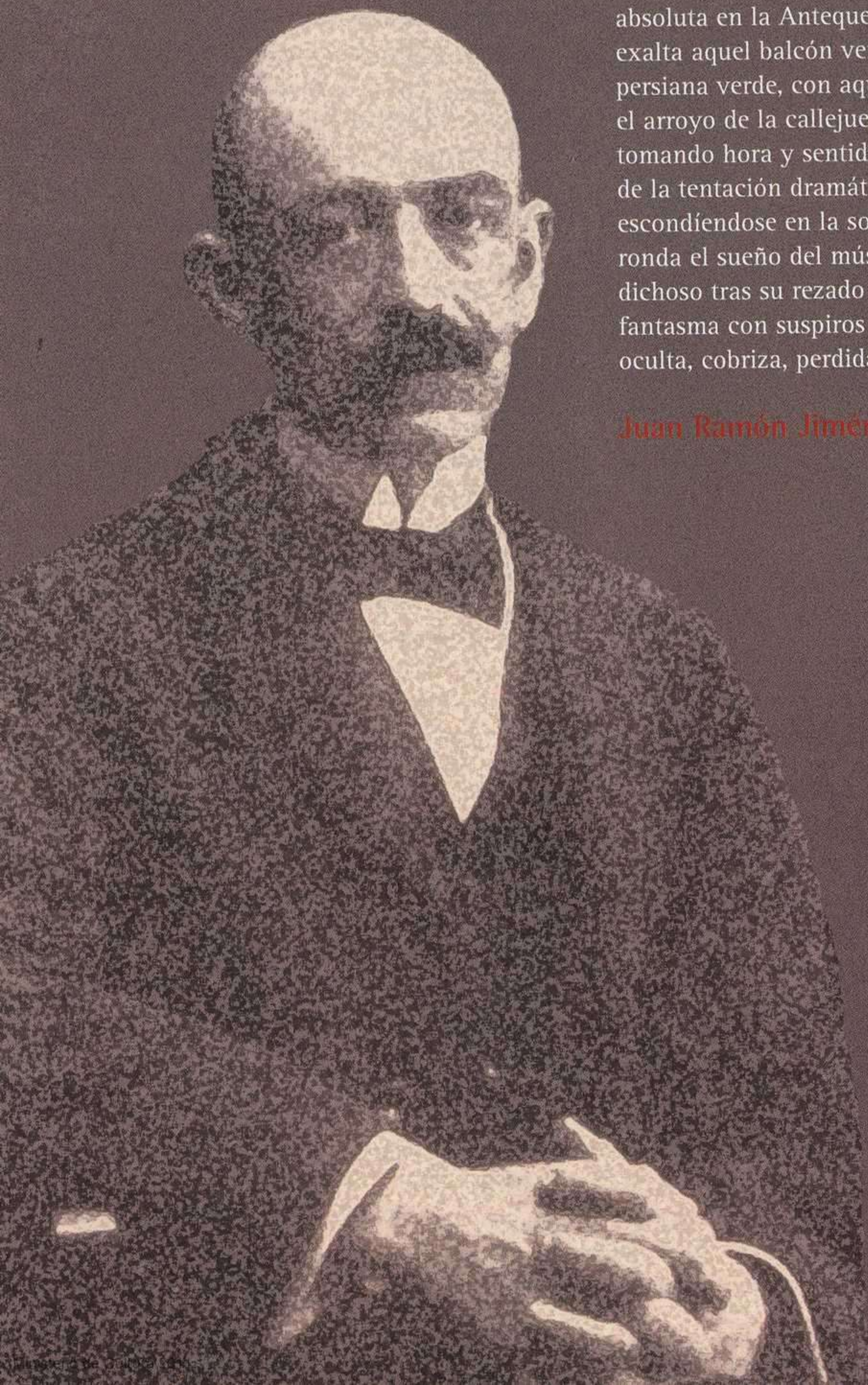
El atavismo interpretativo que arrastra el flamenco falsea su irrecusable condición de arte contemporáneo. Decidlo en voz alta: nacido como arte nuevo, por más que emanado de tradiciones quiméricas, expresó el sentir, el hablar y el callar, el dolor y la dicha de un pueblo pobre, una vez sus ritos y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

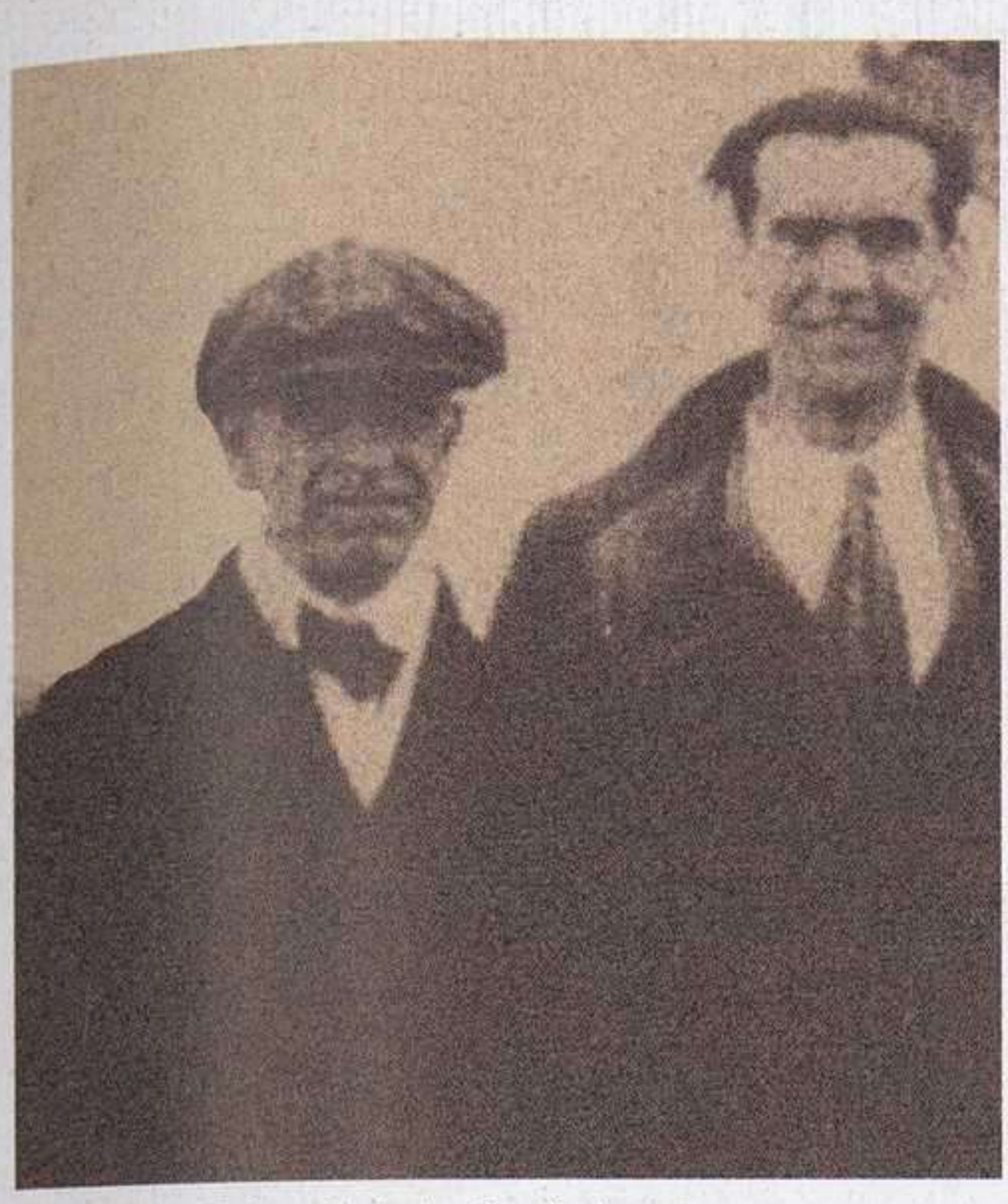
Personificó, hábilmente, la «dinámica de la tradición».

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 1os 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 Zuluoaga, 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 «española-da»: la España sangrienta de las corridas de toros, la España santurrona 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, bizarrías 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 públicó 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 folklore 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 recojidos 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 espagnol*, 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 composiciones de Granados y sobre todo de Isaac Albéniz, quien consiguió aprehender la esencia de las músicas andaluzas en su célebre *Iberia* (1909).

Ramón Gaya Bodegón con mandolina, 1927

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 bellísimo 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 aburrida 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 dionisíaco grito degollado de la siguiriya 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.*

Goya Esto es peor

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.

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 apelotonados 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 Marí!» 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 extrano 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 pais.

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.

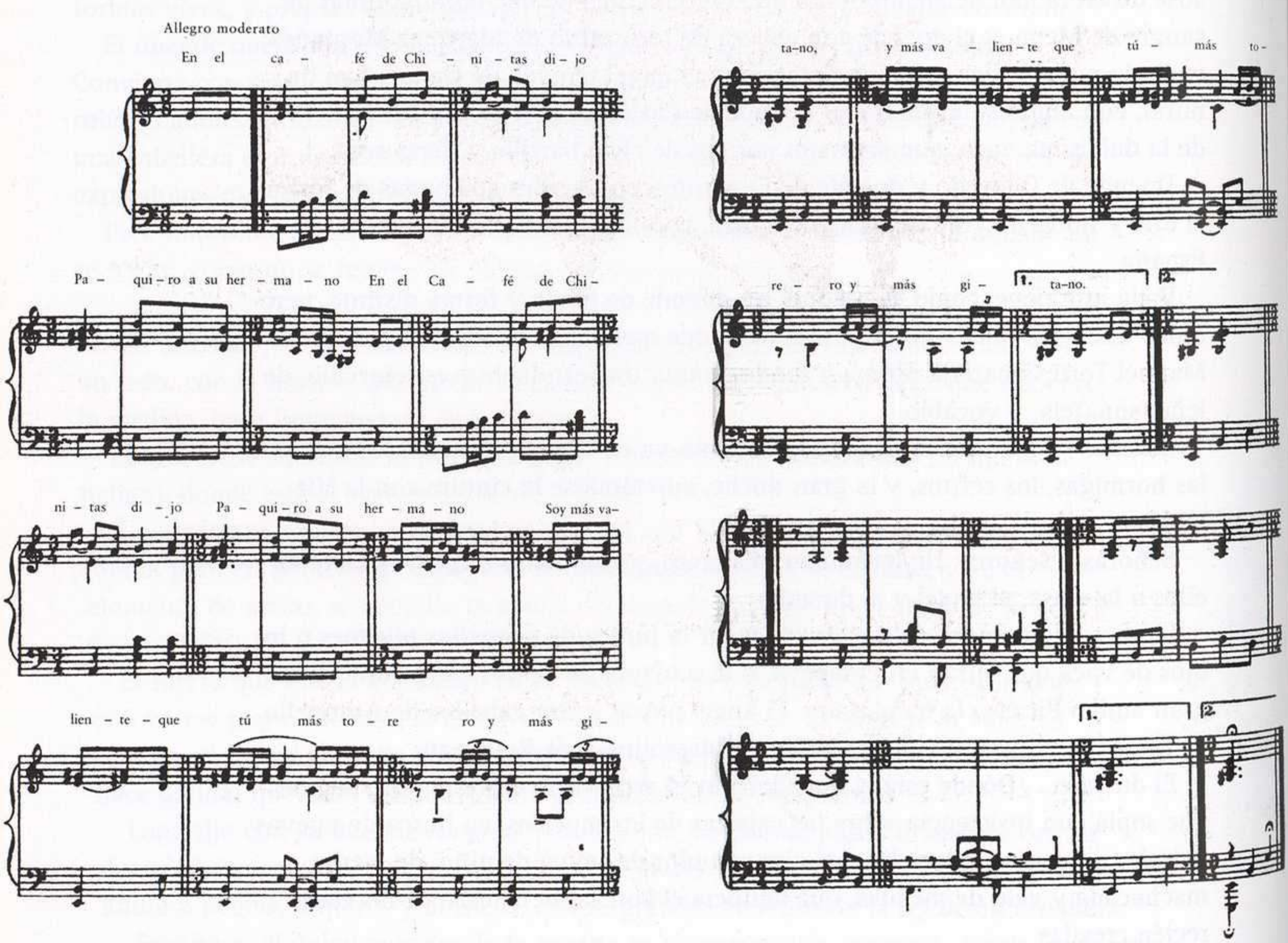
El duende... ¿Dónde está el duende? Por el arco vacío entra un aire mental que sopla con insistencia sobre las cabezas de los muertos, en busca de nuevos paisajes y acentos ignorados; un aire con olor de saliva de niño, de hierba machacada y velo de medusa, que anuncia el constante bautizo de las cosas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



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

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

Rafael Alberti

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. Selecciono 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[1].

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

[1] 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.

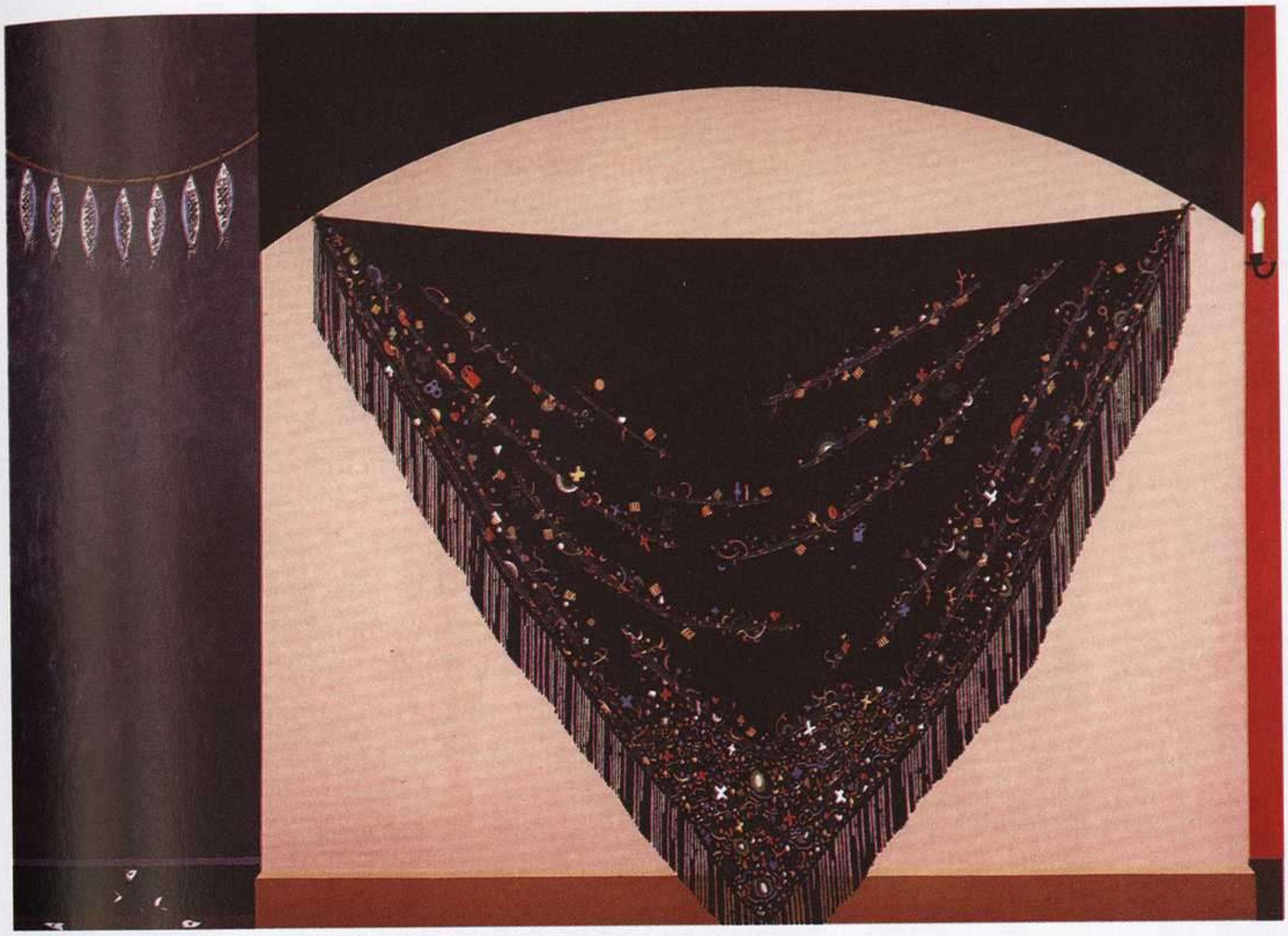
En relación con la popularidad o no del cante flamenco, Machado y Álvarez no estuvo muy acertado al negarle este carácter, o al menos al considerarlo el menos popular de los denominados populares, apoyándose en el hecho de que conociésemos la autoría de muchos de ellos[2].

Frente a esta argumentación, parece pertinente insistir en que la anonimia 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:

[2] 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

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 yamaban a comé/ 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»*[3]. La composición aparece ya incluida en las colecciones de Santiago Magariños[4] y de Margit Frenk[5], 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»*[6]. 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

[3] Tirso de Molina, *Desde Toledo a Madrid*, ed. Pallares de R. Arias, Berta, Madrid, Castalia, 1999, pp. 280-281.

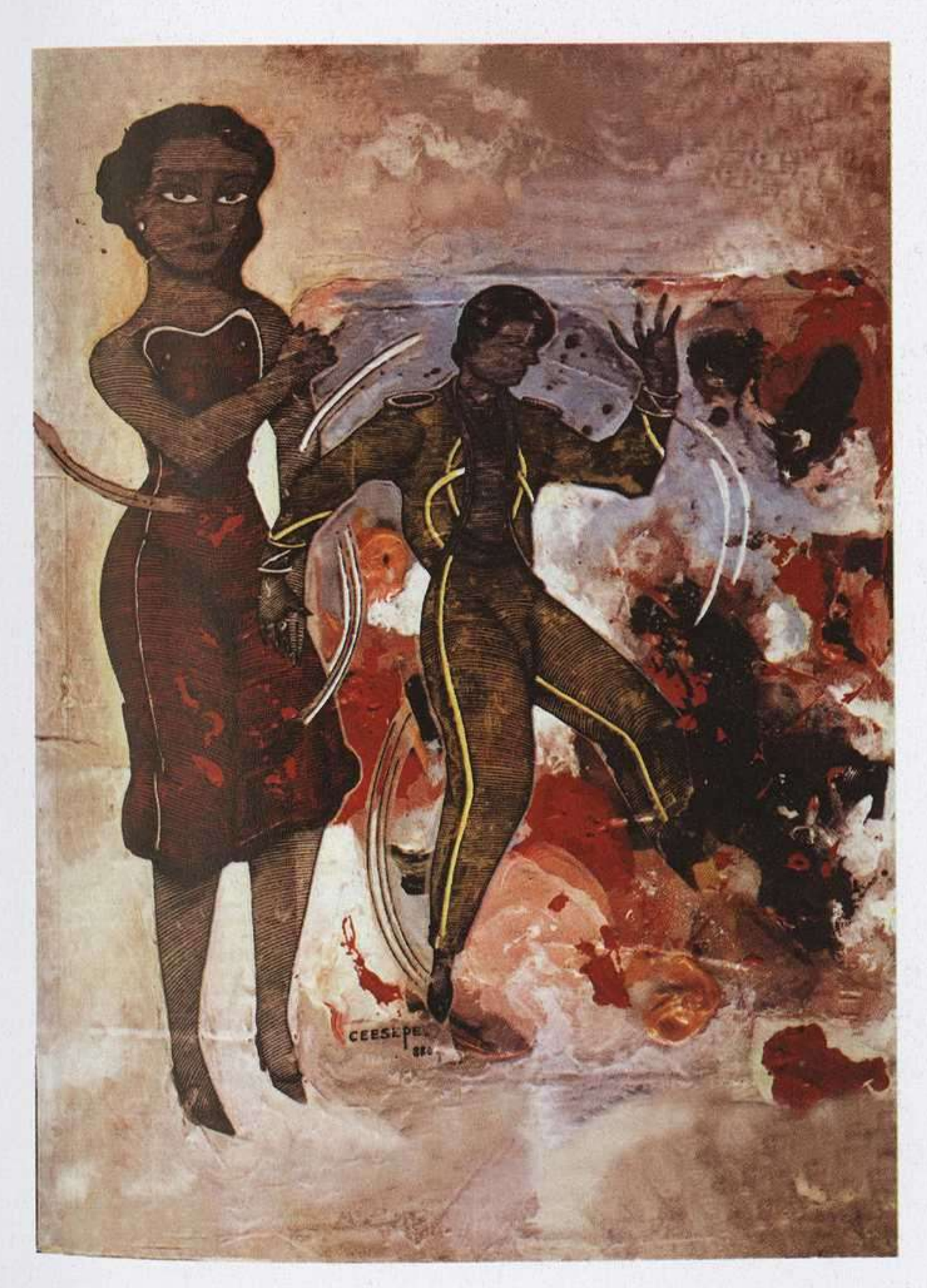
[4] Santiago Magariños, *Canciones populares de la Edad de Oro*, Barcelona, Lauro,1944, p. 271.

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

[6] 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*)*

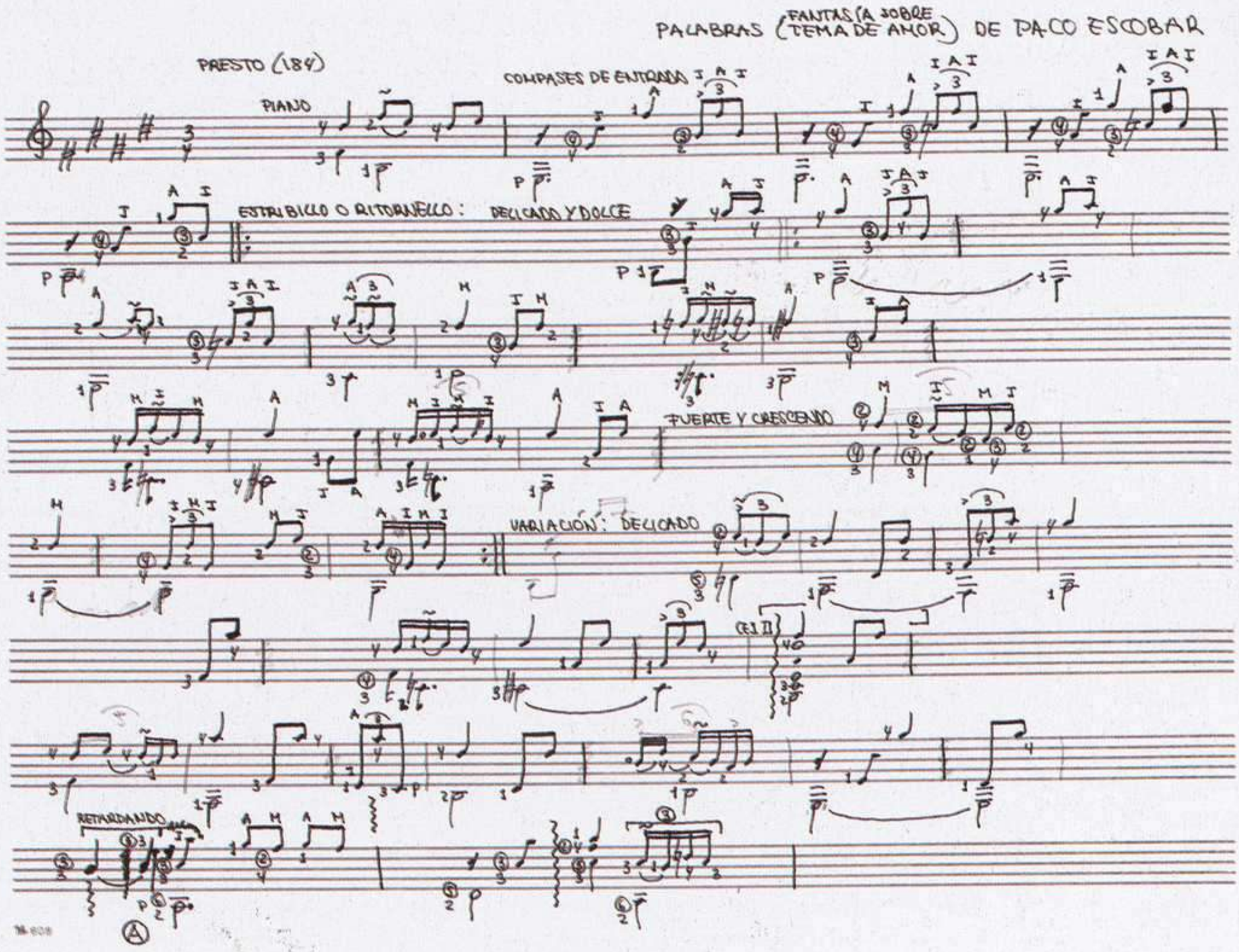
Francisco Javier Escobar Borrego

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[1]. 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[2]. 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[3].

[1] 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.

[2] Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad / Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1986.

[3] 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.



[4] Sevilla, Colección Investigación X Bienal de Flamenco, 1998.

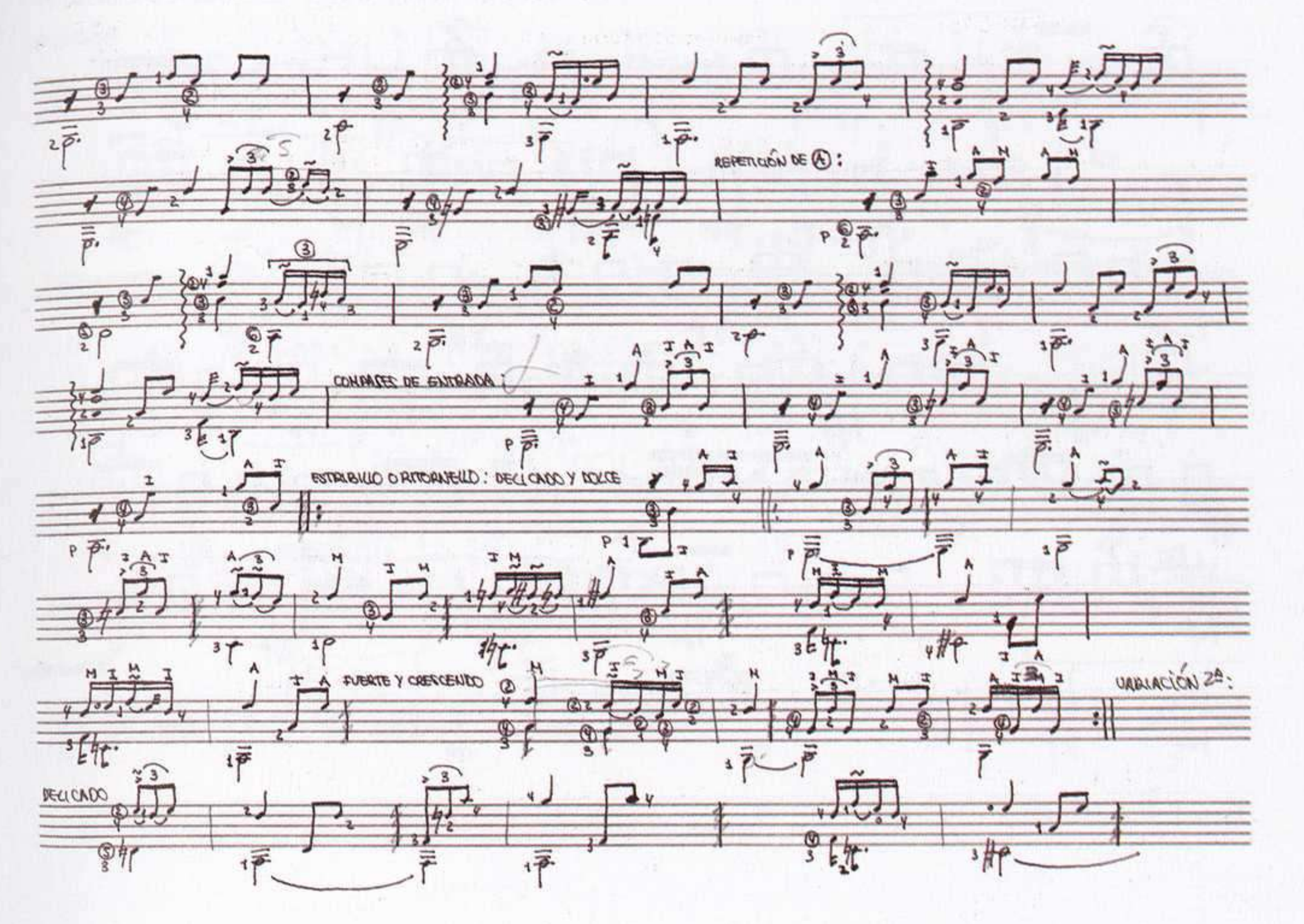
[5] *Revista Transcultural de Música. Transcultural Music Review* (dir.: j.labajo@mad.servicom.es).

[6] Madrid, Akal Músicas del Mundo, 1997.

[7] 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[4]. 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?»[5]. 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[6]. Tal filosofía de trabajo encuentra fácil acomodo en el análisis de las estructuras del Flamenco teniendo como piedra angular las bases de la música arábiga y turca. Encontramos este interés tanto en un trabajo de Sánchez como en sendos estudios de Cruces (éstos últimos sustentados sobre una base antropológica)[7].

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

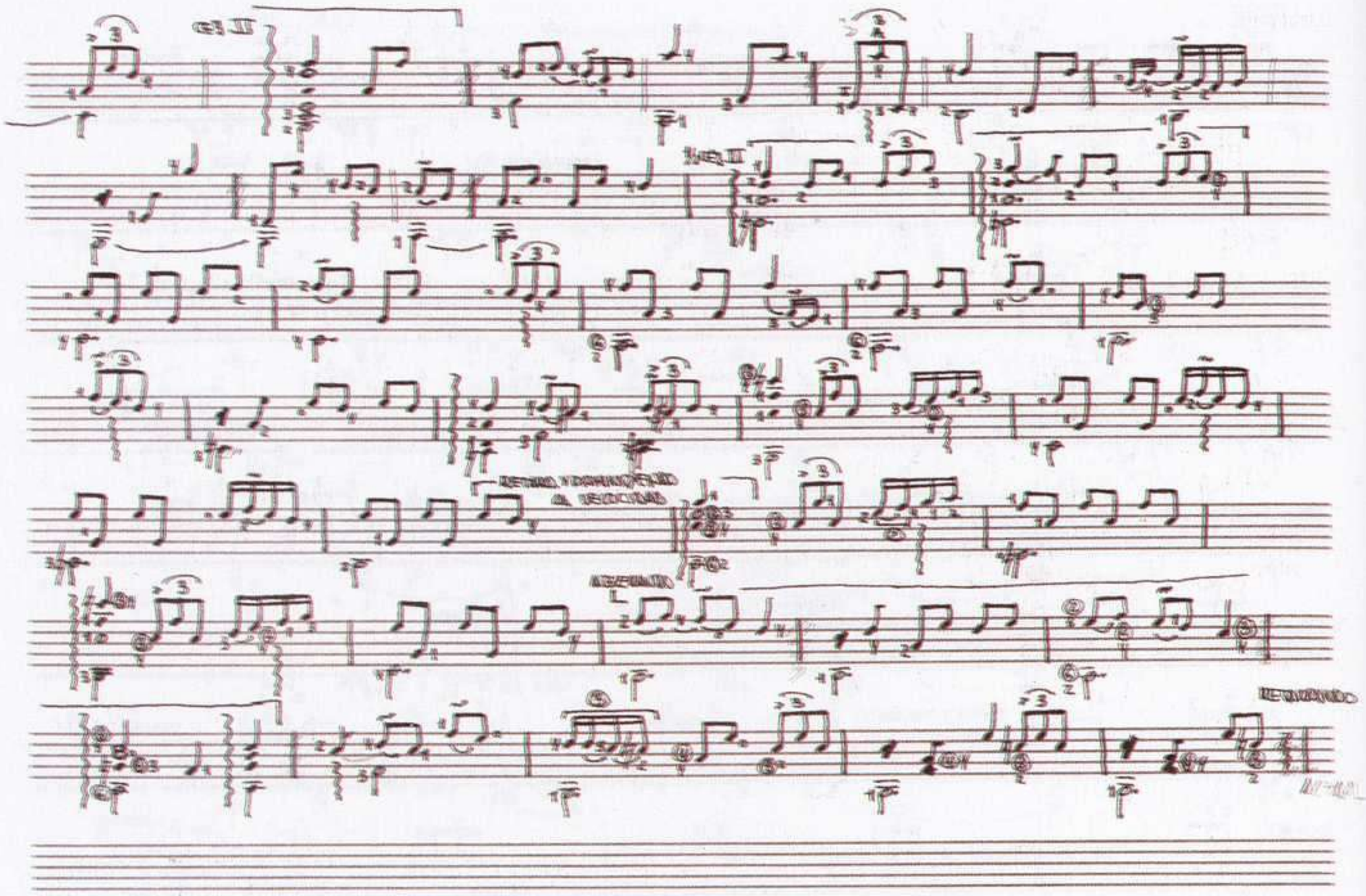


general, a sólidos planteamientos teóricos con una aplicación práctica que, a la postre, vienen a organizar las formas musicales, atendiendo a diversos criterios, a saber: origen y génesis, estructuras armónicas y rítmicas, naturaleza genérica, etc. Con esta visión pedagógica, la Consejería de Educación 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*[8]. 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*[9]. 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[10]. 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 pedagógi-

[8] Una reedición del proyecto puede leerse en http://caf.cica.es/mundo_flamenco/flamcd/a/1.htm

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

[10] 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.

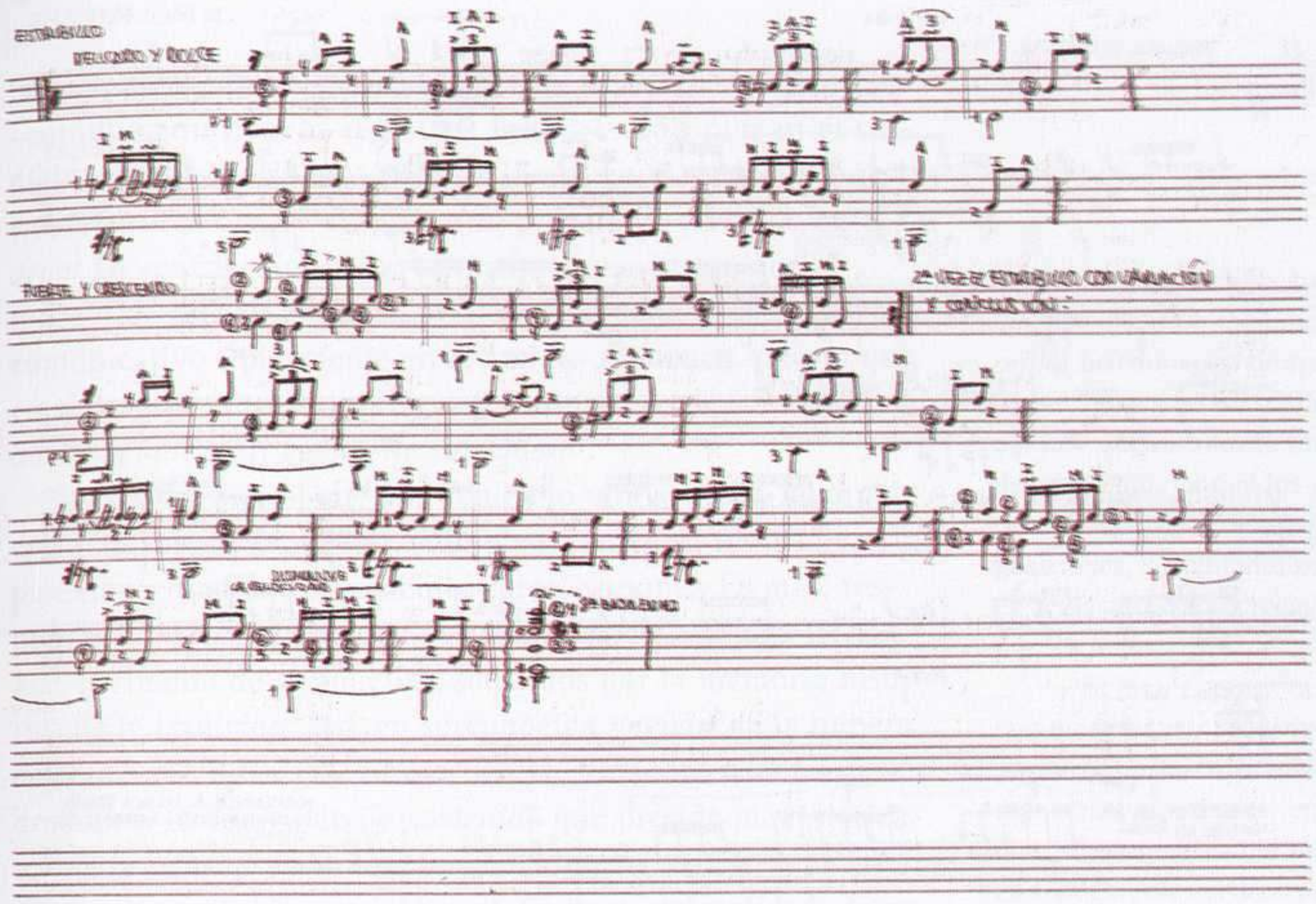


ca a modo de imprescindible iniciación[11]. Otras veces, el tema de la monografía se centra en una única *forma musical* en aras de desentrañar analíticamente su nacimiento, desarrollo, características y sustrato folclórico; tal es el caso de la *Historia y musicología de los verdiales,* de Romero Esteo[12]. 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)*[13]. 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-

[11] Madrid, R. G. B. Arte Visual S. L., 2004.

[12] Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1994.

[13] Sevilla, Colección Investigación X Bienal 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.

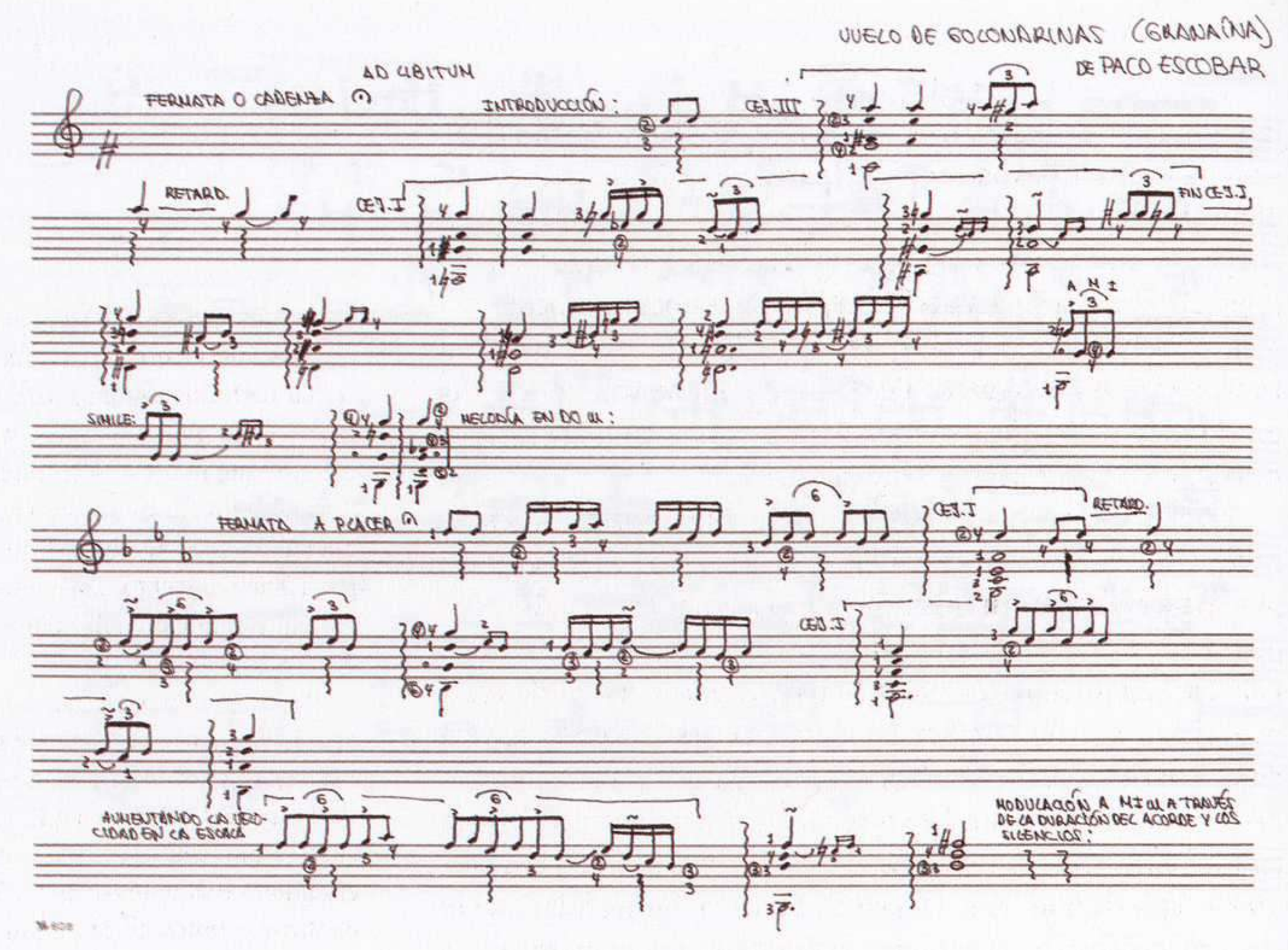
Esbozado este marco a modo de estado de la cuestión, pasemos seguidamente a ofrecer unas reflexiones sobre los conceptos teóricos de *armonía* y *ritmo*, prestando especial atención tanto al dominio musical de la guitarra como al íntimo diálogo entre la tradición y la vanguardia. Comencemos, en primer 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*[14]. Desarrollándose en las *cadencias resolutorias modales* de *Fa-Mi* y *Si bemol-La* –y sus múltiples posibilidades mediante *transposiciones*[15]–, 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*–[16], 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)[17]. La

[14] 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

[15] Gracias al empleo de la *cejilla*, cuestión que abordamos más adelante.

[16] Que es el mismo en ambos *palos*.

[17] Seguramente tanto por una contaminación con la seguiriya como por su marcado carácter trágico.



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–[18] 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»*[19], que conservan

[18] Que llamaremos *artificial* o *instrumental*, en oposición a la realizada por el dedo índice del guitarrista.

[19] 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*[20] 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*[21].

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)[22]. 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)[23]. Ahora bien, ello no es óbice para que en algunos casos los *tocaores* 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

[20] 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*.

[21] 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.

[22] 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.

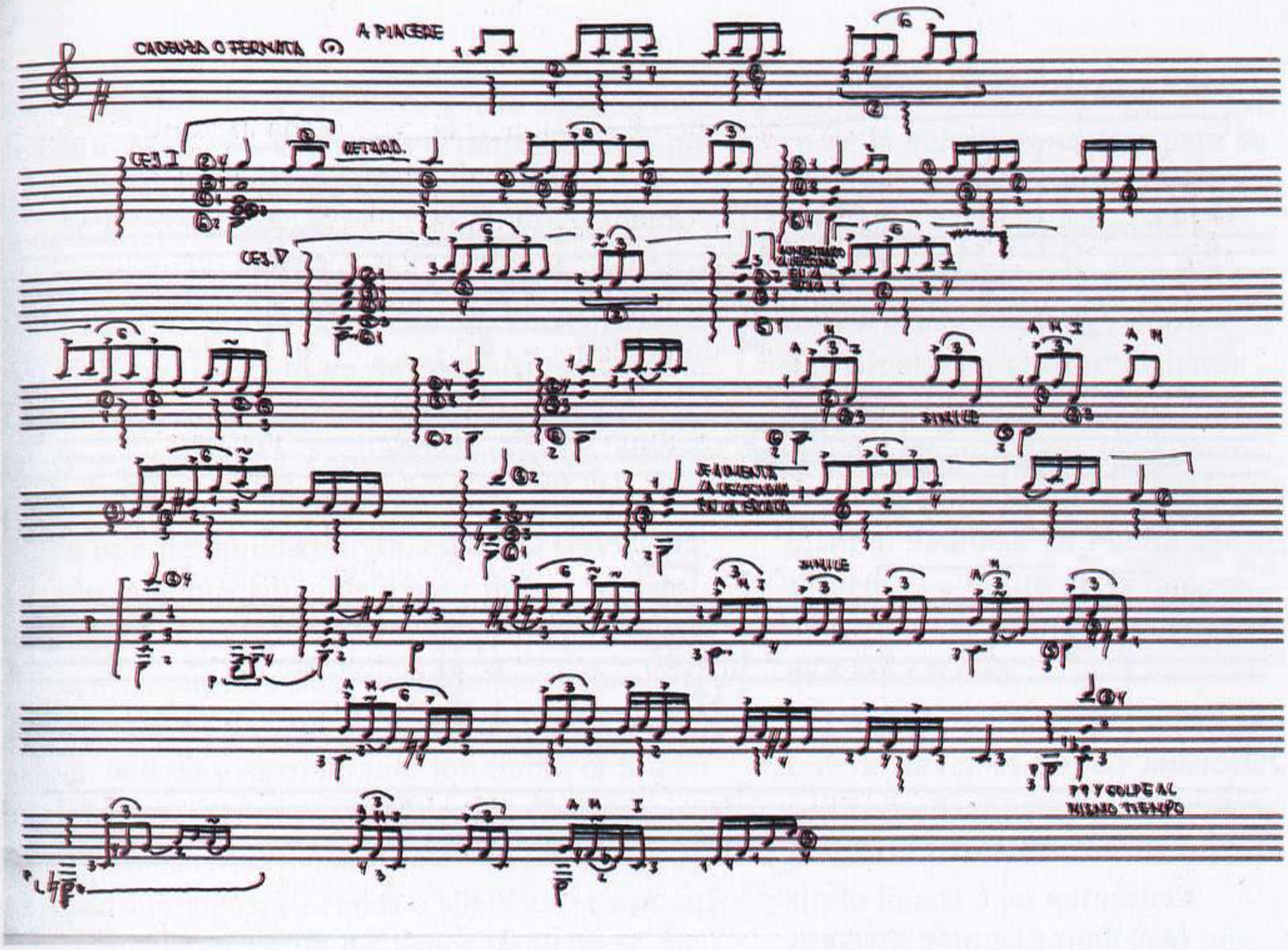
[23] La faceta de concierto para la *sonanta* llegaría andando el tiempo (de ahí su importante base rítmica ejecutada, entre otras técnicas, mediante variados *rasgueos, golpes percutivos* o *alzapúas*). En cambio, el proceso es bien distinto, como se sabe, para la guitarra clásica.

jalona, salvando las distancias, sobre dicha armonía[24]. 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*[25], 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*

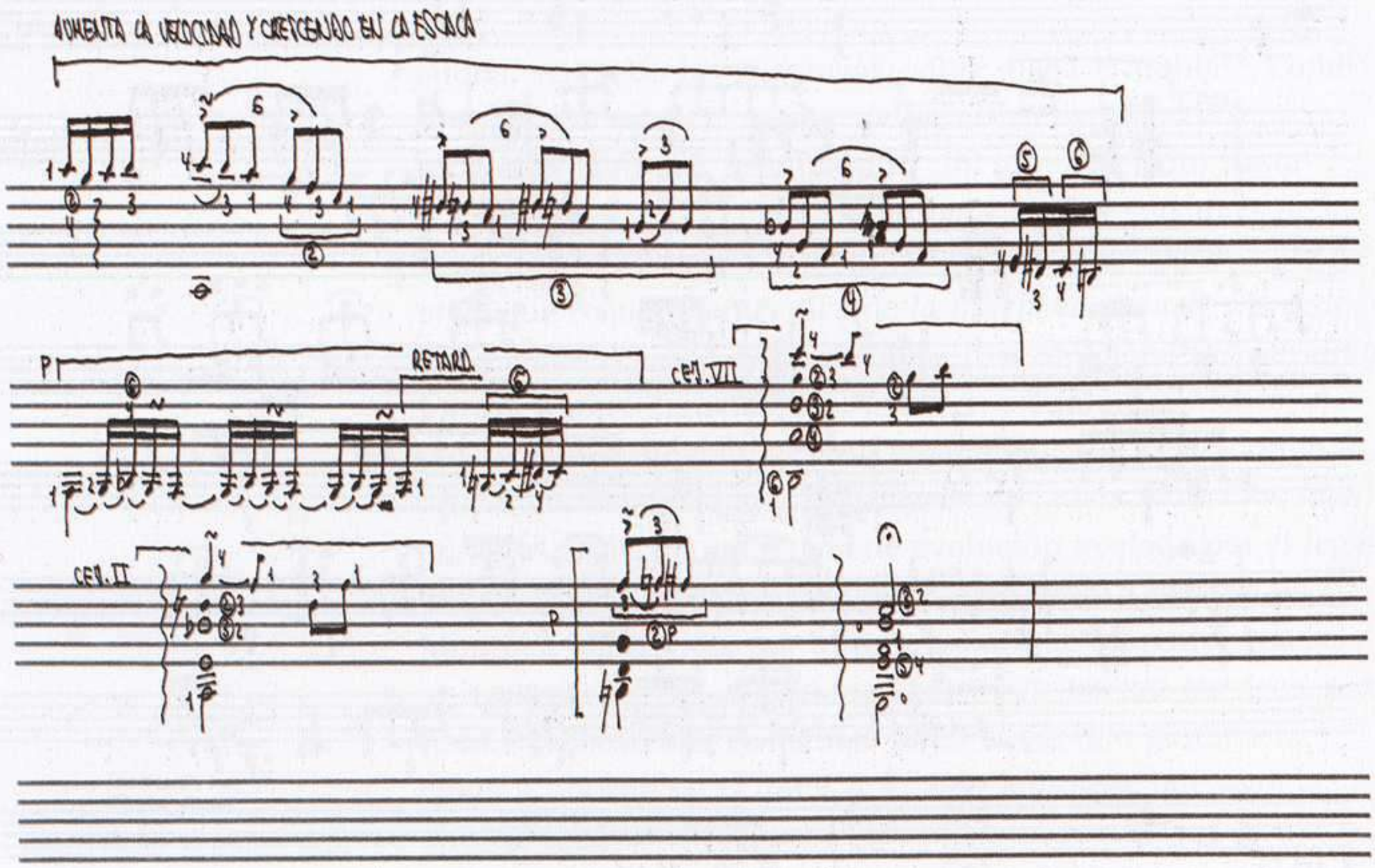
[24] Véase al respecto: Norberto Torres, «Sobre el toque de Rondeña», en *Actas del XXIII Congreso de Arte Flamenco*, Estepona, 1994.

[25] 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[26]. 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*

[26] 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.



de golondrinas, se parte de *Sol modal* como *tónica* a fin de buscar la modulación hacia *Si modal,* acorde principal para la granaína (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[27], 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 festeras 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 granaína, taranta, cartageneras, en la versión de Chacón, malagueñas al *estilo* de La Trini,

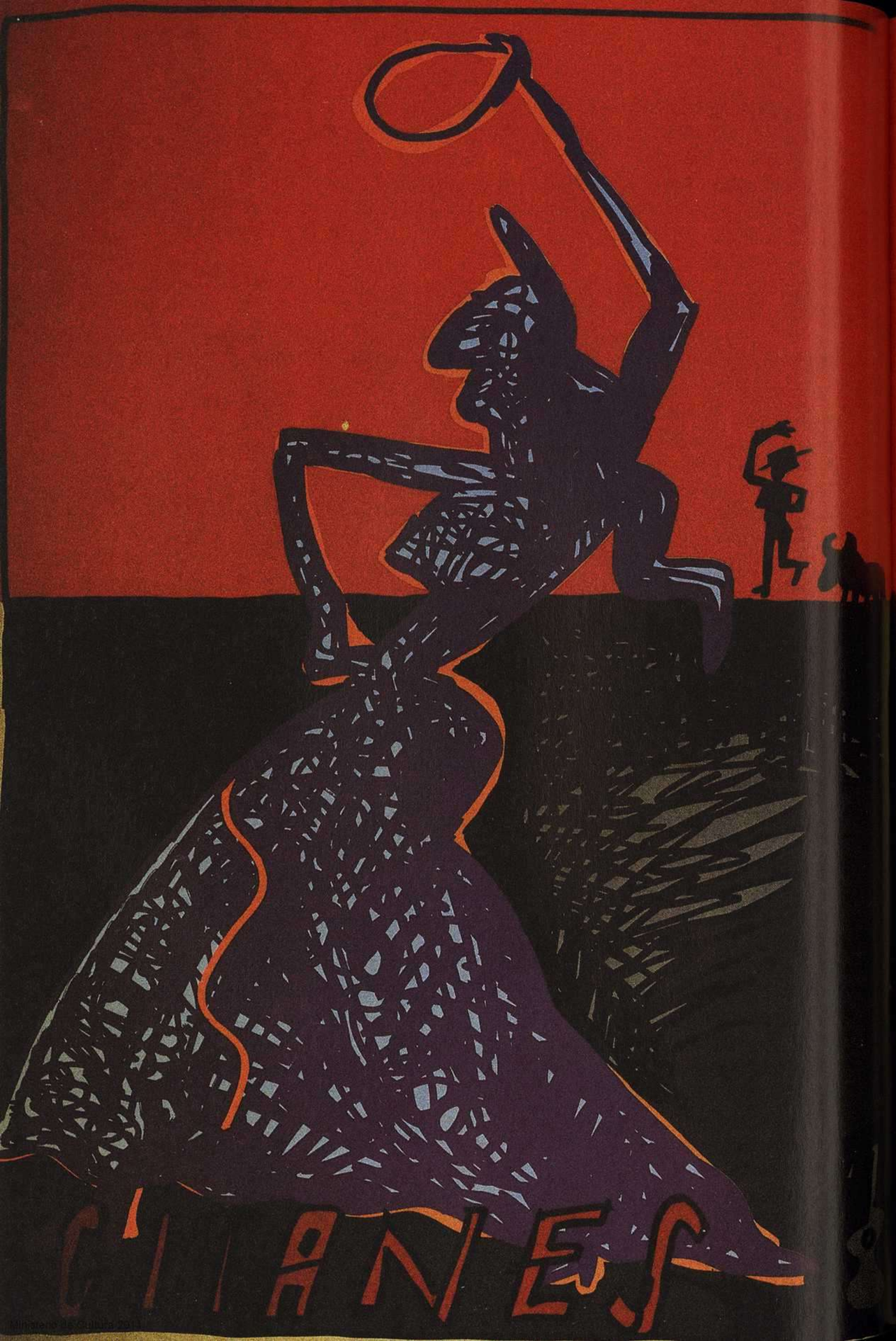
[27] Aunque con una manifiesta voluntad de ofrecer frescas armonías por parte de ambos artistas.

El Mellizo, o fandangos *naturales* del Sevillano, José Cepero, El Carbonero[28] 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

[28] 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 granaína 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 cante, 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

Javier Mariscal Gitanes, 1991

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 bailaor 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 autoposesión 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 bailaor 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 bailaor 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 trasforma 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 bailaor 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 trasmundo».

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

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

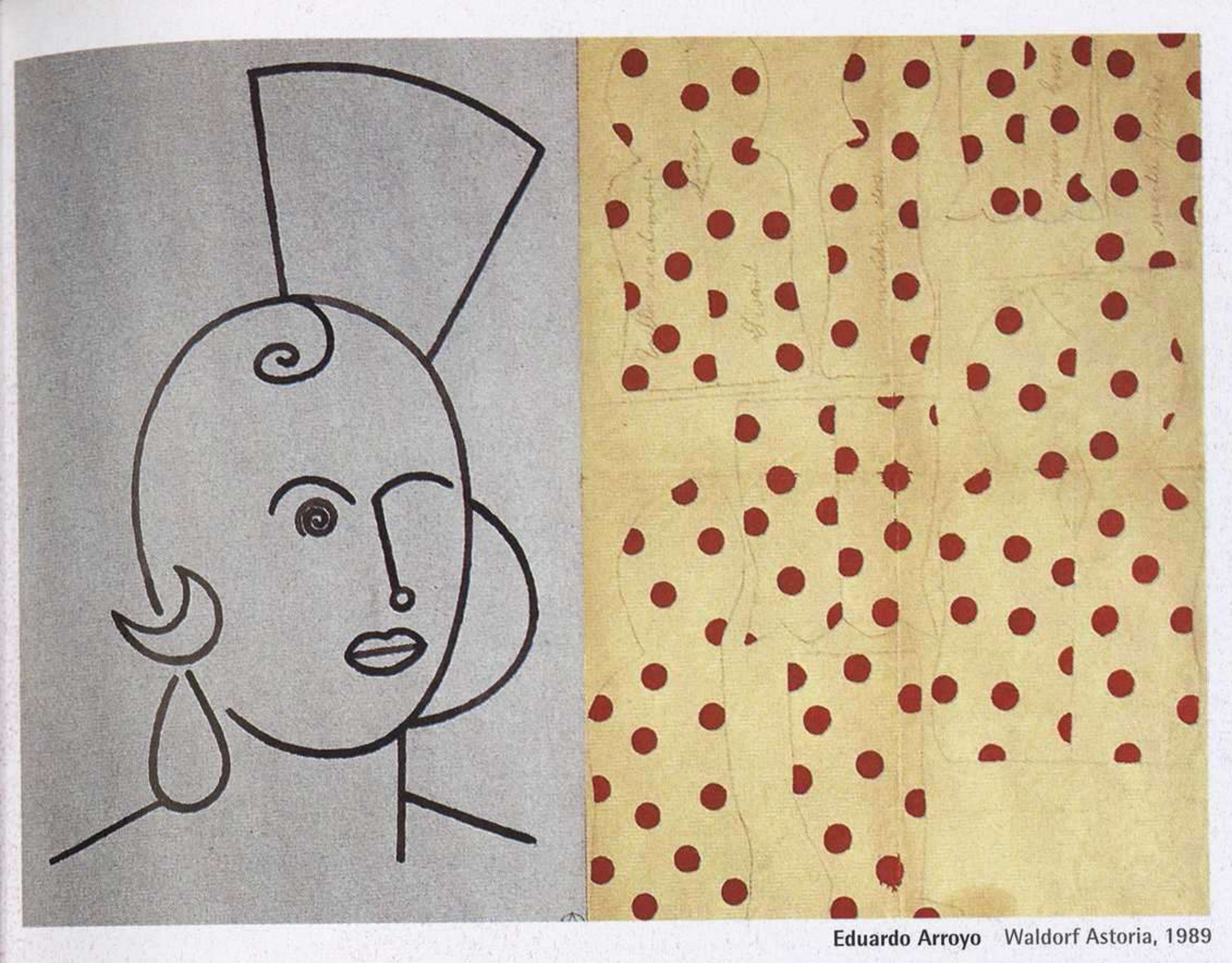
El sonido de las vanguardias

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

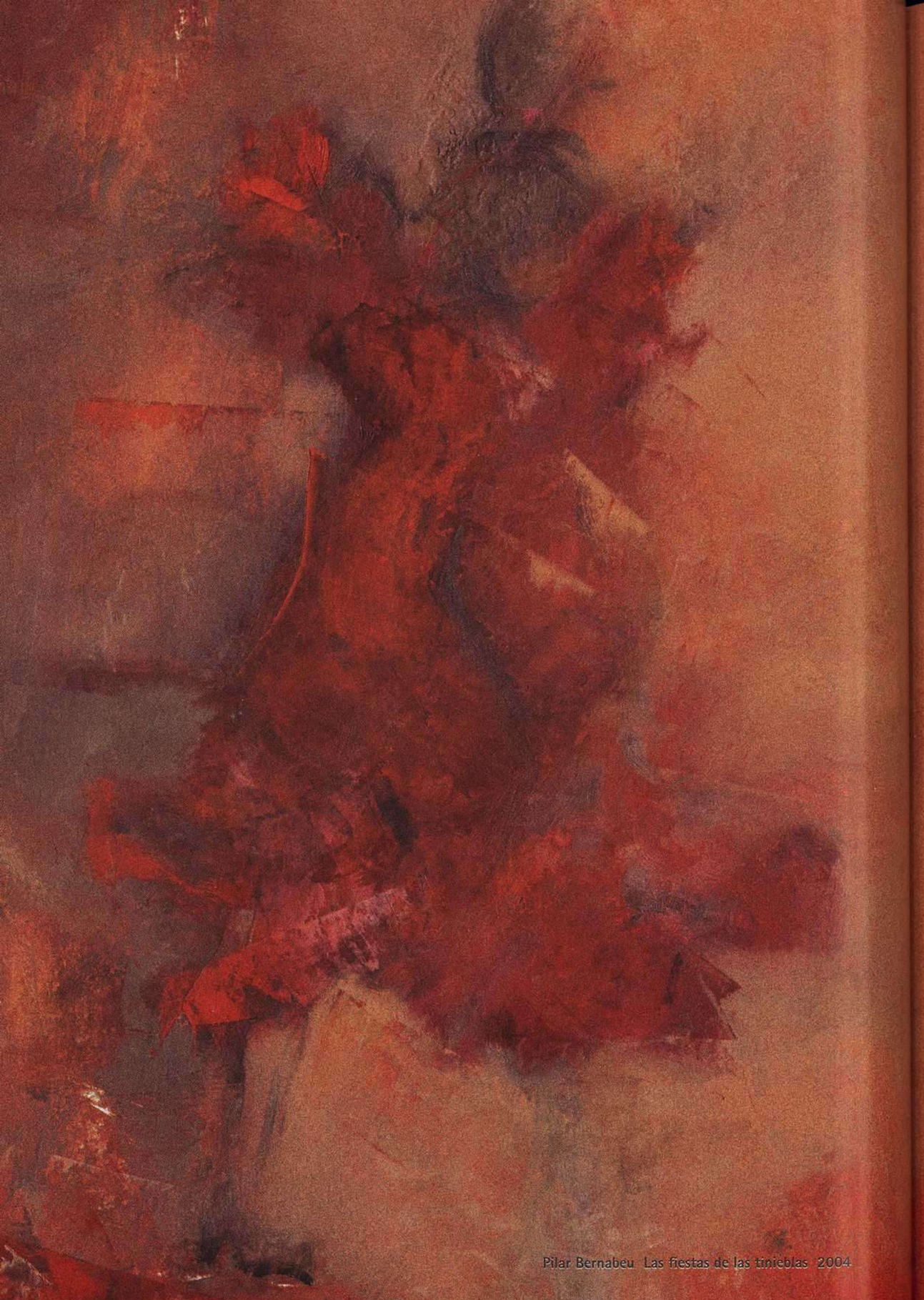


Eduardo Arroyo Waldorf Astoria, 1989

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.



Pilar Bernabeu Las fiestas de las tinieblas 2004

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 desgarrada 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 buscarme 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 histéricas 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 infito», 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, inmolándose, 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 pobrezas. 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*, enrabietado 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 trecho 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 insobornable 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 supurando 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.

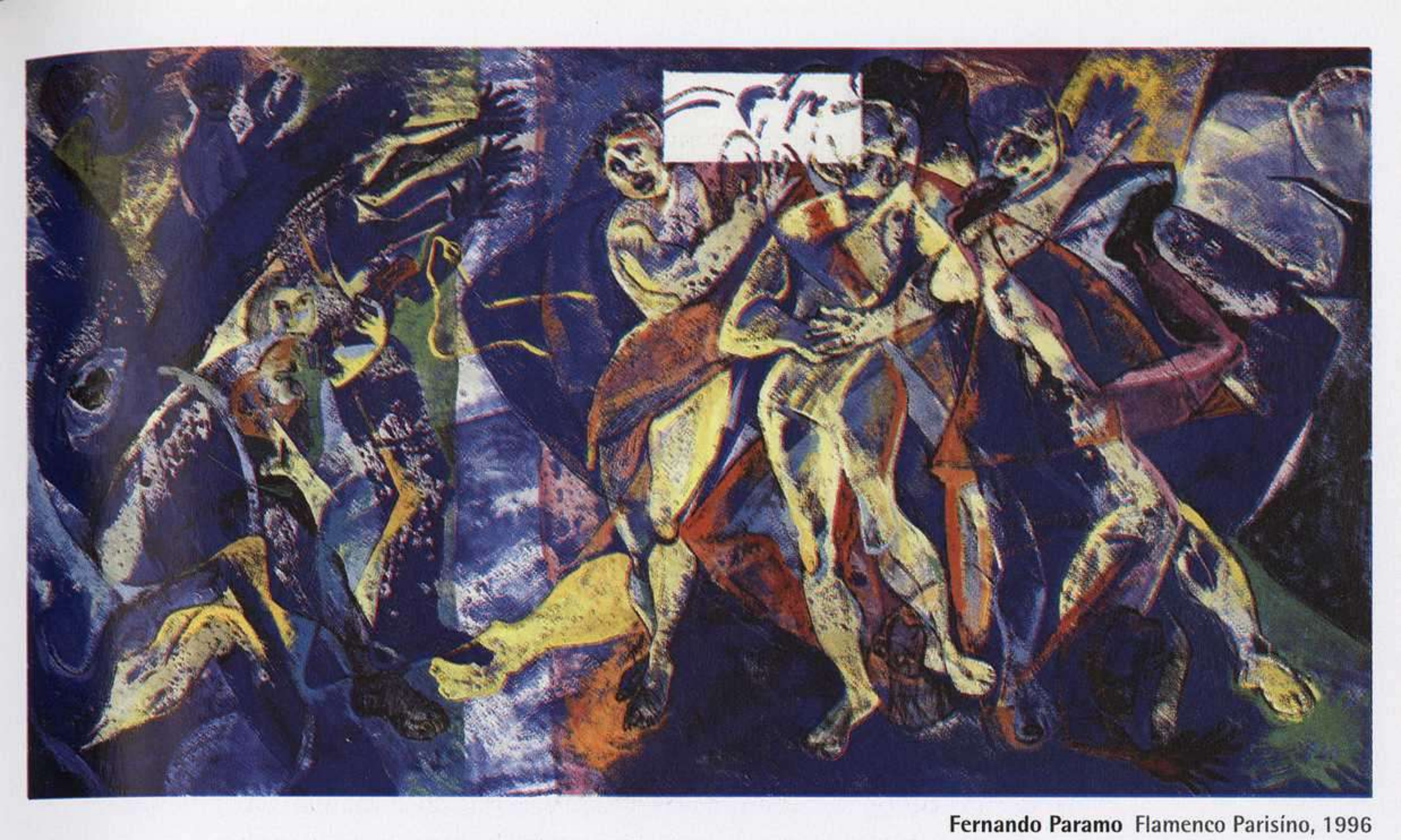
La crónica de hoy no se reconoce en el pasado. Cualquier punto en común es pura coincidencia, y desde que Antonio Mairena ganara en 1962 la Llave de Oro del Cante, asumiera su responsabilidad y dijera aquí estoy yo, las circunstancias comenzaron a cambiar con gran rapidez. Hay que dignificar el cante, 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 incomprensión 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 ofício 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 Parisíno, 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 seme)antes 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 anominato», 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.

Clásicos del cante

In memoriam

Manuel Torre

Antonio Chacón

Niña de los Peines

Antonio Mairena

Camarón de la Isla

manuel torre

Que fui al río y la cogí
y una paloma blanca
yo te traigo.
Que fui al río y la cogí,
dejé a la mare llorando
como yo lloré por ti,
y la solté y salió volando.

Manuel Soto Loreto (Jerez de la Frontera, 1878 - Sevilla, 1933)

Como bien se ha afirmado, Manuel Torre ha sido el arquetipo del cantaor inspirado, porque su inspiración era arrebatadora y se apoderaba de los oyentes, entre los que se producía un incontenible frenesí cuando le salían de los adentros los personales cauces y quejíos en la seguiriya que conjuga todos los dones del cante jondo: «Vamos a jincarnos e roílla / que ya viene Dió. / Va a resibislo la mare de mi arma, / de mi corazón». (...). Con su seguiriya Manuel Torre abrió la cancela de una nueva época para el cante jondo, para el cante de su tierra.
Conociendo toda la herencia, tuvo la suerte de poseer la virtud más noble del artista: sentirse libre y capacitado para expresarse a su albedrío, en aras de una genialidad nata, infusa, y, a la vez, resplandeciente, sorpresiva y deslumbradora.

MANUEL RÍOS RUIZ

don antonio chacón

Soy eray en el vestir
soy caló de nacimiento
yo no quiero ser eray
que con ser gitano me contento.

Antonio Chacón García (Jerez de la Frontera, 1869 - Madrid, 1929)

Decir su nombre, es para muchos decir el mejor cantaor de todos los tiempos, como así fue reconocido y proclamado por los poetas, la aristocracia, los intelectuales, el pueblo, los aficionados, los propios artistas y todos aquellos que tuvieron sensibilidad para degustar este arte. «¡Papa del Flamenco!», lo llama Tomás Borrás. Y si fue el cantaor «redondo» por excelencia, el más completo, es por estas y otras razones: su maravillosa condición de voz, dominio absoluto del compás, expresiva emotividad, aportación artístico-musical, perfeccionamiento de la técnica, amplio conocimiento del tema. Y todo esto unido a su bondadosa condición humana, a su innato señorío, y a la gran tarea de recopilación, defensa, divulgación y dignificación social del flamenco, le hicieron acreedor en lo artístico y en lo personal al tratamiento de «Don», cuyo reconocimiento desde el Rey para abajo se le otorgó espontáneamente, no a la manera artificiosa con que otros han tratado de conseguirlo, como la mejor recompensa para quien tuvo un origen humilde.

José Blas Vega

niña de los peines

Pastora Pavón Cruz (Sevilla, 1890-1968)

Lo de Lorca y Pastora en casa de la Argentinita fue un flechazo; se gustaron desde el primer cruce de miradas y se admiraron siempre mucho (...). En una conferencia (...) dijo de ella: «La voz de esta mujer es excepcional, rompe los moldes de toda escuela de canto como rompe los moldes de toda música construida (...). Maestra de gemidos, critatura martirizada por la luna, voz de máscara gitana a quien el duende pone mejillas temblorosas de muchacha recién besada...

MANUEL BOHÓRQUEZ CASADO

Peinate tú con mis peines,
mira que son de canela.
La gachi que con mis peines se peine
canela pura se lleva.

Pastora es la encarnación misma del cante flamenco, como Bach lo fue de la música. Genios de la talla de esta gitana aparecen en la historia muy de tarde en tarde. Pastora es una figura pontificial que une a través de su personalidad el pasado ilustre con el presente renacimiento. Pastora es, como Azorín, supervivencia preciosa de una generación de titanes. Pastora es puente vivo y sonoro por el que llegan a nosotros las grandes sombras de El Nitri, de La Serneta, del Loco Mateo, de Enrique El Mellizo. Por eso puede tener en la historia del cante futuro, significación auroral de punto de partida para nuevas generaciones de auténticos cantaores. Yo canto, amigos míos, como el hombre que respira, escribió Lamartine, Pastora Pavón podría decir lo mismo de tal manera cantar es su destino y su vocación. Como milagro fue saludado el arte de La Niña de los Peines cuando irrumpió como astro de luz propia a principios de siglo, y el milagro seguimos proclamándolo cuantos tuvimos la suerte y el privilegio de haberla sentido hace unos meses –escribe en 1961–, en la cordial intimidad del sotanillo famoso del Bar Pinto sevillano; de ese bar que pasará a la historia del cante al lado del Burrero y de los más insignes cafés cantaores del siglo XIX. No es posible calcular el tesoro de cantes de los que Pastora es maravillosa depositaria. El estudioso siempre aprende algo valioso hablando con ella. Ya evoca el raro y sorprendente recuerdo de un cante de siguiriyas de Frijones de Jerez o revive con arte mágico la venerable reliquia de una toná olvidada o trae a nuestro tiempo el prestigio de la malagueña de La Trini, o salva del olvido una dramática siguiriya de Tomás el Nitri, o nos transporta a primitivos aires de tarantas y cartageneras de remoto abolengo. Esta mujer extraordinaria es como un mar sin fondo y sin orillas. Ella sola es toda la historia flamenca. Ella abarca todo el misterioso legado de nuestros cantes. Ignoramos lo que habían sido en su tiempo La Andonda, La Serrana, María Borrico, Merced la Serneta y tantas otras cantaoras famosas, pero parece imposible que ninguna superase a Pastora Pavón en vastedad de repertorio, frescura de voz, rajo gitano y vitalidad contagiosa.

Ricardo Molina

soneto a la niña de los peines

Giralda de las voces... Padecía
por su garganta un ave prisionera.
Era la pena de la petenera
y era un vuelo de llanto y agonía.

Entre el celo y la muerte y la armonía
de la amargura ardiendo como cera
está Pastora sobre su ara ibera:
Nuestra Señora del Andalucía.

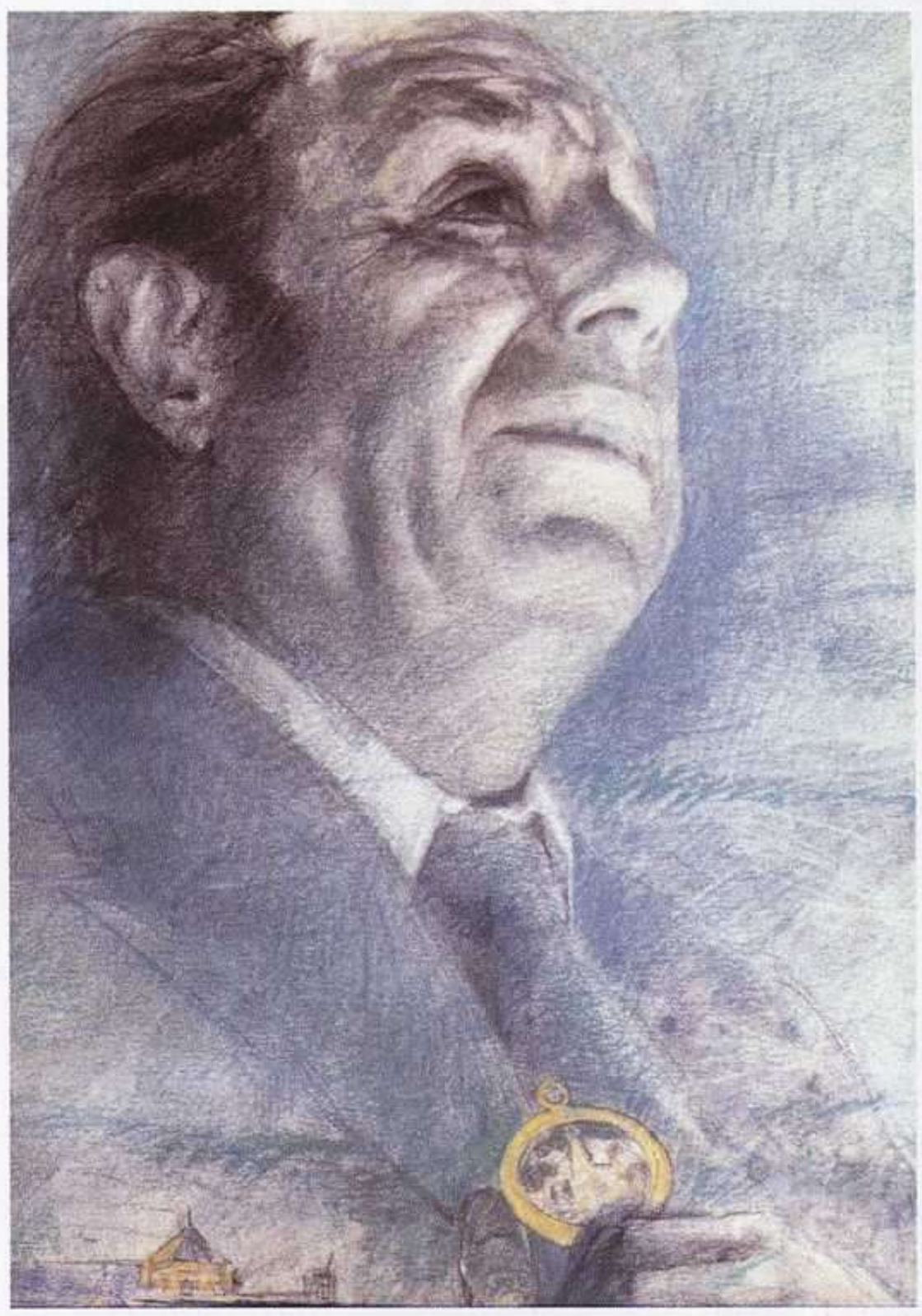
Cádiz de sal, Triana de la luna,
Málaga del jazmín, Córdoba amante,
le dan al vino denso del olvido.

Y ella, que el grito y el silencio auna,
raja el granado rojo de su cante
y entrega el corazón y su latido.

Pablo García Baena

Eugenio Chicano A Pastora Pavón, Niña de los peines, 1982

antonio mairena



Antonio Mairena por Ignacio Cortés

Antonio Cruz García (Mairena del Alcor, Sevilla, 1909- Sevilla, 1983)

En la medida del hombre que nos ocupa, no encontramos quien haya asumido las copiosas herencias del cante, en cuanto a variedad y a pureza, con la extensión e intensidad mostradas por Mairena, y lo que ha venido a llamarse *mairenismo* no es más que el fruto de esas herencias, la proyectada huella del ayer en el hoy, siempre reconocida por las generaciones más jóvenes mediante alguna señera voz transmisora, que devuelve al cante formas, calidades, enterezas y matices en trance de desaparición o deterioro.

FERNANDO QUIÑONES

a antonio mairena

En las fuentes del alba silencios,
tejiendo sombra y luz, nació su cante.
Transido aún de luna y ya radiante
de claro ruiseñor y roja rosa.

Yo el alma reverencio poderosa,
y el subterráneo sol, que suspirante,
la voz incendia de tu raza errante,
la queja de tu raza misteriosa.

India andaluza, tu laurel más puro
floreció en los plateados olivares
y los verdes naranjos de Sevilla.

Allí te aclama el martinete oscuro
su rey, allí su reino soleares
te rinden, y su imperio seguiriyas.

Ricardo Molina

al maestro

En principio fue el pueblo. Tú en Mairena.
Gentes que con el tiempo se hacen cruces,
pozos, plazas y patios andaluces.

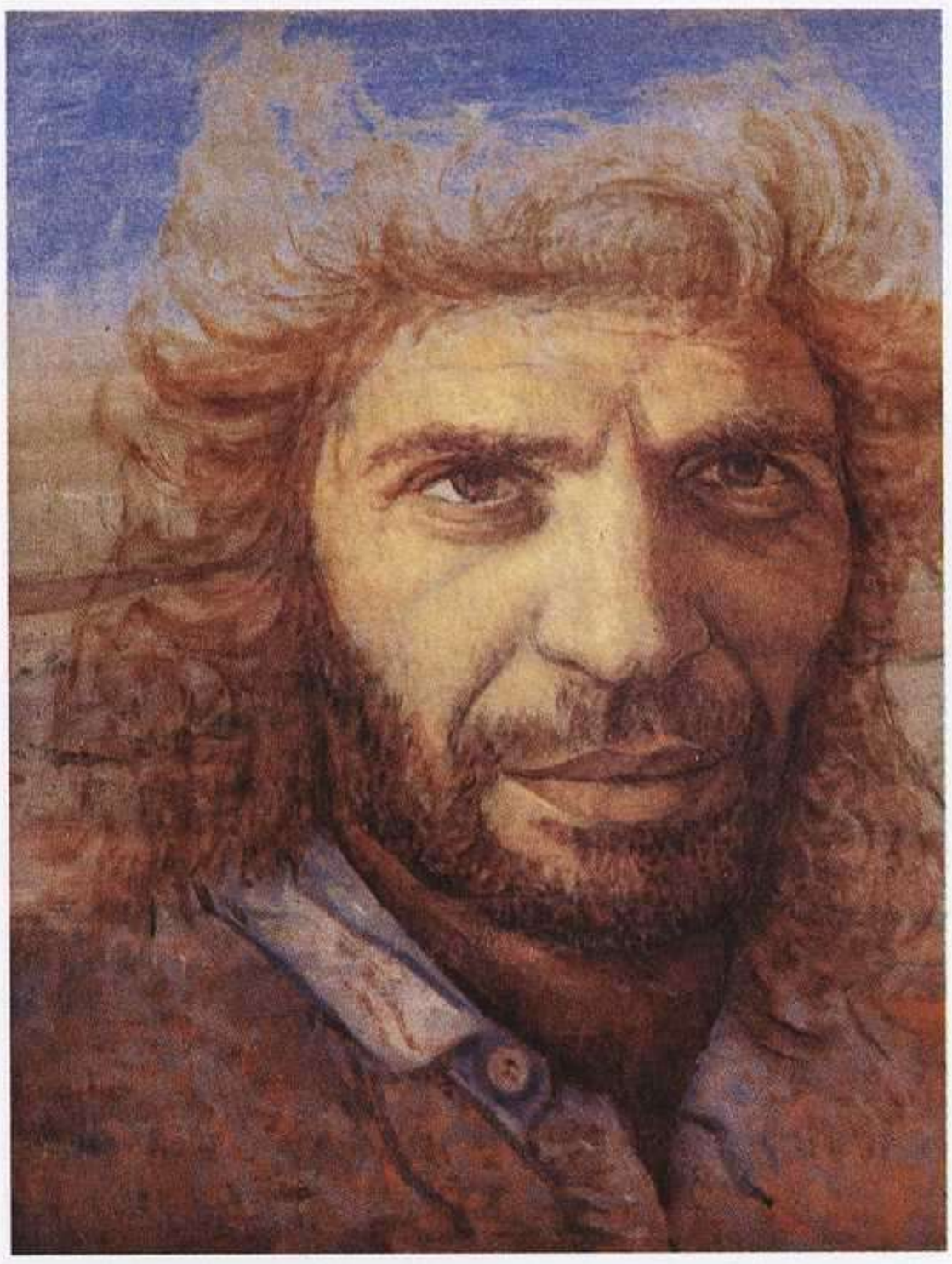
Después bebes dolor con yerbabuena,
oyes duendes del sur y los traduces,
ves arroyos de llanto y los conduces
a la alberca más honda y más serena.

Ahora sacas tu llave de oro, entras
en la casa del cante con los modos
con que su amo legítimo entraría.

Y en tu garganta suenan siglos mientras
le regalas al aire, que es de todos,
una buena porción de Andalucía.

Manuel Alcántara

camarón de la isla



Camarón de la isla, por José Olivares

José Monge Cruz (San Fernando, 1950 - Badalona, 1992)

Tenía toda la angustia del esqueleto del flamenco y todo el esplendor creador de una critatura de genio. Fue flamenco en cuanto que jamás se separó de las raíces, y fue a la vez artista en cuanto que supo convertir cada vieja ley en una nueva aventura de la libertad. Aprendió desde niño, se diría que desde antes de nacer, la deontología del artista trágico: el coraje para conversar con la desgracia. Sus cantes son un recorrido por el territorio de la desventura. Incluso de sus cantes festeros resbala un hilillo de sangre. Era un desesperado que no desconoció jamás que en «las últimas habitaciones de la sangre» se hallaba una belleza incandescente. Su pena era de fuego, su voz triste ardía, su congoja quemaba. Pocas veces la condición humana ha tenido un artista tan exacto como Camarón de la Isla.

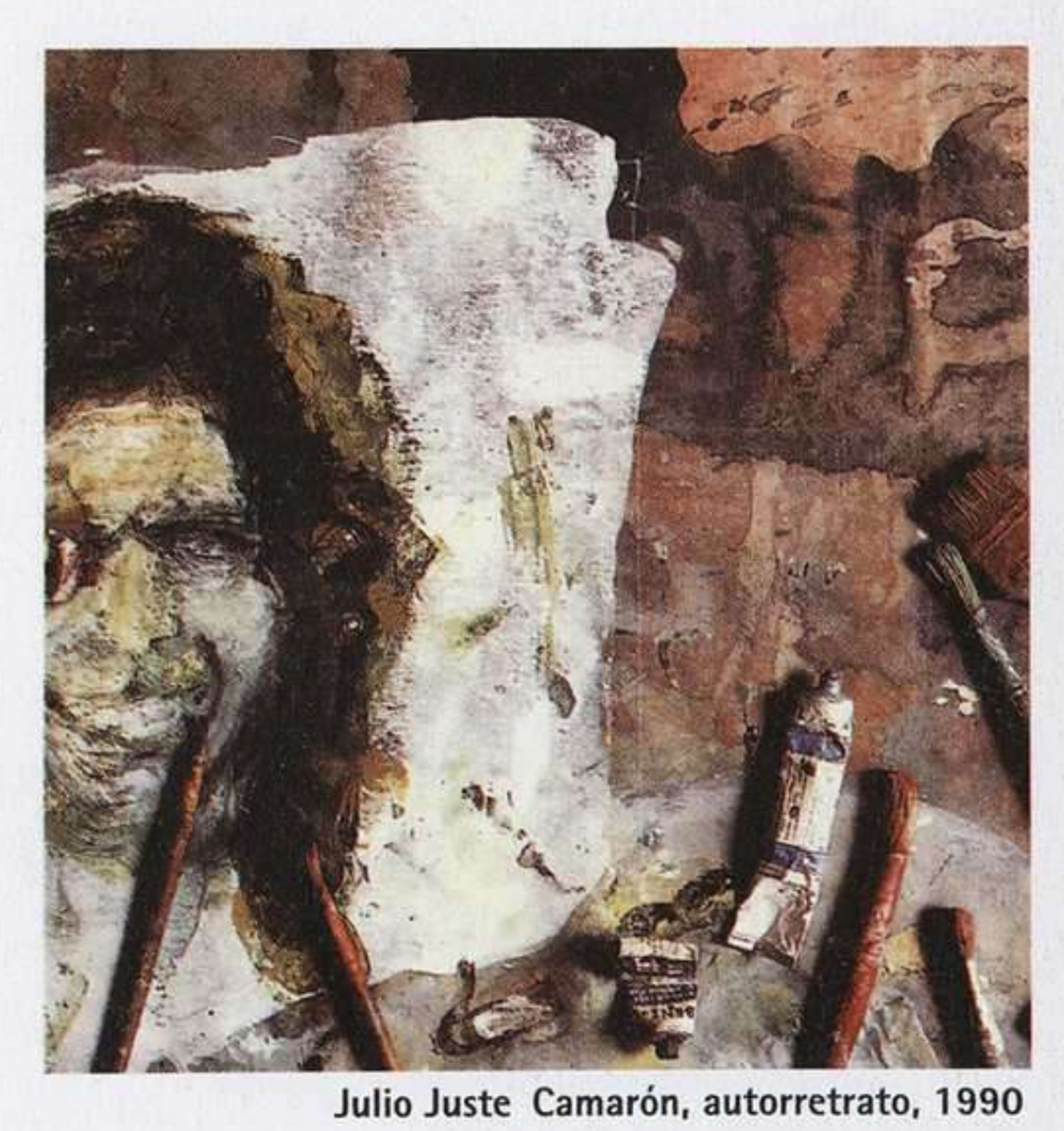
FÉLIX GRANDE

Si tus ojillos fueran
aceitunitas verdes
toda la noche estaría
muere que muere.

camarón de la isla

C on voz dulce y misteriosa
A rmoniza con su duende,
M arcando coplas preciosas.
A Camarón se le entiende
R ancio, pero oliendo a rosas,
O ndula, porque lo siente,
N oches gitanas hermosas.
D e los montones de sal
E l cante suyo se escapa.
L uego llegan hasta el mar
A esperar que la resaca,
I mponga su vendaval,
S aliendo al paso una barca
L o lleve a un montón de sal
A fundirlo con sus aguas.

Félix de Utrera



Julio Juste Camarón, autorretrato, 1990

Los sonidos negros del duende

Selección de textos e imágenes
Lorenzo Saval & José Antonio Mesa Toré

Silverio Franconetti • La Parrala • Mercé la Serneta • Juan Breva • La Macarrona • La Trini • Pastora Imperio • Pepe de la Matrona • El Pivayo • Juanito Mojama • Juan Talega • Manuel Vallejo • Tía Juana la de Vicente Escudero • Tomas Pavón • La Argentinita • Pepe Marchena • Manolo Caracol • La Niña de la Puebla • Pilar López • Carmen Amaya • Juanito Valderrama • Antonio el bailarín • Bernarda de Utrera • Chano Lobato • Paco Toronjo • Chocolate • Fosforito • Naranjito de Triana • La Paquera de Jerez• •Matilde Coral • Antonio Gades • Mario Maya • La Repompa • La Chunga • Manuel Agujetas • El Lebrijano • Enrique Morente • José Menese • Cristina Hoyos • Merche Esmeralda • Carmen Linares • José Mercé • Manuela Carrasco • Antonio Canales • Javier Barón • Mayte Martín • Esperanza Fernández • Joaquín Cortés • Eva la Yerba-buena • Sara Baras • Miguel Poveda • Estrella Morente •

Jorge García *s/t*, 1996

Silverio Franconetti

Sevilla, 1829–1889

Franconeti por Francisco Moreno Galván, 1979

Retrato de Silverio Franconetti

Entre italiano
y flamenco,
¿cómo cantaría
aquel Silverio?
La densa miel de Italia
con el limón nuestro,
iba en el hondo llanto
del siguiriyero.
Su grito fue terrible.
Los viejos
dicen que se erizaban
los cabellos,
y se abría el azogue
de los espejos.
Pasaba por los tonos
sin romperlos.
Y fue un creador
y un jardinero.
Un creador de glorietas
para el silencio.
Ahora su melodía
duerme con los ecos.
Definitiva y pura.
¡Con los últimos ecos!

Federico García Lorca

La Parrala

Dolores Parrala Moreno. Moguer, mediados del s. XIX

La Parrala con Paco Lucena

Café Cantante

Lámparas de cristal
y espejos verdes.

Sobre el tablado oscuro,
la Parrala sostiene
una conversación
con la Muerte.
La llama
no viene,
y la vuelve a llamar.
Las gentes
aspiran los sollozos.
Y en los espejos verdes,
largas colas de seda
se mueven.

Federico García Lorca

La Parrala, disen que era de Mogué,
otros asegura que fue de La Parmá,
pero nadie pudo de fijo sabé
de dónde sería Trini la Parrala.
Las malas lenguas desían
que las claritas del día
siempre la daban bebiendo,
pero ninguno sabía
el porqué de la agonía
que la estaba consumiendo.
Unos desían que sí,
otros desían que no,
y pa dar más que desí
la Parrala así cantó:
Que sí, que sí, que sí, que sí,
que a la Parrala le gusta el vino;
que no, que no, que no, que no,
ni el aguardiente ni el marrasquino.
Que sí, que sí, que sí, que sí,
que si no bebe no pué cantá
que no, que no, que no, que no,
que sólo bebe para olviá.
Quién me compra este misterio?
Adivina adivinanza;
Por quién llora, por quién bebe,
por quién sufre la Parrala?
Dos hombres riñeron una madrugá
dentro der cormao
donde ella cantaba,
y el que cayo herío dijo al expirar:
«Por tu curpa ha sío,
Trini la Parrala».
Los jueses al otro día
a la Trini preguntaban
si a aquel hombre conosía,
y la Trini contestaba:
«Yo no lo he visto en mi vía
ni sé por qué lo mataban.
Unos desían que sí,
otros desían que no,
y pa dar más que desí
la Parrala así cantó:
Que sí, que sí, que sí, que sí,
que la Parrala tiene un amante;
que no, que no, que no, que no,
que ella no quiere más que a su cante.
Que sí, que sí, que sí, que sí,
que si no bebe no pué cantá,
que no, que no, que no, que no,
que sólo bebe para olviá.
Quién me compra este misterio?
Adivina adivinanza;
Por quién llora, por quién bebe,
por quién sufre la Parrala?

León Valerio Quiroga

Mercé la Serneta

María de las Mercedes Fernández Vargas. Jerez de la Frontera, 1840–1912

Cuando murió La Serneta
la escuela quedó cerrá,
porque se llevó la llave
del cante por soleá.

Fernando el de Triana

Juan Breva

Antonio Ortega Escalona. Vélez-Málaga, 1844-1918

Juan Breva

Juan Breva tenía
cuerpo de gigante
y voz de niña.
Nada como su trino.
Era la misma
Pena cantando
detrás de una sonrisa.
Evoca los limonares
de Málaga la dormida,
y hay en su llanto dejos
de sal marina.
Como Homero cantó
ciego. Su voz tenía,
algo de mar sin luz
y naranja exprimida.

Federico García Lorca

He oído a Juan Breva, el cantaor de más renombre, el que acompañó en sus juergas al rey don Alfonso XII...

Rubén Darío

La Macarrona

Juana Vargas. Jerez de la Frontera, 1860–1918

La Macarrona por Alfonso Grosso

Esta es la que hace muchos años reina en el arte de bailar flamenco, porque la dotó Dios de todo lo necesario para que así sea: cara gitana, figura escultural, flexibilidad de cuerpo, y gracia en sus movimientos y contorsiones, sencillamente inimitables. Cuando su mantón de Manila y su bata de cola salen bailando y hace después de unos desplantes la parada en firme para entrar en falseta, queda la cola de su bata por detrás en matemática línea recta; y cuando en los diferentes pasos de dicha falseta tiene que dar una vuelta rápida con parada firme, quedan sus pies suavemente reliada en la cola de su bata, semejando una preciosa escultura colocada sobre delicado pedestal. ¡Esta es Juana la Macarrona! He aquí la mujer más representativa del baile flamenco.

Fernando el de Triana

La Trini

Trinidad Navarro Carrillo. Málaga, 1868-(?)

La profundidad y grandeza del cante de La Trini sigue en la actualidad. Los artistas actuales procuran seguir las huellas flamencas de tan gran cantaora por malagueñas. Ella supo poner en sus malagueñas la trilogía flamenca: llorar, sufrir y saber quejarse.

Alfredo Arrebola

Pastora Imperio

Pastora Rojas Monje. Sevilla, 1885–1979

Pastora Imperio por Julio Romero de Torres

Y salió Pastora Imperio. Era entonces mocita, casi niña, cenceña y nerviosa. Salía vestida de rojo; traje, pantaloncillos, medias y zapatos. En el pelo flores rojas. Una llamarada. Rompió a bailar. Todo era furor y vértigo; pero al propio tiempo, todo era acompasado y medido. Y había en el centro de aquella vorágine de movimiento un modo de eje estático, apoyado en dos puntos de fascinación, en dos piedras preciosas, de dos enormes y encendidas esmeraldas: los ojos de la bailarina...

Ramón Pérez de Ayala

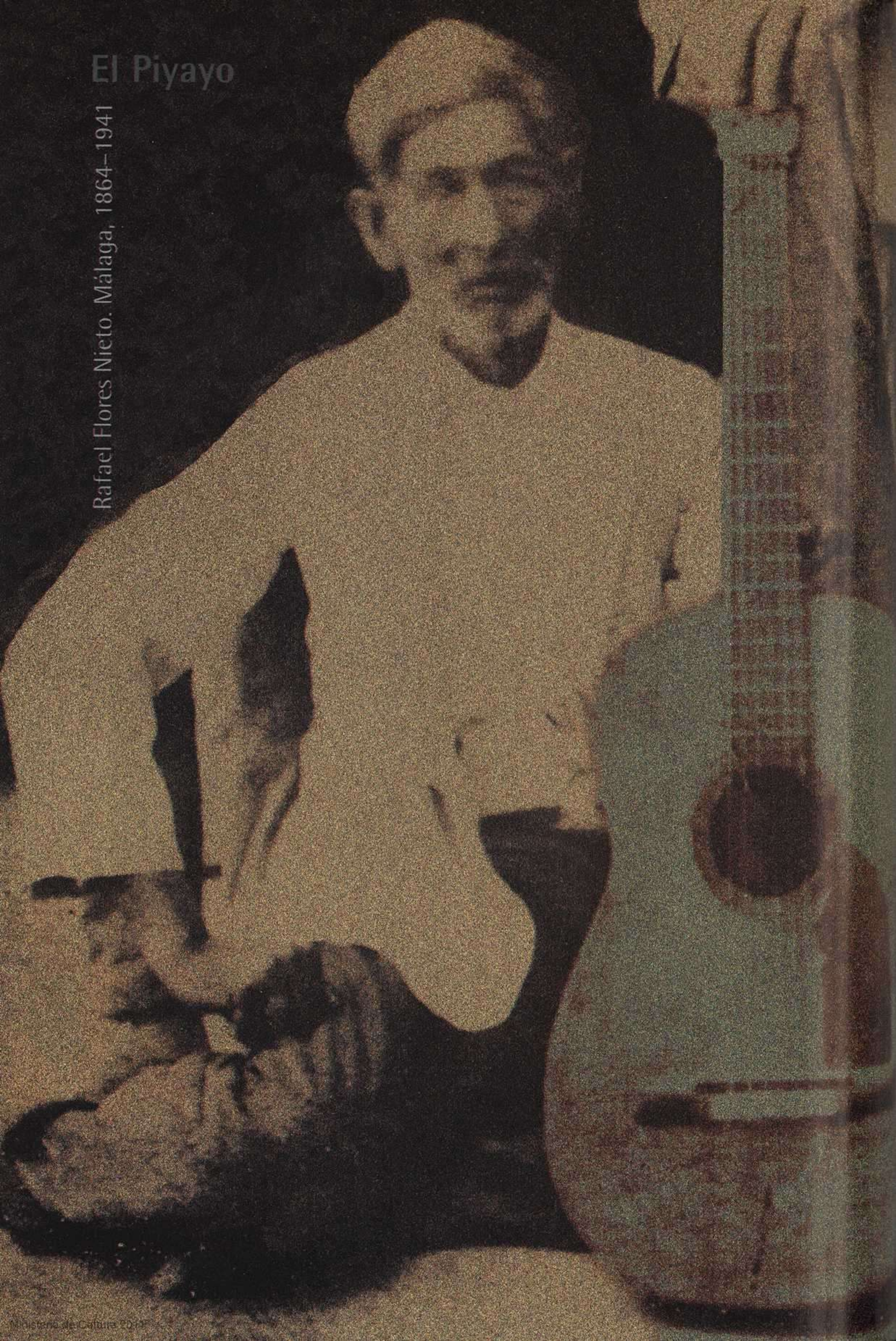
Pepe de la Matrona

José Núñez. Sevilla, 1887–1980

Pepe de la Matrona por Fausto Olivares

Y era, en verdad, de puro escalofrío contemplar la batalla que el viejo sostuvo contra todos sus años... Y era en verdad terrible y harinosa la pelea, y era la arrogancia de todo su coraje desplegado, y era la sabiduría, y era la experiencia cabalgando por los tercios, alzando la voz hasta arriba cuando se hacía precisa y conveniente su presencia, y era también la maestría recogiendo los gritos, apagándolos en función del bien decir el cante, completo y minucioso hasta el último tono necesario, incluso ya sin voz, incluso ya perdido el eco, pero presente en el gesto y en la voluntad de llegar al fondo, en la sobrecogedora expresión de una boca que deja rastros de pureza, y una cara y rictus de profundidad insondables, y unas manos que señalaban los compases y el camino.

José Luis Ortiz Nuevo



El Piyayo

Rafael Flores Nieto. Málaga, 1864–1941

El Piyayo

¿Tú no conoces al Piyayo?
Un viejecillo renegro, reseco y chicuelo;
la mirada de gallo
pendenciero
y hocico de raposo
tiñoso...
Que pide limosna por tangos
y maldice cantando fandangos
gangosos...
... ...
¡A chufla lo toma la gente,
y a mí me da pena
y me causa un respeto imponente!

Ata a su cuerpo una guitarra
que chilla como una corneja
y zumba como una chicharra
y tiene arrumacos de vieja pelleja.

Babeaba de rabia y de vino,
bailando con saltos felinos
a la vez que tocaba a zarpazos
los acordes de un viejo tangazo.

Y el endeble Piyayo jadea,
y suda..., y renquea,
y, a sus contorsiones de ardilla,
hace con la sucia calderilla.

¡A chufla lo toma la gente!
A mí me da pena
y me causa un respeto imponente.

Es su extraño arte
su cepo y su cruz,
su vida y su luz,
su tabaco y su aguardientillo...,
y su pan y el de sus nietecillos;
churumbeles con greñas de alambre
y panzas de sapo,
que aúllan de hambre
tiritando bajo los harapos;

Manolo Garvayo El Piyayo (fragmento), 1945

sin madre que lave su roña;
sin padre que afane,
porque pena una muerte en Santoña;
sin más sombra que la del abuelo...
¡Poca sombra, porque es tan chicuelo!

En El Altozano
tiene el cuchitril
–¡a las vigas alcanza la mano!–,
y por lumbre y por luz un candil.
Vacía sus alforjas –que son sus bolsillos–.
Bostezando, los siete chiquillos
se agrupan riendo.
Y, entre carantoñas, les va repartiendo
pan y pescao frito
con la parsimonia de un antiguo rito:
–¡Chavales!–
¡Pan de flor de harina!...
Mascarlo despasio.
Mejó pan no se come en palasio.
Y este pescaito, ¿no es ná?
¡Sacao uno a uno del fondo der má!
¡Gloria pura é!
... ...

Las espinas se comen tamié,
que tó es alimento...
... ...

Así..., despacito...,
Muy remascaito.
¡No yores, Manuela!
Tu no pués, porque no tienes
muelas.
¡Es tan chiquitita
mi niña bonita!...

Así, despacito,
muy remascaito;
migaja a migaja –¡que dure!–
le van dando fin
a los cinco reales que costó el
festín.

Luego, entre guiñapos, durmiendo
por matar el frío muy apiñaditos,
la Virgen María contempla al
Piyayo
riendo.
Y hay un ángel rubio, que besa la
frente
de cada gitano chiquito.
... ...

¡A chufla lo toma la gente!...
¡A mí me da pena,
y me causa un respeto imponente!

José Carlos de Luna

Manuel Vallejo

Manuel Jiménez Martínez de Pinillo. Sevilla, 1891-1960

Como cantaor fue preciosista a la vez que grande. Tan grande como el que más. Tanto es así, que si queremos hacer una justa y ponderada valoración del cante flamenco de los años veintitantos, hemos de escoger entre sus máximos y polifacéticos interpretes a Manuel Vallejo y a La niña de los Peines. Despues de estos dos profesionales, sería muy dificil encontrar otra pareja que la igualase. Como bailaor, junto a Pastora y Juanito Mojama, formó un trío muy exquisito.

Manuel Yerga Lancharro

Juanito Mojama

Juan Valencia Carpio. Jerez de la Frontera, 189?-1957

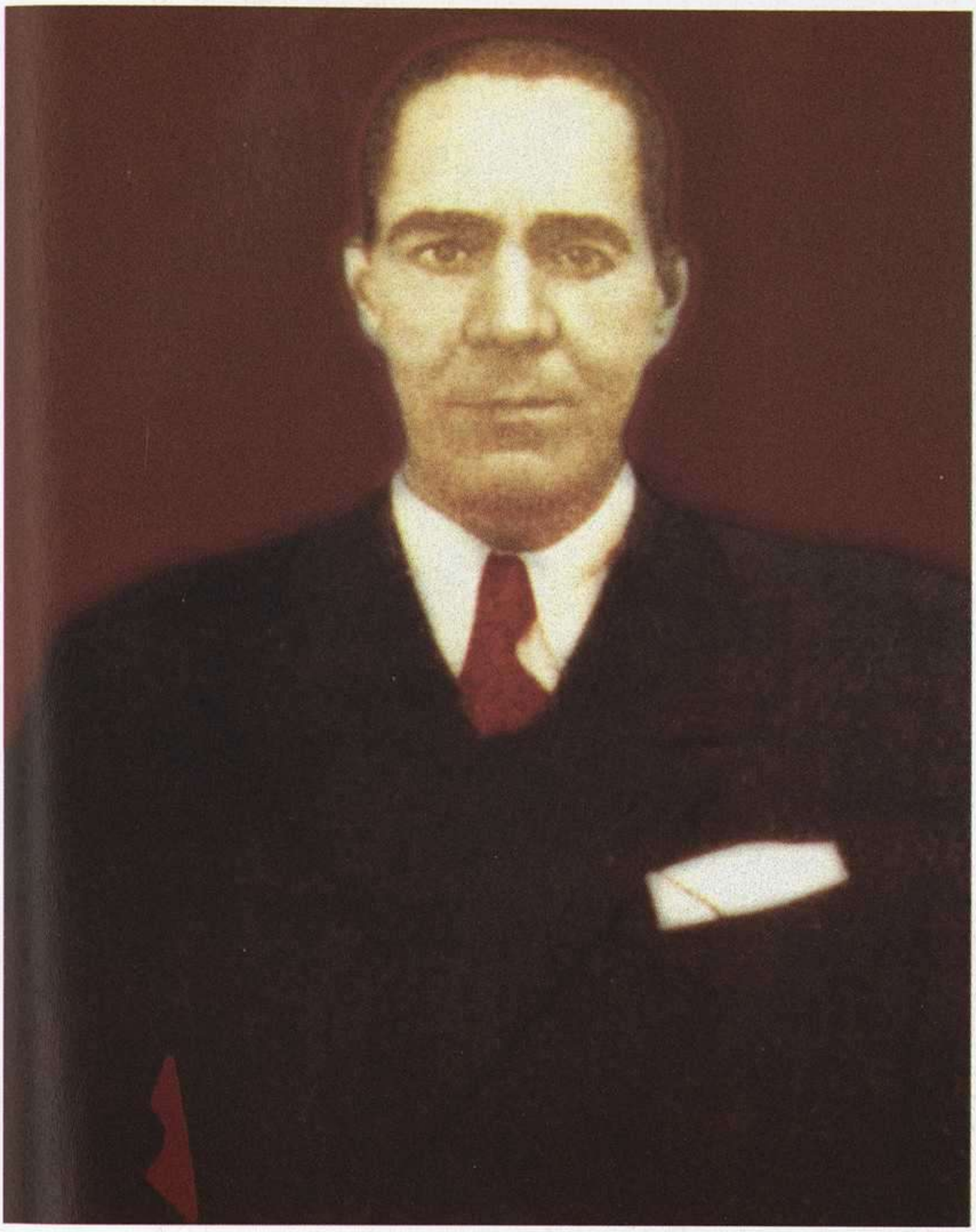
Juanito Mojama por Carmen Córdoba

Situado en la poderosa creatividad de Don Antonio Chacón y la jondura genial de Manuel Torre, Juan Mojama es posiblemente el intérprete que en su tiempo mantuvo con idóneo equilibrio, salvado de influencias del momento, con conocimiento y capacidad de privilegiado, las características más esenciales del cante jerezano.

Manuel Ríos Ruiz

Tomás Pavón

Sevilla, 1893–1952



Tomás Pavón no sólo aportaba razones, sino ejemplos. Era el maestro que, a la par que teorizaba, actuaba. Contaba y... cantaba. Y si cuando vertía discursos, conmovía; cuando vertía cante, convencía... Tomás Pavón era: todo un catedrático en materia tan ardua y difusa.

Antonio Rodríguez de León

Juan Talega

Juan Agustín Fernández Vargas. Dos Hermanas, 1891–1971

Juan Talega. FOTO Colita

Juan Talega ha supuesto el más remoto punto de referencia para conocer un repertorio cultural gitano –un modo de vivir el cante–, cuyas raíces humanas y artísticas se nutrieron en los más dramáticos hondones del pueblo bajo andaluz. Su íntegro e indeclinable magisterio es el último testimonio de esa preclara dinastía gitano-andaluza que floreció en la casa de los Talega, de Alcalá, desde hace más de un siglo, y donde se forjaron no pocos de los más ilustres intérpretes de la historia del flamenco. Juan Talega recogió toda esa recóndita e inmemorial herencia, la enriqueció con su propia sabiduría popular y luego repartió con humilde magnificencia entre quienes acudieron a él en busca de perdidos eslabones del flamenco.

José Manuel Caballero Bonald

Tía Juana la de El Pipa

A Juana la de El Pipa, sin fama que yo sepa,
vieja y gorda, a la que vi bailando en un tablao
moderno de Sevilla.

Tus brazos te salvaron
de los demonios bobos de los quilos,
y toda tú te eternizabas
con el son santoral de tu sonrisa.

¡Cuánta muerte se iba
de tu contorno fofo
de planeta vencido
cuando fueron tus dedos golondrinas
y ritmo de rosales
te ilustraban los pies!

Yo no sé de tu casta
ni tampoco del sitio
donde el hambre te dio
los primeros diplomas de la gracia.
En Sevilla te he visto enmilagrada
y en Sevilla te grabo,
porque no te resignas
el peso oscuro y sordo
de la carne arrugada y silenciosa.

José María Requena

Juana la de El Pipa por Miguel Alcalá

Vicente Escudero

Valladolid, 1887–1980

Vicente Escudero. FOTO Man Ray, 1928

Mi Baile
(fragmento), 1947

Vicente Escudero

Fue entonces cuando descubrí el barrio de Montparnasse y empecé a frecuentar sus cafés: *La Rotonda*, *Closerie des Liles* y el *Daume*. Me impresionaban los cuadros de todas las tendencias y de toda clase de valores que decoraban sus paredes, y de entre ellos empecé a fijarme en aquéllos que no comprendía y en los que no veía claro. Sobre todo los que tenían influencias cubistas, fuesen malos o buenos; los demás, en cuanto descubría el asunto, ni los miraba.

Pronto se dieron cuenta de mi inquietud y mi interés un grupo de pintores españoles que podríamos llamar discípulos de Picasso, por estar muy influidos por la obra de este pintor, y me admitieron en su tertulia. Era quizá el momento más interesante de la época moderna en lo que se refiere a las artes plásticas. El cubismo, el dadaísmo y el surrealismo se disputaban la supremacía artística con una fuerza y un afán de buscar el más allá, que daba gusto vivir.

Empecé a abandonar mis contratos para poder asistir a sus peñas. Alquilé el último piso de un caserón de Montmartre, en el número 12 de la calle Víctor Masse –donde antiguamente estuvo situado el cabaret *Gato Negro*– unas habitaciones destartaladas, en las que, con la única compañía de mi madre, empecé a vivir una vida de auténtico bohemio local. Y solamente cuando ni *Muso* (gato que llegó a ser conocido por todos los artistas plásticos de París) ni nosotros teníamos nada que llevarnos a la boca, buscaba un contrato para poder ir tirando. Así viví tres años en aquel ambiente de arte puro, en el que conocí a Metzenger quien, al mismo tiempo que Picasso, presentaba en París las primeras manifestaciones de cubismo. También traté a Fernand Léger, Juan Gris y otros pintores de esta tendencia.

Más iniciado ya en los secretos de la pintura, trataba de traducir su emoción en mis bailes. Del cubismo me interesaba sobre todo la coincidencia con una gran preocupación mía: conseguir el equilibrio estético entre cada una de mis actitudes con una total despreocupación por todo lo que perciben y deforman directamente los sentidos.

Dibujo de Vicente Escudero

Con un gran amigo, alquilé un minúsculo teatro que había pertenecido a la gran actriz francesa Emilianne d'Alençon, al que denominamos Teatro Curva. Nunca en mi vida he bailado tan a gusto, ni he conseguido comunicar tanta emoción a mis bailes como en este escenario. En aquella sala tan íntima, que nunca conseguimos llenar, sentía la impresión de bailar para mí solo, o mejor aún, aunque parezca pretencioso, para toda la humanidad presente y futura.

Creaba mi propio ritmo y sentía el placer de dominar y someter la música escrita a mi capricho, demostrando que el baile es anterior a ella como forma de expresión artística. Interpretaba una farruca geométrica y en ella dejaba resbalar las notas musicales a través de cada actitud, hasta que a mi antojo reanudaba de nuevo el movimiento entrando otra vez en el ritmo musical con el que, sin yo buscarle, siempre me encontraba. A pesar de mi cerebral preocupación por la línea, toda mi actuación era espontánea, sin ningún trabajo anterior de laboratorio y, por lo tanto, llena de vida, siempre interpretando sin eludirlas las normas flamencas.

Como no iban a verme más que los que se interesaban por el arte avanzado, que por desgracia eran entonces muy pocos, mi socio y yo perdimos los pocos francos que teníamos y tuvimos que apagar las velas. Recuerdo la anécdota de que cuando lo inauguramos, para pintar la portada, Cassandre y yo nos vimos en la necesidad de vaciar nuestros bolsillos en casa del droguero para pagar la pintura, y todavía le quedamos a deber unos francos. Y esto sucedía poco antes de que Cassandre pintase el cartel del *leñador*, que había de colocarle en la categoría de primer cartelista del mundo.

El fracaso de público lo consideré un éxito e íntimamente me alegré, pues pensé que si hubiera venido mucha gente hubiera sido la prueba de que no valía nada lo que hacíamos la calidad de los artistas que acudían me dio ánimos para mirar más largo y más hondo, y fue entonces cuando empecé a simpatizar con el movimiento surrealista. Conocí a Luis Aragon, André Breton, Eluard, Buñuel, el fotógrafo Manray (sic) y al pintor Juan Miró, la pintura del cual influyó también grandemente en mi baile. Admiraba en él la pureza de líneas, su ritmo sin música y la libertad del sujeto sin intención de hacer gracia.

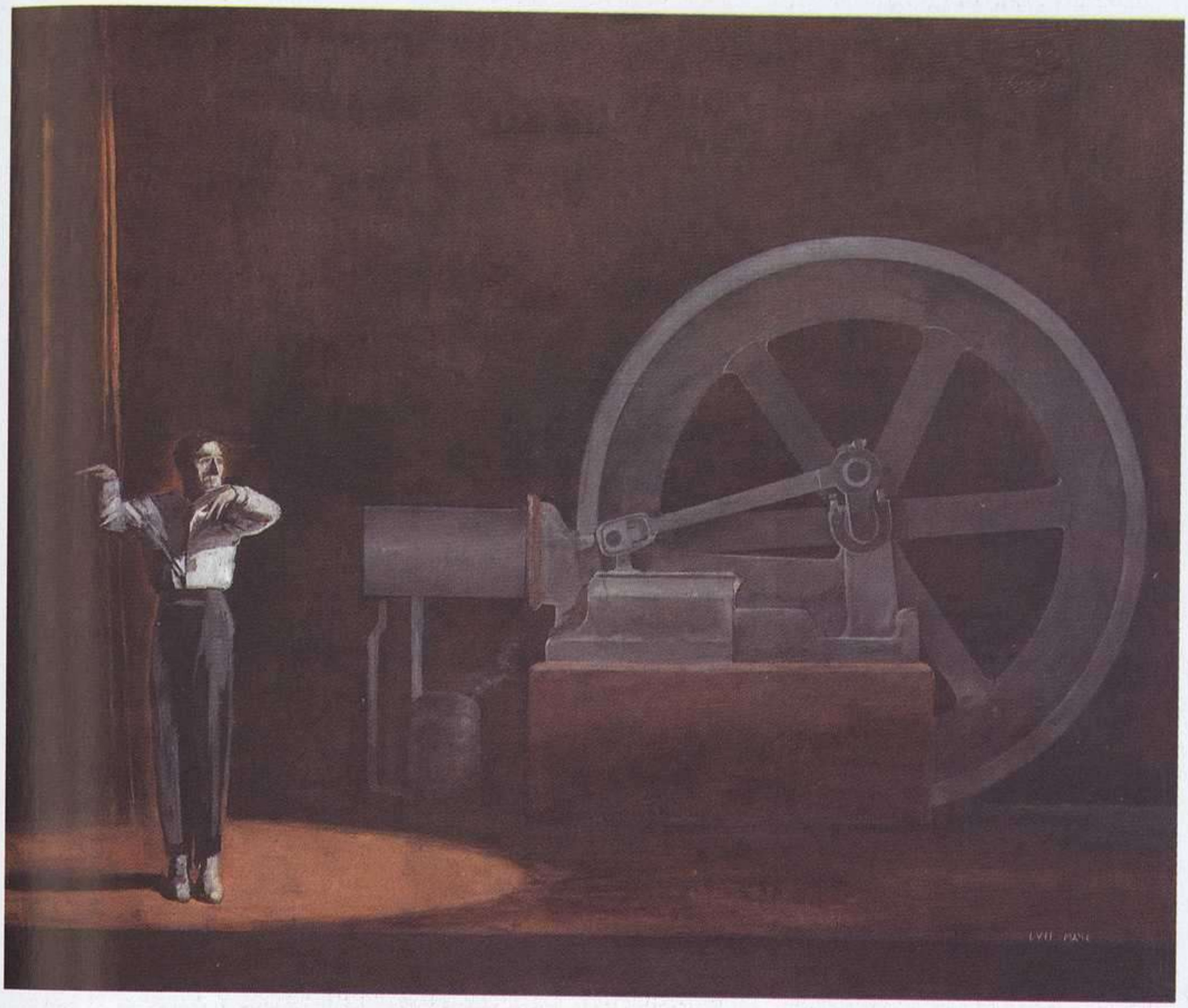
La pintura surrealista fue la que me inspiró a bailar arquitectónicamente. Veía en ella en unos momentos solidez, y en otros una sutileza que, sin embargo, estaba muy lejos de la blandura. Acepté la consigna surrealista: la habilidad artística se parece a una mascarada que compromete la dignidad humana. Desde entonces yo bailo con el corazón y sigo sus dictados tenga o no razón, pues pienso que en arte es preciso decir algo sin que las palabras tengan arrugas.

Todo el movimiento de estos artistas lo seguía yo paso a paso en sus conversaciones, compraba todas las revistas que se publicaban de esta tendencia y estaba al tanto de sus polémicas. Ello me obligaba a dedicar también mi atención al arte retrospectivo, para comprobar influencias y apreciar el valor de los precursores.

Por entonces conocí a Tristan Tzara, fundador del Dadaísmo en Suiza. De esta tendencia me gustaba, entre otras cosas, la forma en que algunos fundían los objetos fabricados por el hombre y la naturaleza, sistema que yo aprovechaba en mis decorados. En este sentido admiraba a Marcel Duchamp. También seguí con interés la trayectoria de Francis Picabia, Hans Arp, Blancucci y otros.

Influido por el ambiente, decidí aventurarme a realizar algunos dibujos y todos me animaron a continuar. Yo gozaba ante la perspectiva de tener una forma más de expresarme artísticamente y proseguí mis experiencias. Valiéndome de pintura ripolín hice algunos cuadros, bocetos para decorados y carteles. También creé algunos figurines para vestir mis bailes. Como era un caso único el que un bailarín pintase con una tendencia tan avanzada, llegué a adquirir cierta fama entre los del grupo y hasta dijeron que tenía mucho sentido del color.

Durante mi fiebre pictórica estaba tan influido por todas



Luis Mayo. Vicente Escudero bailando al ritmo de dos motores de la sala Pleyel, 1996

las teorías nuevas que me pasaba las noches sin dormir, y cuando lo hacía mis sueños estaban también sugestionados por ellas. Así una noche soñé que bailaba con el ruido de dos motores y al poco tiempo lo convertí en realidad, llevándolo a la escena de la Sala Pleyel, de París, en un concierto en el que presenté un baile flamencogitano, con el acompañamiento de dos dinamos de diferente intensidad. Yo, a fuerza de quebrar la línea recta que producía el sonido eléctrico, compuse la combinación rítmico-plástica que me había propuesto por voluntad, y que para mí representaba la lucha del hombre y la máquina, de la improvisación y la técnica mecánica.

En parte del público esta demostración causó gran desconcierto. No se daban cuenta de que el baile era el mismo que tanto me habían aplaudido otras veces, pero realizado con una mayor belleza estética, conseguida precisamente por la libertad con que podía desenvolver mis movimientos y mis impulsos.

La Argentinita

Encarnación López Júlvez. Buenos Aires, 1898–1945

El arte poético de bailar: La Argentinita

José Bergamín

Esde muy atrás, desde nuestros preceptistas aristotélicos de XVII, se viene confundiendo en España el sentido lírico del baile con el dramático o melodramático; con lo que no es enteramente baile. Porque hay que entender por sentido lírico del baile el del baile puro, o depurado, separado de sus originarias, si lo fueron, adherencias melodramáticas: el baile como simple baile o el baile por el baile; esto es: sin pantomimas.

La consabida «inímesis»: la imitación por el baile –que es también, en definitiva, forma poética, como la pintura o la musica– debe ser por esto inventiva también; libre, creadora. Todos los procesos de depuración, de liberación de las artes poéticas, han consistido en eso: en hacerles encontrar su propia y peculiar naturaleza; su razón esencial de ser, que es su índeripendencia; su definición o su forma de creación, única y verdadera. Como la Poesía se separa de la Historia o el Teatro del Estado o de la Iglesia, el baile se separa del dramático ditirambo en que se engendrara, de su originaria representación teatral: del simulacro, al servicio de una acción representativa distinta de la de su propia voluntad de forma; y separándose, toma voluntad propia; nace o se hace, entonces, baile puro; nace líricamente como algo que es, por su esencia (y presencia y potencia), único: como puro baile, o sea, como actividad poética, creadora, independiente, verdadera. El baile como voluntad y no como representación. La santísima voluntad del baile.

A esta línea de baile puro pertenece en España, siguiendo el más hondo sentido del baile español, el baile de «La Argentinita». Baile, por su naturaleza, esencialmente lírico: o sea, definitivamente puro, independiente, autónomo; separado, desarraigado de su remotas y confusas reminiscencias pantomímicas o melodramáticas de vida placentaria; reminiscencias que no son otra cosa ahora, en sus simulaciones castizas o internacionales, que academicismos escayolados, que retóricas muertas.

El más grave reproche que aparente mente se ha hecho a este baile vivo, lírico (el de «La Argentinita», por ejemplo), a este baile puro, es el de la asombrosa perfección de lo que, por llamarle de algún modo, se llama mecanismo: de su mecanismo o su técnica; como si el mecanismo, la técnica, en el baile, como en toda activi dad imaginativa creadora, pudiera ser otra cosa que la perfección de lo creado: en una palabra, el estilo. Una bailarina de estilo será siempre una bailarina de maravilloso mecanismo, como lo han sido todas las bailarinas de verdadero estilo: españolas, rusas o negras.

Recuerdo que a propósito de esta sorprendente perfección, que metafóricamente (no hay que olvidarlo) se llama mecanismo en el baile de «La Argentinita», un malintencionado comentario que hizo alguna envidia fue aquel de que era una bailarina que bailaba como una máquina de coser. Insuperable elogio. Porque aparte de que una máquina de coser bailando ya sería cosa admirable y de verdadera maravilla poética, es que si la referencia se limita a la analogía imaginativa o equivalencia, una bailarina de carne y sangre (otras, de entre

Julio Romero de Torres. La argentina, 1910

las pantomímicas, lo son de nervio y hueso), una bailarina viva, que baila como cose una máquina, o como calcula una máquina, o como corre, o como vuela... es, sencillamente, una bailarina sobrenaturalmente milagrosa. Y es que la creación espiritual del baile, su dinámica actividad creadora, en el aire de los aires, en la luz, no se mata por la percepción del estilo, sino que se origina en ella; porque es su poética razón de ser misma.

Yo creí que debiera llamarse a esta normalidad estética: «el arte de Birlibirloque», por su rapidez y por su inteligencia; por su dinámico sentido creador puro. Y he citado como ejemplos de ello: el arte dramático inventado por Lope de Vega, y en proyección figurativa (iba a decir geométrica), «birlibirloquesa» o «birlibirlológica», el arte de torear que tuvo o inventó, siguiendo la línea tradicional de una escuela, de un estilo, Joselito. Pues éste «joselismo» o «lopismo» es el del baile de la Argentinita: «el arte de birlibirloque de bailar». Por eso es, también, representativo o significativo: porque asume esa significación universal, esa pura trascendencia estética que tuvieron y que tienen las manifestaciones verdaderamente universales de las Artes y del pensamiento españoles; la que encontramos, por ejemplo, en la mística y en la poesía lírica y dramática del XVI y XVII, o en la pintura de Zurbarán y de Picasso; o en el «cante hondo» y en la música de Falla... Y contra esta inteligencia clara y viva de lo perfecto, contra esta clarividencia luminosa es contra lo que se alza, en constante pugna, su sombría negación retórica, hueca, vacía; la degeneración vital de todo casticismo: deformación, retorcimiento, ignorancia, efectismo, trampa; mixtificaciones en suma; todo el particularismo turbio, sucio, de un españolismo convencional de exportación.

Pero no es que el baile dramático no pueda reintegrarse a un arte teatral, como lo fue o estuvo integrando el griego y el español del XVII, o el moderno «ballet» ruso, sino que todo lo que queda, o remeda, o simula, de melodramatismo, de pantomima, el reminiscente baile casticista es falsificación, mixtificación; porque superpone una forma viva en otra muerta y esto momifica o pantomomifica la danza, haciendo de la «pantomima», «pantomomia»; paralizando en proyección gesticulante la vacuidad inexpresiva de lo muerto. Por eso, las bailarinas de ese tipo, que ahuecan el gesto como si ahuecaran la voz, que bailan «de falsete», acaban por convertirse en momias acartonadas, empastándose en el esqueleto de su danza paralizadora, haciéndose las caricaturas de sí mismas, recortadas paralíticamente por una estilización o amaneramiento que las proyecta en la sombra de un alucinante garabato grotesco, como el fantasma o espectro endemoniado de sus danzas macabras.

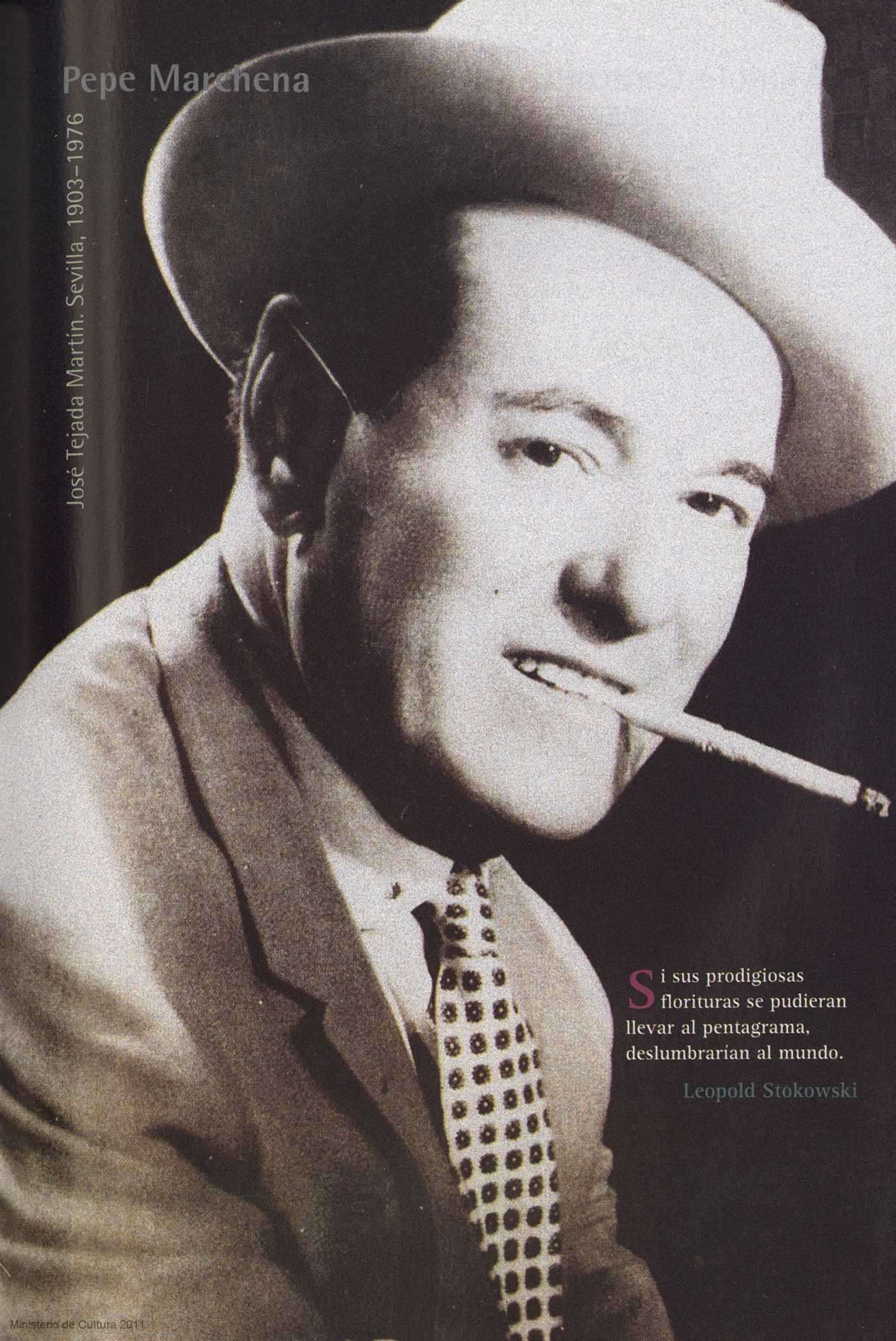
En cambio, en «el arte de birlibirloque» de bailar, vemos lo contrario: la perpetuidad siempre nueva y siempre repetida de la forma. La bailarina pura, lírica, baila cara a cara con la verdad: con su verdad; juega, baila limpio; baila a cuerpo limpio; y así, su baile clarividente se hace o se crea como dicción o lenguaje imaginativo perfecto. Lo más hondo y más grave que tiene que decir la bailarina pura lo dice bailando: su alegría creadora. Así, la Argentinita, en su «arte de birlibirloque» de bailar, burla y birla su personalidad profunda: expresamente, expresivamente: por la perfección misma de su estilo, que es virtud de inteligencia clara: la de proyectarse bailando por el aire y la luz, profundamente viva, profundamente superficial, en una honda y precisa imagen dinámica luminosamente burladora de cielos.

José Bergamín

Heraldo de Madrid, Mayo 1933

Pepe Marchena

José Tejada Martín. Sevilla, 1903–1976

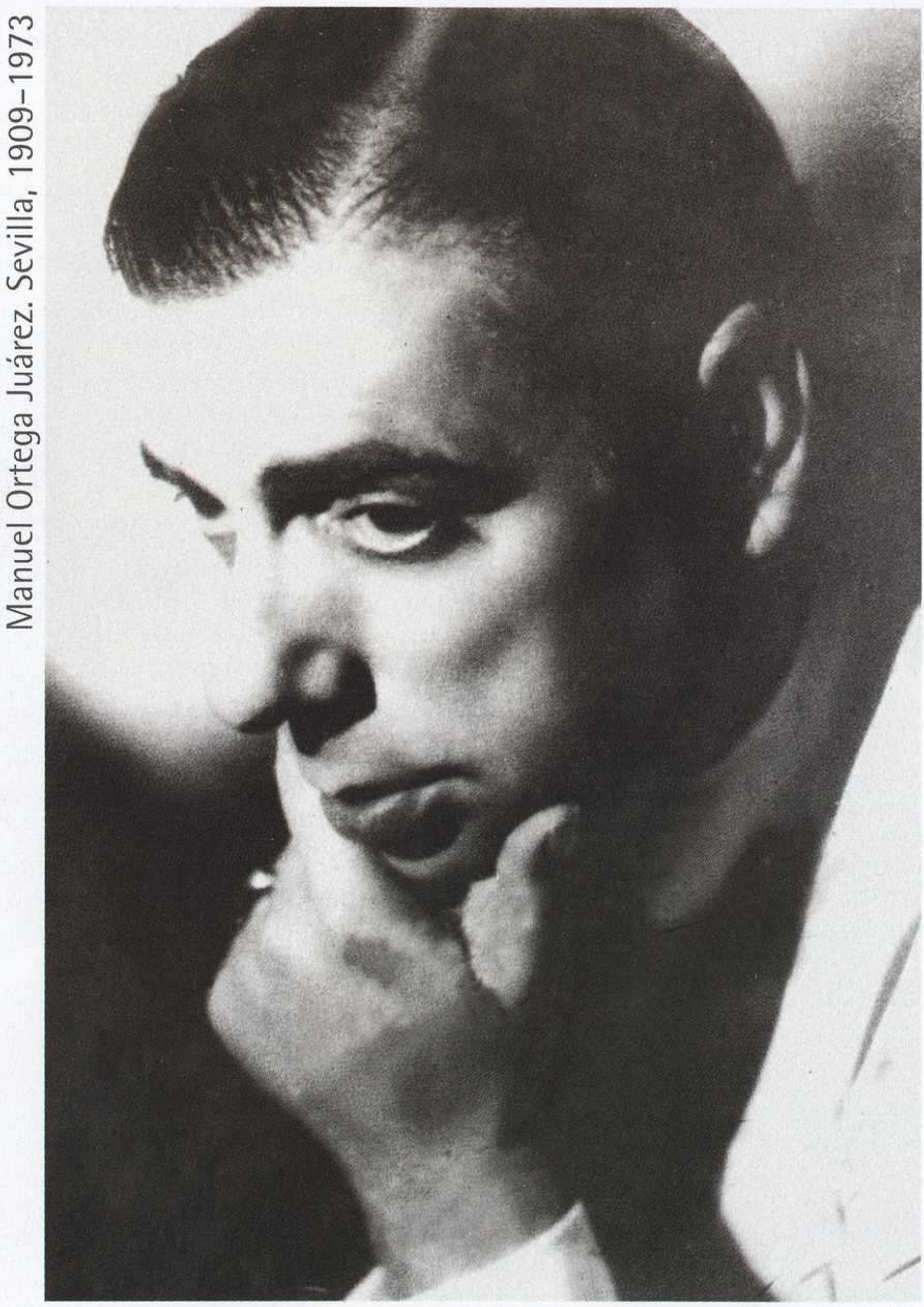


Si sus prodigiosas florituras se pudieran llevar al pentagrama, deslumbrarían al mundo.

Leopold Stokowski

Ministerio de Cultura 2011

Manolo Caracol



Manuel Ortega Juárez. Sevilla, 1909–1973

Sin lugar a dudas Manolo Caracol es la culminación de la dinastía flamenca más importante de la historia. Una sangre más destilada en el flamenco no la hubo nunca y difícilmente será posible la repetición del fenómeno.

Manuel Ríos Ruiz

Cobrizo spiritual para Manolo Caracol

Es la calamidad lo que este hombre examina;
es el desastre subrepticio, la astucia del dolor
lo que desenmascara sobre su corazón espeso
este gitano de enebro con sangrías de lamento y saber.

Su voz, esa pirámide de entrañas y fragmentos cortantes,
ese rumor de petróleo subterráneo y desesperados lobeznos,
su voz mitad oráculo, mitad desconcierto de huérfano,
su voz de candeal abrasado por cuya ladera pululan
cristales minerales y prehistóricas advertencias,
su voz de tabaco ordeñado con avidez,
resquebrajada, precariamente unida con sogas de esparto,
su voz maravillosa, amenazada de inutilidad,
voz sin educación, veteada de caídas, su voz impresionante.

Ah, sí, con esa voz informa sobre la hostil desgracia
que brotó en las cavernas: ¿no oís el horror
de los hombres desnudos bramando sobre el mundo vacío?

¿Escucháis las parejas salvajes que ante la miseria y la muerte
copulaban buscando, aterradas, el rostro de siglos venideros?
En la voz de este hombre de nuestros días hierve
la sorda herencia de fatiga y furia, desolación y voluntad,
injusticia y quejido y hombría que, como un megaterio,
avanza de una edad en otra, avanza.
Pues, ¿qué es el cante? ¿Qué es una siguiriya?
¿No es algo roto cuyos pedazos aúllan
y riegan de sangre oscura el tabique de la reunión?
¿No es la electricidad del amor y del miedo?
¿No es la brasa que anda por entre el vello de los brazos
sobresaltando a la miseria y al ultraje que nos desgastan?
¿No es el cante una borrachera de impotencia y coraje,
una paz sísmica, un alimento horrible?
Y este hombre de la áspera garganta,
genialmente amarrado a su tenacidad y sus siglos,
escucha con bravura un instante la guitarra fantástica,
la guitarra feroz que chorrea pesadumbre y presidio,
que segrega lujuria de vivir, y él la escucha
y abre luego la boca para arrancarse de ella
pozos de amores horrorosos, madres muertas, infamias,

sexos, cadáveres, borbotones de comprensión y desafío,
y nos entrega en un cante un fardo de atonal destino
y una pena sin fin transitada por harapos y puños
y escarmientos y ojos, muchos ojos abiertos, ojos, ojos,
hasta enjoyarlo todo del fuerte olor del corazón que mira.

Félix Grande

Manolo Caracol

Tu grito fue de angustia y puñalada
como un tremendo ¡ay! de profecía
y tu voz afilá fue la armonía
al relente de turbia madrugada...

Aguardiente y delirio en la alborada
con la mística copla en agonía,
y en el charco del alma, la bravía
pasión que en bronce y fuego va grabada...

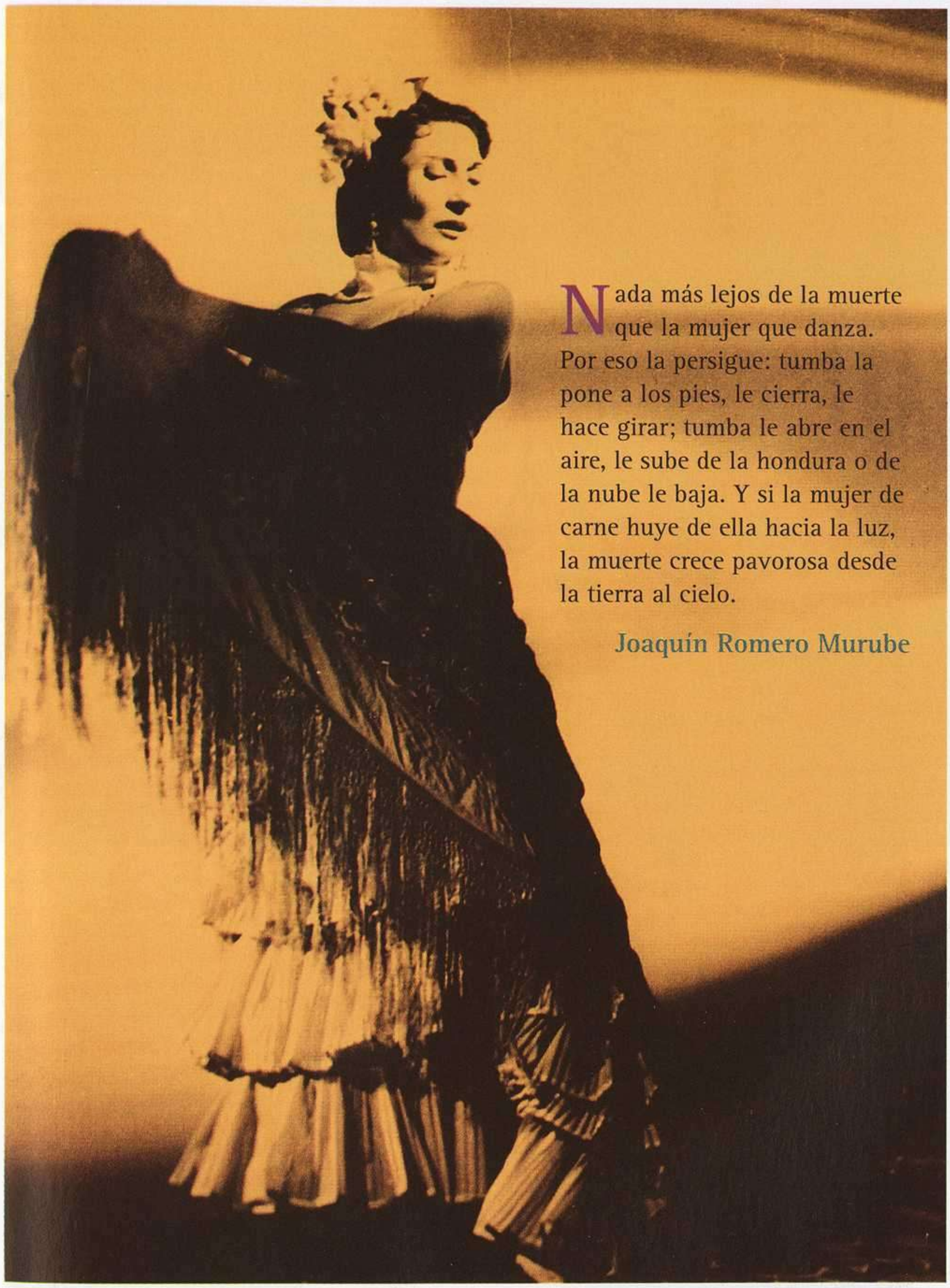
Hondo de corazón, genio gitano,
el cante te brotaba de lo arcano
como brota en la noche el sufrimiento...

En lo jondo del Cante tú has nacido;
por tu sangre corrió el grave quejido
y un remoto, profundo sentimiento...

Daniel Pineda Novo

Pilar López

San Sebastián, 1913



Nada más lejos de la muerte que la mujer que danza. Por eso la persigue: tumba la pone a los pies, le cierra, le hace girar; tumba le abre en el aire, le sube de la hondura o de la nube le baja. Y si la mujer de carne huye de ella hacia la luz, la muerte crece pavorosa desde la tierra al cielo.

Joaquín Romero Murube

Carmen Amaya

Barcelona, 1913–1963

Eduardo Arroyo, 1988

Gitanilla desgarbada, flaca, menuda, casi incorpórea, morena, con cara de ídolo trágico y remoto, pómulos asiáticos, de ojos largos cargados de presagios, brazos retorcidos, nerviosa, desgreñada como un bicho malo, mimbreña y violenta...

...Con el secreto de su danza y su baile no puede explicarse a la luz de ninguna técnica: nació con el baile dentro, un baile hecho de oro añejo.

Vicente Marrer

Niña de la Puebla

Dolores Jiménez Alcántara. Puebla de Cazalla, 1909–1999

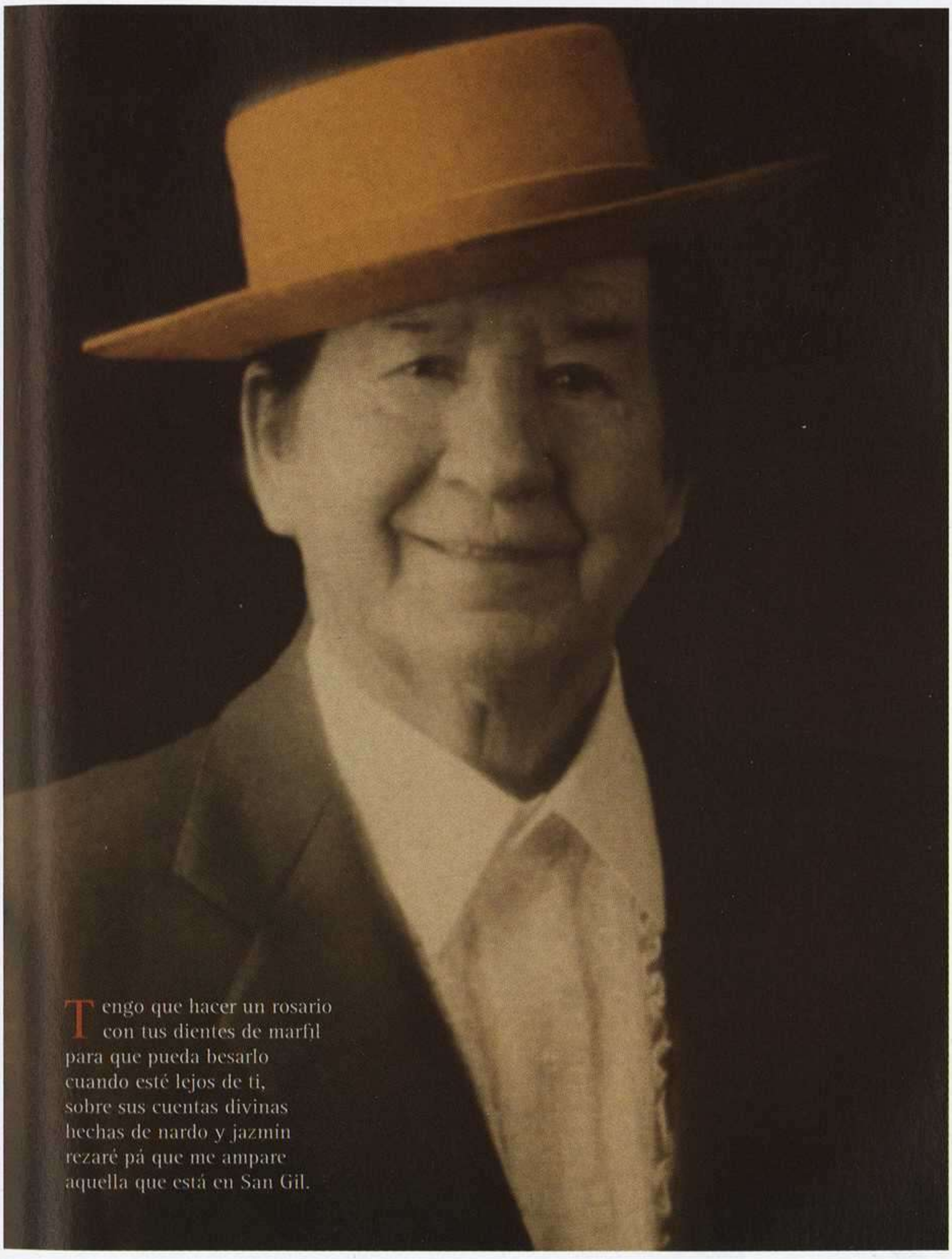
Francisco Moreno Galván, 1978

Nací cantando y lo necesito. Cuando tengo que llorar lo hago cantando. Yo todo lo manifiesto cantando. Para mí el cante lo es todo. Así hablaba Dolores Jiménez Alcántara, La Niña de la Puebla, ciega que iluminó con su arte generaciones de aficionados, encandilados con su voz de terciopelo, sus cantes por peteneras, sus inolvidables y populares campanilleros, sus granaínas. Una artista completa que merece nuestro más alto reconocimiento.

José Cenizo

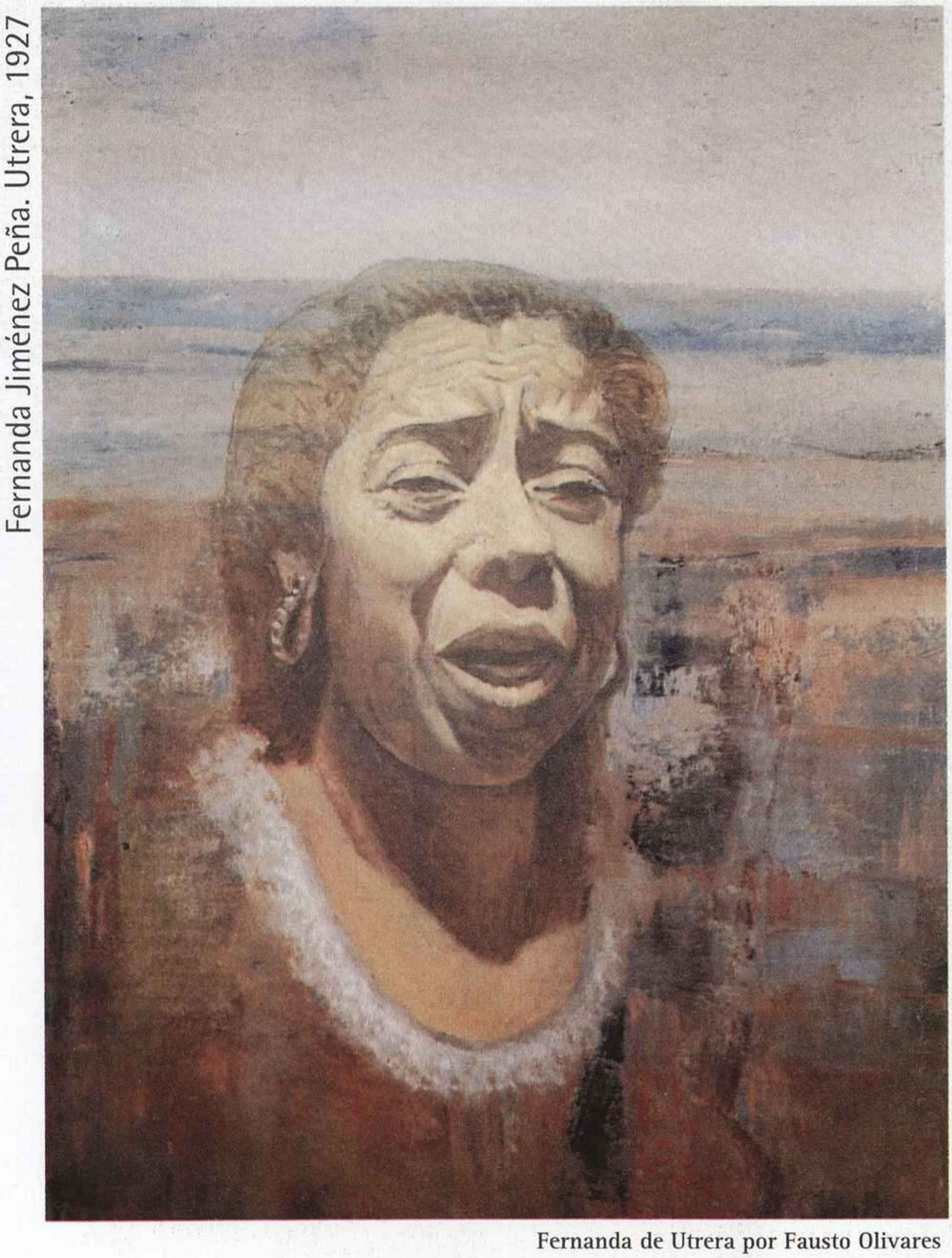
Juanito Valderrama

Torredelcampo, 1916–2004



La noche del aguacero
dime dónde te metistes
que no te mojaste el pelo.

Fernanda de Utrera



Fernanda de Utrera por Fausto Olivares

Acaso sólo la poesía puede expresar algo del cante de Fernanda. Las soleares de Fernanda se resisten al análisis. Son magia pura y abismática.

Ricardo Molina

Antonio

Antonio Ruiz Soler. Sevilla, 1921–1996

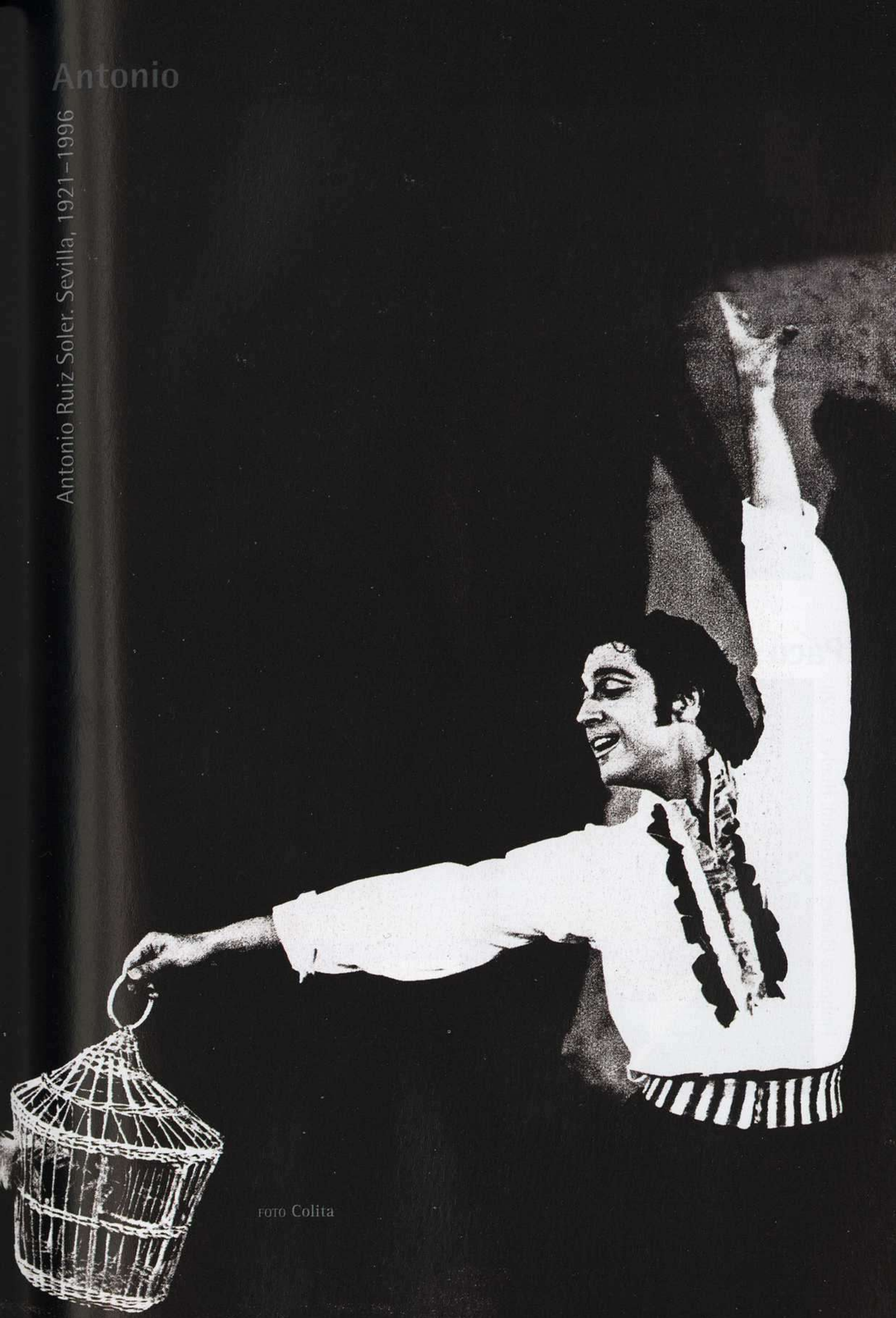
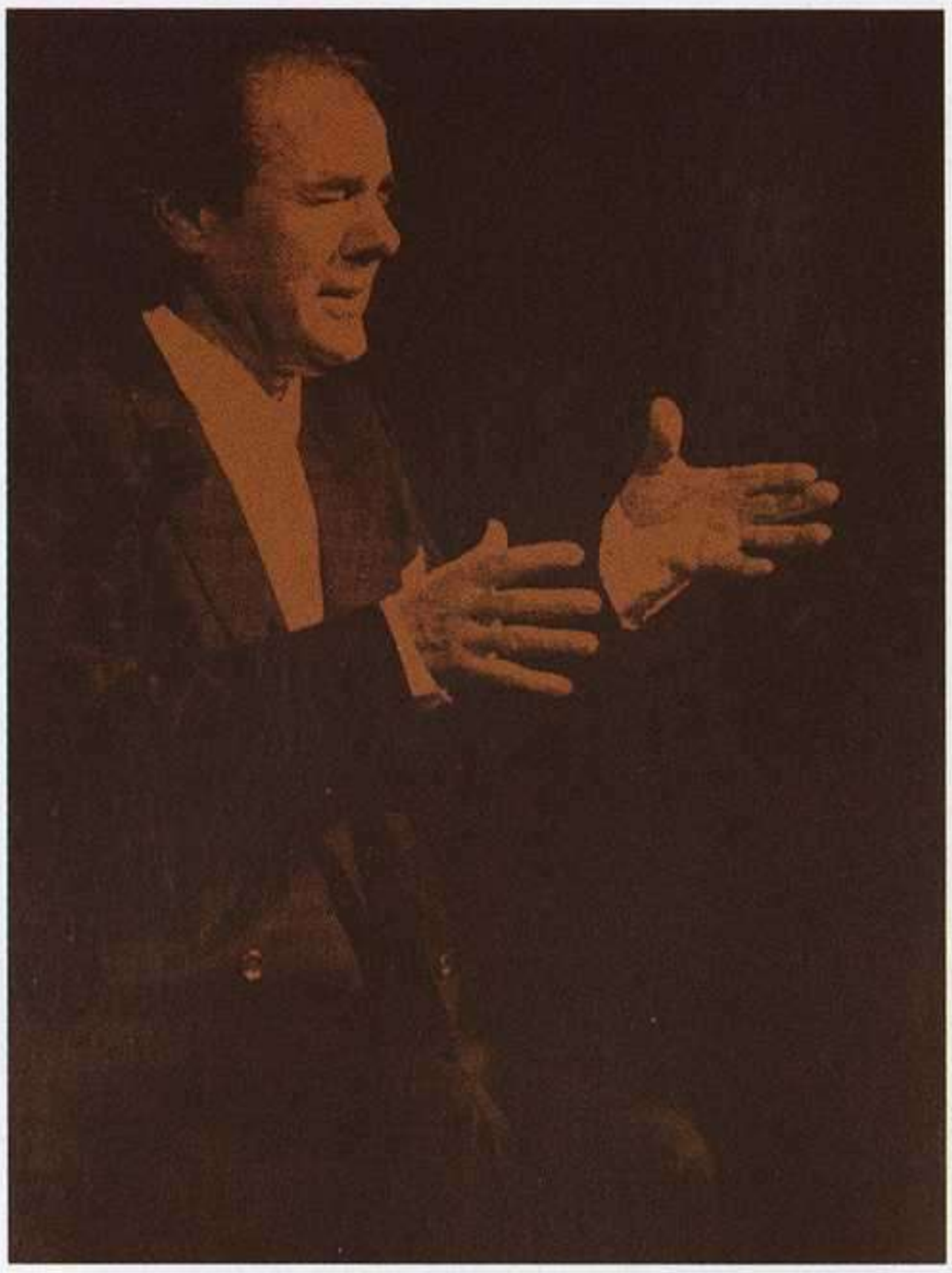


FOTO Colita

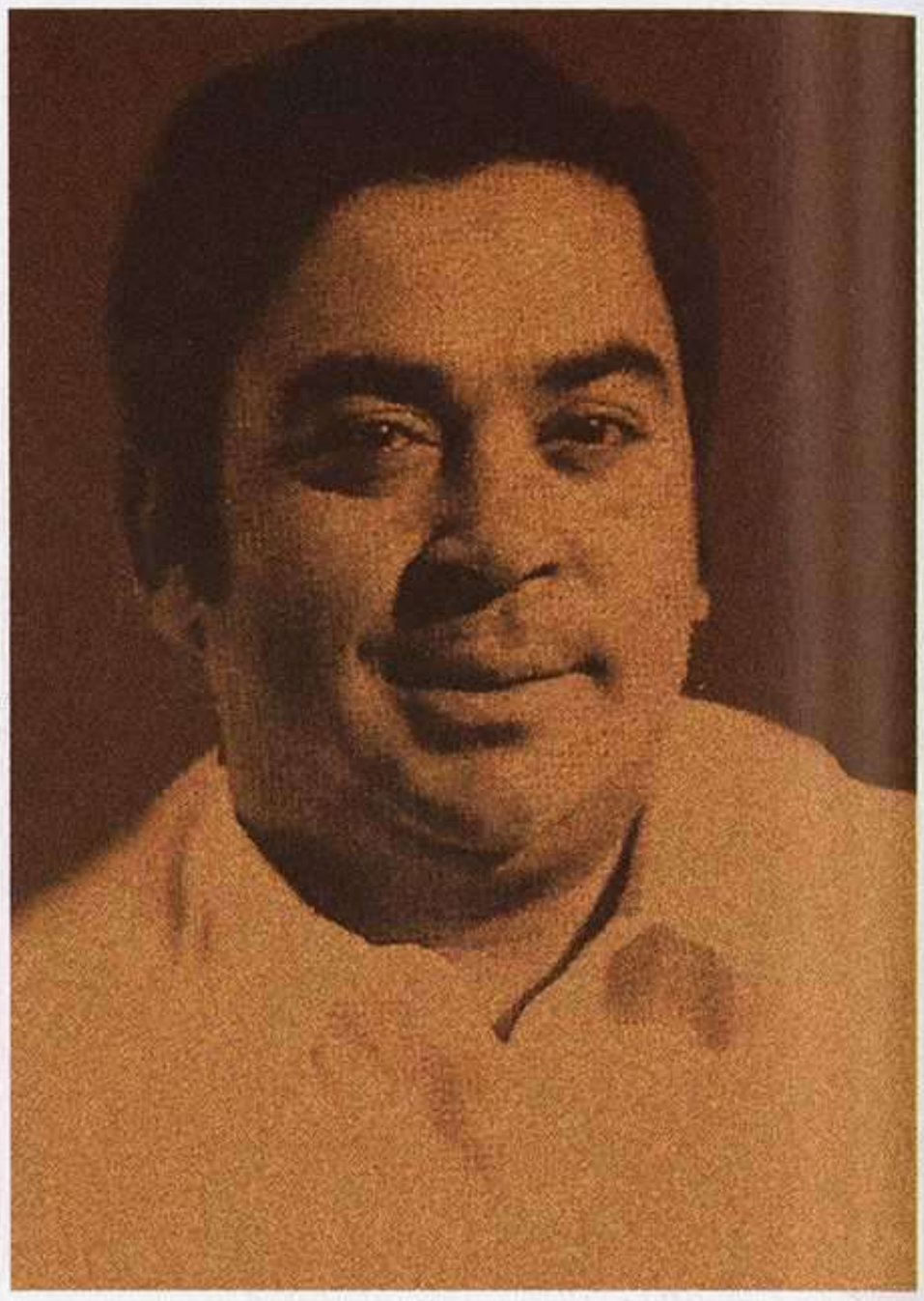
Instituto de Cultura 2011

Chano Lobato



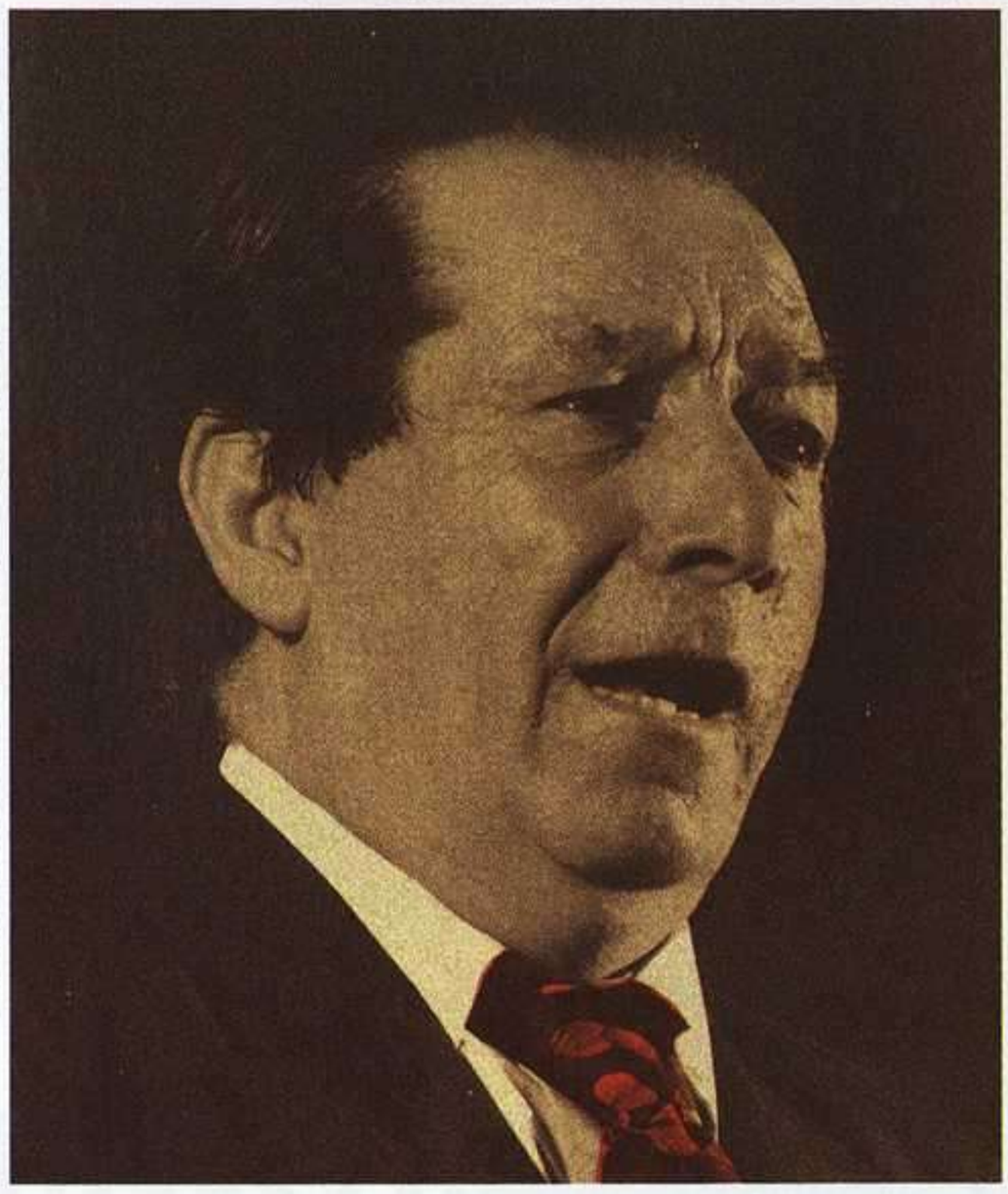
Juan Miguel Ramírez Sarabia. Cádiz, 1927

Terremoto de Jerez



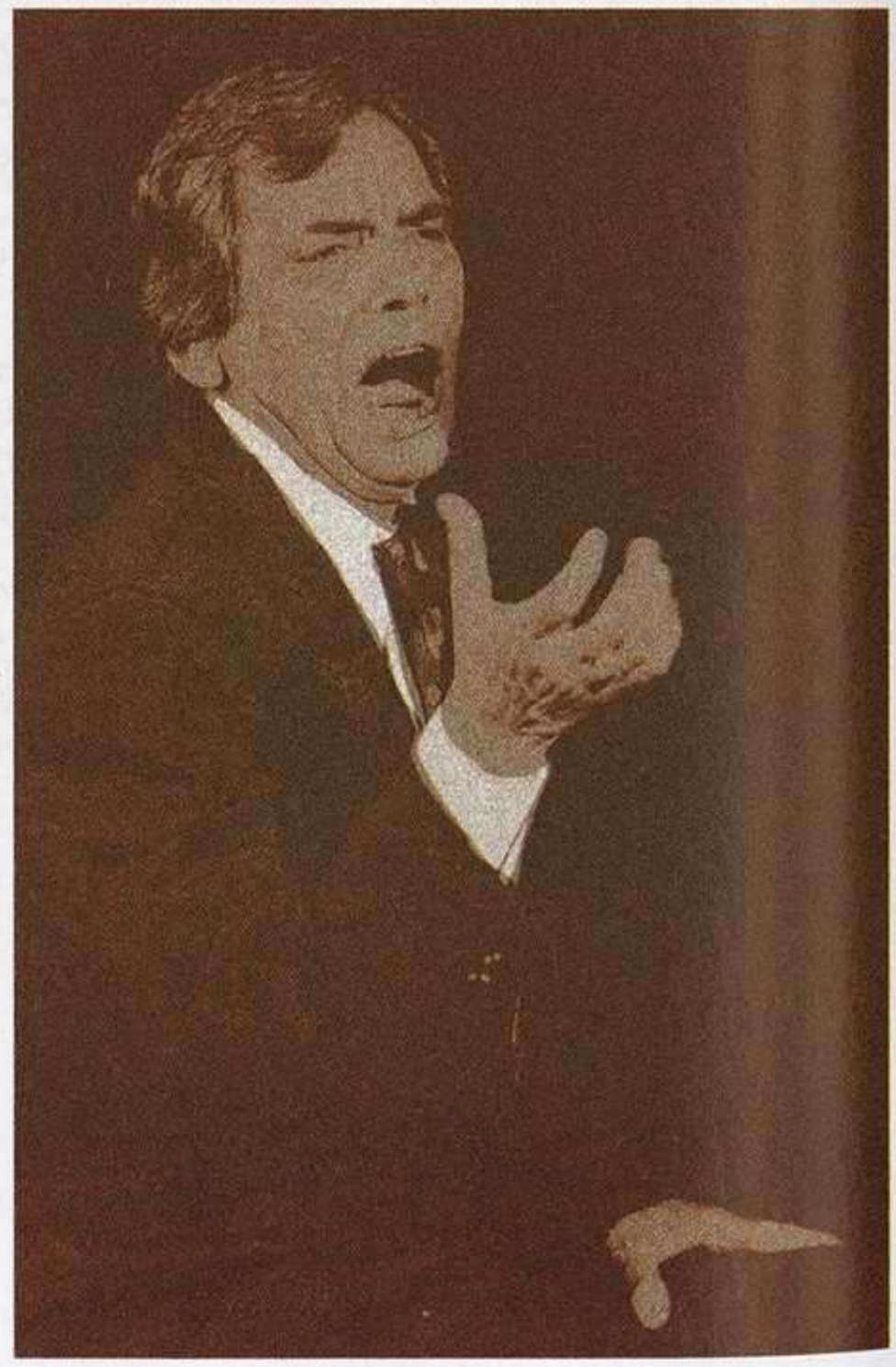
Fernando Fernández Monje. Jerez de la Frontera, 1934

Paco Toronjo



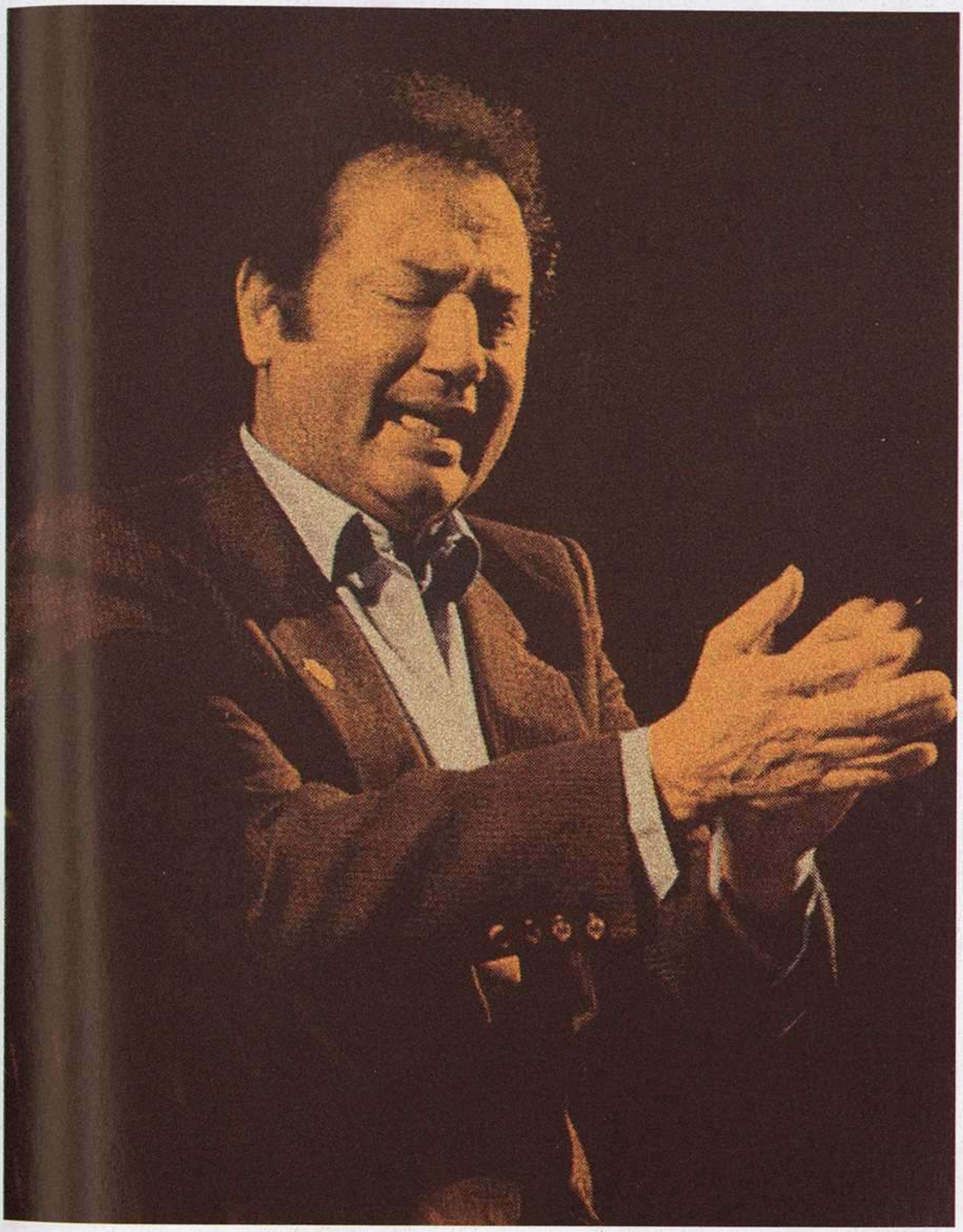
Francisco Gómez Arreciado. Huelva, 1928

Chocolate



Antonio Núñez Montoya. Jerez de la Frontera, 1930

Fosforito



Antonio Fernández Díaz. Puente Genil, 1932

Casi muero en el intento
quise jugar al amor;
tuve perdía la razón
porque me faltó el talento
y entregué mi corazón.

Fosforito

La Repompa

Málaga, 1937-1959

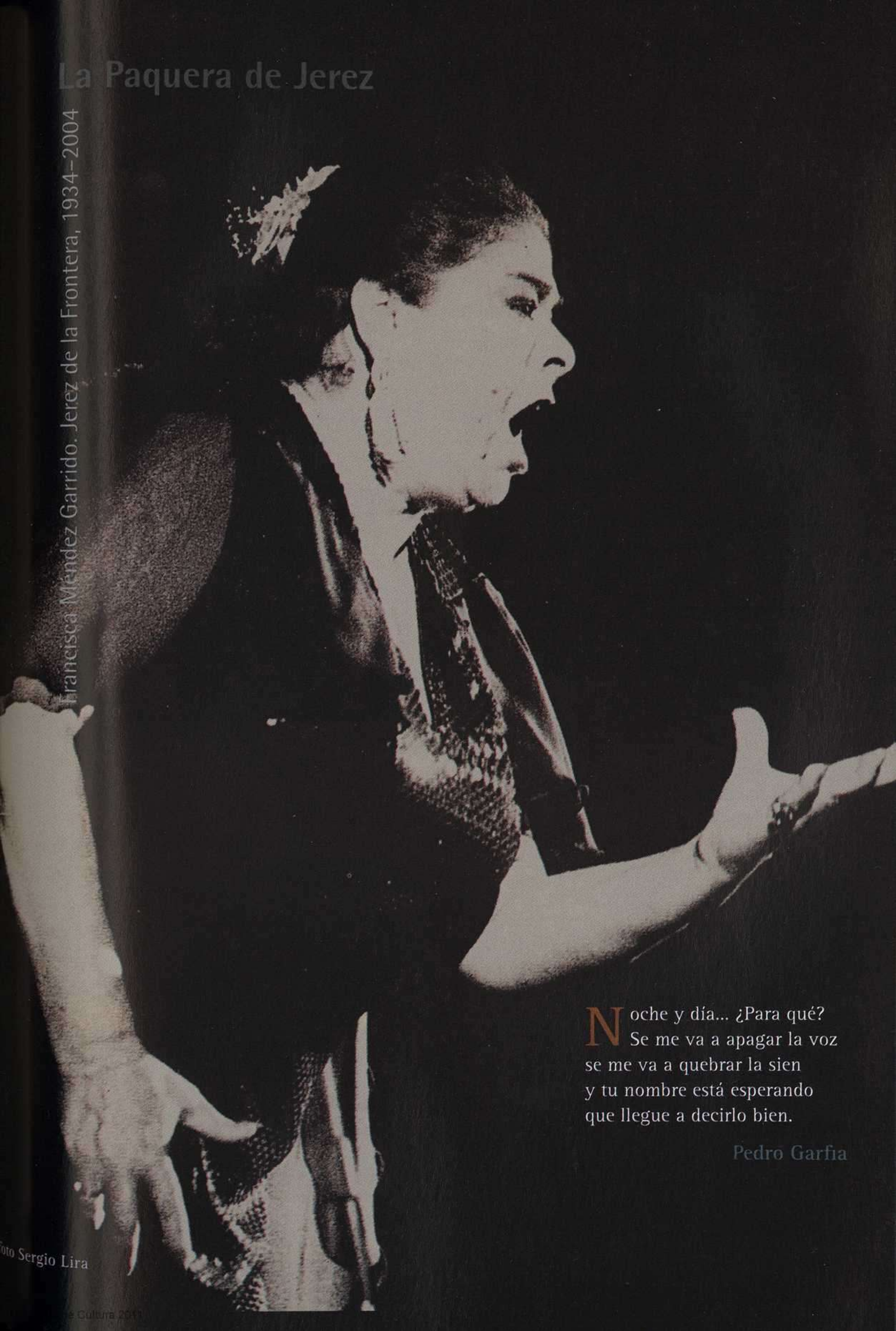
Una de las más populares artistas que ha dado Málaga en el siglo actual ha sido Enriqueta de la Santísima Trinidad Reyes Porras, gitana perchelera, conocida artísticamente como La Repompa.

De pequeña ya dejaba patente su vocación flamenca escapándose de casa y cantando por tabernas, bodegas, corralones de vecinos y reuniones de aficionados de los barrios allende el Guadalmedina...

Gonzalo Rojo

La Paquera de Jerez

Francisca Méndez Garrido. Jerez de la Frontera, 1934–2004



Noche y día... ¿Para qué?
Se me va a apagar la voz
se me va a quebrar la sien
y tu nombre está esperando
que llegue a decirlo bien.

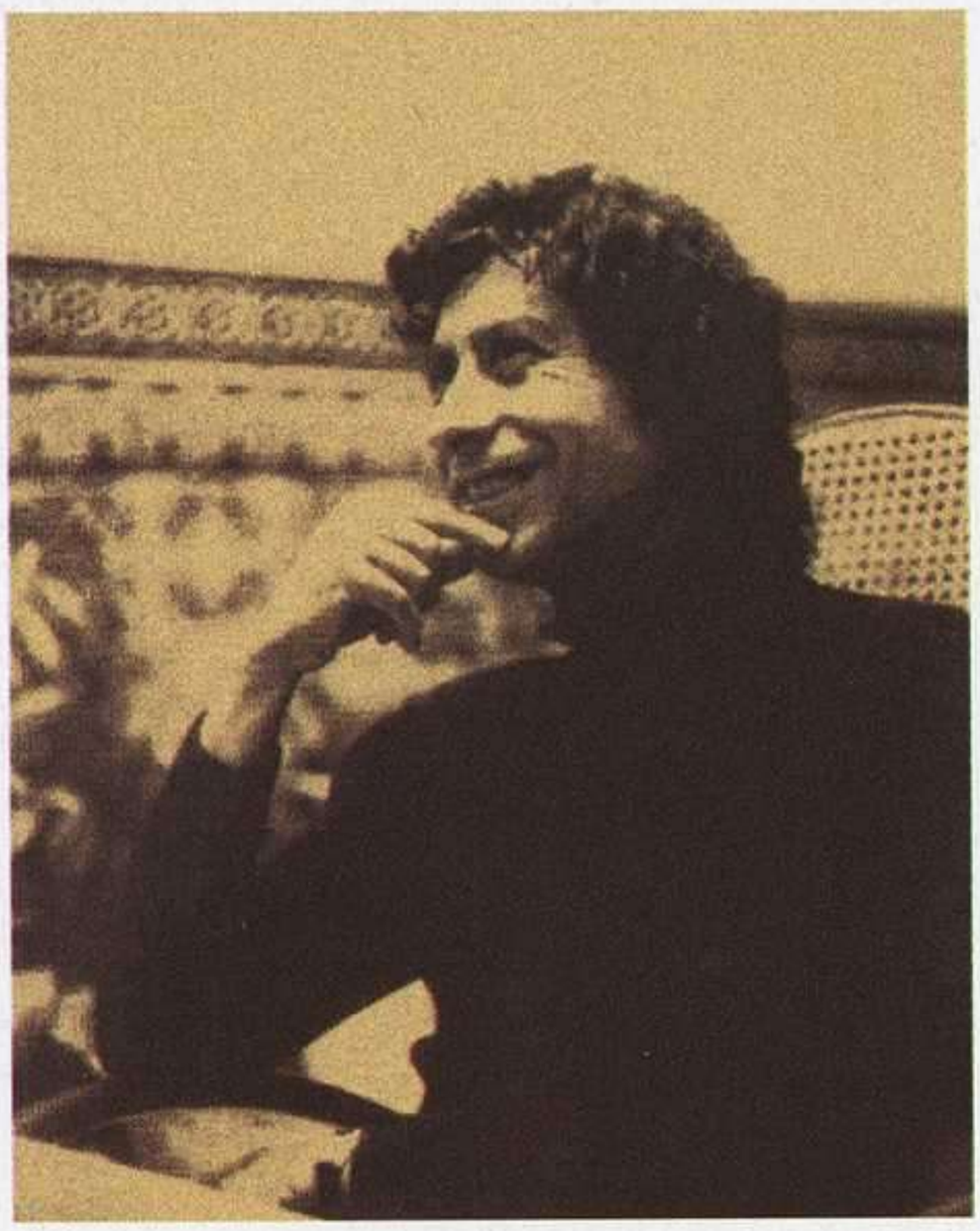
Pedro Garfia

Foto Sergio Lira

Cultura 2007

Mario Maya

Córdoba, 1937



Matilde Coral

Sevilla, 1935

FOTO Colita

La Chunga

Micaela Flores Amaya. Marsella, 1938

La Chunga

Soleá.
Aroma de llama negra.
Guitarra, rompe a llorar.

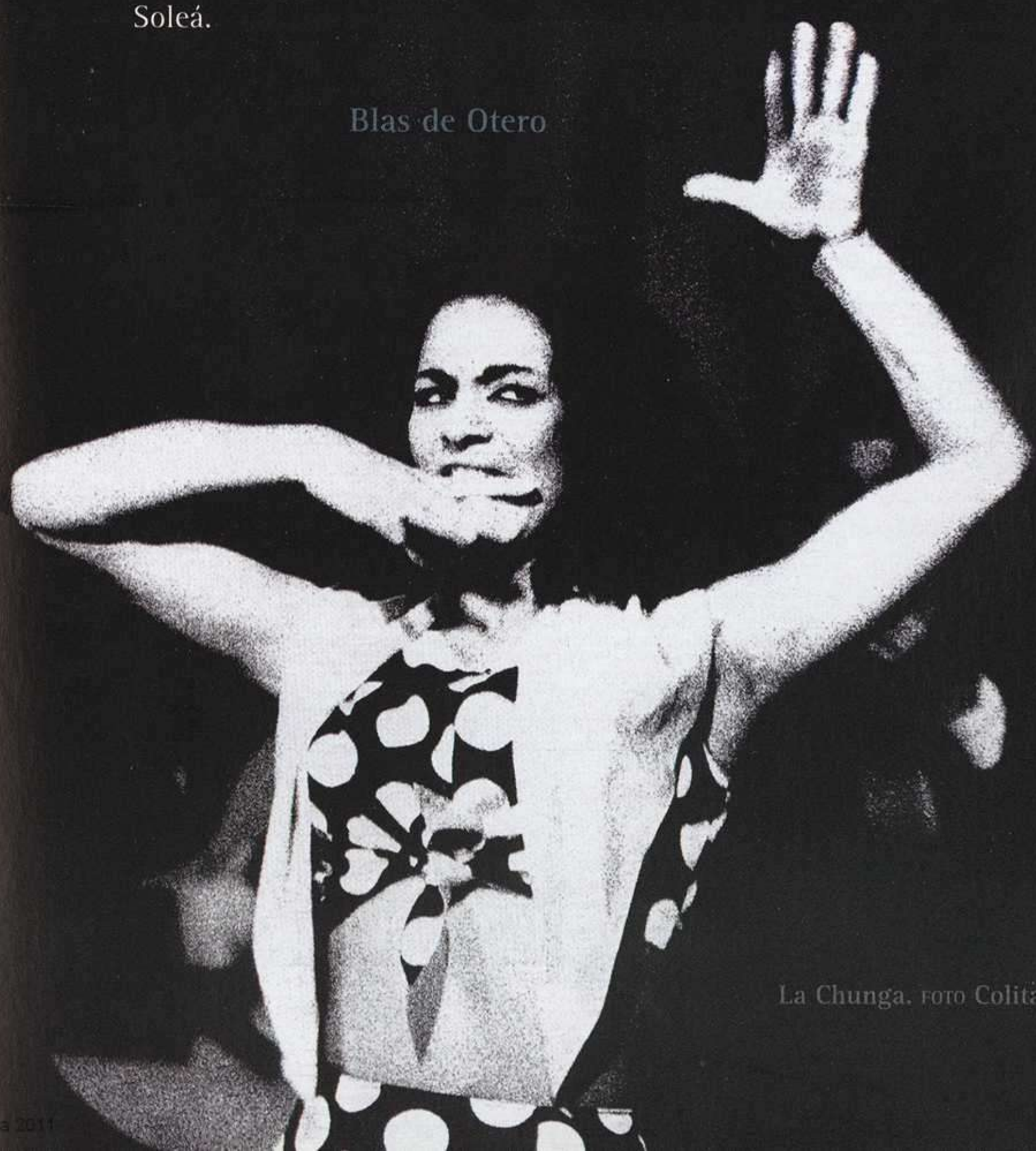
¡Ay!
Adelfo
morado.

(Un farol
y el puñal...
La luna vuelve la cara.)

Adelfo blanco.
Cómbate despacio.

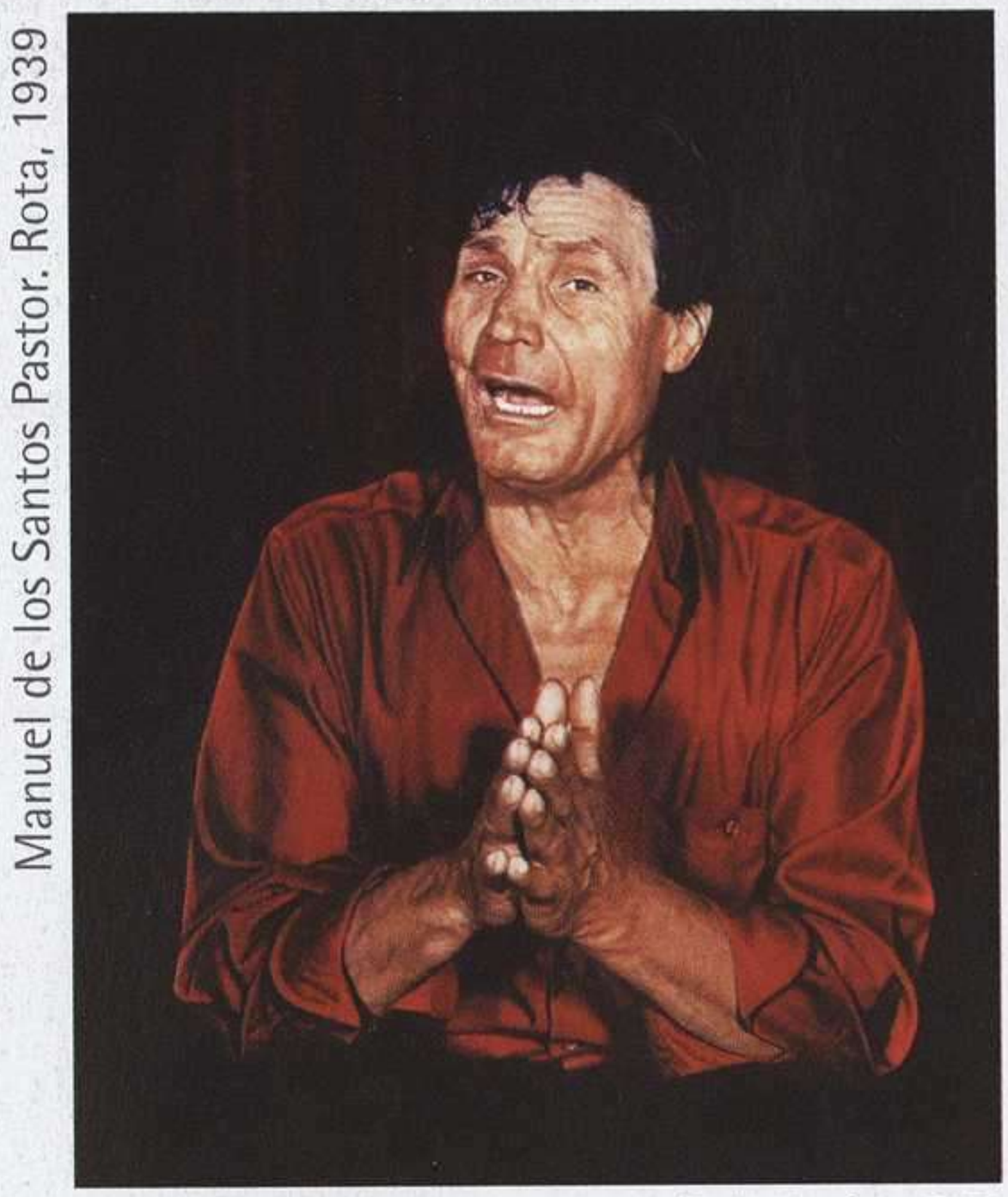
Ay, yayayayay,
Soleá.

Blas de Otero



La Chunga. FOTO Colita

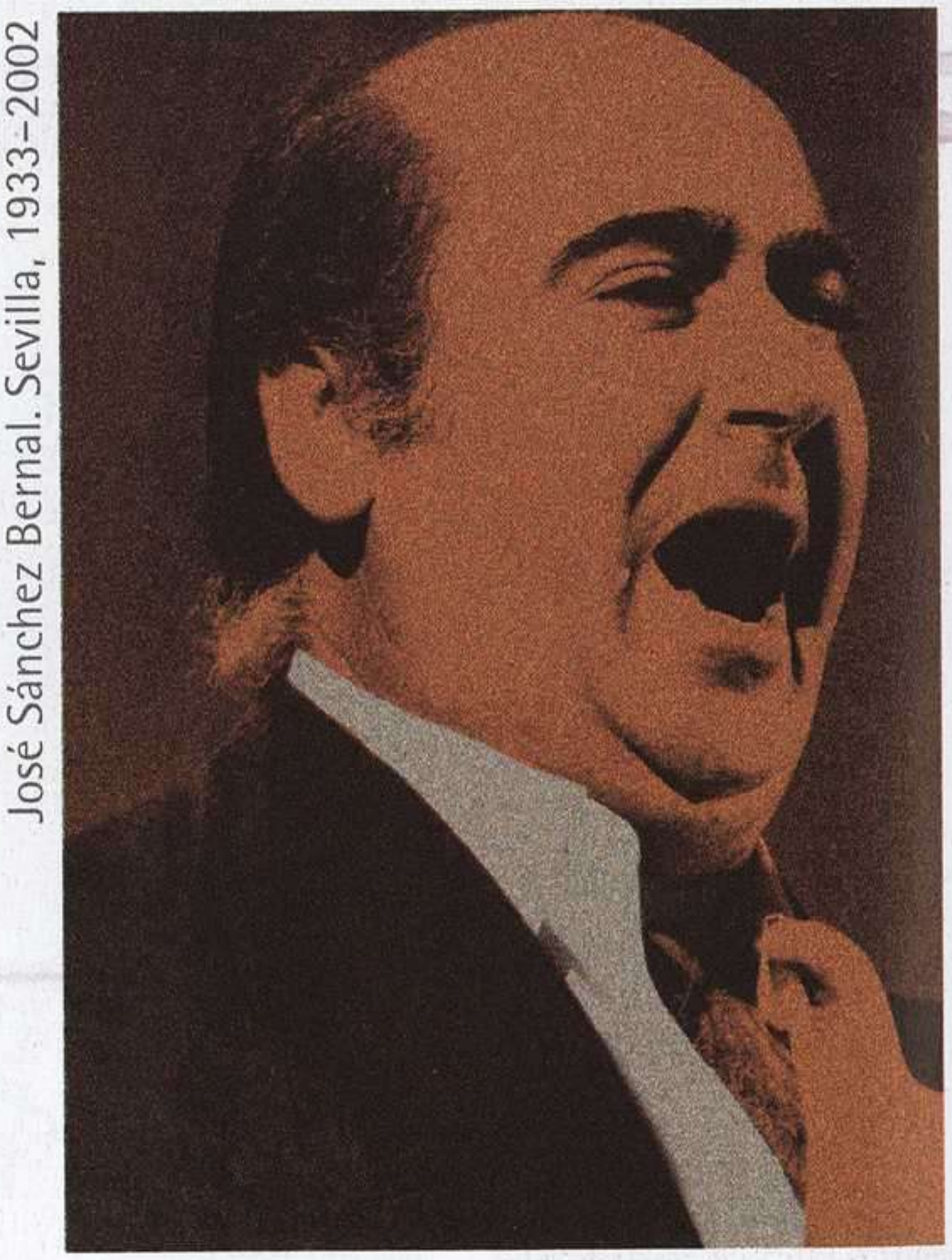
Manuel Agujetas



Manuel de los Santos Pastor. Rota, 1939

Ouka Leele, 1989

Naranjito de Triana



José Sánchez Bernal. Sevilla, 1933-2002

Maldito sea el dinero
que, como el agua se mete,
siempre en el mismo agujero.

Rafael Guillén

Antonio Gades

Elda, 1939 -2004

Siendo el más universal de nuestros bailarines, es también el más integramente español de nuestros bailaores.

José M. Caballero Bonald

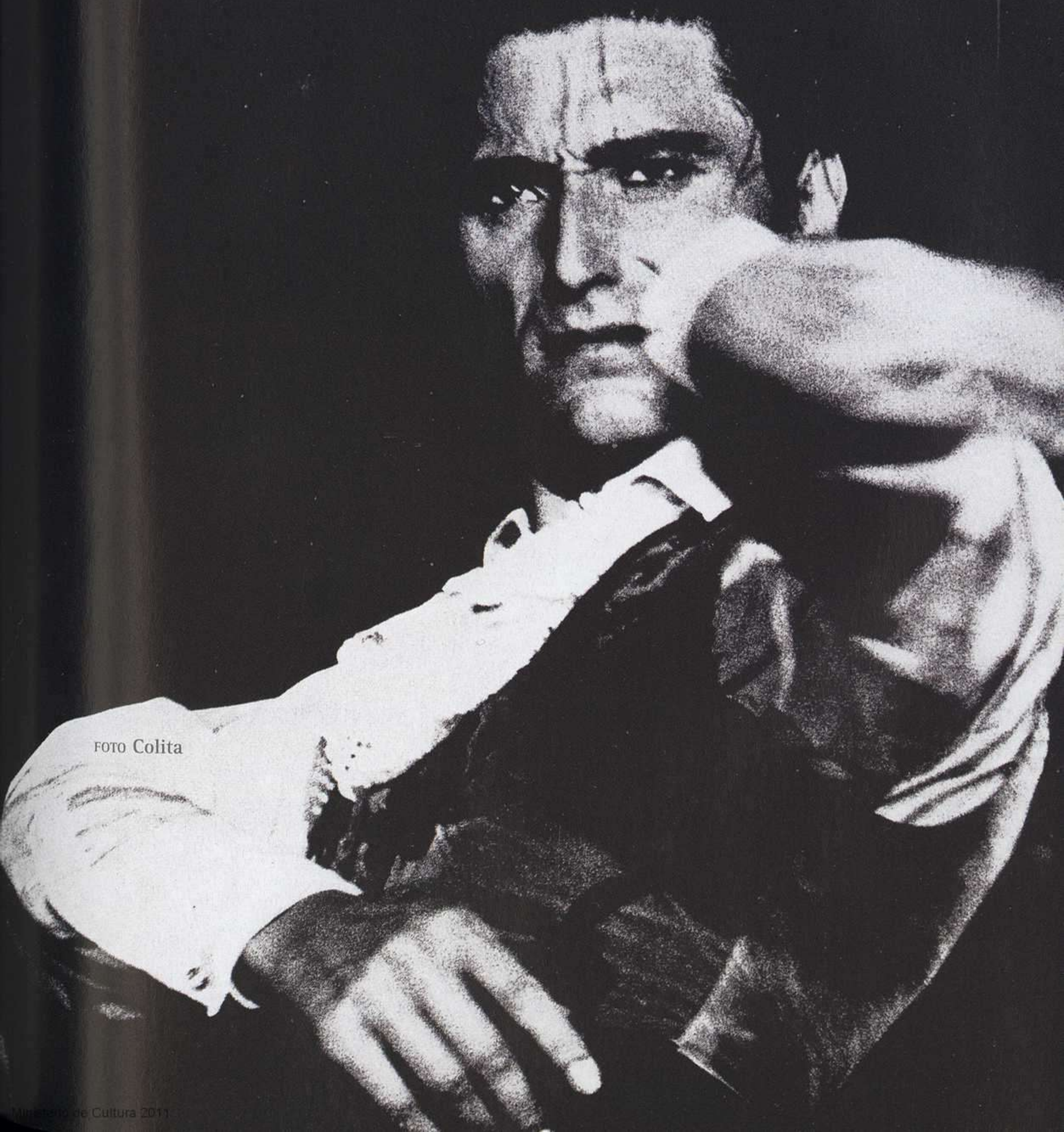


FOTO Colita

José Menese

Marsella, 1938

Soleares para José Menese

Junto al agua negra
olor a mar y jazmines;
noche malagueña.
ANTONIO MACHADO

Se oye una herida en el aire,
una queja de agua honda,
un reguero de alta sangre.

En la noche malagueña
cantaba José Menese
junto al agua negra.

¡Ay, qué pena la de Pepe
cuando a Juan García llevaban
caminito de la muerte!

Arde en la mar una zarza
y al final del martinete,
hasta las horas se paran.

La herida se queda sola
y sola se queda la sangre
y la voz se hace más honda.

A la luna le dolía
tanta soledad de muerte,
tanta libertad herida.

Un chorro de acero ardiendo
parte el pecho en dos mitades
y se aleja por el cielo.

El grito se hundió en el mar
y en la arena malagueña
lloraba la soleá.

Si Federico viviera,
esculpiría tu voz
con verso de sueño y piedra.
Si Federico viviera...

José Luis Cano

Enrique Morente

Granada, 1942

Y un veneno pa que yo me muera
dice que me va a dar.
Y un veneno pa que yo me muera,
y luego te va a besar
cuando me coma la tierra
y tú no me veas más.

Carmen Linares

Carmen Pacheco Rodríguez. Linares, 1951

Carmen Linares

Canta por soleares con la misma
enduendada prestancia con que envuelve
sus hombros en manila.
Y cuando el grito
le suena por tarantas a plomo derretido,
el gesto se le vuelve lacerante.
Por su cante supimos
que, en Linares y Andújar,
las cuencas están secas de por vida;
que casi no se llora
cuando el accidente
fortuito y la desgracia
son pan de cada día.
Cuando Carmen Linares
le canta a Federico –»¡Ay mi Tarara!»–
viste de peregrina
–más bien peregrinita–, ataviándose
de verde con volantes
y a son de bulerías.
Cuando, tronchada y rota en seguiriyas,
viene a poner su dedo en nuestras llagas,
no sabríamos
decir si es vendaval,
resignación
ausencia
o sólo historia
de un pueblo en rebeldía.

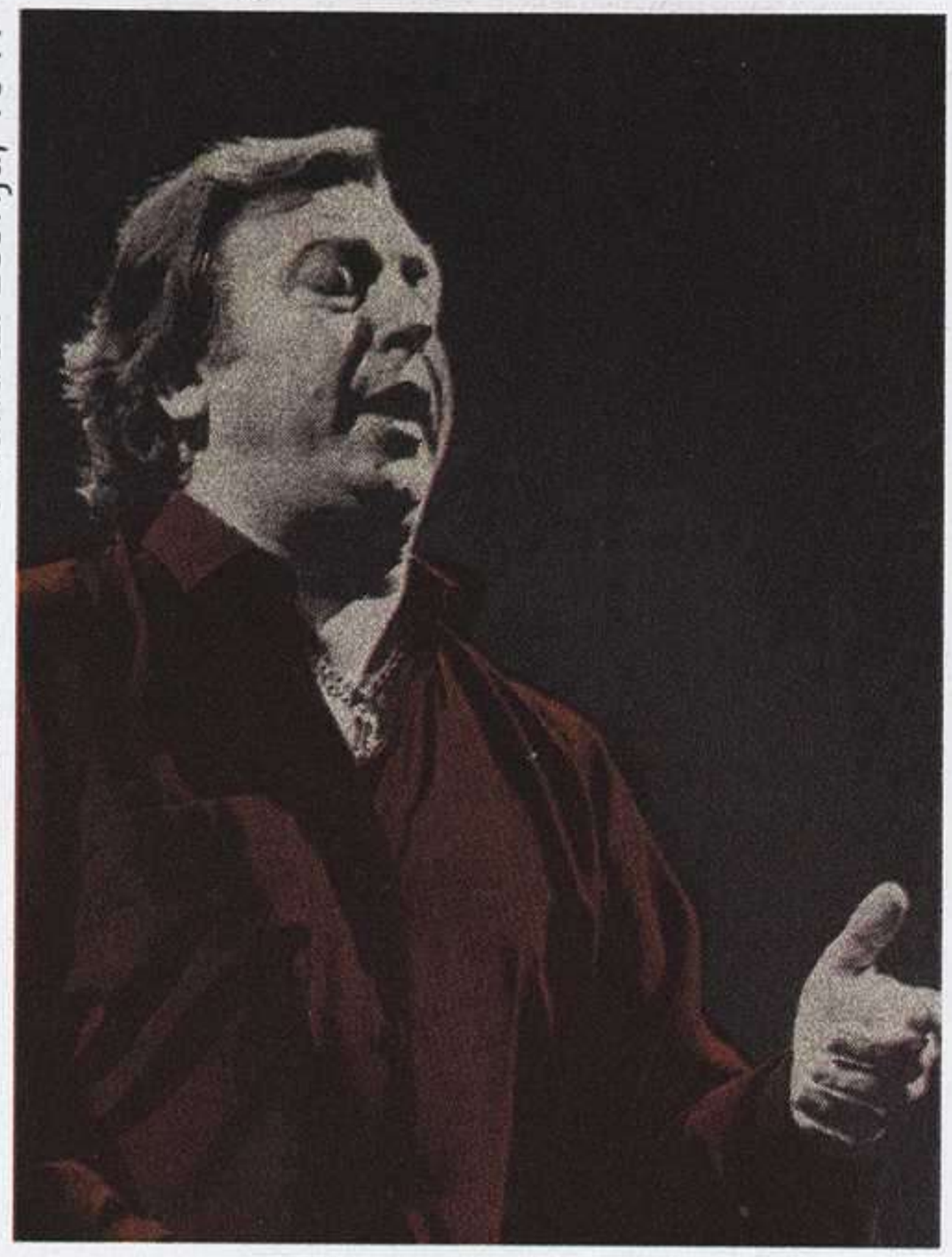
Pero cuando el silencio cauteriza
los últimos vestigios de alegría,
su gesto
–cuyo sentido ignora– nos recuerda
que
más allá de toda
su aparente alegría, hay un alma que llora.
La seguiriya, digo,
de esa Carmen
tiene
un tanto de plegaria,
sin que por ello deje
de ser convocatoria al amor y a la vida.

Andrés Salom

Merche Esmeralda

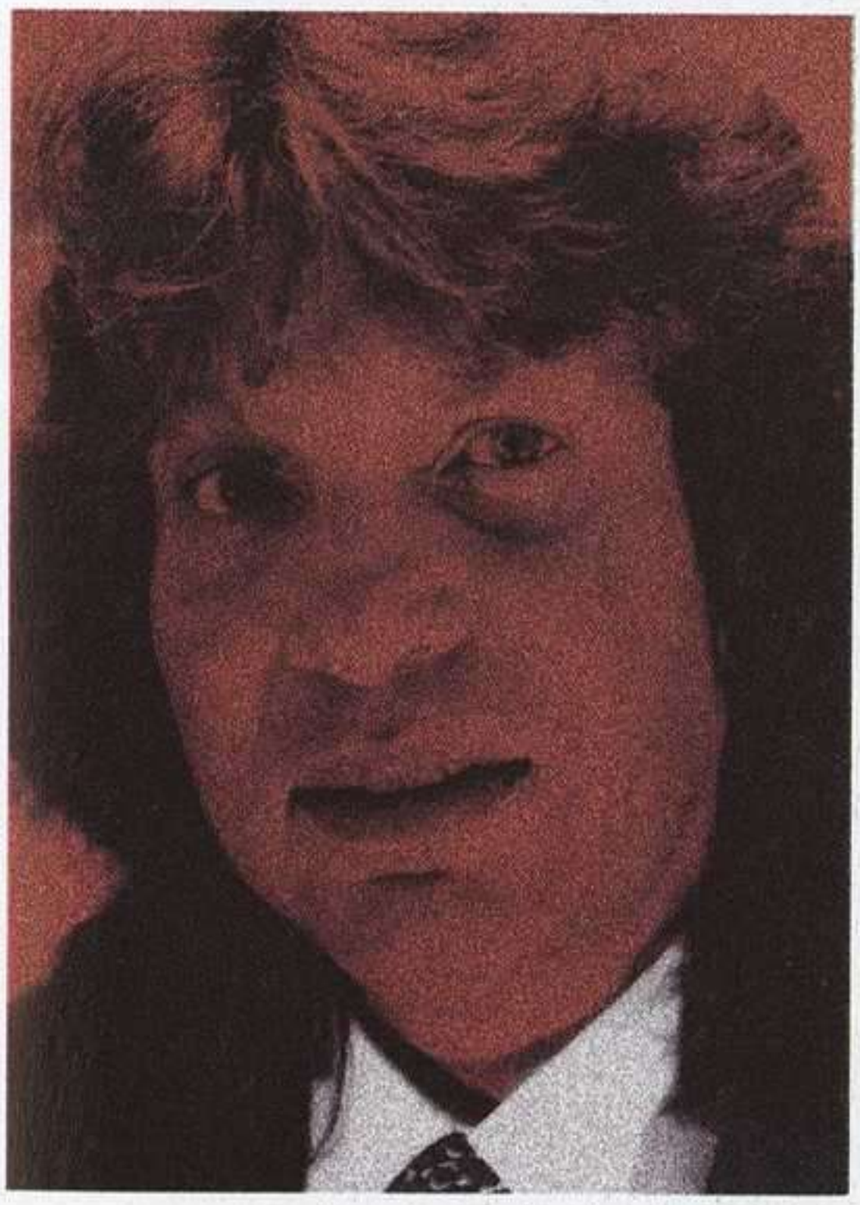
Sevilla, 1950

El Lebrijano



Juan Peña Fernández. Lebrija, 1941

José Mercé



José Soto Soto. Jerez de la Frontera, 1955

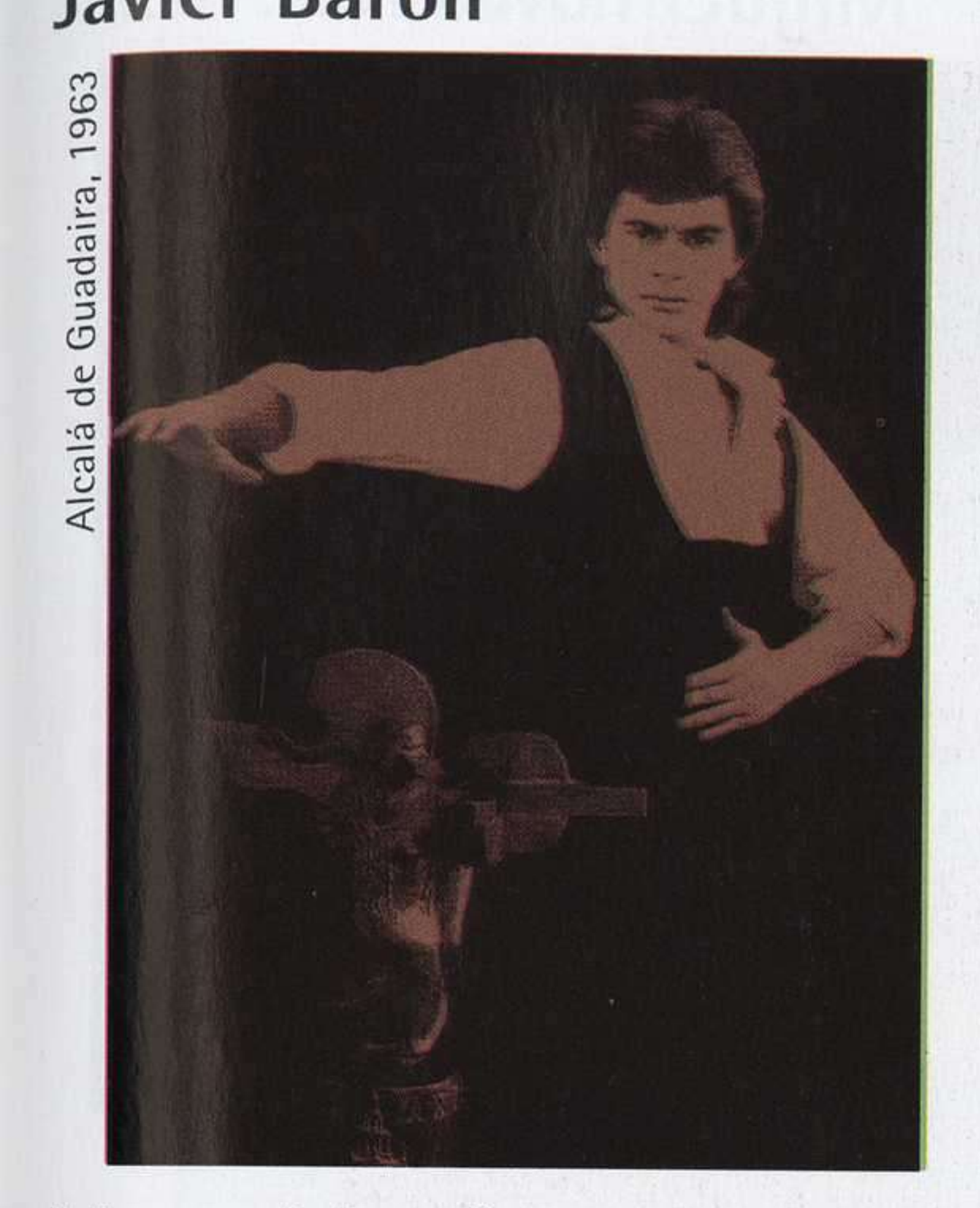
Cristina Hoyos

Sevilla, 1946

Antonio Canales

Sevilla, 1961

Javier Barón

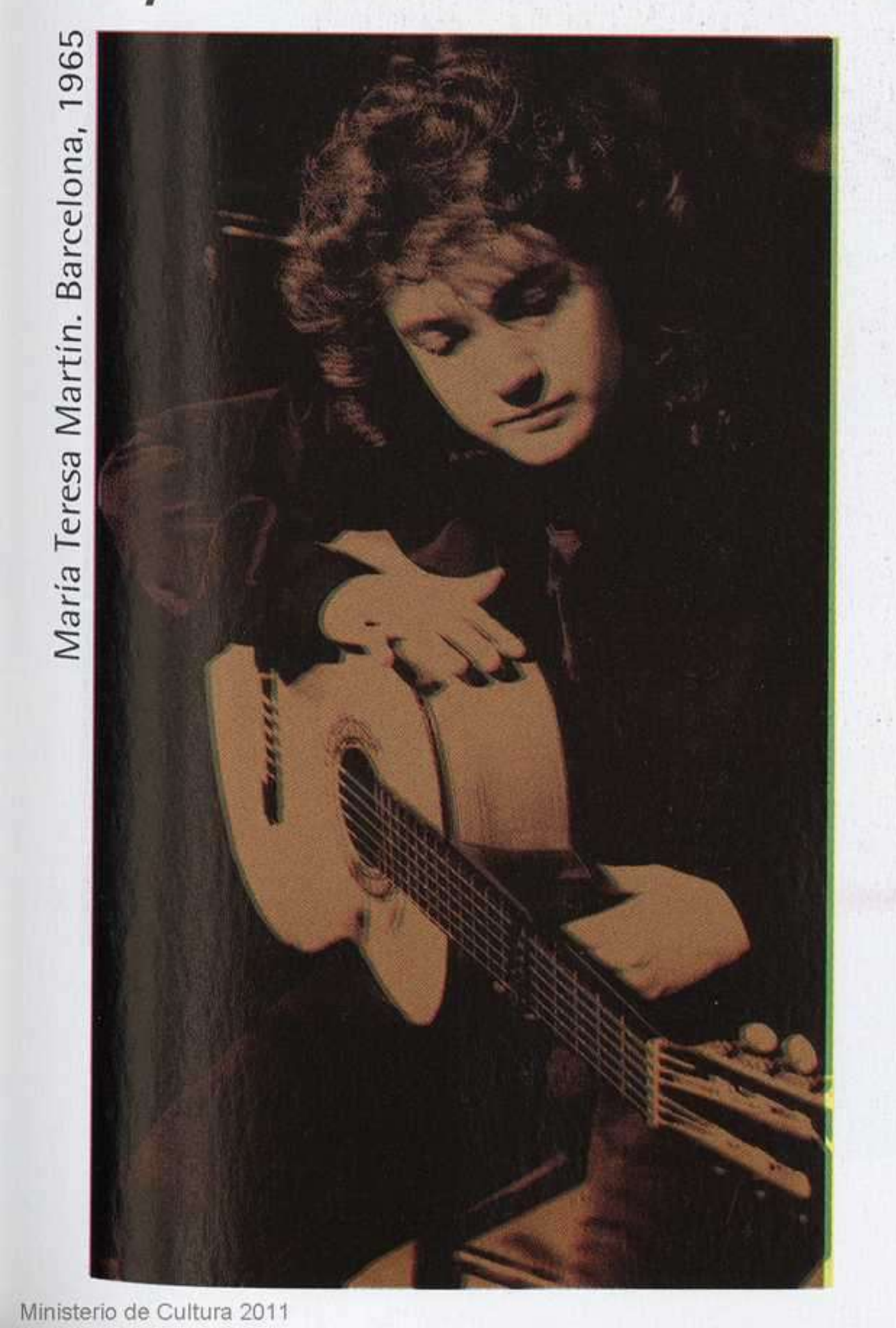


Alcalá de Guadaira, 1963

Esperanza Fernández

Sevilla, 1966

Mayte Martín



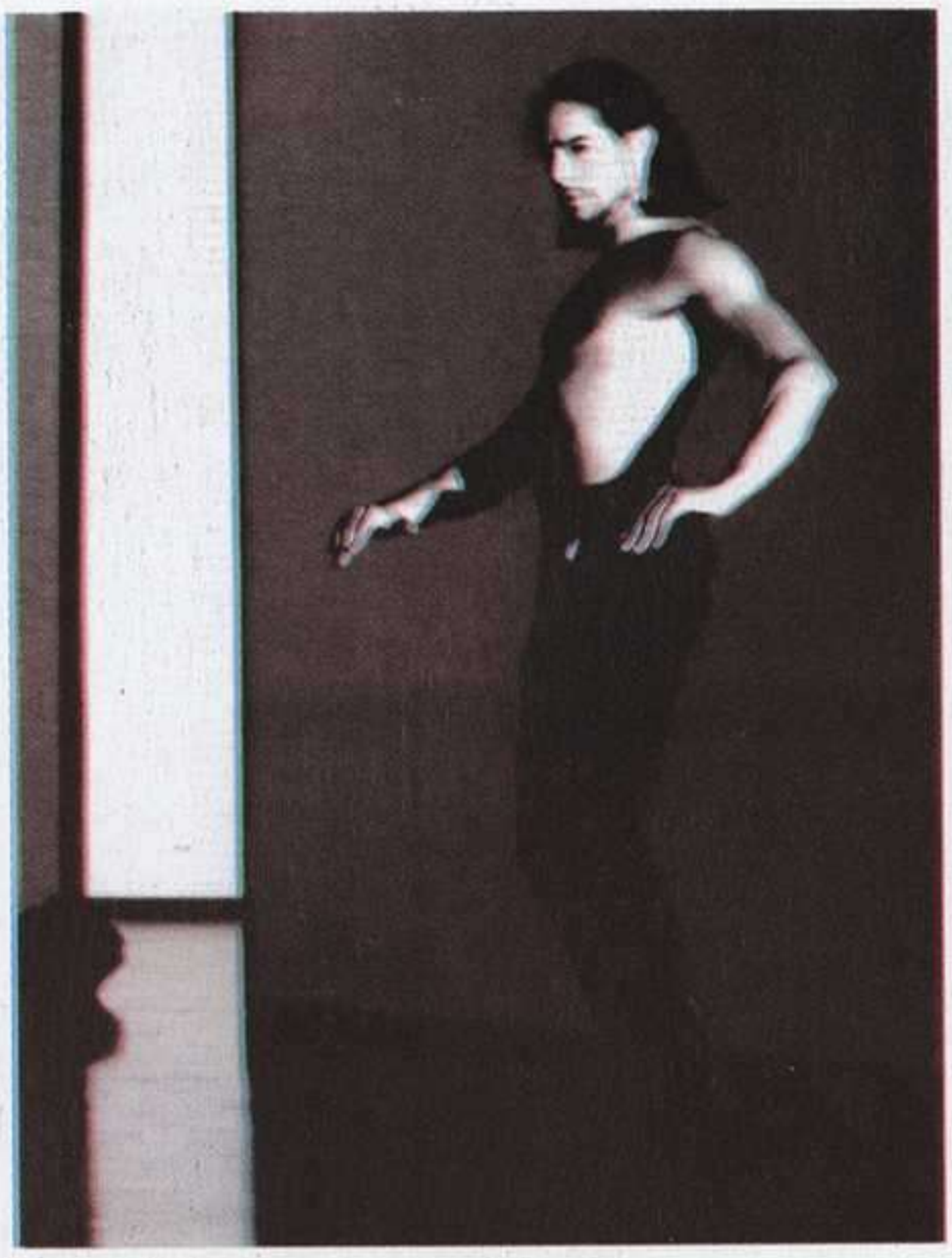
María Teresa Martín. Barcelona, 1965

Manuela Carrasco

Sevilla, 1958

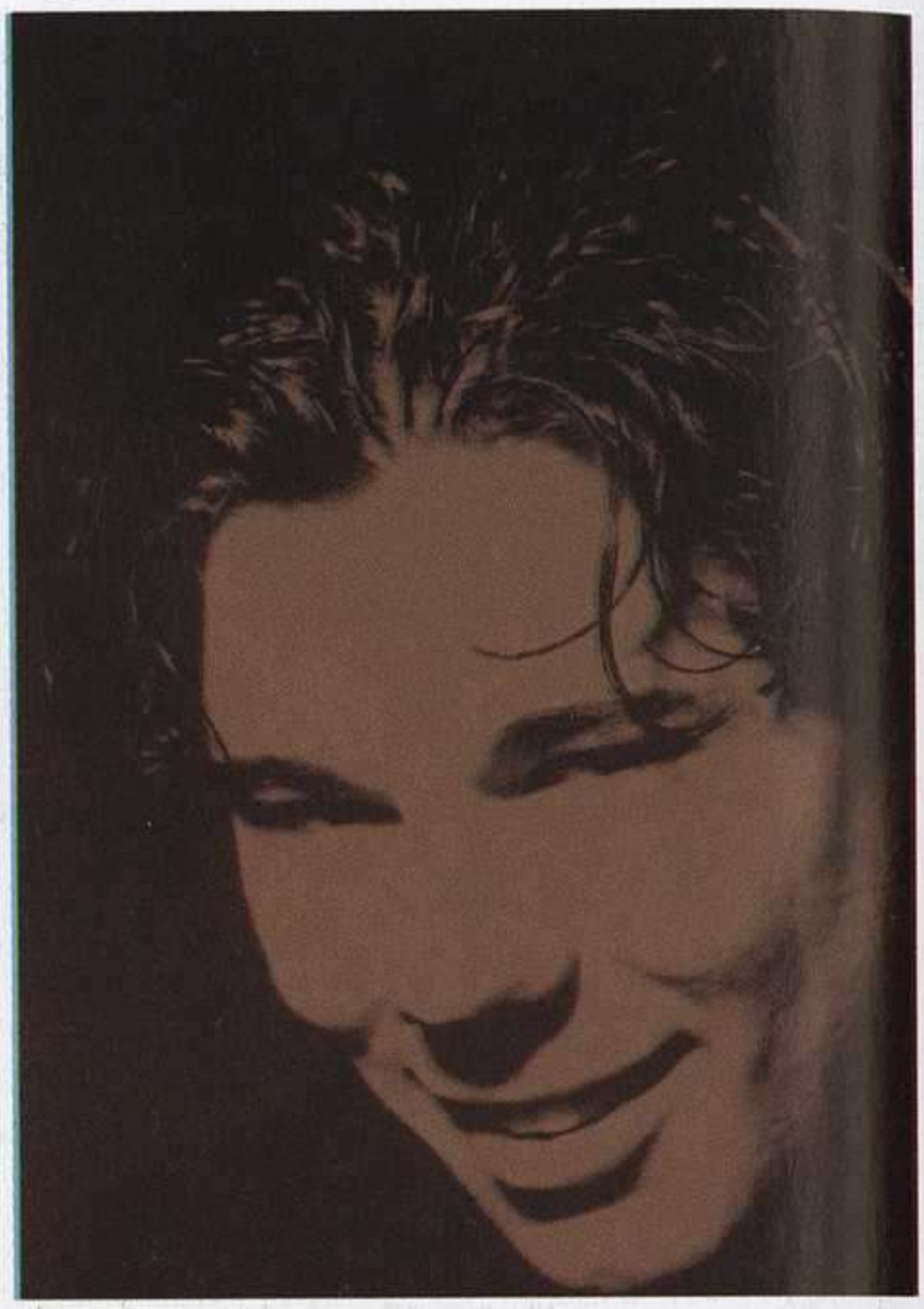
Joaquín Cortés

Córdoba, 1969



Miguel Poveda

Barcelona, 1973

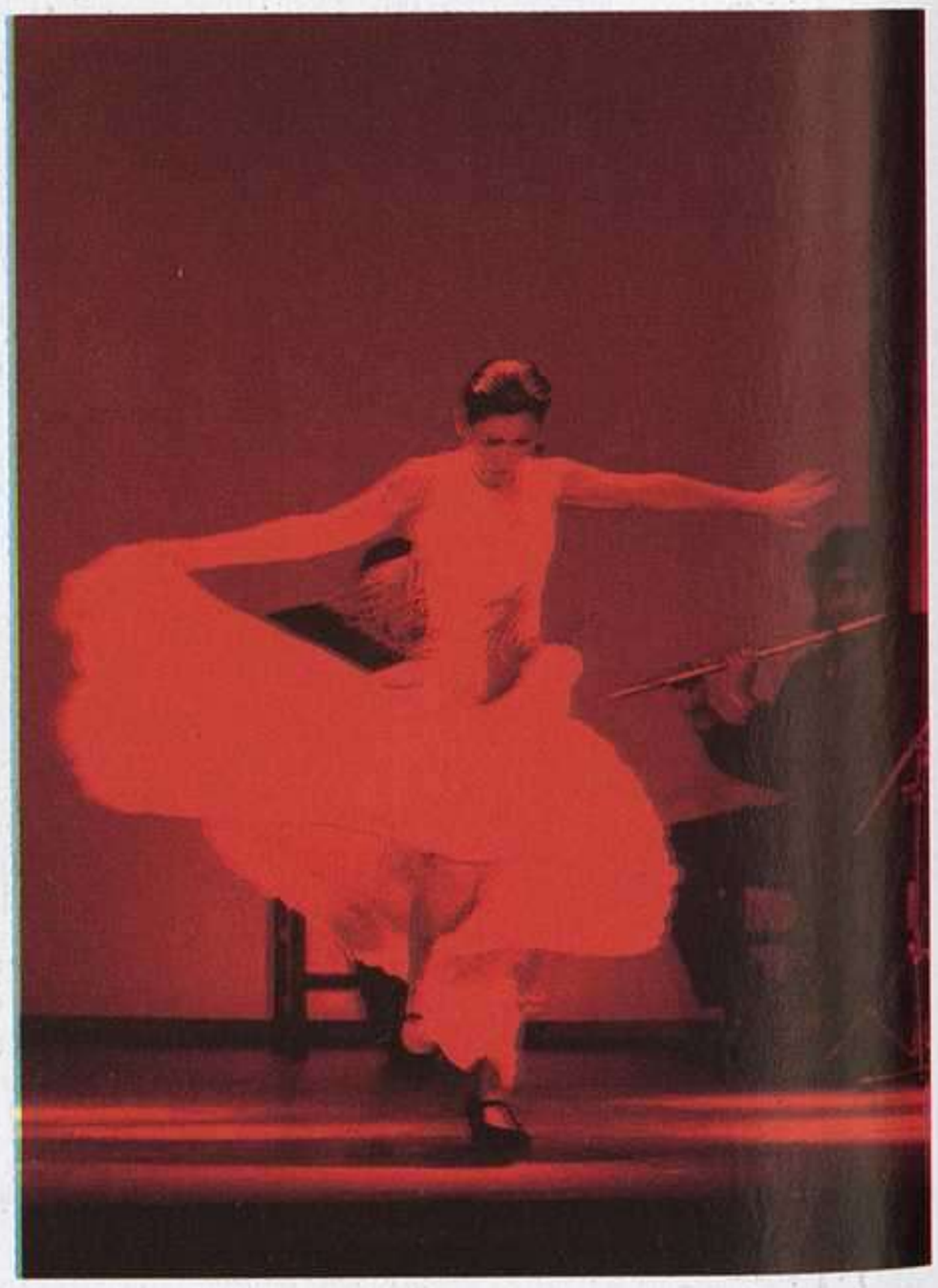


Eva la Yerbabuena

Eva María Garrido García. Frankfurt, 1970

Sara Baras

Cádiz, 1971



Estrella Morente

Granada, 1980

Cantaora

La Lola,
la Lola se va a los puertos.
La Isla se queda sola.»
Y esta Lola, ¿quién será,
que así se ausenta, dejando
la isla de San Fernando
tan sola, cuando se va?...

Sevillanas,
chuflas, tientos, marianas,
tarantas, *tonás*, livianas...
Peteneras,
soleares, soleariyas,
polos, cañas, *seguiriyas*,
martinetes, carceleras...
Serranas, cartageneras.
Malagueñas, granadinas.
Todo el cante de Levante,
todo el cante de las minas,
todo el cante...

que cantó tía Salvaora,
la Trini, la Coquinera,
la Pastora...
y el Fillo, y el Lebrijano,
y Curro Pabla, su hermano,
Proita, Moya, Ramoncillo,
Tobalo –inventor del polo–,
Silverio, Chacón, Manolo
Torres, Juanelo, Maoliyo...

Ni una, ni uno
–cantaora o cantaor–,
llenando toda la lista,
desde Diego el Picaor
a Tomás el papelista,
ni los vivos, ni los muertos,
cantó una copla mejor
que la Lola...
Esa que se va a los puertos
y la Isla se queda sola.

Manuel Machado

A la Guitarra

Mario Escudero

Tomatito

Rafael Marín

Paco de Lucía

Javier Molina

Juan Manuel Cañizares

Moraíto

Miguel Borrull

Vicente Amigo

Gerardo Núñez

Paco Lucena

Manolo Sanlúcar

Ramón Montoya

Juan Gandulla 'Habichuela'

Enrique de Melchor

Serranito

Paco Cortés

Juan 'Habichuela'

Sabicas

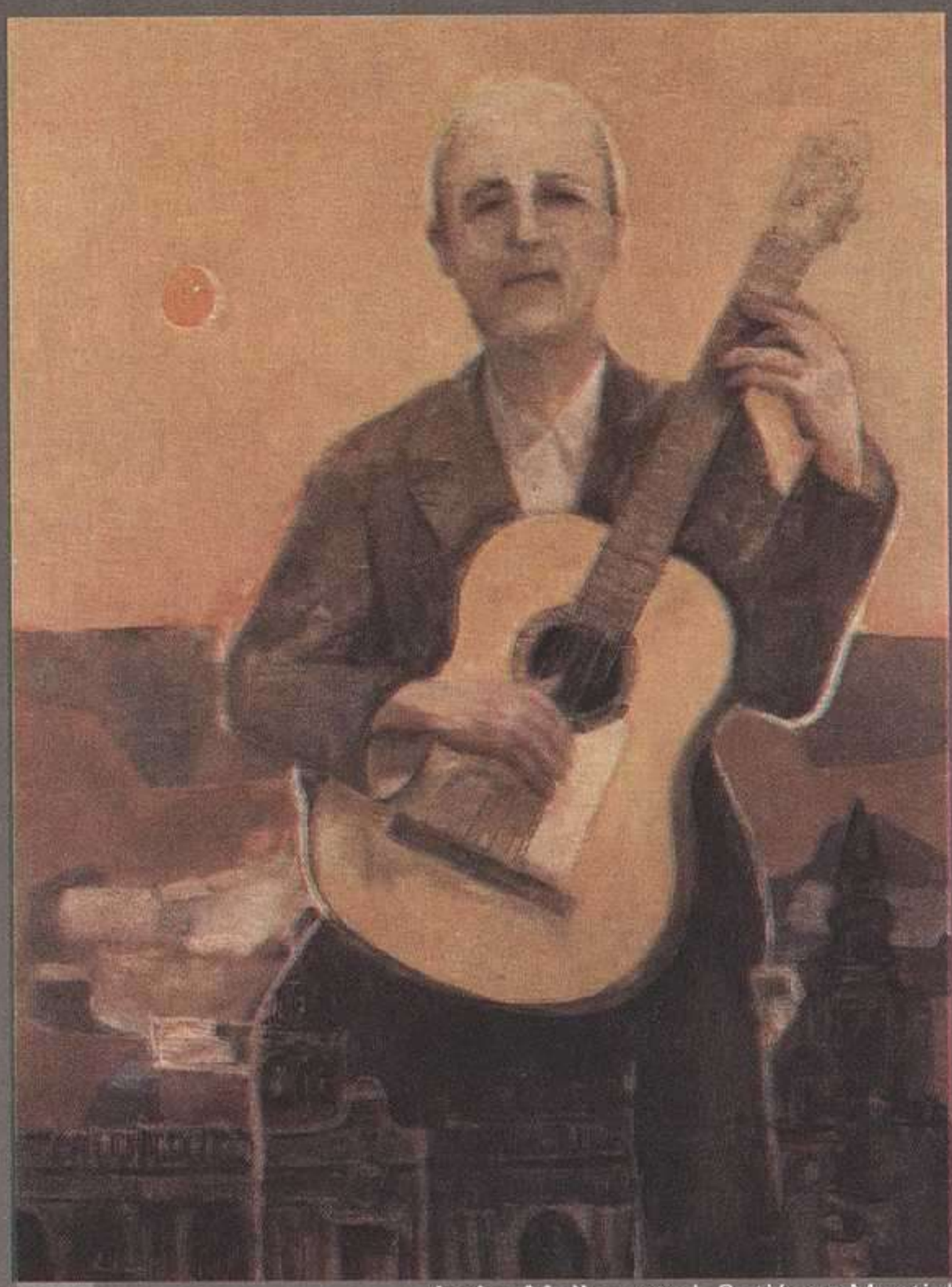
Manuel Cano

Paco del Gastor

Paco Cepero

Rafael Riqueni

de Cultura 2011



Javier Molina por J. Gutiérrez Montiel

Miguel Borrull

Rafael Marín

Ramón Montoya

Juan Gandulla 'Habichuela'

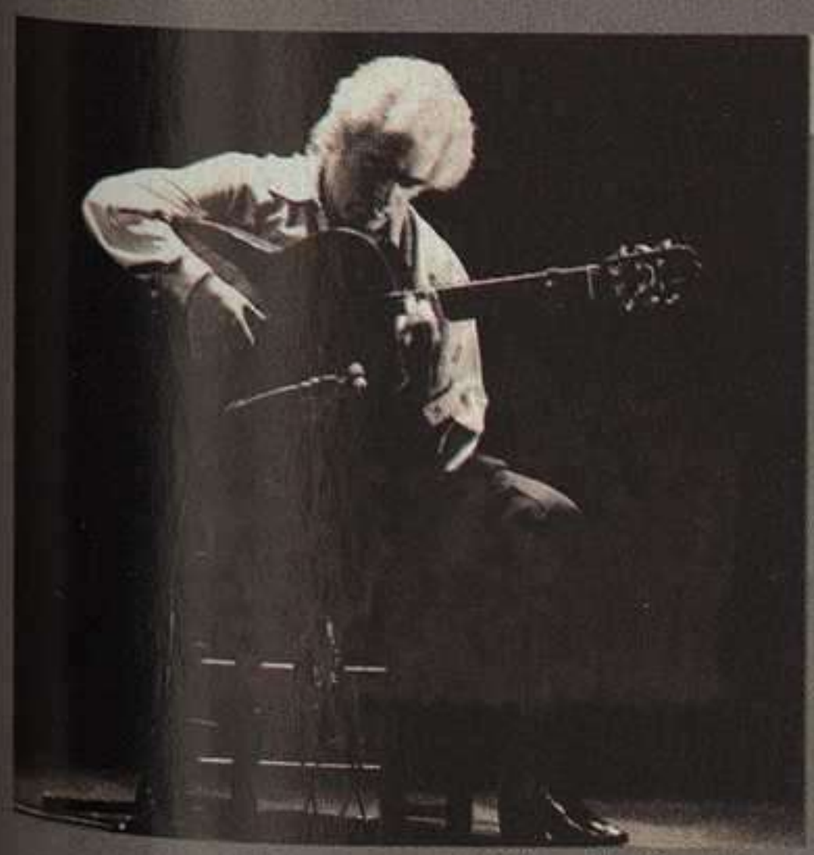
Sabicas

Manuel Cano

Paco de Lucía. FOTO MIGUEL RODRÍGUEZ

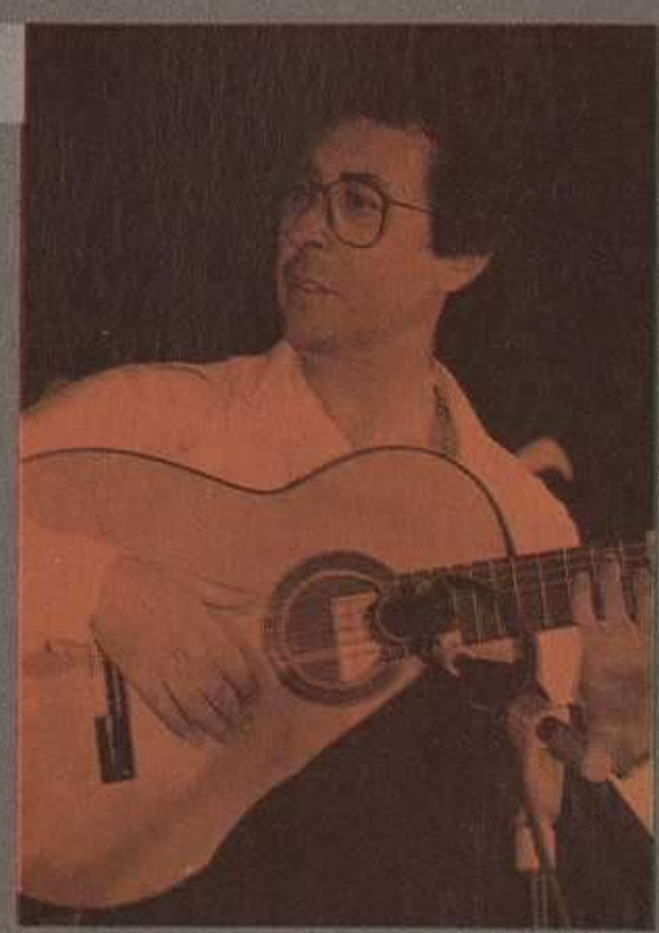
Mario escudero

Juan 'Habichuela'

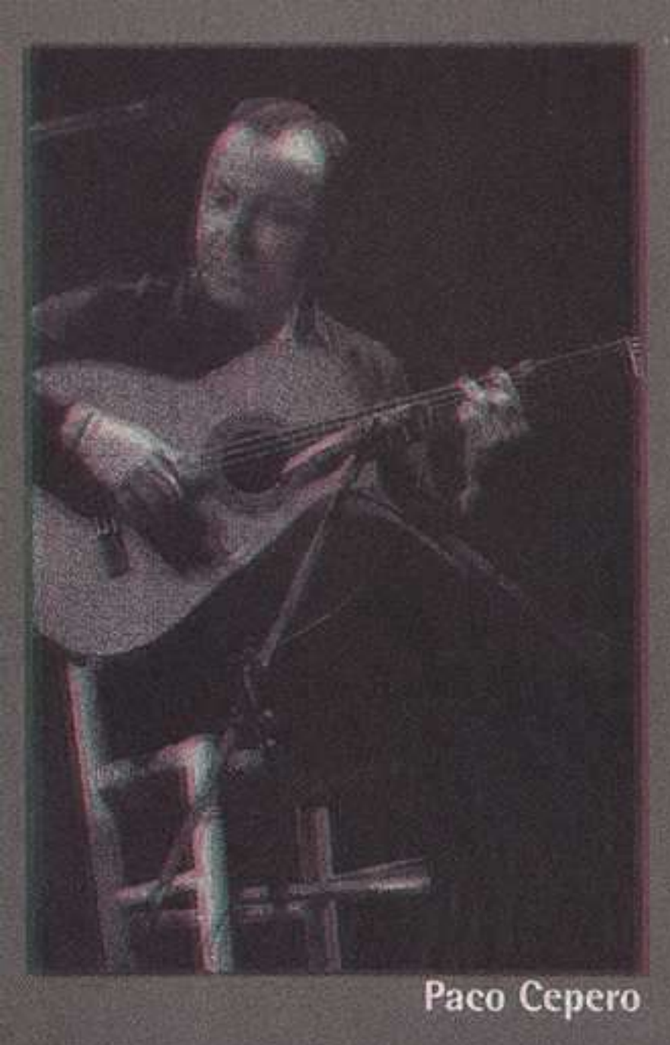


Manolo Sanlucar

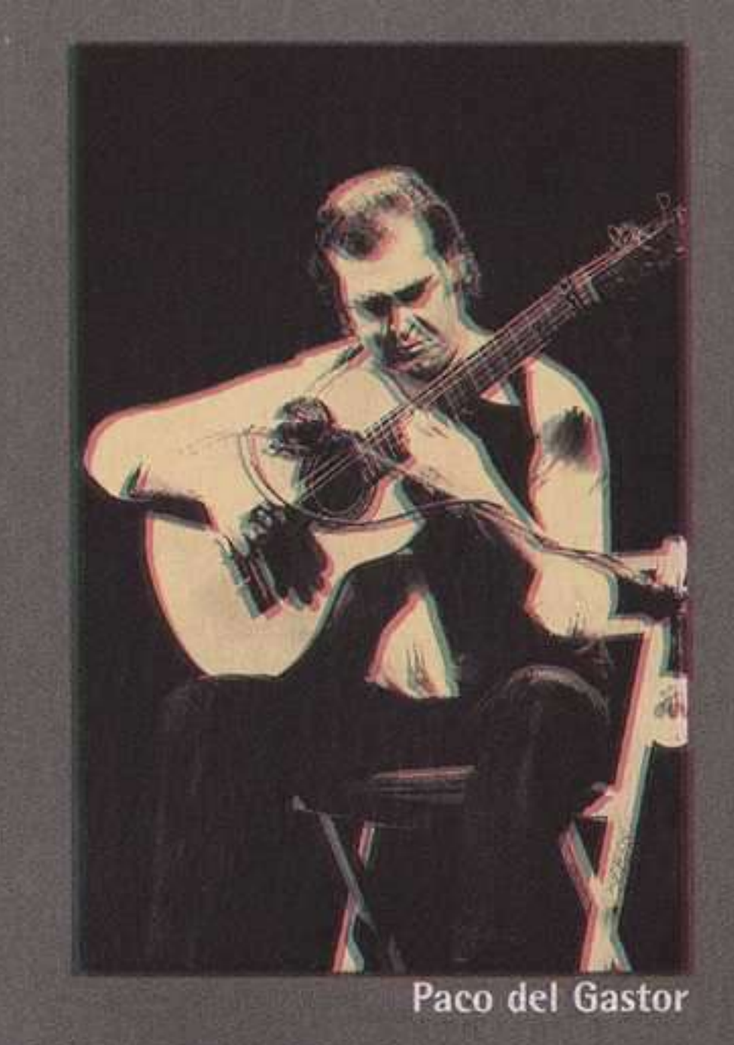
Serranito



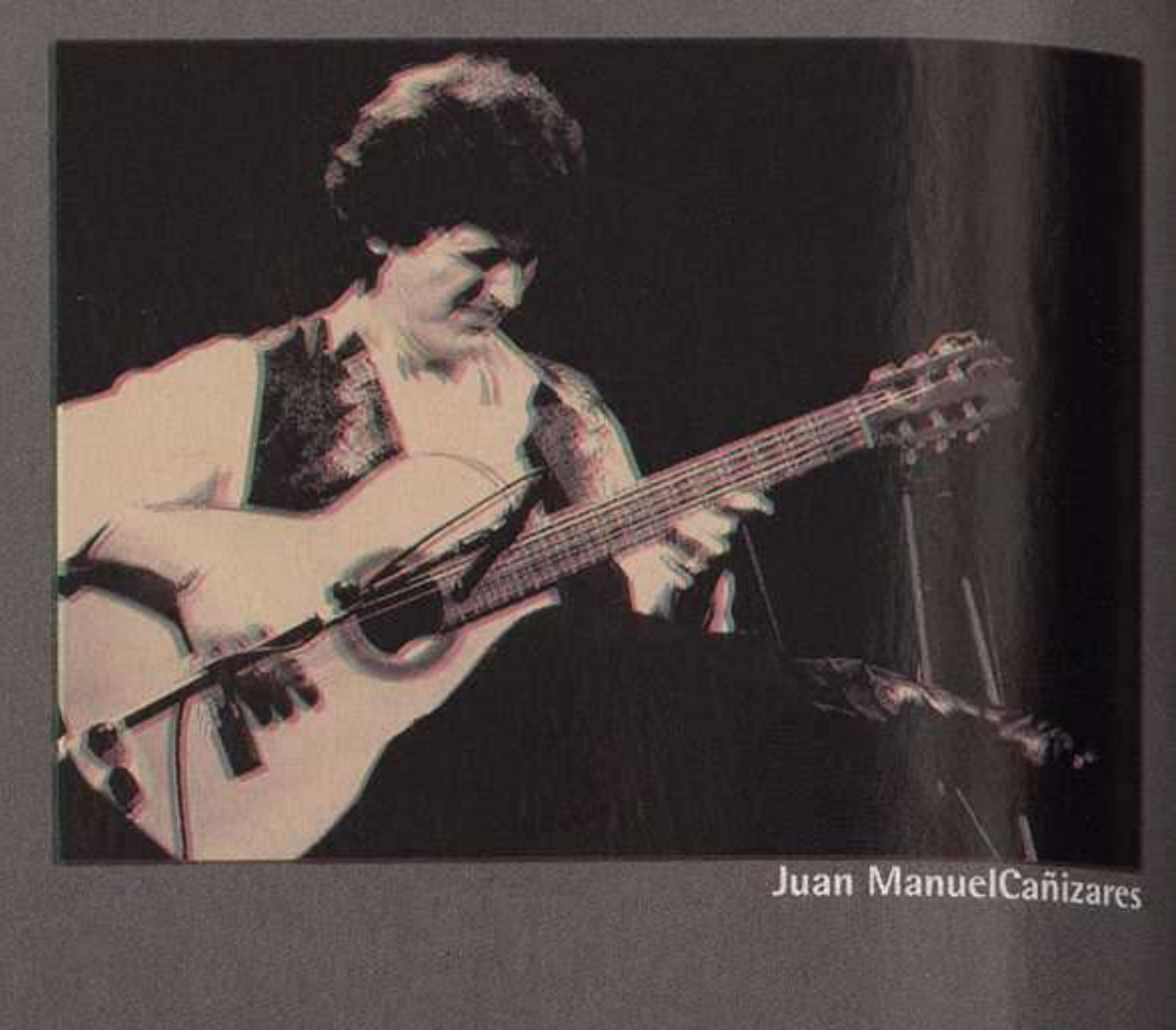
Enrique de Melchor



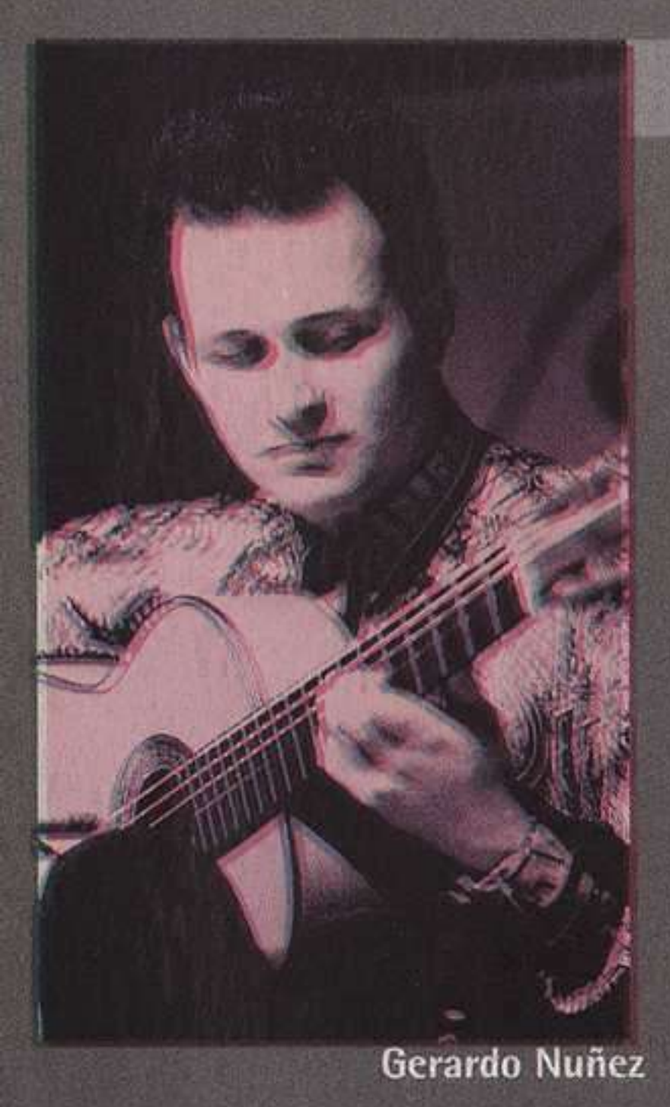
Paco Cepero



Paco del Gastor



Juan ManuelCañizares



Gerardo Nuñez

Moraito

Vicente Amigo

Paco Cortés

Rafael Riqueni

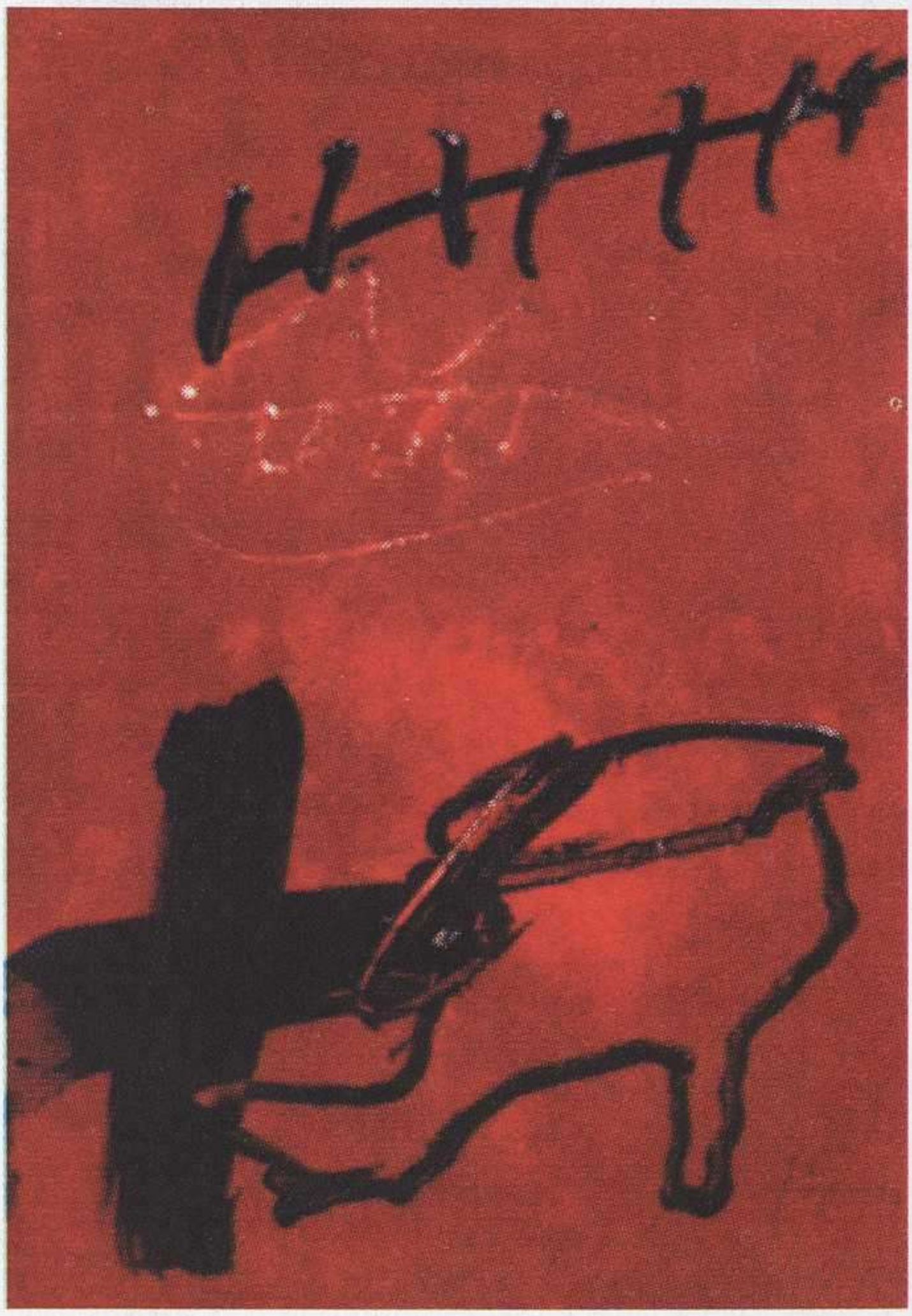
Tomatito por **Zaafra**

Si se muere la guitarra,
enterradla en el río
para que la toque el agua.

RAFAEL GUILLÉN

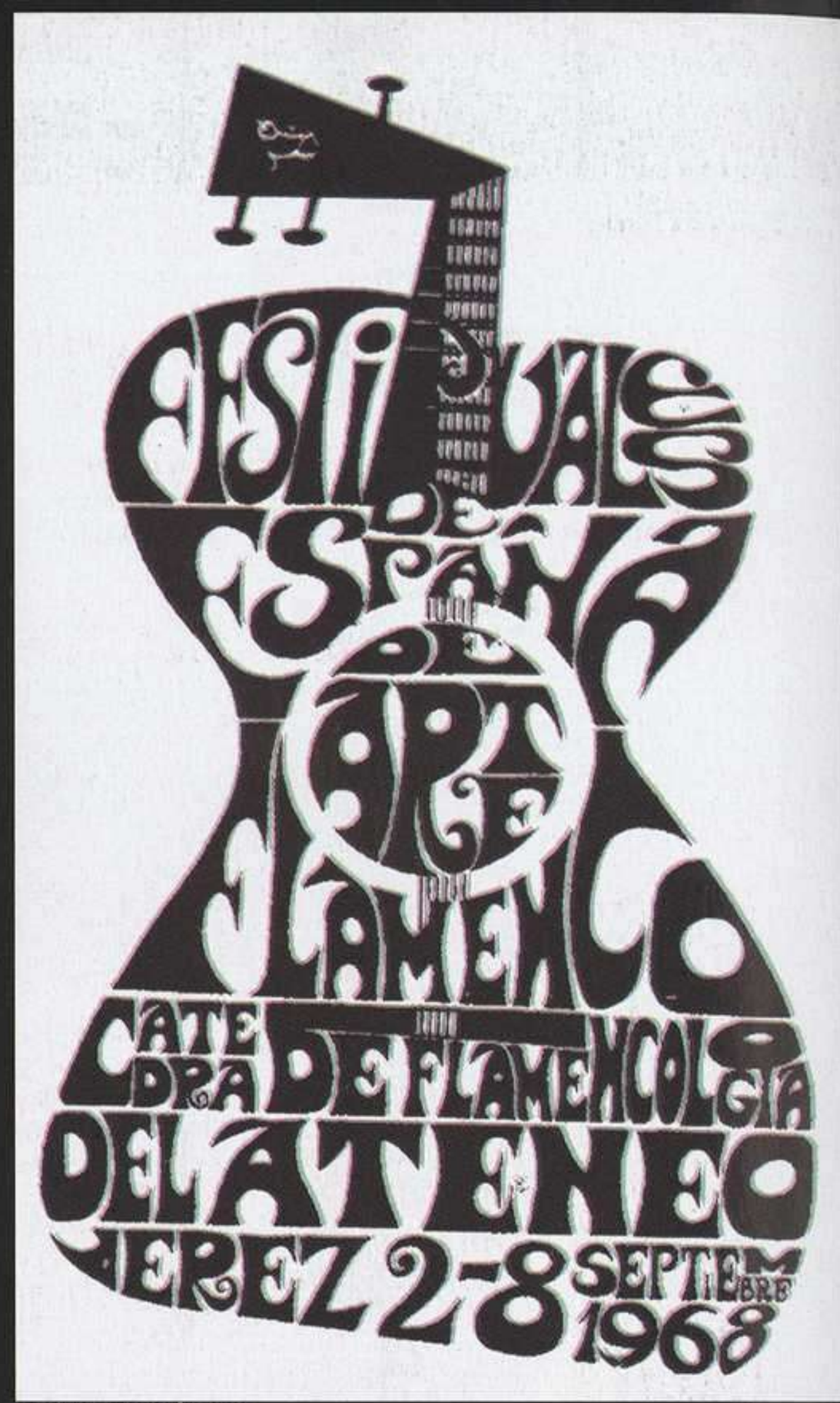
íconos del flamenco en el arte contemporáneo

Joan Brossa *Música*, 1986

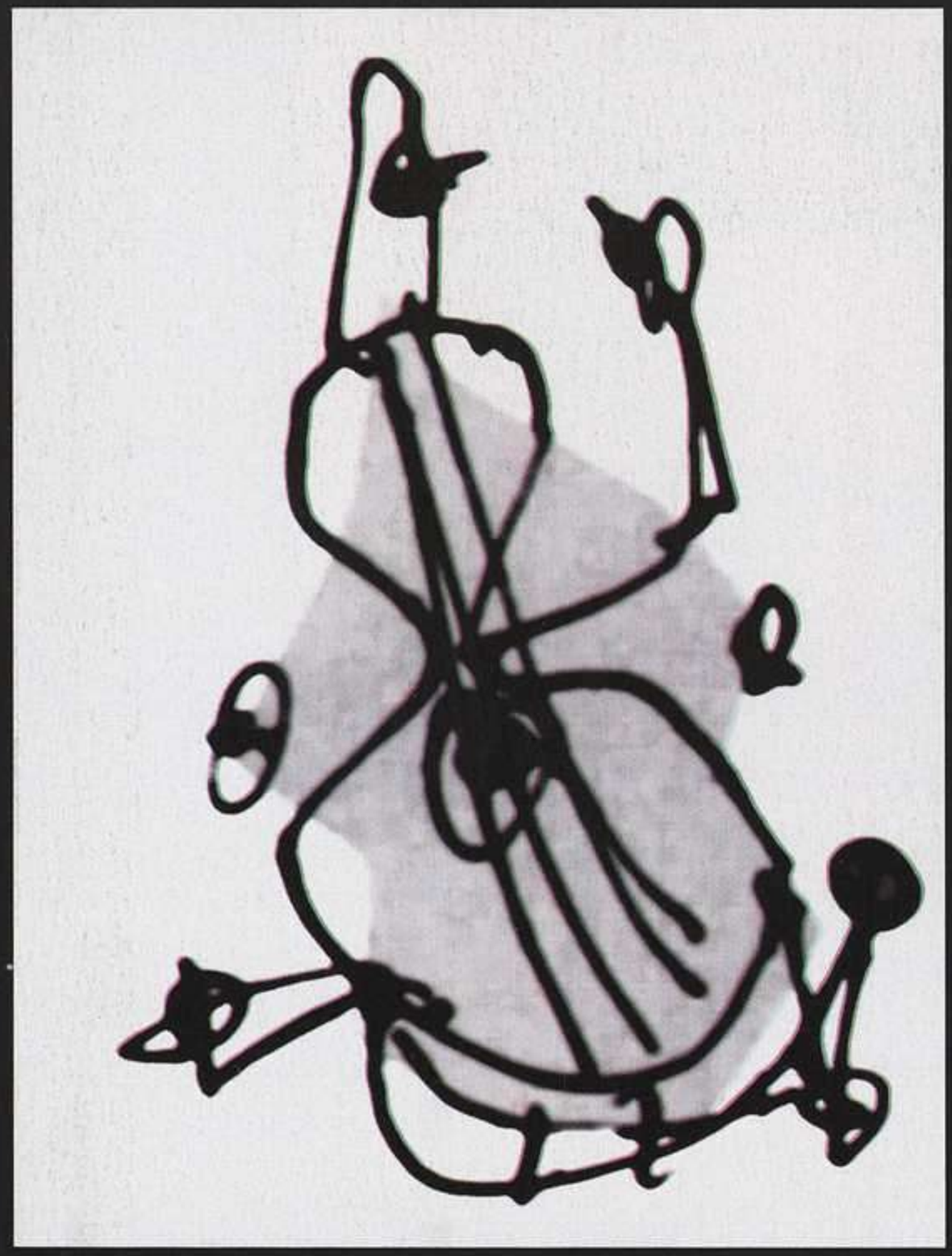


Antoni Tapies Cartel XIII Bienal de Flamenco, 2004

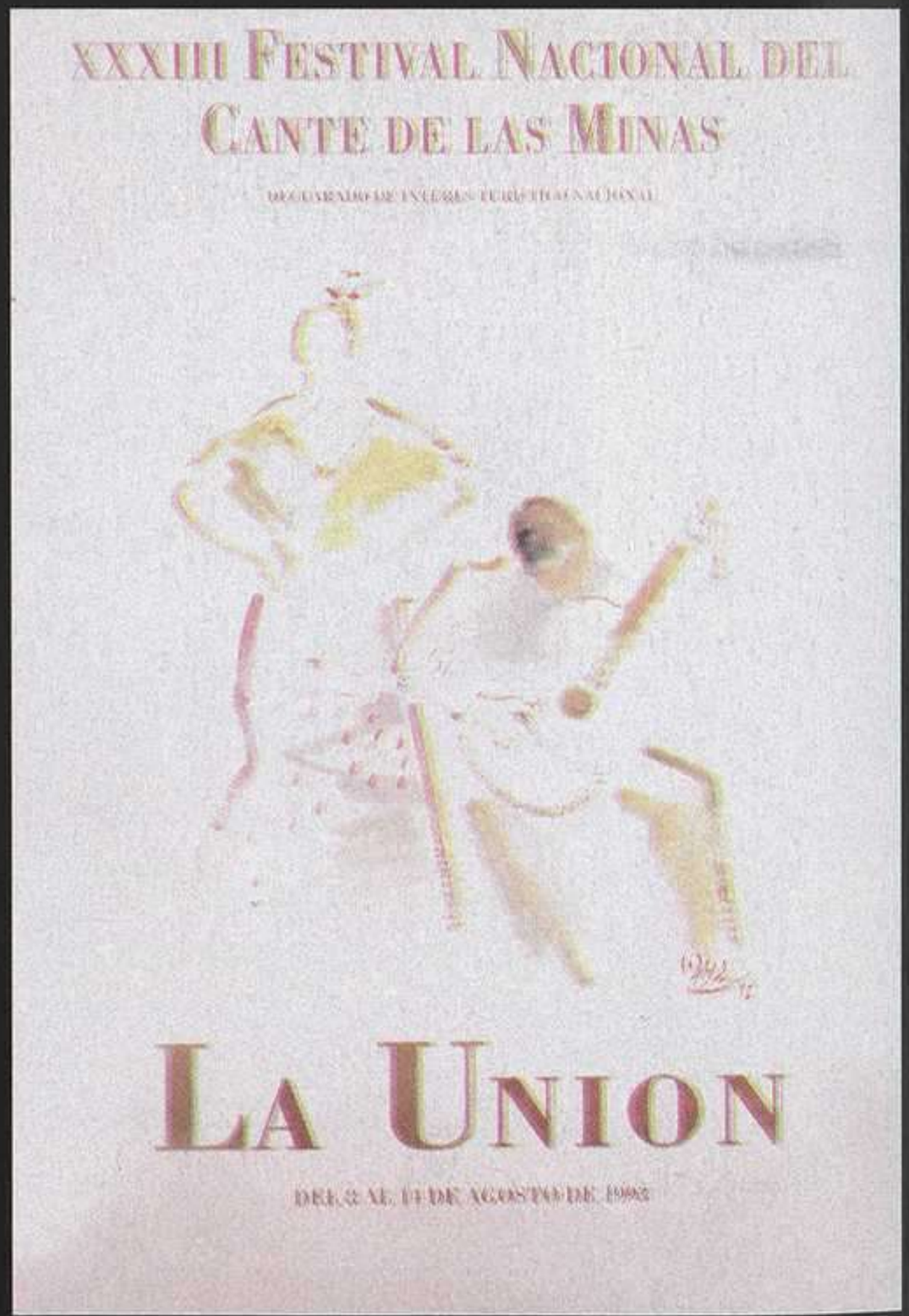
Eugenio Chicano



Pedro Rodríguez



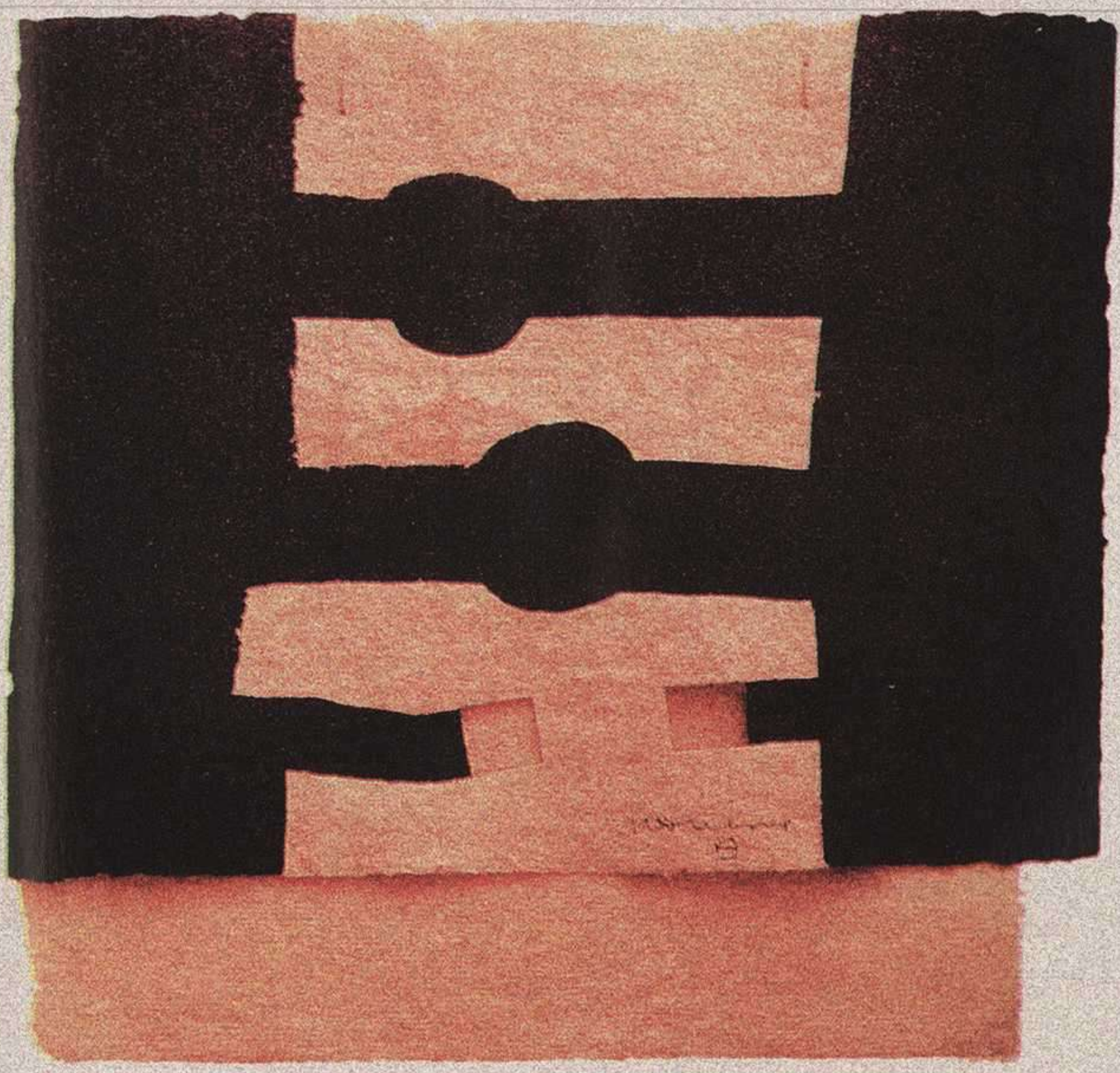
Antonio Saura Bienal de Arte Flamenco, 1990



Ramón Gaya

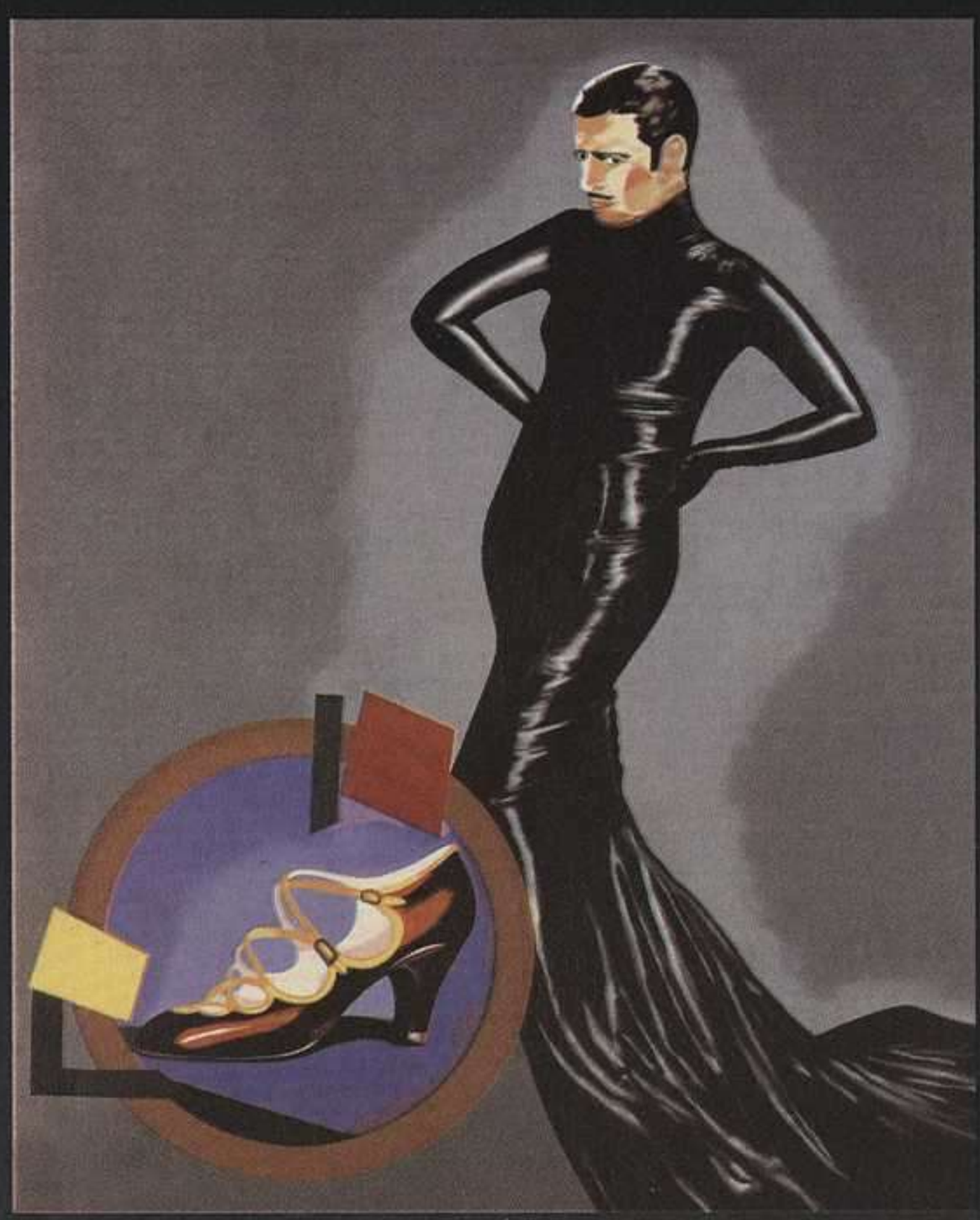
XXXIV FESTIVAL NACIONAL DEL CANTE DE LAS MINAS

Declarado de Interés Turístico Nacional



L A U N I O N

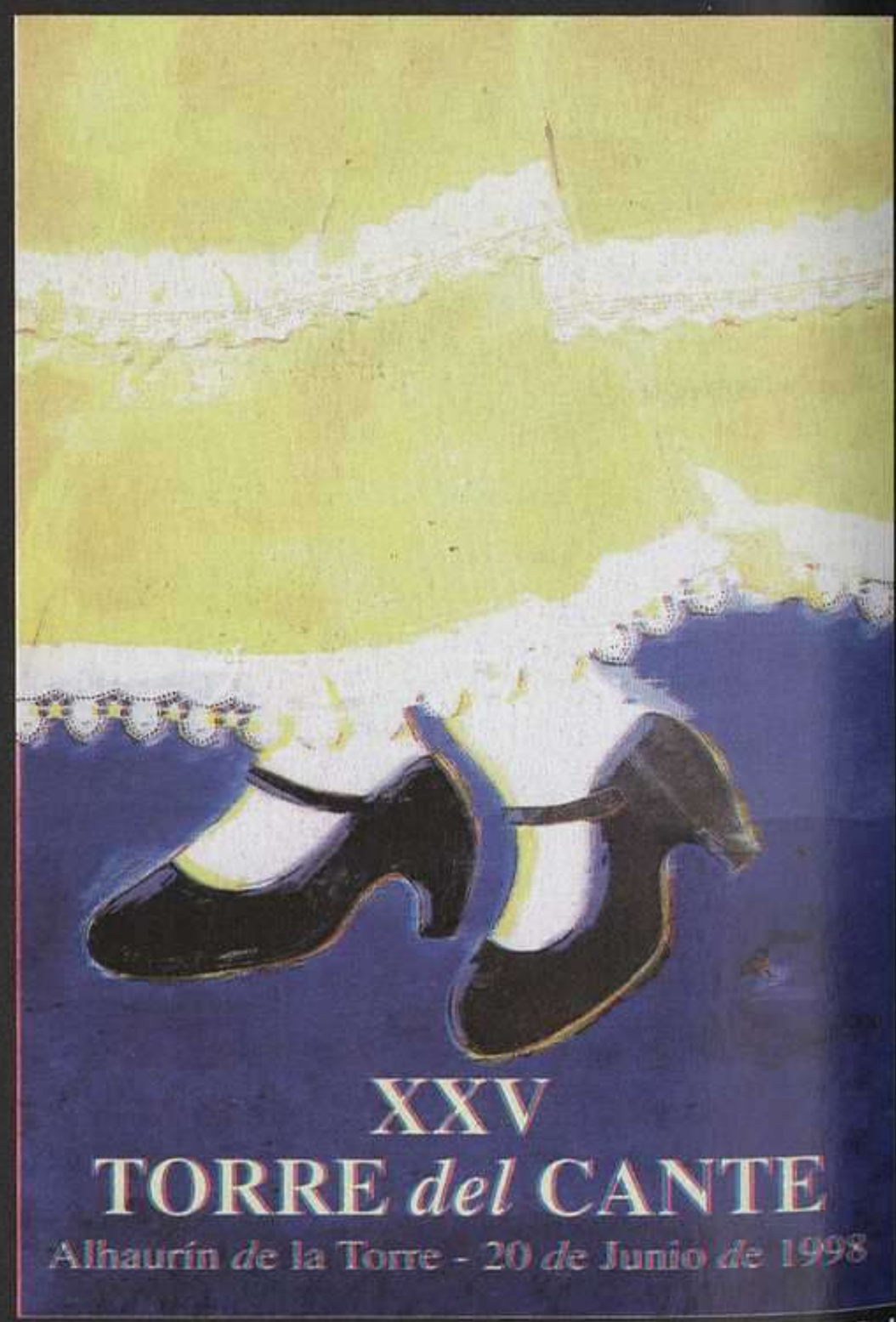
Eduardo Chillida



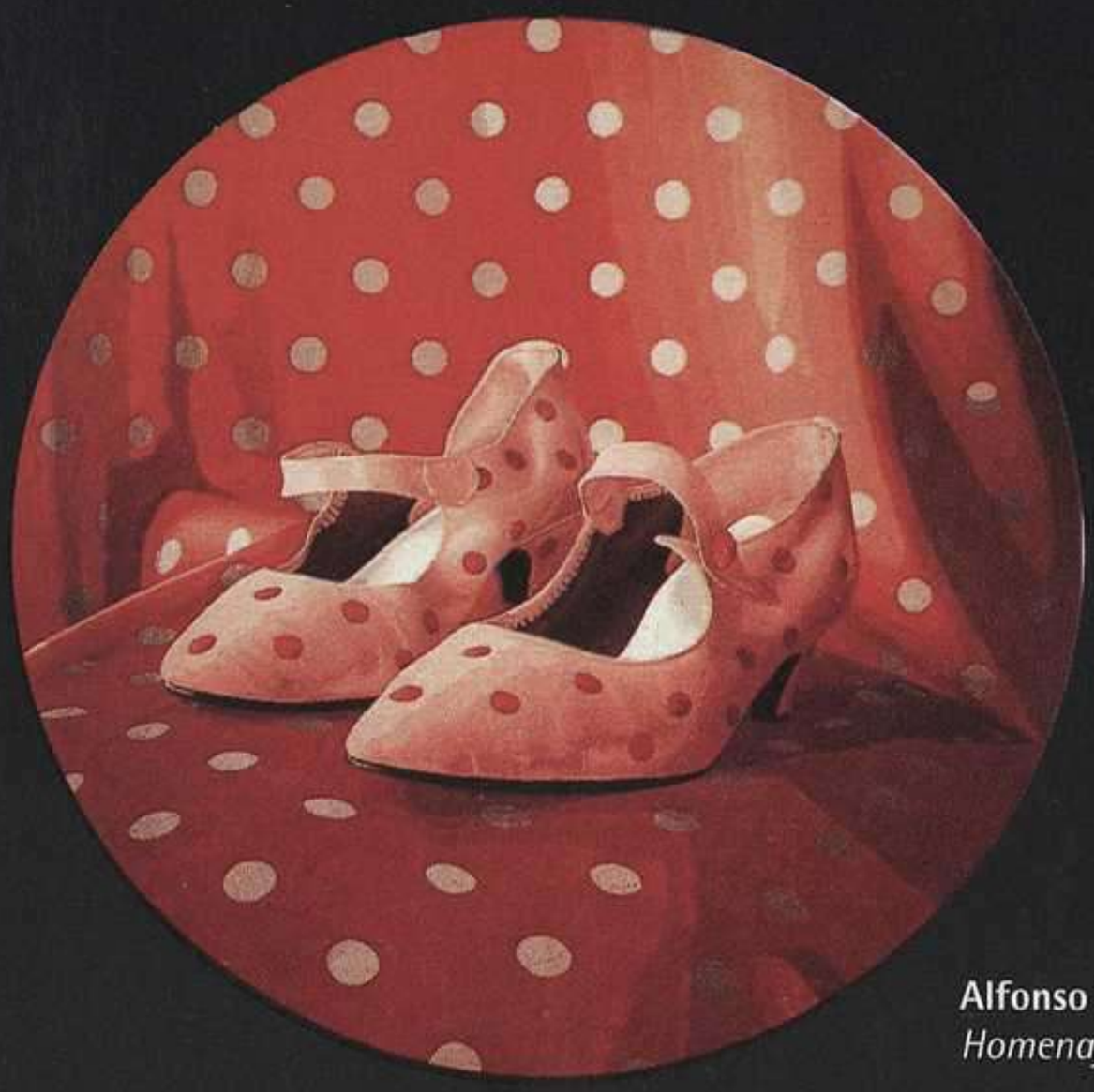
Eduardo Arroyo *Caballero español*, 1970

Antonio Badía Jerez 21-25 Junio 1988

Dámaso Ruano Flamenco 2004



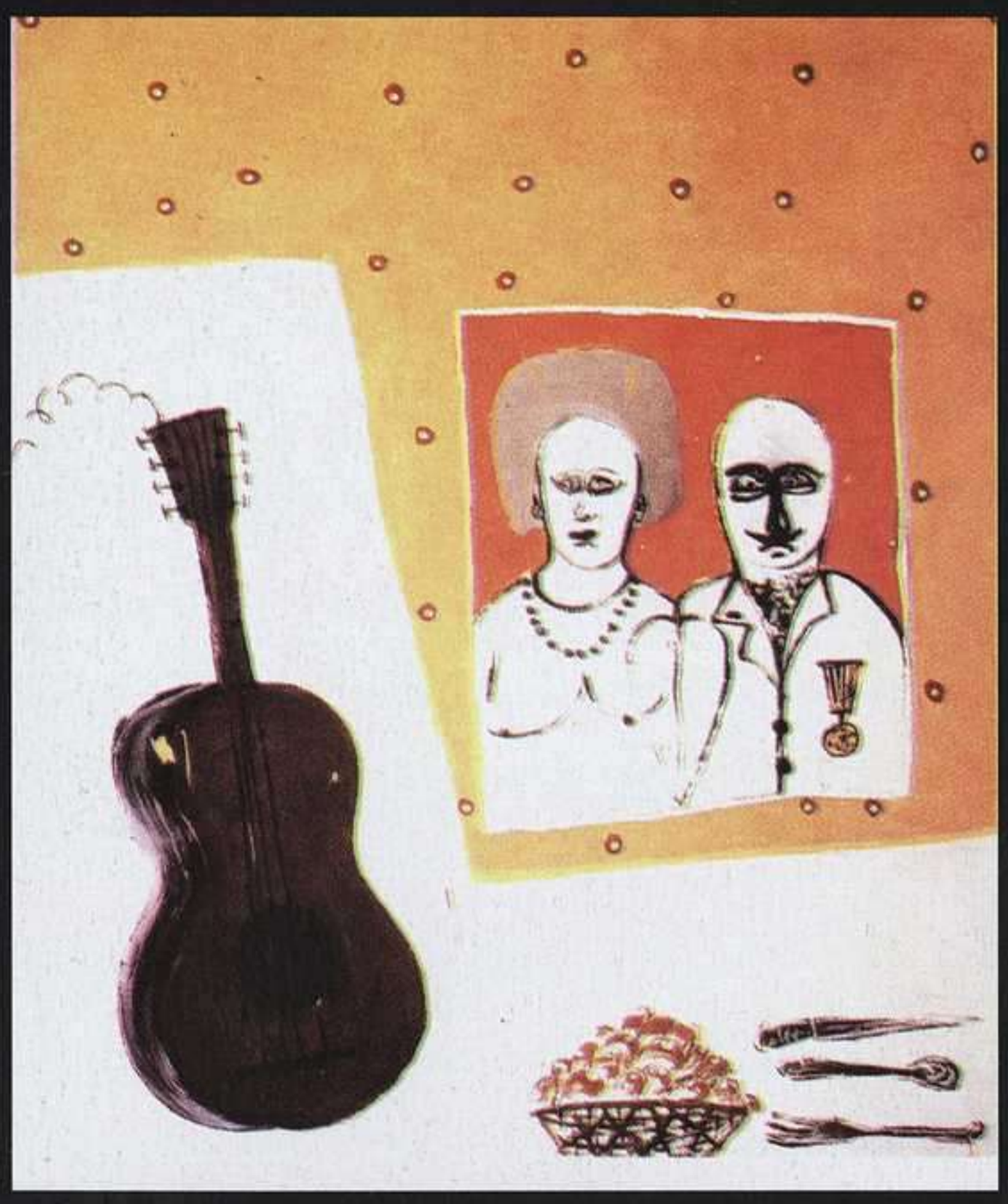
José Antonio DíazDel



Alfonso Ramírez de Isla
Homenaje al lunar

María Luisa Sanz 1994

Te quiero me decía,
el querer quita el sentío
y yo sólo quiero alegrias.



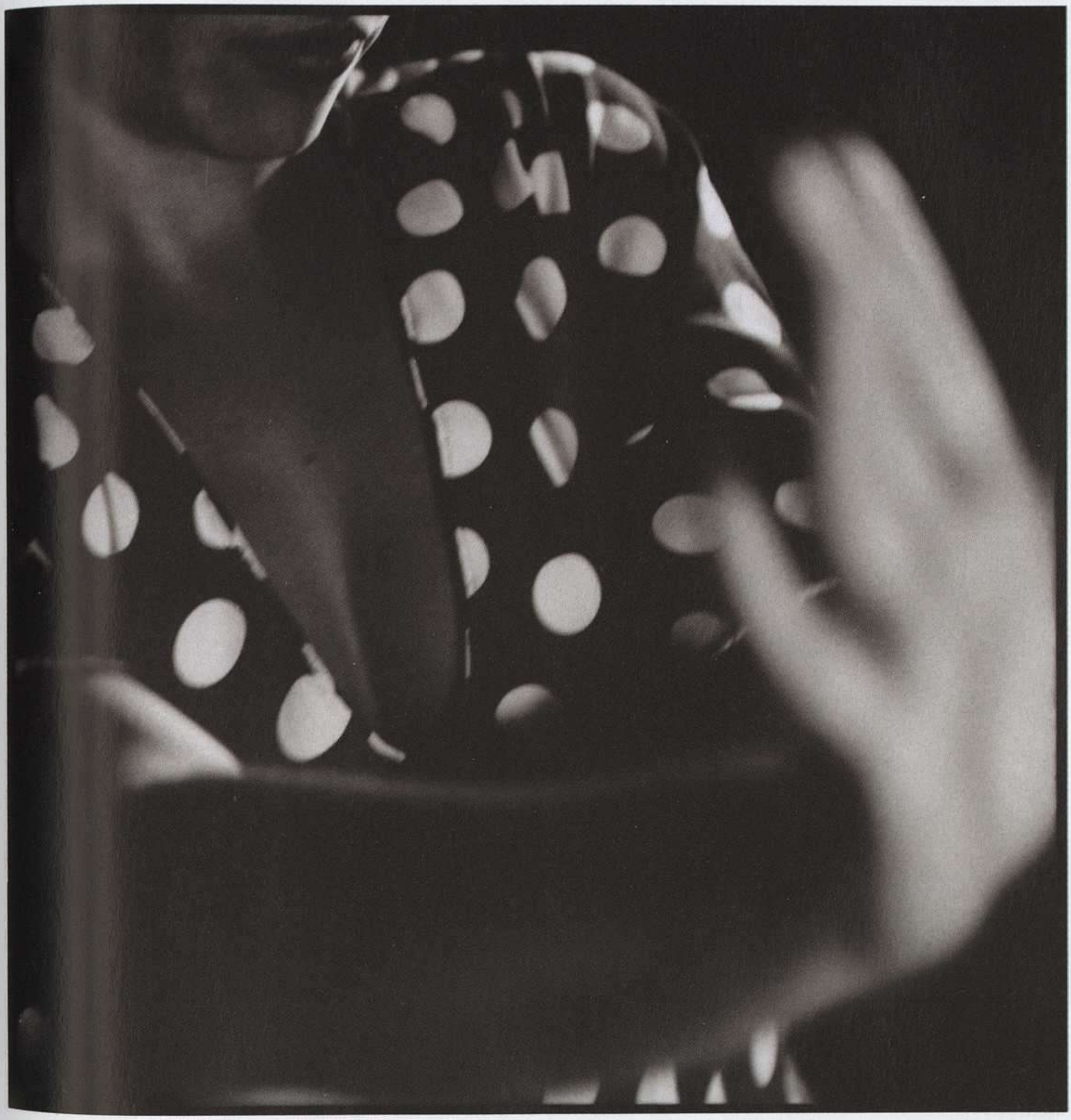
Ferran García Sevilla Tot 12, 1986

CARLES PAZOS ¿Que pasó con la música? 1989

Miquel Barceló Portada del disco *Potro de rabia y miel*, 1992

Flamenco

IGNACIO DEL RÍO



Fusión

Portada de Sketches of Spain de **Miles Davis**, 1959

Portada de Elegant Gypsy de **Al Di Meola**, 1977

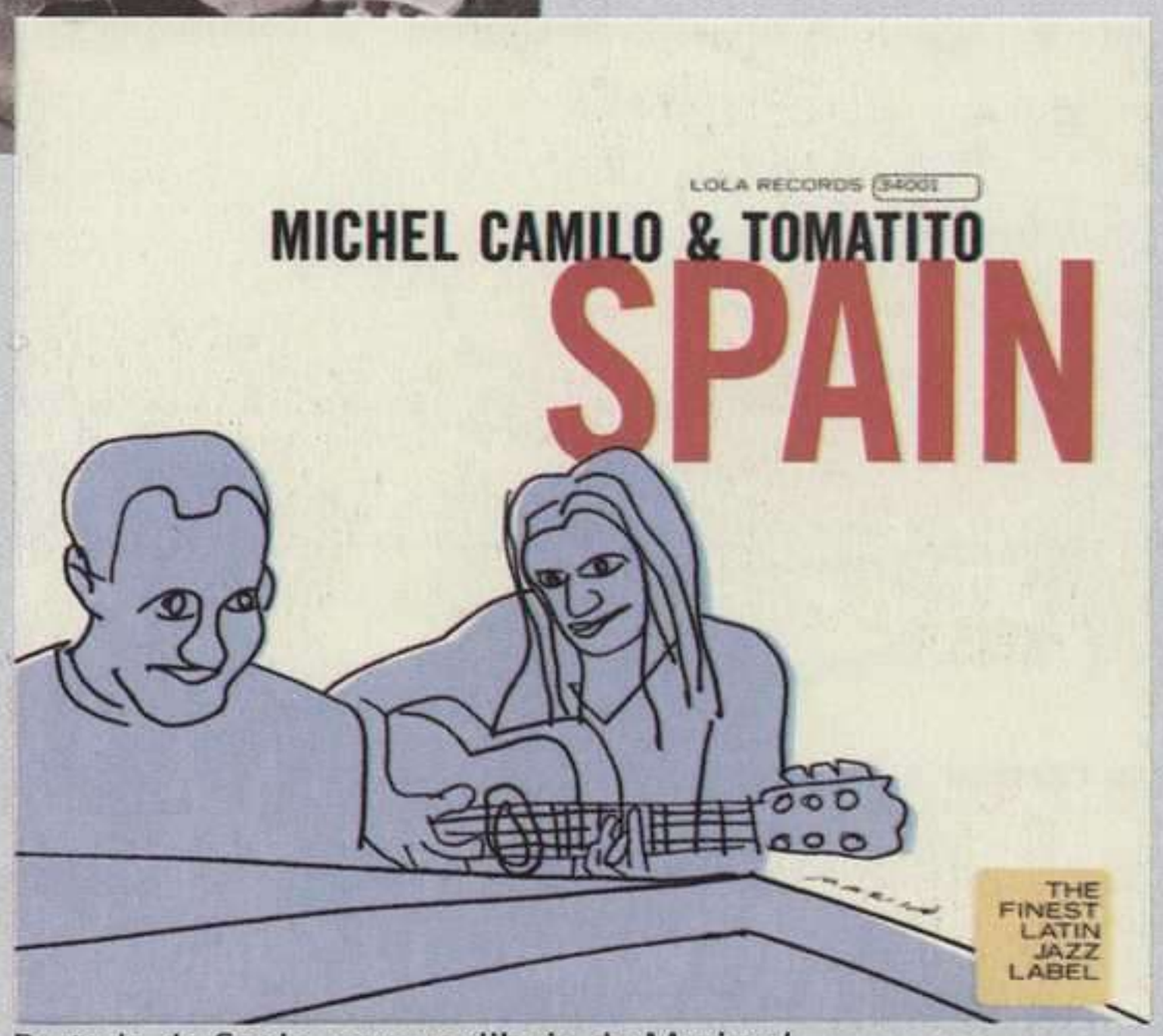
Portada de Fandangos in Spain del grupo **Carmen**, 1973

John McLaughin, Paco de Lucía y Larry Coryell

Max Roach & Enrique Morente

Raimundo Amador & BB King

Enrique Morente & Pat Metheny, 2004

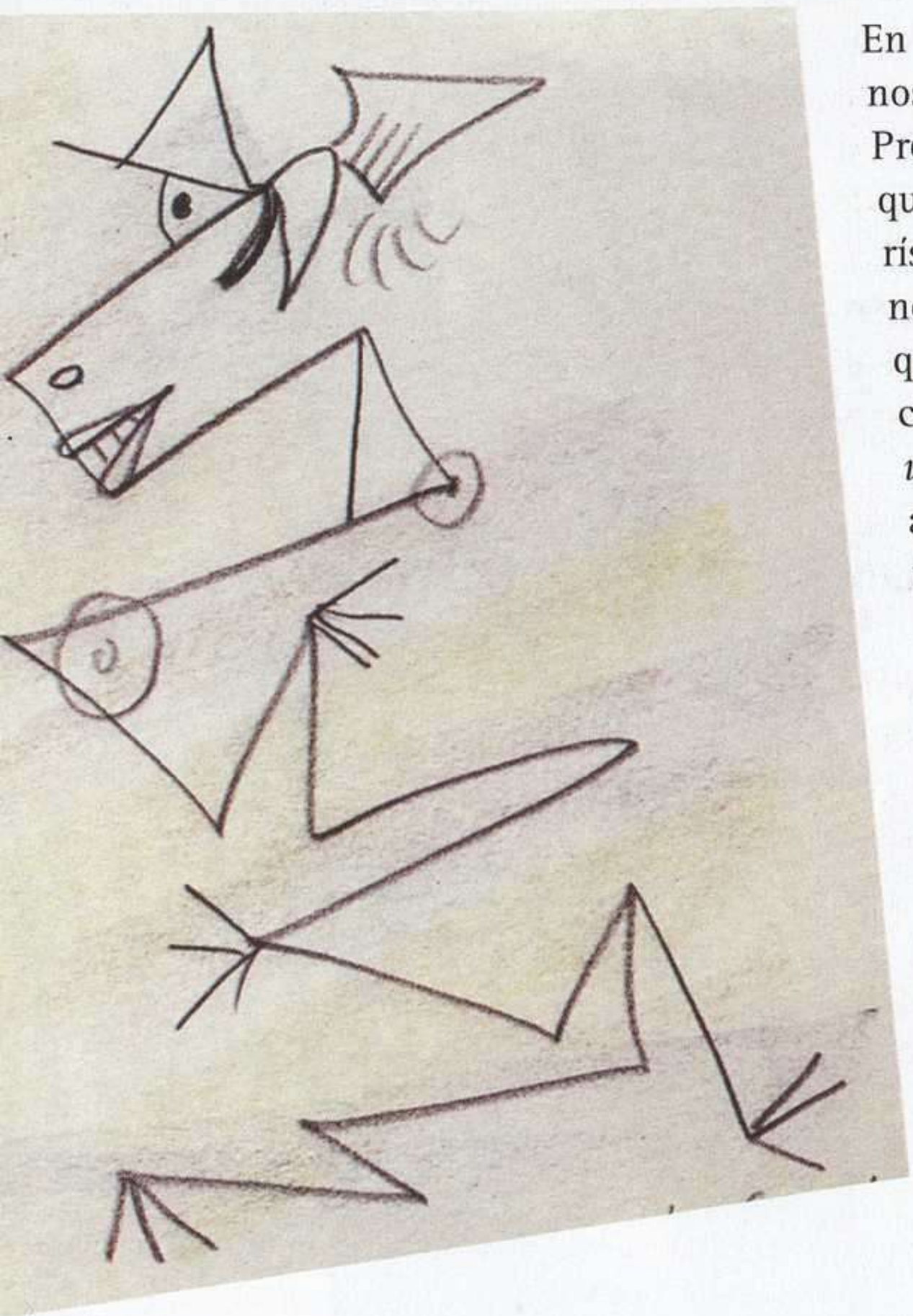


Portada de Spain, con un dibujo de Mariscal, de **Michel Camilo & Tomatito**, 2000

Portada de Omega, 1996

glosario de las palabras características del flamenco

Miguel Ropero Núñez



Jean Cocteau 1958

En este artículo ofrezco un resumen de los términos pertenecientes al lenguaje del cante flamenco. Pretende ser un *glosario,* que, brevemente, explique el valor semántico de las voces más características del cante gitano-andaluz. Puede ser que no esté recogido aquí *todo* el léxico flamenco o que, por el contrario, algún término aquí seleccionado ya no tenga vigencia. Como expresión *viva* del sentir de un grupo sociolingüístico muy activo, el lenguaje del cante es dinámico y creativo; esto supone que es un conjunto léxico abierto, donde continuamente pueden entrar términos nuevos mientras dejan de emplearse otros.

Este glosario de las palabras y expresiones características del lenguaje del cante flamenco consta, en síntesis, de tres partes:

1. El léxico andaluz de las coplas flamencas.
2. El léxico caló incorporado al lenguaje del cante.
3. Términos propios de la *germanía* (*jerga* o *argot* delincuencial).

Siglas y abreviaturas

Para localizar las obras y cancioneros en los que aparecen los textos y cantes citados:

ACF	*Cante flamenco. Antología* de R. Molina. Madrid, 1964.
APF	*Antología de poesía flamenca* de A. González Climent. Madrid, 1961.
AyC	*Andalucía y su cante* de P. Camacho. Guadalajara (Méjico), 1969.
CBF	*Cante y baile flamencos* de D. Manfredi. León, 1973.
CCF	*Colección de cantes flamencos* de A. Machado y Álvarez. Sevilla, 1881.
CF	*Cantes flamencos.* Colección escogida por A. Machado y Álvarez. Madrid (sin fecha).
CPE	*Cantos populares españoles* de F. Rodríguez Marín. 5 tomos. Sevilla, 1882-1883.
ESGE	*Estudios sobre los gitanismos del español* de C. Clavería. Madrid, 1971.
FR	*El flamenco en su raíz* de A. de Larrea. Madrid, 1974.
GB	*Gitanos de la Bética* de J.C. de Luna. Madrid, 1954.
OC	*¡Oído al cante!* de A. González Climent. Madrid, 1973.
PCF	*Primer cancionero flamenco* de M. Balmaseda. Sevilla, 1881.
RA	*Romances de Andalucía* de M. Álvarez López. Sevilla, 1973.
TBF	*Todo lo básico sobre el flamenco* de C. Almendros. Barcelona, 1973.
V	*Versos* de J.C. de Luna. Madrid, 1963.
VA	*Vocabulario andaluz* de A. Alcalá Venceslada. Madrid, 1951.

1. El léxico andaluz de las coplas flamencas

A

acamaroná Una de las clases de voz con que se interpreta el cante. Es una voz aguda, de tesitura alta, a veces, casi estridente.

afillá Es una voz ronca, grave, de tesitura baja.

aflamencamiento Fenómeno por el que ciertas canciones folklóricas adquieren rasgos característicos del flamenco.

aflamencarse Adoptar una canción rasgos y características propias del cante flamenco.

agachonarse (hacerse *gachonal*) Perder los cantos gitanos su primitiva pureza e ir adquiriendo las características de los cantos populares andaluces (o españoles).

alante (cante) Una clase de cante; es el cante para escuchar.

alboreá Nombre con que se designa un tipo de cante flamenco; es el cante de boda gitano-andaluz.

> ... a las roás,
> a las alboreás,
> a las siete tonás.
>
> (J. C. de Luna, *La Cena de los tres Reyes*)

alegrías Cante y baile flamencos; es oriundo de Cádiz y procede del aflamencamiento de la jota aragonesa.

> Cádiz, Tacita de Plata,
> orgullo de Andalucía,
> el corazón se me salta
> *cantando por alegrías.*
>
> (TBF. pág. 61)

apuntarse 1. Entonarse algún cante. § 2. Cantar por lo bajo, como recuerdo y llamada al cantaor.

arrancarse (por) Comenzar a cantar.

atrás (cante) Una clase de cante; es el cante para bailar.

B

babeos Así designan algunos flamencólogos «la repetición de sílabas en las que entra el fonema /b/ y la última vocal de la palabra anterior». No es usual en el lenguaje flamenco.

bailaor Artista que baila flamenco.

bambera (cante de *bamba*, columpio): Una clase de cante. Son los cantes de bamba o columpio.

bandolás Una clase de los fandangos de Málaga.

braceos Movimientos que ejecuta con los brazos el bailaor cuando interpreta un baile flamenco.

bulerías Cante y baile flamenco; son cantes festeros, posiblemente oriundos de Jerez.

C

cabales 1. Grupo de aficionados, que conocen, viven y sienten el cante. § 2. Una clase especial de siguiriyas.

caí(d)a La terminación de un cante.

calesera Cante andaluz aflamencado, creado por los caleseros para distraer las largas caminatas.

cantaor Artista que interpreta los cantes flamencos.

cantar a palo seco Decir un cante sin acompañamiento de guitarra.

cante Canto gitano-andaluz, cante flamenco.

> Te den un tiro y te maten
> como sepa que diviertes
> a otro gachó con tu *cante*.
> (CF. pág. 39).

caña Una clase de cante.

> El qué queréis que les cante:
> Soleares, peteneras,
> *cañas*, polos, martinetes...
> (R.A. pág. 38)

caracoles Una clase de cante flamenco; pertenece al grupo de las cantiñas.

> Guajira, zambra, romera,
> *caracoles*, cantes chicos
> que engrandecen a cualquiera.
> (APF. pág. 286)

carceleras Cantes cuyos temas son los trabajos y penalidades de los presidiarios. Forma parte, con Tonás genéricas, Debla y Martinete, del grupo genérico de las Tonás.

cartageneras Son los fandangos de Cartagena, una variedad del cante de Levante. Más cerca de la Malagueña.

colmao Establecimiento de bebidas en el que hay una o varias habitaciones reservadas para escuchar flamenco.

> Cantaba Silverio
> en aquel colmao
> y crujía hasta el yunque de tablas.
> (APF. pág. 194).

corrí(d)os Cantes que provienen del aflamencamiento de los antiguos romances castellanos.

chuflas Cantes festeros, emparentados con las bulerías y los tanguillos.

Y haciendo coro a tu chufla
los pitos por soleares.
(VA. pág. 209).

D

debla Cante flamenco perteneciente al primitivo grupo de las *tonás*.

decir Cantar con un estilo peculiar e imprimir al cante intimidad y plenitud.

duende Encanto misterioso e inefable del cante.

Manolo Mairena tiene
dos duendes en su garganta.
(RA. pág. 87).

F

farfulleos Según algunos flamencólogos «glosolalias que se introducen en algunos cantes, tales como *lerele*, *tiritritrán*, *trájili- trájilitrá*, etc.».

farruca Cante aflamencado de origen gallego.

flamenco Cante gitano-andaluz, cante jondo.

G

granaínas Una variedad de cante flamenco; es el fandango flamenco de Granada.

¡Arrayanes de agua fina!
Sevilla por sevillanas
y Graná por granaínas.
(APF. pág. 286).

J

jabera Una variedad de los fandangos malagueños.

Dos hermanas, dos mozuelas
del barrio e la Triniá
pregonaban por *jaberas*
y desde entonces p'acá
las canta Málaga entera.
(A y C. pág. 123).

jaleo Una variedad del cante y baile flamencos, emparentada con la bulería.

jipíos Gritos y vocalizaciones del cantaor, que le dan jondura al cante.

Al barrer con la cola
de tu vestío,

tercios temblones,
falsetas en la prima,
palmas..., *jipíos*.
(V. pág. 47).

jondo (cante) Cante caracterizado por la fuerza de su sentimiento y hondura expresiva.

jondura La fuerza emocional y expresiva que caracteriza al cante flamenco.

juerga Fiesta flamenca; reunión flamenca para beber y escuchar el cante.

A todos nos han cantado
en una noche de *juerga*
coplas que nos han matado.
(APF. pág. 243).

L

livianas Una variedad del cante flamenco. Hay tres estilos de *cante por livianas*: la *toná liviana*, la *liviana gitana*, emparentada con las *siguiriyas*, y la liviana relacionada con los cantes camperos, muy parecida a la *serrana*.

M

macho Estribillo de algunos cantes.

malagueñas Cante procedente del aflamencamiento del fandango popular de Málaga.

Fosforito ya no canta;
Fosforito se apagó.
Para cantar *malagueñas*
hay que llamar a Chacón.
(APF. pág. 82).

marianas Cante aflamencado de origen andaluz.

martinete Cante de los gitanos andaluces que no necesita acompañamiento de guitarra; es un cante fragüero y pertenece al grupo de las tonás.

–El qué queréis que les cante:
soleares, peteneras,
cañas, polos, *martinetes*...
–Canta, por lo que tú quieras.
(RA. pág. 38).

mineras Cante de los mineros, de ritmo arrastrado y triste.

mirabrás Cante flamenco perteneciente al grupo de las cantiñas.

N

natural Una de las clases de voz con que se interpreta el cante; es una voz de pecho, viril.

P

palo Nombre que se suele dar también a cada tipo de cante.

paseos Rasgueos de la guitarra entre falseta y falseta o entre falseta y cante.

pellizco Impacto emotivo que recibe quien escucha buen cante.

petenera Cante aflamencado de origen andaluz, normalmente de tema triste.

pitos Acompañamiento del cante o baile, haciendo chasquidos con los dedos medios y pulgar.

> Y ciñéndome a tu garbo
> los pitos por soleares
> con arrumacos de gata
> entre machos encelaos
> derramabas los lunares...
> (V. pág. 66).

playeras Nombre que antiguamente se daba a los cantes por siguiriyas.

polo Cante aflamencado, de origen incierto, emparentado con la caña.

> Y Sevilla...
> La Cátedra de la caña,
> del polo y la siguiriya.
> (A y C. pág. 24).

Q

quejíos Son los ¡ay! que se insertan al principio, en medio o al final de los cantes.

R

rajo Intensidad expresiva que alcanzan algunos cantaores por su voz enronquecida, que confiere a los cantes jondura, y profunda emotividad en los que escuchan.

romera Cante flamenco que pertenece al grupo de las cantiñas.

rondeña Fandango de Ronda.

> La *rondeña* malagueña
> nadie la sabe cantar,
> sino los malagueñitos
> que tienen sandunga y sal.
> (CBF. pág. 178).

S

salí(d)a Quejío o fragmento de copla con que suelen comenzar los cantes flamencos.

serranas Cante flamenco emparentado musicalmente con las siguiriyas, las cañas y las livianas y cuyos temas se inspiran en la sierra.

Córdoba, mora y romana,
a donde José María
baja cantando *serranas.*
(A y C. pág. 24).

siguiriyas Cante flamenco básico, de música triste y cuyos temas principales son la muerte y los sufrimientos del hombre.

Andalucía: un cauce
de siguiriyas.
(A y C. pág. 24).

soleá, soleares Cante flamenco básico, como las siguiriyas, cuyas coplas reflejan las experiencias vitales del hombre, su alegría y sus penas.

Caminito de Alcalá
va Joaquín el de la Paula
cantando por soleá.
(O. C. pág. 33).

soleariya Soleá de tres versos, de los que el primero suele ser de tres sílabas.

son Acompañamiento del cante o baile mediante palmas u otros procedimientos.

T

tablao 1. Tablado dispuesto para la actuación de los cantaores, tocaores y bailaores. § 2. Local o sala de fiestas dedicada exclusivamente a recitales de cante y de baile flamenco.

tangos Cante flamenco básico, de origen gitano; no está emparentado con el tango de origen americano.

tanguillos Cante jocoso y festero, derivado del tango y localizado especialmente en Cádiz.

tarantas Cante flamenco derivado del fandango andaluz y localizado en Almería, de donde se extendió por Andalucía oriental.

He nacido en Almería
y me llaman la taranta,
no soy cante bullanguero
que los mineros me cantan:
¡yo soy pena de mineros!
(A y C. pág. 103).

tarantos Otra modalidad del cante levantino, emparentados con las tarantas, de las que se diferencian por tener compás binario y ritmo fijo.

temple Quejíos o bien cantiñeos con que el cantaor se sitúa en el tono en que la guitarra preludia el cante que aquél va a interpretar.

tercio Cada uno de los versos de que consta una copla del cante flamenco.

¡Que a quién no han hecho llorá
los tercios jondos, sentíos,
de una copla bien cantá!
(APF. pág. 284).

tientos Cante derivado de los tangos pero de ritmo más lento y majestuoso.

tocaor Guitarrista flamenco.

tonás Cante flamenco básico, del que descienden probablemente las siguiriyas, saetas y otros muchos cantes.

V

verdiales Una modalidad de los fandangos de Málaga.

2. El léxico caló de las coplas flamencas

A

acais (sacais) Ojos.

Por tu personita,
de tanto llorá,
los míos *sacais*, compañera mía,
se van a secá.
(PCF. pág. 113).

araquerar (naquerar) Hablar, llamar.

Delante e mi mare
no me yores más,
porque me *anaqueran* mu chunguitamente
cuando tú te vas.
(CCF. pág. 119, copla n.º 51).

B

baes Manos.

Este pan moreno
como lo traigo en las propias *baes*
y no pueo comerlo.
(CCF. pág. 121, copla n.º 59).

bajañí Guitarra.
balebá Tocino
barbi Airoso, gallardo, guapo.

Ojitos negros, negritos;
los de mi nena son barbis,
que son negros rajaítos.
(VA. pág. 80).

baril (baró, baré, barí) Bueno, excelente.
bata Madre. **Bato** Padre.

Señó serujano,
sengáñese usté;
si mis chorreles se quean sin *bata*,
sin bato tamién.
(CCF. pág. 198, copla nº 61).

bracó Carnero.

C

caló (calé, callí) 1. Gitano. § 2. Lengua de los gitanos españoles.

calorró (calorré, calorrí) Es variante morfológica de *caló 1*: Gitano.

Soy jarai en el vestir,
calorró de nasimiento;
yo no quiero ser jarai,
siendo *calé* estoy contento.
(ACF. pág. 117).

cambrí Preñada, embarazada.
camelar Querer, amar, desear, cortejar, enamorar.

¡Qué lástima será er vé
la gachí que uno *camela*
camelando a otro gaché!
(CCF. pág. 65, copla nº 258).

camelo Engaño.
cangrí Iglesia.
cañí (Debería ser *callí*) Gitana. (En *caló*, *cañí* significa «gallina»). En muchos textos flamencos se habla de «lo *cañí*» y «los *cañís*» para designar lo gitano y a los gitanos.
cocal Hueso.

De los tormentos, mare,
que estoy yo pasando,
las carnecitas, de los míos *cocales*
se van separando.
(PCF. pág. 114, copla nº 10).

currelar Trabajar.

A siento sincuenta hombres
mos yevan a la Carraca:
mos yevan a *currelá*
y a sacá piedras del agua.
(CPE (IV) pág. 441, copla nº 7787).

chaval, chavea (vocativos de chavó, chaví) Niño, muchacho.

Mi mare me lo esía:
no te fíes de *chavales*
que tienen malas partías.
(CCF. pág. 51, copla nº 174).

chachipé Superior.
chalar Ir, enloquecer.
chanelar Entender.

Er queré d'esta serrana
ningún gachó lo *chanela*;
es como er verde limón,
qu'er que lo *entiende* lo yeva.
(CPE (III) pág. 88, copla n.º 3829).

chinel Alguacil.
chinorré (chinorró, chinirrí) Niño.

A la boca e la mina
s'asomao un *chinorré*,
l'ha dicao tan profunda
s'ha encomendao a un Dibé.
(CCF. pág. 152, copla nº 10).

chorrel (chorré) Es, quizá, una variante de *chinorré*: Hijo pequeño.
chungamente Malamente, deslealmente.

Yo no sé por qué motivo
tan *chungamente* me pagas,
jasiéndolo bien contigo.
(CPE (III) pág. 165, copla nº 4297).

chungo Malo.

D

Debel (Undebel, Un Debé, Un dibé) Dios.

Con ducas m'acuesto,
con más m'alevanto;
como consiente *un dibé* der sielo
que yo pene tanto.
(CCF. pág. 116, copla nº 34).

debla Diosa.
dicar Ver **diquelar** Ver, entender.

Ya va pa tres lunes,
contaítos los yevo,
que no diquelo a mi compañera
y de ducas muero.
(CCF. pág. 141, copla nº 174).

diñar Dar.

Préndame usté ar jarriero,
que l'h esquilao los mulos
y no me diña er dinero.
(CPE (IV) pág. 536, copla n.º 8162).

ducas (duquelas, duquitas) Penas, fatigas.

Le pío a Dios
que m'alivie las duquelas
duquelas (de) mi corazón.
(ACF. pág. 126).

E

endicar Derivado de *dicar*: Ver.

endiñar Derivado de *diñar*: Dar, dar con violencia.

eray (arai, gerá, gerai, geré, jere) Hombre, caballero (no gitano). Guardia.

Los *jeres* por las ventanas
con faroles y velón,
si arcaso er no se entregara
tirarle que era caló.
(CCF. pág. 155, copla n.º 23).

esparrabarse (asparabar, en caló) Romper el ritmo en el acompañamiento del cante.

estaribé (estaribel) Cárcel.

Al reo con sus chineles
le sacan del estaribel,
y le alumbran con las velas
de la gracia Undebel.
(FR. pág. 270).

G

gachó (gaché, gachí) Individuo no gitano; hombre, muchacho.

Tú gitana y yo *gachó*,
tú m'has robaíyo el arma,
yo te robé er corasón.
(CPE (II) pág. 247, copla n.º 2261).

gili (jili, jilé) Bobo, tonto.

Del hombre qu'é güeno

se suele desí:
o qu'é un panoli o qu'é un lipendi
o qu'é un *jili*.
(FSGF. pág. 249).

J

jachares (achares) Celos, tormentos, penas.

No tengas *jachares*
ni pases fatigas;
qu'a naide quiero, compañera el arma,
mientras tú me vivas.
(CPE (II) pág. 269, copla nº 2399).

jalar Comer con mucho apetito.

jara Onza de oro.

Toma, gachí, estas dos *jaras*;
diñársela'r libanó
pa que ponga en los papires
de que no abiyelo yo.
(CPE (IV) pág. 439, copla nº 7768).

jiñar Cagar.

Er que no tiene parné
hasta las pícaras moscas
se quieren *jiñar* en é.
(CF. pág. 47).

juncal Gallardo, garboso.

Cuando en ancas de mi potro
yo te lleve a Gibrartá,
dirán los mosos ar verte:
¡Ay, qué mosa tan *juncá*!.
(CPE (II) pág. 110, copla nº 120).

jundunar (undunar, jundanal) Soldado, guardia.

Ya los sacan e la cárse
a cajitas estemplás,
los calorré iban elante,
las calorrea iban etrás
y toos los jundanales
a bayoneta calá.
(CCF. pág. 159, copla nº 48).

L

lacha Vergüenza. *Dar lacha. Tener poca lacha.*

libanó (libanaó) Escribano.

lililó Tonto, alelado.

Yo me he güerto *lililó*
en ver que tu personita

ya para mí se acabó.
(CCF. pág. 81, copla nº 367).

M

mangar Pedir.
mangue Me, mi.
manró Pan.

Ar pan le yaman *manró*,
ar tosino balebale,
a la iglesia la cangrí
y el estaribé a la carse.
(CPE (IV) pág. 535, copla nº 8160).

marar (marelar) Matar.

Día e Santiago,
ar ponerse er só,
como *mararon* a mi bata y bato.
¡Miren qué doló!
(CCF. pág. 191, copla nº 16).

menda Yo, mi persona.

Gitana, entre *menda* y tú
hay la misma diferensia
que hay entr'er diablo y la crú.
(ESGE. pág. 171).

mengue Diablo.

Er *mengue* m'está tentando
pa que te vaya a buscá;
Undebé pué más qu'er *mengue*
y ese gusto no tendrás.
(CPE (III) pág. 312, copla nº 4851).

merar Morir.
mulé Muerte.

Fue contrabandista
tan sólo una vez;
los carabineros, ¡qué desgraciaíto!
le dieron *mulé*.
(PCF. pág. 117).

N

najarse Marcharse, escapar.

Una noche oscura
pensé yo *najarme*,
porque estaba sin delito alguno
metío en la carse.
(PCF. pág. 133).

nicabar Robar.

Yo me fui a la Habana

pa ganá dinero;
y en el camino me lo *nicabaron*,
¡Premisión der sielo!
(CCF. pág. 141, copla nº 175).

P

pañí Agua.

Los jarales e mi nena
no se lavan con *pañí*,
que se lavan con la sangre
de su propio garlochí.
(CPE (III) pág. 387, copla nº 5215).

parné Dinero.

Er dinero es mu bonito:
a tó'r que tiene parné
le yaman er señorito.
(CPE (IV) pág. 202, copla nº 6645).

penar Decir.

pincharar Conocer, percibir.

Aquer que tiene peniyas
se le conose en la cara;
a mí las mías m'ajogan
y naide me las *pinchara*.
(CF. pág. 114).

pinré Pie. (los *pinreles*: los pies).

De Cádiz ar Puerto
han jecho un carrí
los *pinreles* de Anica «La er Mico»
de dir y vení.
(G.B. pág. 96; APF. pág. 235).

pirar Ir, escapar.

pirí Olla, cocido, puchero.

M'asomé por la ventana
y a mi mare ví vení;
hasta el arma se m'alegra
porque me trae la *pirí*.
(CCF. pág. 156, copla nº 32).

puchar Contar, decir.

sandunga Garbo, gracia, salero.

sinar (sinelar) Ser, estar.

T

terelar Tener.

Por ti m'acuesto yo tarde;
por ti son toas las duquitas
que *terelo* con mi mare.
(CCF. pág. 64, copla nº 244).

Neologismos caló

corrallá Collar.
(h)abiyelar Tener, poseer.

Si yo *abiyelara* er mando
que Undebé le dio a la muerte,
yo quitara d'este mundo
ar que m'estorba er quererte.
(CPE (II), pág. 325, copla nº 2693).

Probable origen caló

clisos Ojos.

¿A qué tienes esos *clisos*
siempre pa'r suelo mirando,
si eres capás e sacarle
los dientes a un ajorcao?
(CF. pág. 93).

garlochí Corazón.

Me dise mi *garlochí*
que no publique mis penas;
naide se cuida en er mundo
de las duquitas ajenas.
(CF. pág. 124).

guiyar Ir. (*Guiyárselas*: irse).

¿Sabes a lo que m'atermino?
A ejá mi pare y mare
y a *guiyármelas* contigo.
(CF. pág. 37).

3. Términos propios de la germanía (jerga, argot delincuencial)

afanar Robar.
(h)abiyar Tener (como (h)*abiyelar*).

Gachó,
gachó que no *abiya* motas (dinero),
es un barco sin timón.
(CPE (IV), pág. 202, copla nº 6648).

carcos (calcorros) Zapatos.
fila Cara.

Comparito mío,
dile osté a mi mare

por los sacais que en la fila tiene
que no me esampare.
(CCF. pág. 116, copla nº 30).

piño Diente.
sonanta Guitarra.
sorna Oro.
tralla (traya) Cadena.

De *sornita* era
aquella *trayita*
que al cuello llevaba, cuando la mataron,
mi compañerita.
(PCF. pág. 140).

trena Cárcel.

Yo preso en la *trena*,
malita mi mare;
er que jisiere cariá por eya
mi Dios se lo pague.
(CF. pág. 65).

Conclusiones

Esta breve selección del léxico característico del lenguaje del cante, además de informar sobre el complejo mundo cultural del arte gitano-andaluz, sirve también para confirmar que el flamenco ha aportado al español popular y a las hablas andaluzas un importante caudal de términos y expresiones, que constituyen en la actualidad una parte viva del tesoro léxico andaluz y son un aspecto muy valioso del patrimonio lingüístico y cultural de España y de Andalucía.

Yolanda Lorenzo

CALIXTO SÁNCHEZ, UN MAESTRO DE HOY

Nace en Mairena del Alcor (Sevilla), donde reside desde entonces, el 27 de junio de 1946.

Alterna su dedicación al Flamenco con su profesión de maestro (profesor de primaria), aunque actualmente está en excedencia voluntaria.

Empieza su carrera de triunfos artísticos obteniendo el premio por estilos de Levante, en 1965, en el concurso de su tierra natal. En 1971 obtiene el de Lucena (Córdoba), en el Certamen Juvenil de Flamenco. Su logro mayor hasta 1972 fue, sin embargo, el haber recogido el premio, de manos del concertista Andrés Segovia, como triunfador absoluto del Concurso del Cincuentenario, en Granada, siendo nombrado ese mismo año «Sevillano del año» por la Cadena radiofónica SER de Sevilla.

En 1974 obtiene el premio «Don Antonio Chacón» en el prestigioso Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba, así como el «Yunque de Oro» de la Peña Flamenca de Ceuta. En 1975 el diario *Línea*, de Murcia, le premia por su labor en favor de los cantes levantinos.

Su mayor éxito y consagración definitiva llegaría en 1980, al obtener el premio «Giraldillo del Cante» en la I Bienal de Arte Flamenco Ciudad de Sevilla. A partir de entonces y hasta hoy es constante su presencia en todos los festivales y recitales que se celebran en la geografía nacional e internacional, en peñas flamencas, universidades, centros culturales, teatros, etc., convenciendo con su cante a los más diversos grupos de aficionados.

Ha sido acompañado en disco y/o en actuaciones en directo por guitarristas como Melchor de Marchena y su hijo Enrique de Melchor, Pedro Bacán, Manolo Franco, Eduardo Rebollar, etc. y ha cantado letras populares y de autores como José Luis Rodríguez Ojeda, Manuel Machado, Antonio Machado, Bécquer, Villalón, Alberti, etc.

Su discografía reúne obras como: Estilos flamencos (1974), «Bienal de Flamenco» (1980), Calle Ancha (1991), Castillo de Luna (Pureza, 1991), De los Alcores a Granada (1984; Dial, 1995), I Giraldillo del Cante (Dial, 1995), Camino de la vida (1996), De la lírica al cante (Pasarela, 1997), Antonio Machado. Retrato flamenco (Pasarela, 2001), «Litoral. La poesía del Flamenco» (2004).

Ha ideado montajes y/o colaborado en espectáculos teatrales, en la Bienal de Flamenco de Sevilla y otros eventos y lugares, como «Cantando la pena, la pena se olvida», en 1987, basada en textos de Manuel Machado y bajo la dirección de José Luis Ortiz Nuevo; «El flamenco es vida», en 1992, una sucesión de escenas flamencas que patrocinó la Fundación Cristina Heeren de Flamenco de Sevilla; «De la lírica al cante», un intento serio de acercar la poesía lírica andaluza de autor al cante flamenco, patrocinado por la Fundación El Monte y llevado al disco.

En los años noventa desarrolla una fertilísima labor de didáctica del flamenco, a través de cursos dirigidos a los docentes de toda Andalucía. La Consejería de Educación, junto con la de Cultura, le ofrecen una comisión de servicio para que, durante unos años, recorra las privincias andaluzas ofreciendo su charla y su cante, ayudado por numerosos artistas e investigadores, a los educadores de primaria y secuandaria. Los cursos tienen un éxito enorme, cuyos frutos, como era de esperar y era su objetivo, los estamos viendo ahora y seguiremos viéndolos en el futuro.

A mediados de los años noventa es nombrado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía director del Centro Andaluz de Flamenco, sito en Jerez de la Frontera (Cádiz), a cuyo frente permaneció varios años hasta 2001.

Es profesor y director del área de cante de la Fundación Cristina Heeren de Flamenco, en su sede de la calle Fabiola de Sevilla.

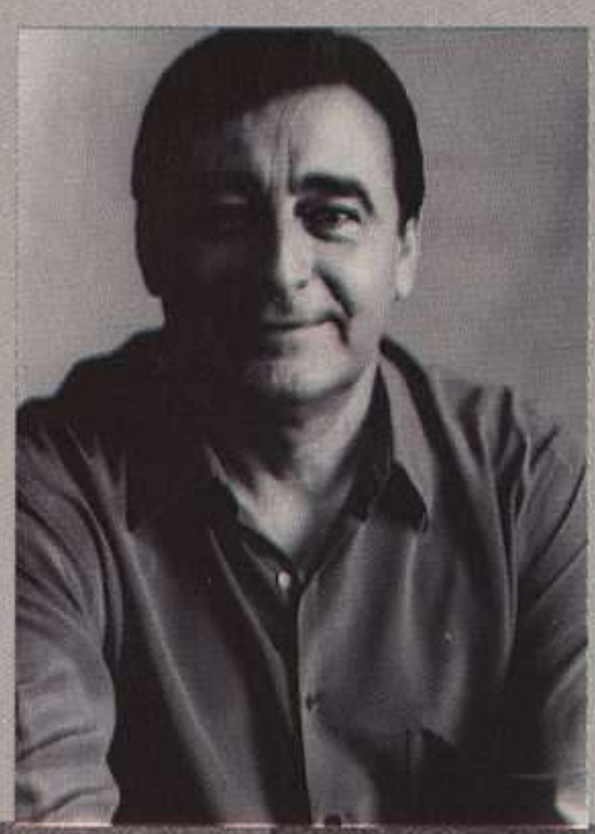
Es intérprete de largo recorrido, conocedor e investigador de todos los estilos, como demuestra su discografía, su trayectoria y su experiencia en directo. Estas son algunas opiniones sobre su significación en el panorama actual del Flamenco (las dos primeras fue-

ron enunciadas hace ya más de veinte años y están recogidas en el *Diccionario Enciclopédico del Flamenco*, Madrid, Cinterco, 1988, tomo II, p. 682, obra utilísima de los investigadores José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz):

«Entre los varios cantaores enciclopédicos de la actualidad, Calixto Sánchez ocupa un lugar destacado. Es verdaderamente sorprendente su capacidad para interpretar los estilos más diversos, desde la siguiriya a los tangos y tientos, sin olvidar sus virtuosas versiones de los cantes levantinos. Su voz agradable, alainada y potentísima, consigue inmediatamente fijar la atención del público (...). Calixto Sánchez, que ha asimilado muy bien dsitintas influencias, es lo que se dice un cantaor seguro, de los que normalmente siempre cumplen con generosidad». (Manuel Ríos Ruiz)

«Calixto conoce todos los cantes y domina de modo especial los grandes; tiene una hermosa voz y canta con mucha cabeza y fina sensiblidad, todo lo cual permite augurar, sin riesgo de error, que se encuentra en la recta final y convertido, prácticamente, en una de las primeras figuras del cante». (Francisco de la Brecha)

«Su cante es de amplio espectro. Interpreta tanto estilos bajoandaluces como todo el resto de la baraja flamenca. Si en un principio se le encasilló como cantaor de estilos minerolevantinos fue porque los defendió en un momento en que estaban de capa caída. También porque sus condiciones naturales -voz limpia y sobrado de pulmones- casaban de maravilla con esos cantes. Pero Calixto ha demostrado sobradamente su capacidad para enfrentarse a toda la gama cantaora». (Juan Manuel Gamboa y Pedro Calvo, en *Guía libre del Flamenco*, Madrid, SGAE, 2001, pp. 60-61).



MANOLO FRANCO: EL TOQUE DE UN RUISEÑOR

Manuel Franco Barón nace en Sevilla el 14 de julio de 1960.

Comenzó a los quince años tocando para bailar. Ya en 1979, a los diecinueve, es primer premio del Premio Nacional de guitarra de concierto de Radio Sevilla.

Su año fue, sin duda, 1984, en que obtiene por unanimidad, con sólo veinticuatro años y compitiendo con verdaderos maestros de la guitarrra (Pedro Bacán, Tomatito, Paco del Gastor, José Antonio Rodríguez y Rafael Riqueni), el Giraldillo del Toque en la II Bienal de Arte Flamenco Ciudad de Sevilla. En el jurado estaban, entre otros, Juan Carmona «Habichuela», Mario Escudero, Luis Caballero, Serranito, Manolo Sanlúcar o Paco de Lucía, un jurado que valoró su actuación en las tres facetas que domina como pocos este artista: acompañamiento al cante, al baile y la guitarra de concierto. Es quizá el tocaor más solicitado en la primera faceta desde hace años hasta hoy. Ha acompañado en discos y recitales a todos los grandes de los últimos años y de

la actualidad, desde Antonio Mairena o Naranjito de Triana a Manuel Mairena o Calixto Sánchez, del que es su guitarrista «oficial». También a los menos grandes y a los jóvenes que empiezan, demostrando su humildad, propia sólo de genios verdaderos. Igualmente a las principales figuras del baile, como Matilde Coral y Rafael el Negro. Como concertista ha actuado, entre otros, en las funciones «Concierto flamenco»,

junto a Naranjito de Triana, en la VI Bienal de Sevilla, con la Orquesta de Cámara del Conservatorio Superior de Música de Sevilla; «Compadres», con Niño de Pura. Y es que, como dice Manuel Herrera Rodas en el texto del XIV Ciclo «Conocer el Flamenco» del Monte de Huelva y Sevilla, en 1995, «Manolo Franco es, en estos momentos, sencillamente imprescindible». Así lo han visto los jurados de los galardones «Premio de Acompañamiento al cante» de la Bienal de Flamenco de Sevilla 2002 y «Premio Nacional Mejor guitarra» 2003 de la Cátedra de Flamencología de Jerez (Cádiz).

Ha grabado en solitario el disco «Aljibe» (1984) y espera poder grabar otro próximamente.

Algunos comentarios sobre su personalidad artística son los siguientes:

«Un hombre modesto, sin grandes alardes humanos ni profesionales; un hombre sencillo, afable, sin la soberbia de los triunfos, coloquial, amigable, hundido en la guitarra de seis a ocho horas al día, guitarrero de banquilla -como en los buenos oficios-, soñador y creativo sin aspavientos de cara a la galería». (Emilio Jiménez Díaz)

«Manolo Franco está lleno de imaginación, de frescura, de ideas nuevas... Todo lo que hace con las armonías muy modernas está lleno de música flamenca y de idiosincrasia flamenca. No se sale en ningún momento». (Paco de Lucía)

«Es un gran conservador y gran renovador de la guitarra». (Serranito)

«Una sensibilidad musical y flamenquísima es lo primero que se denota al escuchar el toque de Manolo Franco. Después, inmediatamente después, se apercibe una sorprendente maestría y un dominio completísimo del instrumento y de su técnica. Y en seguida nos llega por los giros de su música algo todavía más valioso: la personalidad. Una personalidad fruto de una sevillanía tan espiritual como nacida de una vivencia en los adentros. El esplendor que hoy goza la guitarra andaluza se refleja en los toques de Manolo Franco como en un espejo. La sabiduría de este tocaor viene de muy lejos, de toda tradición, como es lógico, pero la abrillanta y la singulariza con su intuición musical y con sus naturales cualidades interpretativas. No cabe duda de que es distinto. Su colombiana es la belleza con mayúsculas».

(Manuel Ríos Ruiz, *Diccionario Enciclopédico del Flamenco*, Madrid, Cinterco, 1988, tomo I, p. 313):

«Un gran artista con un gran respeto a las raíces y al mismo tiempo con la suficiente capacidad de libertad como para crear, a partir de ahora, lo que él quiera, lo que le dé la gana» (Félix Grande, íd.).

«El toque de Manolo Franco es limpio y castizo; sus falsetas resuenan con ecos de varias escuelas flamencas, que luego él recrea, según el ancestral, pero aún vivo, procedimiento del arte llamado tradicional» (José María Pérez Orozco, íd.).

«Músico pulcro y refinado, amplio conocedor de los secretos del cante, y ejecutante de comedido virtuosismo. Pocos tocaores saben acompañar el cante con la diligencia y acierto de Manolo Franco, una guitarra de primera».

COPLAS A MANOLO FRANCO

En tu guitarra se mece
este misterio tan hondo,
el de la Vida y la Muerte.

///

Si te llegas a morir
no te lleves la guitarra,
déjala en otras manos
pa que sintamos tu alma.

///

Un ruiseñor se moría
dentro de tu corazón
y en las alas de tus manos
su canto resucitó.

(José Cenizo Jiménez)

EDUARDO REBOLLAR, la melodía y el gozo

Nace en Sevilla el 21 de marzo de 1966. Está casado con la bailaora Yolanda Lorenzo. Tiene estudio de enseñanza de flamenco en Sevilla y una página web donde se recogen datos sobre su actividad artística (www.eduardorebollar.com).

Comienza a tocar la guitarra en 1981, teniendo como profesora a María José Domínguez, titular del Conservatorio de Música de Sevilla. Posteriormente, se interesa por la guitarra flamenca y se forma en el acompañamiento al baile en la escuela de Matilde Coral (1984-1987), donde coincide con otros guitarristas como Manolo Franco, Paco Arriaga, etc..

En 1984 inicia su carrera artística actuando en algunos espectáculos flamencos y en 1985 viaja a Canadá como acompañante y solista y participa en festivales flamencos como los de Brenes, Montellano, Bellavista, Carmona, Mairena del Alcor, etc.

Junto a su mujer y otros artistas ha formado parte de la compañía «La cuadra» de Salvador Távora, desde 1987 a 1992, colaborando en la creación de las músicas flamencas de los espectáculos «Las Bacantes», «Alhucema» y «Crónica de una muerte anunciada». Con esta compañía ha viajado por toda Europa, América del Norte y América del Sur, en donde el premio Nobel Gabriel García Márquez acudió a ver la representación de «Crónica de una muerte anunciada», basada en su novela, y los felicitó por su actuación.

Ha obtenido premios por su labor como acompañante, como el Premio Acompañamiento al cante de Ubrique (1989), finalista del Giraldillo de la guitarra en la Bienal de Sevilla de 1990...

En abril de 1992 trabajó como guitarrista solista y acompañante con la Coral Polifónica de Isla Cristina. Ha sido profesor de guitarra flamenca en el Conservatorio de Huelva (1995-1998). Desde 1996 imparte clases de Toque flamenco en la Fundación Cristina Heeren de Flamenco de Sevilla. En marzo de 1999 viaja a Miami (Estados Unidos) para actuar en un festival de Flamenco acompañando a Calixto Sánchez.

Cada día es más solicitado por los cantaores para recitales y grabaciones. Ha acompañado al cante, entre otros, a Manuel Mairena, Chano Lobato, José de la Tomasa, Fernanda de Utrera, Miguel Vargas, Chocolate, Curro Malena, Laura Vital (a quien acompañó en la Bienal de Sevilla 2000 en que ésta consiguió el primer premio de cante), etc., y al baile a figuras como Matilde Coral, Rafael el Negro, El Mimbre, Manuela Vargas, Farruco, Milagros Mengíbar, Rafael Campallo, Yolanda Lorenzo, etc. Ha hecho algunos trabajos discográficos con cantaores, entre ellos cabe destacar el realizado en Barcelona con motivo de los Juegos Paraolímpicos de dicha ciudad con la intervención de la soprano Montserrat Caballé. Ha trabajado en varias ocasiones en Televisión Española y en la Regional. En 2002 interviene en varios espectáculos flamencos formando parte del elenco artístico «A mis soledades voy, de mis soledades vengo», con José Menese, Enrique de Melchor, Laura Vital y el baile de Carmen Ledesma, bajo la dirección de Joan Albert Amargós, uno de los espectáculos más exitosos de la Bienal de Sevilla 2004. También ha participado en los espectáculos «Retrato flamenco» y «De la tradición oral y el flamenco» bajo la dirección del cantaor Calixto Sánchez.

Actualmente es el guitarrista de Calixto Sánchez, junto a Manolo Franco.

Sobre su arte y valía escribían hace unos años, cuando aún no era tan conocido como ahora: «Pertenece a la actual generación de tocaores sevillanos, siendo un acertado acompañante del cante» (Juan Manuel Gamboa y Pedro Calvo, en *Guía libre del Flamenco*, Madrid, SGAE, 2001, pp. 105-106). Ahora su nombre está en muchos espectáculos y su madurez es creciente.

LA HISTORIA DE UNA GRAN EMOCIÓN

A veces, no tantas, la vida nos depara sorpresas maravillosas. *Litoral* —Lorenzo, María José-, Miguel Ropero -con su apoyo-, Fundación Cruzcampo y Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla (Decano Jesús Díaz García, Vicedecano Juan Antonio Pacheco Paniagua) -patrocinadores- y Calixto Sánchez, Manolo Franco y Eduardo Rebollar -los artistas-, han hecho realidad uno de los mis grandes sueños, el de todo aficionado al cante flamenco: ver sus letras, sus poemas lanzados de la tierra, de la inspiración, al aire, al pueblo, a la posteridad quizá.

Después de días y días de búsqueda, de esfuerzo, de grabación, de detalles que resolver, por fin tenemos en nuestras manos, en nuestros corazones, este conjunto de seis cantes flamencos interpretados con maestría; mejor, sentidos, en la voz y en las cuerdas tan humanas de la guitarra, con toda la emoción que el cante jondo, nuestro y universal, puede darnos. Ofrecemos a los amables lectores las biografías de los artistas y las letras que escribí para esos cantes por trilla, nana, cartagenera, soleá, seguiriya y toná y martinete. Son cantes de diferente estirpe, origen y consideración, cantes a palo seco, sin guitarra -trilla, toná y martinete- y cantes con guitarra; cantes llamados básicos -la soleá, la seguiriya- y cantes derivados del fandango -cartagenera- e incluso del grupo denominado aflamencados -trilla, nana-. Las letras, al pasar al cante, pueden -incluso deben- sufrir alguna transformación, a gusto del cantaor. Calixto Sánchez, un maestro de hoy, ha «alterado» sabiamente algunas de nuestras composiciones, y con ello de veras que las ha mejorado. Todas las letras flamencas, y las nuestras nacieron con esa vocación, están destinadas al cante, ahí tienen su alto destino y justificación. Las ofrecemos tal como las ideamos y escribimos. Así, si sigue los cantes, el lector podrá ir comprobando algunos cambios, unas veces leves -algún diminutivo, la expresión añadida «mare», etc.-, otras veces significativos, como el cambio de un verso o tercio por otro (en la segunda letra de la cartagenera, yo escribía «y le voy rezando a a Dios» y Calixto dice «y le doy gracias a Dios», por ejemplo) o la eliminación de todo un verso (ocurre en una de las letras de la soleá). Gracias de nuevo a cuantos han hecho posible este sueño de este humilde aficionado que tanto le debe al Flamenco y a la Poesía.

José Cenizo Jiménez

LETRAS DEL CD «LA POESÍA DEL FLAMENCO»

Cante: Calixto Sánchez
Toque: *Manolo Franco y **Eduardo Rebollar
Letras: José Cenizo Jiménez

Cante de trilla

No tiene campanillas
el mulo mío,
a mí no me entretiene
tanto ruío.
|||
Va cansada la mula,
le digo «so»,
lleva trilla que trilla
de sol a sol.
|||
Se acabó la faena,
damos de mano,
llevamos doce horas
sacando el grano.

Nanas*

Cuando mi niña duerme
las estrellitas
le cantan una nana
a ella solita.
|||
No quiero que mi niña
duerma con llanto,
yo quiero que me escuche
cómo le canto.
|||
Cierra ya tus ojitos,
duérmete pronto,
que la noche es oscura
y viene el coco.

Cartagenera*

En el campo luce el sol,
en los mares corre el viento,
pero en la mina ni Dios
ni los santitos del cielo
se acuerdan de los mineros.
|||
¡Qué negrito es el carbón,
qué negra la pena mía!
Cuando cojo mi farol
me va tragando la mina
y le voy rezando a Dios.

Soleá**

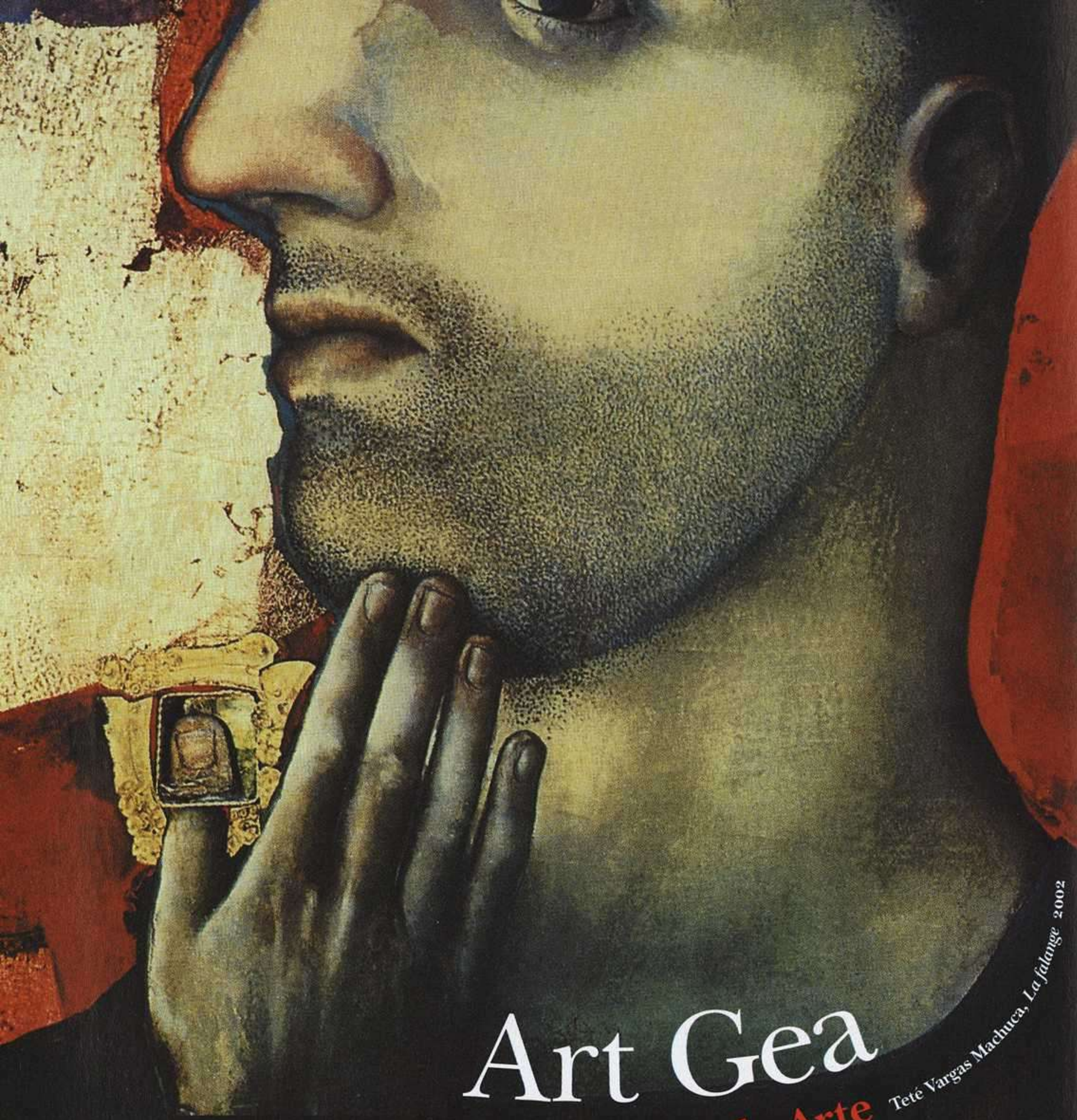
Junta la plata y el oro,
une la luna y el sol,
juntitos no valen más
que la que a mí me parió.
|||
De las duquelas que paso
tiene la culpa tu mare,
no camela mi persona
ni quiere que yo te hable.
|||
En la historia del querer
no habrá quien haya pasao
lo que yo por ti pasé.
|||
Lo que he visto el otro día,
Virgen Santa del Rosario,
un cura y un monaguillo
vendiendo un escapulario.
|||
Te veo despierta, (bis)
duérmete, compañera,
yo estaré alerta.

Seguiriyas**

Como el viento mueve
de un lao a otro
estos barquitos que están en el puerto
vivimos nosotros.
|||
Qué me está pasando,
qué me pasa a mí,
que tus ojitos de negra noche
me están dando el fin.
|||
Se apagó la vela,
se apagó el candil,
cómo una noche oscurita y triste
se alejó de mí.

Toná y martinete

La pena que a mí me quiten
penita que no se olvía,
tengo yo un camino hecho
de mil cruces de agonía.
|||
Como jierrecito duro
terelo mi corazón,
no me lo ablanda ni el fuego
de los suspiros de amor.
|||
El reloj en la pared
cuenta y cuenta las horas,
pa mí no existe el tiempo
estando con tu persona.



Teté Vargas Machuca, *La falange* 2002

Art Gea

Galería de Arte

Stefan
Dámaso Ruano
Jorge Lindell
Paco Aguilar
Lorenzo Saval
Antonio DiazDel
Vargas Machuca
Titi Pedroche
Lou Dubois
Ramón Paredes
Pilar Bernabeu
Manuel Moreno
Pedro Dougnac
Marcelo Arce
Lars Bogió
Ahmad Goreishi
Pepe Cano

Calle de las Mercedes, 28-L2

29620 Torremolinos–Málaga

tel.: 952 051 837

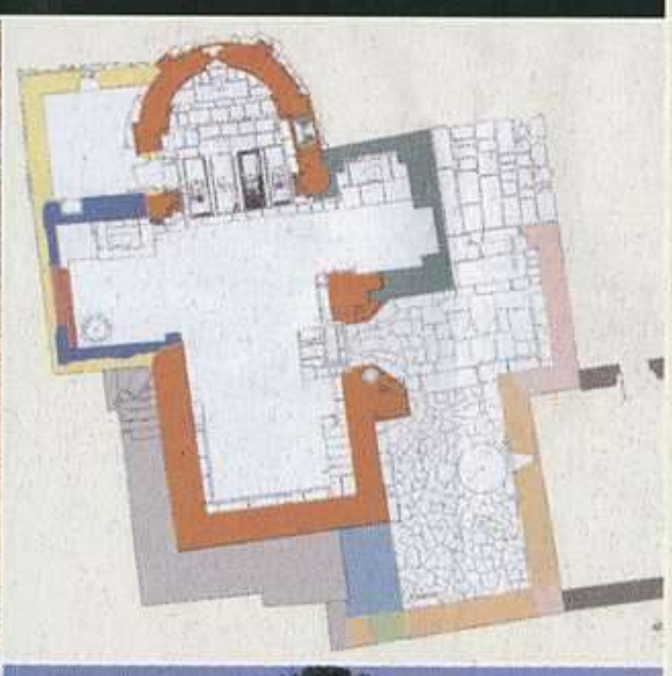
Programa de Conservación del

Patrimonio Histórico Español

La Fundación Caja Madrid dedica una parte principal de su actividad y recursos a la **conservación del Patrimonio Histórico**. Este programa ha destinado hasta 2003 **más de 96 millones de euros**.

Las actuaciones en este ámbito se dirigen principalmente a la restauración de momumentos promoviendo un **método basado en el rigor científico de la intervención** y en el respeto por los valores históricos y documentales del patrimonio.

Plan de conservación y restauración de iglesias románicas y entornos rurales. Cantabria. 2000-2005



Plaza San Martín, 1. 28013 MADRID
ppatrimonio@cajamadrid.es
www.fundacioncajamadrid.es

Índice de ilustraciones

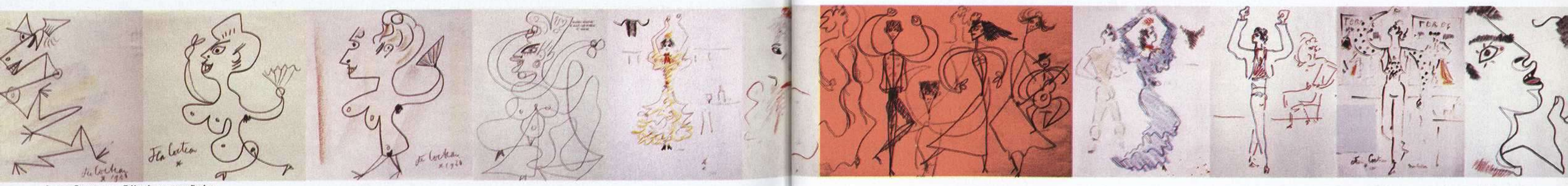
www.edicioneslitoral.com

Esta edición de Litoral

La poesía del flamenco

Se terminó de hacer en *La Marea*, Benalmádena el día 29 de diciembre de MMIV festividad de Nuestra Señora del Amor Hermoso, para imprimirse después en los talleres de Gráficas San Pancracio de Málaga bajo la orientación de Lorenzo Saval y María José Amado.

Colaboraron en la realización de este número Miguel Ropero Núñez, José Cenizo Jiménez, Miguel Gómez Peña, José Antonio Mesa Toré, José Luis González Vera, Lidia Rodríguez Mata, Antonio Jiménez Millán, Manuel Bellido, Pilar Salado, Ignacio del Río, María Victoria Balmaseda y Carmen Saval Prados.



Jean Cocteau Dibujos españoles

LITORAL

ÚLTIMOS NÚMEROS PUBLICADOS

1990

π	(183-)185.	**Poesía del Rock**
≈	186-187.	**Emilio Prados.** La ausencia luminosa
&	188.	**Luis Antonio de Villena**

1991

†	189-190.	Navegaciones. **Pablo Neruda**
†	191-192.	**Nerhu.** Escritos

1992

†	193-194.	**Poesía norteamericana contemporánea**
†	195-196.	**Memoria de América en la poesía**

1993

*	197-198.	**Poesía ucraniana contemporánea**
*	199-200.	**Poesía catalana actual**

1994

*	201-202.	**Poesía italiana contemporánea**
*	203-204.	**Carlos Arniches.** El Alma Popular

1995

*	205-206.	**Poesía vasca contemporánea**
*	207-208.	**Dionisio Ridruejo.** *Dentro del tiempo*

1996

*	209-210.	**Poesía gallega contemporánea**
*	211-212.	**Eros picassiano**

1997

*	213-214.	**María Victoria Atencia.** El vuelo
‡	215-216.	**Poesía cubana**

1998

π	217-218.	**Luis García Montero.** Complicidades
π	219-220.	**Rafael Alberti.** El amor y los ángeles

1999

π	221-222.	**Constandinos Cavafis.**
π	223-224.	**Chile.** Antología de la poesía contemporánea

2000

*	225-226.	**Pasajeros**
π	227-228.	**La poesía del jazz**

2001

*	229-230.	**Felipe Benítez Reyes.** Ecuación de tiempo
*	231-232.	**La poesía del mar**

2002

#	233.	**Ángel González.** Tiempo inseguro
#	234.	**Los ojos dibujados**

2003

Δ	235.	**La poesía del cine**
Δ	236.	**Poetas del cine**

2004

Δ	237.	**Deporte, arte & literatura**
Δ	238.	**La poesía del flamenco**

π	Agotado
&	15,03 euros
≈	18,03 euros
†	21,04 euros
*	22,24 euros
‡	23,14 euros
#	24,64 euros
Δ	27,00 euros

Precio de la suscripción anual

España	52,00 euros
Europa *(correo superficie)*	56,00 euros
América *(correo aéreo)*	90 $ EE. UU.
Resto	95 $ EE. UU.

Litoral

Boletín de Suscripción

Enviar a Revista Litoral, S. A. Urb. La Roca, 107-c. 29620 Torremolinos Málaga
Tel. 952 388 257 fax 952 380 758. litoralr@teleline.es

Apellidos... ... ...
Nombre ... ...
Domicilio ... ...
CP ... ... Localidad ... ...
Provincia ... ... Teléfono ... ...
Deseo suscribirme a la Revista Litoral durante un año, a partir del número ... ...

Suscripción anual	España	52,00 euros
	Europa	56,00 euros
	América	90 $ EEUU
	Resto	95 $ EEUU

Deseo recibir los siguientes números atrasados ... ...
... ...

Modalidades de pago
Cheque nominativo a Revista Litoral S. A.
Transferencia bancaria a la cuenta 2103-3022-89-0030001175 de Unicaja
Domiciliación bancaria (sólo para España).

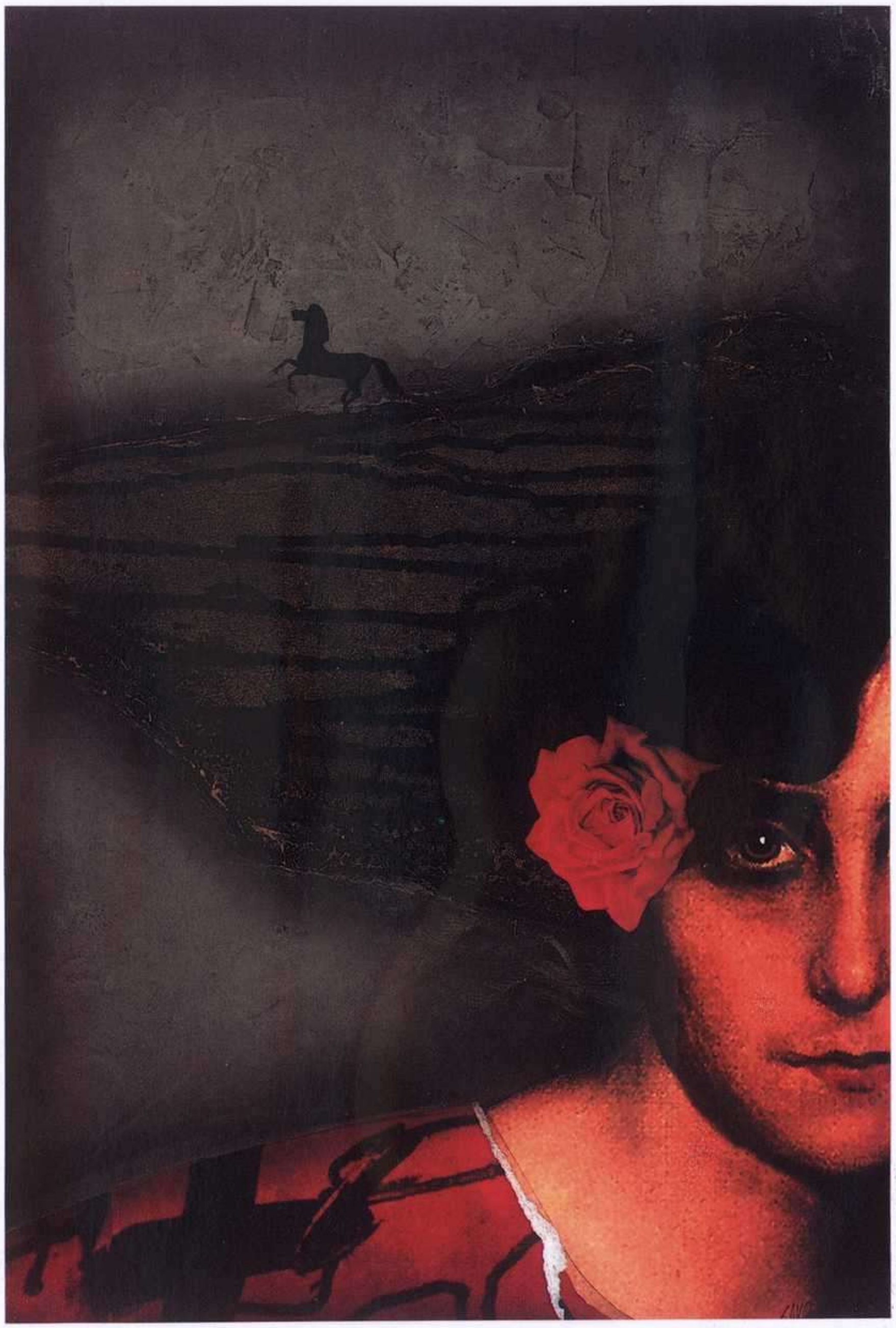
Pago por domiciliación bancaria

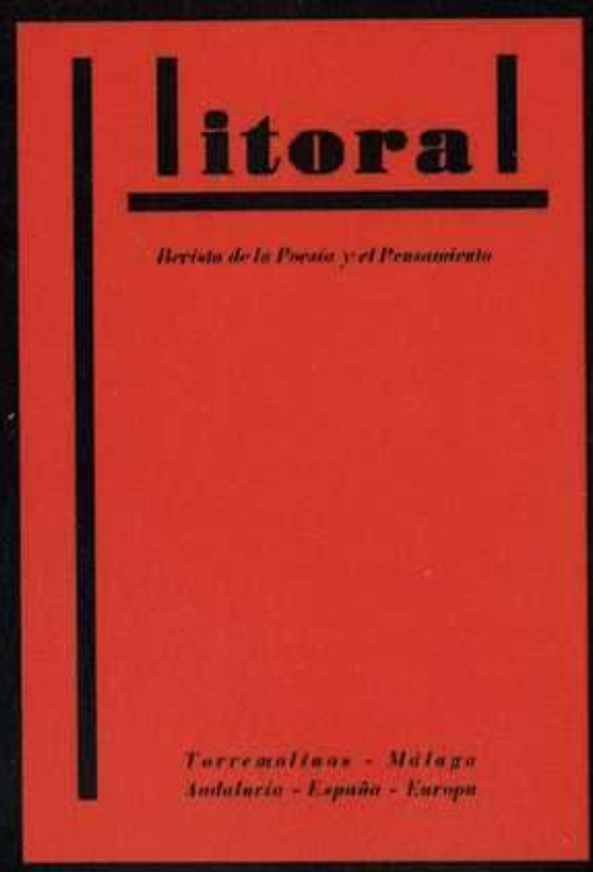
Muy Sres míos:
Ruego a Vds. abonen hasta nueva orden los recibos que con periodicidad anual presente Revista Litoral, S, A. cargando su importe en la cuenta abierta a mi nombre; en esa entidad.

Banco / Caja de Ahorros ... ... Localidad ... ...
Dirección ... ...
Entidad _ _ _ _ Oficina _ _ _ _ D.C. _ _ N.º Cuenta _ _ _ _ _ _ _ _ _ _
NIF _ _ _ _ _ _ _ _ _ _

Nombre y apellidos del titular ... ...
Domicilio del titular ... ...

Fecha Firma





litoral nació en Málaga en noviembre de 1926. Los poetas Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, al frente de la imprenta Sur, tuvieron el acierto de publicar en la revista y en sus Suplementos primeros poemas, dibujos, grabados y partituras de la mayoría de los artistas que luego habrían de pasar a la historia con el nombre de Generación del 27.

Las colaboraciones de García Lorca, Alberti, Bergamín, Cernuda, Guillén, Larrea, Moreno Villa, Gerardo Diego, Aleixandre, Dámaso Alonso, Gómez de la Serna, Picasso, Juan Gris, Miró, Ángeles Ortiz, Palencia, Peinado, Bores, Dalí, Halffter, Falla, etc., convirtieron a LITORAL en el motor entusiasta de la renovación artística propugnada por las vanguardias y en el buque insignia de esa generación.

Con Hinojosa hubo una segunda época, breve, que pretendió dar alas al surrealismo en España. Con Rejano, Giner de los Ríos, Moreno Villa y otros intelectuales españoles conoció LITORAL, en el exilio mexicano, una tercera etapa, también de corta duración.

Fue en la primavera de 1968 cuando José María Amado decidió volver a publicarla, otra vez en Málaga, con el empeño de reivindicar el papel histórico de la Generación del 27, tras tantos años de silencio o persecución por parte de la cultura oficial.

Amado reprodujo los números de las tres primeras etapas de LITORAL, difundió la obra de aquellos artistas que pagaron con la cárcel, el exilio y el olvido su compromiso moral con el pueblo español y logró que algunos de ellos —Alberti, Picasso o Bergamín— publicaran de nuevo en la revista. A veces, con libros inéditos como *Roma, peligro para caminantes* o *La claridad desierta*.

Desde entonces LITORAL ha ido incorporando en sus páginas las voces más personales de las sucesivas generaciones de nuestro país y ha mostrado las manifestaciones artísticas de otras culturas.

Números dedicados a Brenan, Ridruejo, León Felipe, Neruda, Gil de Biedma, Jaime Siles, Luis Antonio de Villena, María Victoria Atencia o Luis García Montero y antologías de poesía sueca, árabe, norteamericana, italiana, cubana, chilena, catalana, vasca, gallega, escrita por mujeres, del rock, erótica, etc., son ejemplos, entre otros muchos, de que, de acuerdo con el espíritu de sus fundadores y directores, LITORAL siempre ha estado abierta al arte y al pensamiento modernos.

Es cierto que, conforme pasan los años, va en aumento la estimación por el flamenco, un arte originario de nuestra tierra pero de alcance universal. La reciente concesión del Premio Príncipe de Asturias de las Artes a Paco de Lucía es una altísima demostración de este reconocimiento. Sin embargo, queda mucho camino por recorrer en cuanto a su difusión y a una investigación seria y rigurosa.

Los poetas románticos –Ferrán, Bécquer...–, los escritores modernistas y de la generación del 98 –Rubén Darío, Antonio y Manuel Machado, Pío Baroja, Miguel de Unamuno...–, los del 27 –Lorca, Alberti, Bergamín, Guillén...–, y algunos del cincuenta –Caballero Bonald, Quiñones, Félix Grande, Ríos Ruiz...– valoraron su fuerza dramática, su misterio poético y su aliento milenario, contribuyendo con sus obras a subrayar la originalidad e importancia de un arte que hasta entonces parecía haber estado relegado a expresarse en las sombras. Después de ellos, la bibliografía sobre el flamenco ha crecido en cantidad y en calidad, incluso desde el ámbito universitario, casi siempre reacio al estudio y la promoción de las manifestaciones artísticas más humildes y populares, aunque éstas no estén faltas de belleza y profundas raíces culturales. Así pues, crece la discografía, los libros divulgativos y, con ellos, el reconocimiento internacional, pese a que los propios andaluces, en una gran mayoría, ignoren o tergiversen su verdadero sentido con frecuencia. De manera que lo que debiera ser siempre una seña de identidad del pueblo andaluz acaba siendo un tópico entretenimiento o una triste muestra de folclorismo barato, si bien fue esta una realidad más acusada en tiempos no demasiado lejanos.

Este número de la revista Litoral, coordinado por Miguel Ropero Núñez y José Cenizo Jiménez, expertos flamencólogos y además profesores universitarios, pretende precisamente ofrecer al lector la grandeza y la autenticidad de esta manifestación artística sin igual. A través de numerosos artículos de reconocidos especialistas, tenemos la posibilidad de acercarnos al flamenco desde muy diversos enfoques –histórico, linguístico, musical, artístico, filosófico, literario...– y también la de empaparnos de toda la belleza –unas veces desde el dolor, otras desde la alegría– de las coplas que sirven de soporte imprescindible al cante y al baile. Para completar esta visión, se incluye una galería de los artistas más representativos, un glosario de los términos linguísticos más usuales y una recopilación de obras pictóricas y de textos de la poesía culta contemporánea en los que se refleja la riqueza del arte flamenco, realizada por José Antonio Mesa Toré y Lorenzo Saval. Y puesto que tan fundamental como la letra son la voz y el sonido mágico de la guitarra, a manera de broche se enriquece la edición con un CD con textos de José Cenizo interpretados por el gran cantaor Calixto Sánchez, acompañado al toque por Manolo Franco y Eduardo Rebollar.

málaga.es diputación
área de cultura y educación

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERIA DE CULTURA

LITORAL

La poesía del flamenco

238

Pablo ARANDA

El agua en la boca, 18

a § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua e
a boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el a
a en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca
a § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua e
gua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boc
a § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua e
a boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el a
a en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca
a § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua e
a boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el a
a en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca
a § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua e
a boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § en
a boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el a
a en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca
a § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua e
a boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el a
a en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca
a § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua e
a boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el a
a en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca
a § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua e
a boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el a
a en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca
a § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua e
a boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el a
a en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca
a § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua e
a boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el a
a en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca
a § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua e
a boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el a
a en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca
a § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua e
a boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el a
a en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca
a § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua e
a boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el a
a en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca
a § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua e
a boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el a
a en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca
a § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua e
a boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el a
a en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca
a § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua e
a boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el a
a en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca
a § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua e
a boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el a

Ministerio de Cultura 2011

Pablo Aranda

18
LITORAL
El agua en la boca

El territorio de Pablo Aranda

A veces tres meses no son nada y otras veces suceden tantas cosas en tres meses que nos cambia la vida. Igual que pasa con el tiempo que se dilata en los viajes y se comprime cuando estamos quietos en casa. El día que conocí a Pablo Aranda tuve la sensación de estar ante un escritor serio y tímido que hablaba con extrema modestia de su obra inédita. Sólo tres meses después de aquel encuentro Pablo Aranda recibió el Premio de Novela de Diario Sur y fue finalista del Premio Primavera. La vida se dilató para él como si hubiera realizado un viaje muy largo a un lugar lejano. A fin de cuentas, la literatura es un viaje fascinante y misterioso del que casi nunca se vuelve. Pablo Aranda emprendió ese viaje. Desde entonces nos encontramos en el callejón sin salida de alguna historia o en los hermosos paraísos ficticios donde escapan los novelistas. Lo descubro aunque vaya disfrazado de mujer madura o de camionero francés. Da igual, a un escritor se le distingue de lejos.

Ahora sé que Pablo Aranda ha viajado por diversos países y por el interior de sí mismo antes de ponerse a escribir. Los héroes y las heroínas de sus novelas tratan de amoldarse al mundo que les rodea. Los personajes de Pablo Aranda son de carne y hueso. Hablan con palabras normales. Les suceden las mismas cosas que nos podrían ocurrir a cualquiera de nosotros. Son los héroes de los barrios comunes y los días laborables. Sus vidas y sus fantasías se cruzan y entrelazan hasta confeccionar un lúcido e inquietante collage. La novela de una ciudad y unas personas que no viven una teleserie,

sino la vida real. Es «La otra ciudad», esa ciudad que permanece invisible para aquellos que no la quieren ver; como el niño que se tapa los ojos para que desaparezca el peligro.

Vivimos en mundos concéntricos: Una ciudad, un barrio, una cárcel, una plaza, un patio, un centro de rehabilitación de toxicómanos, una casa de acogida para mujeres maltratadas, un piso de locos, un taller mecánico. Estos son los escenarios por donde se mueven los personajes de Pablo Aranda. Los escenarios de la otra ciudad que late en el interior de las ciudades. Resulta paradójico que cuanto más pequeño es el mundo, cuando más se oprime y se cerca, más fuera del círculo están sus habitantes. Ése es la amenaza de las ciudades concéntricas y el peligro de la otra ciudad. «Una ciudad en la que una mujer que da el pecho a su hijo en un patio tiene que tragarse la rabia, la impotencia y el dolor de saber en qué se convertirá el niño que sujeta entre sus brazos.» No hay teleseries que cuenten la ternura y la violencia, el dolor y la desesperación que conviven en los barrios marginados. «La ciudad agredida se vuelve agresiva.» Uno piensa entonces que la ciudad entera es un arrabal. Pero bajo la corteza de ese áspero mundo fluyen los sentimientos. El amor y el humor. Los anhelos y las frustraciones. De la misma manera que en el interior de las ciudades late el alma de otra ciudad.

Las novelas de Pablo Aranda nos sitúan frente al escaparate de una inmobiliaria. Imaginamos el territorio de esas novelas como si fuera una maqueta, un mundo pequeño e inmóvil, con la plaza, el bar de Chato, el quiosco de la vieja. Hasta que poco a poco las ramas de los árboles comienzan a moverse, los personajes cobran vida, las ventanas se iluminan. Así se crean los territorios de la fantasía. Quizá alguien piense que los barrios de Pablo Aranda nuca se venderían en una inmobiliaria. La verdad y el talento no se muestran en los escaparates. Y Pablo Aranda nos muestra una ciudad que se devora a sí misma. Una ciudad sin salida. Habitantes perdidos. Paraísos invisibles. La ciudad entera es un rastro. Y también está la ciudad que se entierra o descuartiza para trasladarla, fría y desmembrada, a los muesos.

Hace tiempo que aquel escritor serio y tímido se encarga de hacerme reír. También me ha descubierto un mundo deslumbrante hecho a nuestra medida. Pablo Aranda ha construido una ciudad con alma. Ha creado personajes tan cálidos y cercanos que los

reconocería enseguida si me cruzara con ellos por la calle. Ha levantado un universo verbal. «Una erupción de ideas puras» que funciona con el ritmo de la lluvia, sincronizado y constante, triste y conmovedor, tierno y divertido.

José Antonio Garriga Vela

relatos

Ministerio de Cultura 2011

La espera

1996

Mira Juan a Pedro, le habla aunque sabe que no es necesario:

—Vas tú, Pedro.

Sabe Juan que Pedro sabe. Pedro no responde, parece no estar en el juego —qué coño le pasa a Pedro—, ni siquiera ha mirado sus cartas. Ahora es cuando nota Juan que algo le ocurre a *Pedro*, ahora se da cuenta de su silencio: casi toda la tarde callado —pero qué le pasa—. Manolo enciende un cigarro. Vicente, simulando estar atento a sus cartas, mira a Pedro, a Juan, a Pedro, piensa: yo he venido a jugar, estoy harto de Pedro, si él no quiere jugar que no juegue, que nos deje, joder con Pedro.

Pedro se ayuda con su mano derecha para cerrar sus cartas, juntándolas, como si solamente tuviera una, las deja con cuidado en la mesa, lentamente —ahora todos te miran— coge la baraja del centro del tapete y mezcla sus cartas. La mirada baja, lenta, fuerte.

—Pero qué haces.

Pedro no contesta —para qué, ¿acaso no sabes lo que hago?¿no me ves?— ni mira, con un extraño movimiento, antes de levantarse, lleva sus brazos hacia atrás y descuelga del respaldo de la silla su chaqueta, se levanta. Se pone la chaqueta, se dirige a la puerta, se vuelve, observa la mesa —pero qué coño le pasa— coge su paquete de tabaco, deja el dinero, como si lo despreciara, el dinero que había ganado, como si dos mil trescientas pesetas no valieran el esfuerzo de estirar el brazo y cogerlas, como si dijera bueno, me voy pero os dejo el dinero.

—Adónde vas, Pedro, qué pasa. ¿Te acompaño?

—No, Juan, hasta luego.

—Tu dinero.

—Para ti —Pedro andando ya hacia la puerta, la abre—, juega tú con ese dinero.

—No puede —la voz de Vicente refleja su enfado, la mala leche— nos quedamos sólo tres.

Prom. El portazo es la respuesta. Ni se ha vuelto cuando le he hablado, piensa Vicente, ni me ha mirado el cabrón.

Prom. Para Vicente el portazo es la respuesta, como si le hubiera pegado Pedro. Para Pedro el portazo es la señal: ha conseguido salir del círculo que le oprimía, que llevaba agobiándole toda la tarde, deseando perder todo el dinero para poder irse. Ahora él se había ido, sin necesidad de esperar, ahí los dejaba, ahí os quedáis —murmuró bajando las escaleras—, me voy porque me voy, necesito aire, la calle, la noche (y te sorprende, Pedro, sospechar que vas a telefonear a Luisa, quizá te estés engañando y sólo sea eso lo que sucede: Luisa). Para Pedro el portazo es la señal: te das cuenta de que, al fin, estás solo, bajando unas escaleras tristes que —piensas— quizá no subas nunca más. No es éste tu sitio, te dices, no te conformas —no me conformo: de nuevo hablas solo, ya en la calle; repites: no me conformo— y decides estar donde quieres estar y si eso no es posible pues no estarás en ningún otro sitio. Yo sé lo que quiero, piensas, y eso es lo único que quiero, no deseo sucedáneos. O todo o nada. Por eso el portazo (que todavía se repite en tu mente: prom) ha sido para ti como una señal, el punto y final de una situación (la espera, piensas) que se ha estado alargando demasiado tiempo.

Dobla Pedro la esquina, gira a la derecha, pasa junto a una cabina de teléfono sin mirarla porque va pensando en la cabina que hay un poco más arriba, en la plaza, cualquier cabina sirve pero tú vas pensando en la de la plaza y vas a llamar desde la de la plaza, porque sí. Y andas seguro, aunque eso sí, el corazón —te dices— me late con fuerza, como si fuera corriendo en vez de andando. Y una extraña idea (que abandonas rápidamente) se te pasa por la cabeza: tal vez la diferencia entre andar y correr no exista sino en nuestra mente, porque yo ahora ando y es como si corriera aunque esté andando —porque me miro y lo compruebo: sí, estoy caminando, no corro— y he de fijarme para saber si ando o corro.

Allí está, Pedro, entre los árboles del fondo, luz blanca, paredes azules, sola, la cabina, tu único rumbo esta noche —no pensabas que fuera tan tarde— de octubre. Porque al otro lado de la cabina, de la línea, tal vez Luisa te espera. De la misma manera que Pedro ha esperado este momento: anular todas las circunstancias, estar solo frente a la llamada, que no exista nada más, sólo tú, Pedro (descolgando el teléfono, disponiéndote a marcar) y quizá —una vez más, puede que la última— Luisa, esperándote.

—No entiendo a Pedro— dice Vicente, pero lo que piensa, lo que diría si no estuviese Juan (al que de todas formas sondea, intentando medir el enfado de éste viendo así hasta dónde él —Vicente— puede llegar esta noche al hablar de Pedro), lo que realmente diría es estoy hasta los huevos de Pedro, no le llaméis más.

—Déjalo —dice Juan, que entiende lo que esconden las palabras de Vicente—, déjalo.

Manolo permanece en silencio, no dice nada, recoge la mesa, guarda las cartas, lleva los ceniceros a la cocina, los vasos (Vicente piensa: te llevas los vasos, no hay fiesta sin Pedro). Enciende otro cigarro Manolo, interrumpe a Vicente y a Juan:

—Pedro ya no es Pedro.

—Pero vale ya de Pedro, basta, ni que fuera el rey —suena agria la voz de Vicente, Juan lo nota.

—Déjalo, déjalo —dice Juan, pensando: Vicente está lanzado, no habrá quien lo pare, no supe captar la medida de este odio, se acabaron los martes por la noche, éste ha sido el último, qué coño le pasa a Pedro, seguro que es lo de Luisa, seguro, quién iba a decirlo.

Busca su vaso Vicente pero Manolo se lo ha debido de llevar a la cocina, mierda, me cago en Pedro, ya ni una copa podemos tomarnos, ni eso nos deja. Pero quién es Pedro, por qué le damos (y le sorprende a Vicente autoincluirse), por qué le damos tanta importancia.

—Yo me voy.

—Yo también.

Ninguno de ellos dice lo de siempre: «pase lo que pase nos vemos el martes». Apenas se miran al despedirse. No es Pedro —piensa Juan—, esto no funcionaba, tenía que explotar esta situación, no sé cómo no ha explotado antes, no ha sido por Pedro, somos todos, es Vicente, soy yo.

Tarda Pedro en marcar el número. Con el auricular en la mano espera.

—Qué hago esperando, por qué no llamo si lo que quiero es llamar.

Pero no llamas, Pedro. Te das cuenta —¿demasiado tarde?— de que el tiempo pasado desde el miércoles («no te entiendo,Pedro») se te condensa en estos instantes, que los días no han sido lentos cuando transcurrían y sin embargo ahora de repente se te agolpan todos estos días, todas estas horas, te preguntas por qué no has llamado antes.

—Por qué me fui —te dices— por qué me fui.

El insomnio que no has padecido lo sufres en este momento, sin entender cómo horas tumbado en la cama mirando al techo (horas que en realidad estuviste durmiendo) puedes sentirlas pasar lentamente, gota a gota, en dos o tres segundos, seis días en dos segundos, y lo extraño es que es igual —o peor: porque ya no tiene remedio, el dolor es un síntoma, sin él no sabemos que algo no anda bien—, es igual, piensas, tener insomnio que no tenerlo si lo sientes. Y te acaricias con la mano libre (la otra apretando el teléfono que emite un sonido intermitente) la cara, te sorprende la suavidad, cómo no tener barba de tres días con todas estas horas que coinciden en este segundo del que no sé salir. Sospechando —¿demasiado tarde?— lo que es la locura, temiendo —al fin— que Luisa (por Dios, no) ya no te espere.

Trata Pedro de pensar, intentar calcular cuándo debía haber hecho algo, cómo haber evitado esta tarde de perros (bien: encuentras algo a lo que aferrarte: hiciste bien en cerrar la puerta. Las cartas no vistas sobre la mesa. El dinero. Prom). Pero Pedro (eso es, olvida lo que no puedes cambiar) está en la plaza, en la cabina, apretando con un dedo las teclas. Tres, tres, uno, tres, cinco, cuatro, cero. Después de estos años Pedro se plantea por primera vez si realmente conoce a Luisa: porque no sabes, Pedro, no sabes si te estará esperando, te has jugado mucho (todo, piensas) y ahora sí vas a ver tus cartas, en cuestión de segundos vas a comprobar el resultado de tu apuesta. Quisieras volver atrás (no, otra vez no), no haber arriesgado.

Le tiemblan a Pedro las piernas cuando el sonido se interrumpe. Antes de escuchar la voz de Luisa se le viene a Pedro el olor de

Luisa y la imagen de la sala de estar de su casa, Luisa sentada en el sofá, con su jersey de lana marrón.

—¿Luisa? Hola, soy Pedro.

—Pedro.

—Sí, te llamo para...

—Ya has vuelto de Madrid.

—Bueno, en realidad no he ido.

—Te he estado esperando.

—Estoy cerca de la casa de Manolo, en la plaza. En veinte minutos puedo estar ahí.

—No he dejado un momento de esperarte, ¿sabes?

—Luisa, he tenido miedo. Temía que fuera demasiado tarde.

—No he leído, apenas he dormido. Es dura la espera. Demasiado.

—Pero ahora te he llamado. Todo ha sido muy extraño, cuestión de un rato; de repente te he sentido muy fuerte. Te llamo porque no podía hacer otra cosa —le tiembla a Pedro la voz: ¿demasiado tarde?— más que llamarte. Quiero hablar contigo. Voy a coger un taxi, estaré ahí en cinco minutos.

—No, Pedro.

—Luisa.

—Cuestión de un rato, dices.

—No llores, Luisa, por favor.

—Déjame que llore. ¿Un rato? Yo te he esperado toda mi vida, lo he visto claro: todo lo que he hecho, todos los caminos andados desembocaban en este vacío eterno de seis días.

—Pero ya estoy aquí.

—No, Pedro, ahora es cuando realmente estás lejos.

—Pero dices que me esperabas. Luisa, por favor.

—Y te esperaba, Pedro.

Se pregunta Pedro por qué no cuelga el teléfono, por qué no salir de la cabina, de esta plaza, dejarlo todo atrás, se pregunta qué es lo que le impide hacerlo, qué extraña fuerza te sujeta. ¿Acaso nunca has amado? ¿Es eso? Nada dices. Nada sirve. No puedes volver atrás. Ojalá fuese otro martes.

—No te entiendo, Pedro —no es esto lo que escuchas, es lo que recuerdas, las últimas palabras que pronunció Luisa mirándote.

—No entiendo a Pedro —dice Vicente, la voz suena agria. Juan le mira, dice algo que Manolo no llega a entender —déjalo, dice— pero qué importan ya las palabras, mierda de tarde, martes roto,

piensa Manolo recogiendo el tapete, llevándose los vasos a la cocina, dejándolos encima de la mesa (ya los lavaré luego), deseando que Juan y Vicente se levanten, se vayan. Manolo piensa que lo raro ha sido las dos primeras horas de la tarde, las que han estado jugando como si nada se estuviera fraguando, como si el olor nauseabundo del ambiente no les impidiese respirar.

—Yo me voy —dice Juan.

—Yo también —añade Vicente.

Abre Manolo los ventanales que dan a la terraza, que el aire se lleve este olor, el humo, la tarde del martes. Vacía el cenicero en la basura, deja los vasos en agua, guarda la botella. Mira la mesa, mira la única huella: dos mil trescientas pesetas. Vuelve a la cocina, coge un trapo húmedo, limpia la mesa evitando rozar el dinero, sale a la terraza. Me sienta bien el fresco, ya llega el frío. Enciende un cigarro Manolo, apoya los codos en la barandilla. Mirando a la calle ve salir a Juan, a Vicente, cada uno hacia un lado.

—Adónde habrá ido Pedro —murmura Manolo—. Éste ha vuelto a casa de Luisa. Tiene que estar pasándolo mal Luisa —piensa Manolo— pobre Luisa. En qué pensará Pedro. Pobre Pedro.

—Vaya tarde —dice Manolo, habla solo Manolo— vaya mierda de tarde.

Llega a su casa Juan. Encuentra a Laura sentada en un sillón, escuchando música, comiendo algo.

—Qué pronto has vuelto, ¿has perdido todo ya? —pregunta Laura sonriendo.

—No. Es Pedro. De repente se ha levantado y se ha ido. Ni siquiera ha cogido el dinero que llevaba ganado, más de dos mil pesetas.

—A Pedro lo que le pasa es Luisa.

—Sí, Luisa. Seguro que ha ido a su casa.

—Y la muy tonta le abrirá. Como si nada.

—¿Has sacado al perro?

—No, todavía no. Yo también acabo de llegar.

—Yo lo bajo, a ver si me despejo un poco.

Más que en Pedro piensa Juan en Vicente, en sus palabras como espadas. Se siente confundido: qué hacía yo allí, qué me une a ellos, ¿es suficiente conocerse desde niños para seguir juntos? Se acabó. Vaya martes (sin duda el último). Tiene frío Juan y piensa en Luisa, no es que tenga gran capacidad de sufrimiento —como

decía Laura— es que no le queda más remedio: quiere a Pedro, le ama. Y piensas, Juan, en Laura, soltando al perro para que corra piensas en Laura y te entran unas ganas enormes de estar cerca de ella, alegrándote al saberla ahí, al otro lado de aquella ventana con luz en la quinta planta. Y no es sólo suerte, Juan, piensas, estar junto a ella.

En el mismo instante en que Juan llama al portero automático (pero tienes llaves, sólo quieres escuchar la voz de Laura) Pedro deja el auricular en su sitio y comienza a caminar.

—¿Juan?

—Sí, Laura, soy yo, abre.

—¿Y las llaves?

—Las tengo aquí pero quería que tú me abrieras.

—Anda, sube, tonto.

Sube Juan sonriendo, hablándole al perro mientras no habla Pedro, caminando calle abajo, las manos en los bolsillos (tienes frío, Pedro), sin fuerzas ni para quitarse de un manotazo la lágrima que le baja hasta la boca.

La luz

1997

El hombre de la chaqueta marrón salió de su casa, caminó hasta la parada de taxis y le dijo al único conductor que había esa mañana que le llevara al Instituto de Investigación. No, no hacía falta que metiera en el maletero todas esas carpetas con papeles, las llevaría encima. Le esperaba el resto del equipo.

—Aquí lo tengo, ésta es la única copia que existe. He borrado los discos de ordenador.

Todos estaban serios. No es fácil encajar un golpe así: tres años dedicados al estudio de la esencia humana y ahora que hallaban una conclusión no podían difundirla.

—Nadie lo entendería.

—La gente no está preparada para algo así.

—¿Qué va a hacer, profesor?

—Me voy. No sé adónde, a un pueblo de Soria quizá.

El profesor se imaginó a sí mismo bajando las escaleras mientras las bajaba, seguramente mirado por los otros. En su cabeza se repetía la última frase del estudio, una y otra vez: la esencia humana es una pelusilla.

—Gema.

—Qué quieres.

—La ventana.

—Qué ventana.

—La ventana. La única.

—Qué pasa con la ventana.

—Está abierta.

—Duérmete, anda, Luis, déjame dormir.

—Tengo frío. Me molesta la claridad.

—Pues ciérrala, pero cállate de una vez.

—Ahora resulta que me voy a tener que levantar yo.

—Luis, tú eres el que tiene frío. A mí no me molesta la ventana.

—Que yo sea el que tiene frío debería ser una razón precisamente para que te levantaras tú que no tienes. Encima dices que me levante yo porque a ti no te molesta, entonces todas las cosas que a mí no me molestan y a ti sí debo dejar de hacerlas, ¿no?

—Anda, duérmete.

—Yo tomo el café solo, pero el lunes compré leche, según tu lógica no tendría que haberla comprado. Cuando pongo la mesa y hay ensalada llevo aceite y vinagre, sin embargo como yo no la aliño con vinagre pues dejaré de llevarlo. Ya no pasaré a buscarte cuando vayas a ver a tu madre, porque a mí no me molesta coger dos autobuses y andar tres cuartos de hora. Ni volveré a pagar ninguna mensualidad del gimnasio, no es a mí a quien le molestan

al andar los cuarenta kilos que te sobran. Y olvídate de la operación, a mí no me molesta que tu corazón no funcione bien.

—Pero qué murmuras, Luis.

—No, nada, es la ventana, que anoche debió de quedarse abierta y ahora tengo frío. Voy a cerrarla, ¿eh, Gemita?

—Bueno.

—¿Te traigo un vaso de agua o algo?

—No.

—Duérmete, mi vida, no te desveles. Todavía falta hora y media para que suene el despertador.

Compro oro

12 de junio de 2001

Compro oro. También plata, pago según tasación previa. Solamente tardes.

Macarena está mala, por lo menos eso le dijo su madre a Luis el otro día, cuando por fin se decidió a llamarla, figúrate, tanto tiempo que si la llama que si no y al final va y le dicen que está mala. Nos lo contó él mismo, lo de que la había llamado, y que le daba igual, dijo, pero no nos lo creímos, a lo mejor lo dijo para que no nos riéramos más.

A Macarena no le gusta que le digan Macarena, se lo explicamos a Luis hace ya tiempo, desde el primer día del instituto, cuando ella se lo dijo al profesor, que Macarena no, que prefería Macu. Richa y los otros empezaron a llamarla desde ese día Mica, y el tonto de Luis que a mí Macu no me gusta, que yo le voy a decir Macarena. Y ahora la llama y ni se pone. Está mala, le dijo su madre.

Macarena es tonta, me parece. Es nueva en el barrio, se vino a final de verano, de Sevilla, por eso habla así, y en Sevilla no hay playa pero estaba tan morena como nosotros. No sabe nada porque es nueva. Se creerá que Luis es un pamplinas y ahí se ha equivocado, porque Luis vale un puñao, te lo digo yo. Lo que pasa es que somos así, en cuanto alguien nos hace un poco de caso nos creemos que somos dioses y que el otro es una porquería, y eso es lo que le ha pasado a ella. Y Luis nos dijo que le daba igual, total, qué importa, es una tía y ya está, nos dijo. Pero esa tarde no se

vino a jugar al futbito, y a la mañana siguiente no se vino en el recreo detrás de las canchas a tomarse el batido con nosotros.

El taller está en la calle de Richa, donde había antes un zapatero. Yo nunca he visto al zapatero, pero todo el mundo dice donde el zapatero, ahora tendrán que decir donde el taller, o donde el oro. Richa le oyó decir a su madre que era un elemento de cuidado el padre de Macarena, que compraba joyas robadas y que iba a llenar la calle de drogadictos, que ya se vería que tenía razón ella, la madre de Richa, en lo que decía.

El padre de Macarena parecía un tío normal. Gordo, medio calvo, siempre con una chaqueta, aunque hiciera calor, pero sin corbata, secándose el sudor de la frente con un pañuelo. Antes de abrir el taller puso un papel donde se leía próxima apertura de taller de joyería. Eran letras irregulares, algunas mayúsculas y otras minúsculas. Íbamos a escribir algo nosotros encima, de cachondeo, pero Luis nos convenció de que no lo hiciéramos, que ella estaba en nuestra clase, que no conocía a nadie aquí y vaya recibimiento iba a ser ése. Al final nos quedamos con las ganas.

Yo imaginaba una tienda de lujo que mostraría, al otro lado de un escaparate blindado, toda clase de anillos, collares, pulseras y relojes. Seguro que éste es millonario, decía Richa, más por decir algo que por otra cosa, porque Richa es que no se puede estar callado, siempre ha sido así, desde chico. Pero menuda decepción cuando abrieron el taller. Ni siquiera pintó la fachada. Sólo cambió el cartel. La misma mano torpe había escrito con esas letras desiguales compro oro. También plata, pago según tasación previa. Solamente tardes. No era la letra de Macarena porque ésta la habíamos visto en la clase y era ese tipo de letra que tienen muchas niñas muy redondita y que hacen los puntos de la i tan gordos que no sé por qué los harán así de gordos si lo más fácil es hacer un punto y ya está, si por eso se llama el punto de la i. Sí cambió el color, la letra del primer cartel era roja y la del segundo azul.

—¿Veis como sí es millonario? —dijo Richa un día que pasábamos por allí— el tío tiene un rotulador de cada color —y empezó a reírse con esa risa que le entraba.

A Macarena, que nada más llegar al instituto alguien empezara a ir detrás de ella se le subió a la cabeza. Y a Luis lo de que no le hi-

ciese caso se le clavó en el alma. Así somos. Tontos, somos tontos. Dice Richa que si Macu —Mica— hubiese hablado esa tarde con Luis a lo mejor todo sería al revés y Luis andaría esquivándola. Eso pasa, pero Luis no la evitaría, Luis es así, hay que ver, parece como si le gustara, siempre solo ahora, con esa cara. Ya no entrena. Para qué, dijo la última vez que le preguntamos por qué no se venía.

Ayer fui al taller del padre de Macarena, a llevarle el anillo. Yo no es que tenga mucho dinero, más bien poco, pero me da para comprarme una cerveza los viernes en la tienda que hay donde el arroyo y para una cinta de música en el rastro de vez en cuando. No necesito dinero. Pero no sé, el otro día comenté —por decir algo— que a lo mejor llevaba el anillo que me dieron hace ya tiempo, cuando la primera comunión, es de oro, me dijo mi madre, que te dure para toda la vida, para que me diera dinero el padre de Macarena, y Richa me dijo que claro que sí, que si él tuviera un anillo ya lo habría llevado, que anda que no le iba a venir bien la pasta que le dieran. Y fui, solo, ayer.

Hacía mucho ruido al respirar, como si le costara trabajo. En el taller olía fuerte. No era peste, era un olor fuerte, como si hubiesen estado calentando una goma, pero no se veía de donde venía. No dijo nada, sólo me miró. Yo había imaginado que se pondría contento al ver entrar un cliente, pero me miró sin decir nada, como si yo le hubiese llamado.

—Es que he traído un anillo —dije.

—A ver —y sonó a orden.

Le extendí el anillo y temí que me hubiesen mentido, que fuera de plástico y que pensara que yo había querido engañarle o, peor aún, que era incapaz de distinguir el oro del plástico dorado. Me arrepentí de haber entrado y me sentí mal por traer el anillo que me regaló mi madre y rabia porque estaba convenciéndome de que no era oro. Y unas ganas enormes de ver a Macarena, de explicarle lo que iba a ser incapaz de decirle a su padre. De esto me di cuenta después, cuando llegué a la plaza y me senté en un banco con los otros y me sorprendí pensando en Macarena y noté que llevaba bastante rato pensando en ella.

Por fin dejó de mirar el anillo y me miró a mí.

—Es bueno —dijo, con voz de cansado— Es tuyo —añadió.

Yo no sabía qué tenía que decir o hacer ahora, si él iba a seguir

hablando. Parecía que lo que decía el cartel de tasar no se refería al precio sino a la procedencia. Claro que era mío, a quién le iba a quitar yo un anillo. Después me miró muy fijamente, como si ahora quisiera tasarme a mí.

—Anda, vete. Es tuyo y es de oro. Yo te iba a dar muy poco.

No dije nada y salí. No se lo conté a nadie.

Richa cogió la pelota y dijo vamos. Yo balbucí hoy no puedo.

—Ya va a empezar éste como el Luis, no te habrá dado a ti también por la Mica, ¿no? —me dijo.

Todos empezaron a reírse y yo me puse colorado. No, es que no puedo, intenté decir, pero casi no me salieron las palabras y creo que nadie me entendió.

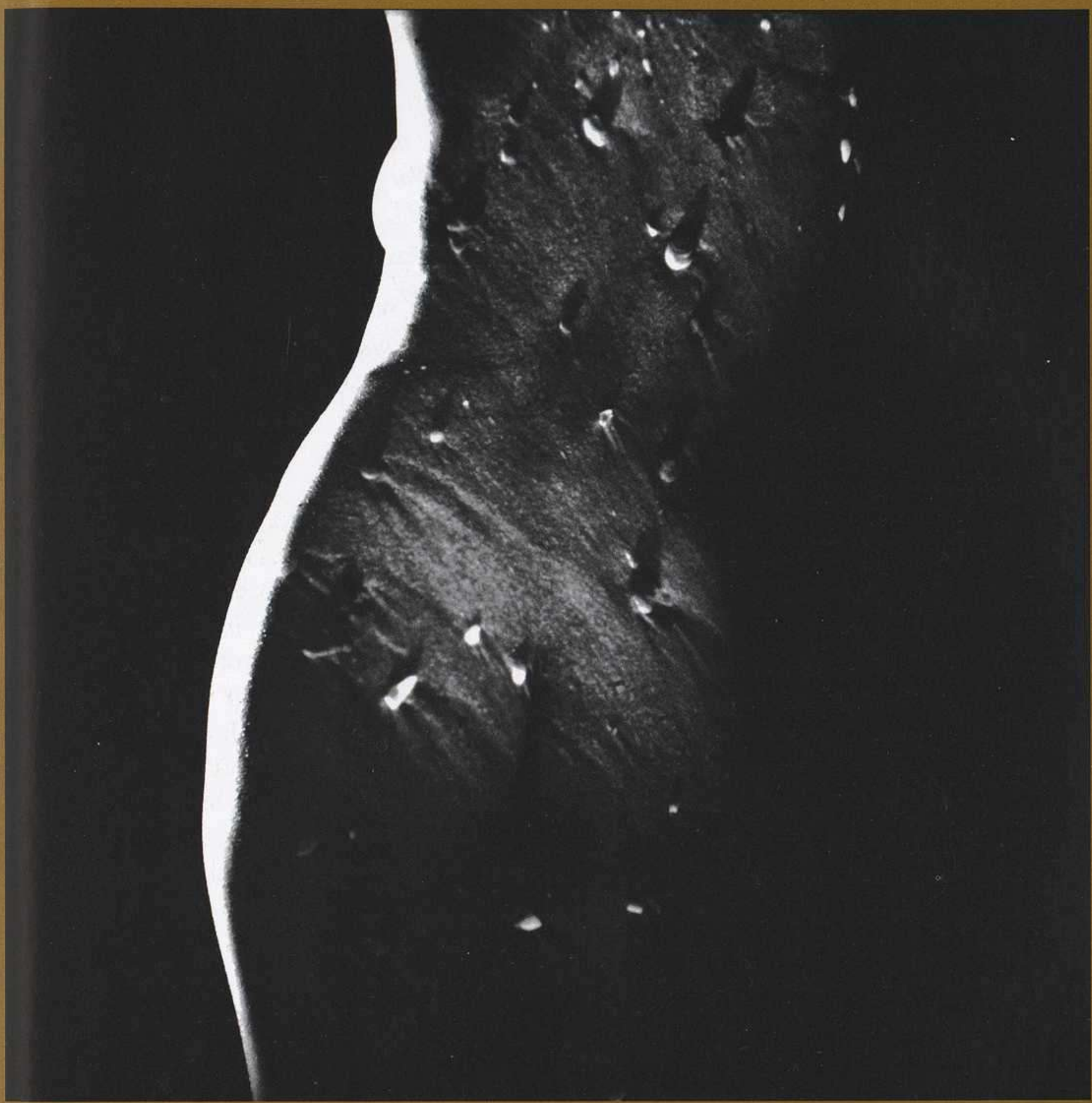
Estoy deseando que llegue mañana para ver a Macarena. Y cuando pienso en ella pienso en Luis y me siento como si estuviera traicionándole, porque Luis es mi amigo. Y me duermo en seguida cuando me acuesto pero después me despierto de madrugada intentando recordar la cara de Macarena. Me digo que tengo que olvidarme, que Macarena es de Luis, pero después me digo que qué va, que Macarena será de quien ella quiera, y me creo que me he pasado toda la noche en vela pero cuando mi madre me despierta me dice que estaba frito del todo, que llevo un rato llamándote, niño.

La de inglés explicó ayer unas cosas en clase y dijo que si alguien no lo entendía que se mirase las fotocopias que nos dio el curso pasado. Macarena levantó la mano y le dijo que ella era nueva y que no tenía las fotocopias y la de inglés le dijo pues búscate alguien que te las preste.

Yo no dije nada, pero ahora, andando hacia el instituto, aprieto con fuerza la carpeta donde le llevo las fotocopias.

Esta noche, una y otra vez, solo en la cama, he estado acercándome a tu mesa, diciéndote hola, te he traído las fotocopias de inglés, si quieres quédatelas, yo ya me lo sé, y tú me mirabas.

El corazón me late con fuerza. Yo trago saliva y aprieto la carpeta, a punto de llegar al instituto.



bio-bibliografía

Nacido en 1968, sobre 1973 comienza a leer. La eme con la a, ma. Un poco más tarde trazas letras regordetas y apelotonadas. La eme con la a, po. Una adolescencia convulsa le lleva a lecturas tan homogéneas como Martín Vigil y Kafka, Hesse y Dumas. Y a su primer relato conocido y —gracias a dios— perdido: «Con él llegó la paz». Ya mayorcete, con melenas y a lo loco, se rodea de libros de Vargas Llosa, García Márquez, Cortázar, el gran Delibes, Dámaso Alonso, Cernuda y, sobre todo, de los novelistas españoles de postguerra. Ignacio Aldecoa, García Hortelano, Martín Santos, Cela. Marsé. Después, ya filólogo, recorriendo el mundo, calvete y a lo loco, lee desde Arundhati Roy (casi como Aranda Ruiz, pero en sánscrito) a Millás, desde Max Frish a Soler, desde Mateo Díez a Garriga, pasando por García Montero, Landero, Marguerite Yourcernar, Juan Manuel Villalba y Faulkner. Da clases de español para extranjeros, de lengua en Argelia, trabaja con enfermos mentales y con menores que cumplen medida judicial, y mientras escribe y concursa: la eme con la a, tururú. Hasta que en 2003 queda finalista del premio primavera de novela con «La otra ciudad» y gana el diario sur de novela corta con *Desprendimiento de rutina*. Entonces deja su trabajo, su casa, su familia, su..., ah no, solo el trabajo. Y escribe novelas —*El orden improbable*, 2004— y artículos de opinión (la eme con la a, yo creo que no) y de viajes (la eme con la a, tren). Y ya no lee nada, para no ser influido (noooooo).

Este décimo octavo cuaderno de
El agua en la boca,
nombre barajado por Hinojosa, Cernuda, Aleixandre y Prados en 1929 para una publicación de signo surrealista que sucediera a las dos primeras etapas de Litoral, se edita como suplemento de la revista al cumplirse el setenta aniversario de la aparición del primer número de Litoral, con la intención de difundir la obra de artistas malagueños. ▪ Colaboran en la realización de este cuaderno, dedicado al escritor Pablo Aranda, los escritores José Antonio Garriga Vela y José Antonio Mesa Toré y el fotógrafo Ignacio del Río. • Se imprimió en Málaga el día xxxi de xii de mmiv con el diseño y bajo el cuidado de Miguel Gómez Peña y Lorenzo Saval y el apoyo del Ayuntamiento y de la Diputación de Málaga.

a boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el ag
a en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca §
el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en
a boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el ag
§ el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en
a boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el ag
a en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca §
el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en
a boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el ag
a en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca §
el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en
a boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el ag
boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el ag
a en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca §
el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en
a boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el ag
a en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca §
el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en
a boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el ag
a en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca §
el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en
a boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el ag
a en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca §
el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en
a boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el ag
a en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca §
el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en
a boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el ag
a en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca §
el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en
a boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el ag
a en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca §
el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en
a boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el ag
a en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca §
el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en
a boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el ag
a en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca §
el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en
a boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el ag
a en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca §
el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en
a boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el ag
a en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca §
el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en
a boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el ag
a en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca §
el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en
a boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el ag
a en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca § el agua en la boca §

Ministerio de Cultura 2011