

# Otra mirada sobre el flamenco

**E**l cante flamenco alcanzó su madurez como arte hace ya mucho tiempo. Este proceso se produjo en el período que se conoce entre los estudiosos como «Edad de Oro» (1870-1920) y que tal vez fuera más apropiado denominar «Edad Clásica», pues en él culminó la estructuración definitiva de las formas expresivas fundamentales del cante. Sin embargo, su consideración social como arte es aún hoy discutida y sólo concedida a regañadientes. Unas veces porque se le desprecia sin más, actitud que por fortuna es cada día más minoritaria, y otras porque se trata de hacer valer la distinción entre arte «culto» y arte «popular» (el calificativo de «popular» hace aquí las veces de eufemismo que oculta hipócritamente lo que en verdad se está diciendo: inculto), con lo que indirectamente se pretende sostener la diferencia entre arte grande y arte menor.

Sobre el cante flamenco pesan todavía muchos estigmas, se le sigue asociando al antro, a la taberna maloliente, al prostíbulo, a «los gitanos», como si de ahí no pudiese salir jamás nada bueno. Se le sigue despreciando, a veces, como música de los miserables, con lo cual se amontona injusticia sobre injusticia y se le niega al paria hasta la grandeza de su queja.

Quienes amamos el flamenco debemos soportar a veces con amarga resignación la altanería del culto ignorante, la postergación y el olvido de los poderes oficiales y la promoción comercial de músicas (¿músicas?) que más parecen ruidos sintéticos destinados a descerebrar y robotizar al incauto que les preste atención.

En definitiva, existe una desproporción evidente entre la grandeza artística, la profundidad expresiva del cante flamenco y el valor social y cultural que se le concede. La superación de esa injusticia y la dignificación del flamenco es una de las tareas principales que debemos asumir quienes nos sentimos atraídos y conmovidos por esta música doliente y enigmática.

Por ello, sólo cabe saludar con alegría y agradecimiento el que aparezcan sobre el cante trabajos serios y rigurosos como el que vamos a comentar. Se trata del libro *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural*, del que es autora la profesora cartagenera y experta en el mundo del flamenco Génesis García Gómez<sup>1</sup>.

Se trata de una obra singular por muchos conceptos, pero destaca sobre todo por la originalidad de la perspectiva adoptada. Tal y como indica el subtítulo, es una interpretación del cante flamenco en la que se intenta mostrar la base social y cultural de la que surge y de la que se alimenta este arte universal.

El libro está dividido en dos partes, la primera titulada «El cante flamenco, entre la Ilustración y las vanguardias», y la segunda «Lo popular, lo gitano y lo minero en el cante flamenco».

En la primera parte la autora realiza un magnífico recorrido histórico a través de las distintas actitudes intelectuales hacia el cante, partiendo del rechazo radical y extremado de los ilustrados (Jovellanos, Cadalso, Larra), pasando por las ondas románticas en favor del flamenco (Estébanez Calderón y Machado Álvarez), el noventayochismo y el modernismo (Antonio y Manuel Machado) hasta llegar a la decisiva figura de Federico García Lorca, mostrando su importancia para la definitiva consideración del flamenco como una música universal y su influencia en las posteriores generaciones de intelectuales defensores de este arte.

A mi entender, es esta primera parte la que contiene el núcleo principal de la obra, sin que ello suponga demérito para la segunda parte. Iré entresacando de ella

<sup>1</sup> García Gómez, Génesis: Cante flamenco y cante minero. Una interpretación sociocultural, coedición de Anthropos y Editora Regional de Murcia, colección de Antropología, n.º 27, Barcelona, febrero de 1993.

aquellos aspectos que me parezcan más relevantes y dignos de mención.

De entrada, no se nos ofrece una clasificación genealógica de los cantes, tal y como es tan frecuente, sino etnosociológica, distinguiendo tres espacios diferenciados: el payo-popular, el majo-gitano y el laboral-minero. A partir de esta distinción se desarrolla una descripción muy documentada de los ámbitos sociales (majos, aguadores, pregoneros, arrieros, bandoleros) en los que el flamenco encontró su espacio natural.

Uno de los rasgos más relevantes del libro es la importancia dada en la configuración del arte flamenco, tal y como hoy lo conocemos, a la conjunción entre el profesional del cante y el intelectual que se ha interesado por él y lo ha valorado positivamente. Coincidimos plenamente con esta idea. Todo gran arte depende a la vez de quien lo practica y de quien lo siente y reflexiona sobre él, pues el arte verdadero, por ser una de las cosas que más dan que pensar, genera de suyo una necesidad crítica y reflexiva que lo completa y desarrolla. Con más razón aún en el caso del flamenco, que de no tener valedores intelectuales viviría aún sumido, para nuestra desgracia, en el más completo e injusto desprecio social.

Así, el flamenco aparece descrito como un arte nacido costumbrista y localista que ha llegado a hablar un lenguaje universal, una música que va de lo popular a lo intelectual y a lo profesional y, de aquí, pasa a ser imitada por el pueblo, realizando un viaje de ida y vuelta de lo popular a lo culto y de lo culto a lo popular; una música, en fin, a la vez culta y del pueblo, a un tiempo mestiza y universal.

A partir de la importancia dada a la recepción intelectual del flamenco se realiza un pormenorizado recorrido por la misma, en el que se pone de manifiesto que sólo desde la concepción romántica de la cultura (reivindicación de lo popular, aprecio por la diferencia, cultivo del sentimiento, gusto por lo trágico) fue posible la positiva valoración cultural de este arte y el aprecio de sus peculiaridades. Los ilustrados, por el contrario, desde una concepción mucho más restringida y miope, vieron solamente en el flamenco un símbolo del atraso, del analfabetismo, del oscurantismo de un país que daba la espalda a las luces de la razón y del progreso.

Puede decirse, por tanto, que el ilustrado vio el flamenco desde una perspectiva exclusivamente social y política,

como música de clases ociosas, marginales, atrasadas y reaccionarias, y que ello le mantuvo ciego para sus valores artísticos; mientras que el romántico fue más sensible a tales valores por haberse desprendido de aquellos prejuicios y por acercarse al cante con mayor inocencia. El cante flamenco encontró en el romanticismo de origen alemán y francés el mundo intelectual y espiritual que pondría de manifiesto sus valores como música esencialmente expresiva y pasional, desgarrada y trágica.

En el recorrido histórico que se realiza en esta primera parte del libro a través de la consideración intelectual del flamenco merece especial atención el capítulo VII dedicado a Federico García Lorca. Es imposible no coincidir con la autora en todo cuanto ahí se dice. En efecto, García Lorca convirtió el flamenco, gracias a su genio, en mito universal, pues lo entendió como alma de Andalucía e hizo de esta su tierra un espacio mítico imperecedero. No nos resistimos a citar las bellas palabras con las que Génesis describe tan prodigiosa metamorfosis:

Andalucía es, en gran parte, una realidad creada por sus artistas. Y, de todos ellos, ha sido García Lorca el que ha universalizado a Andalucía y la ha colocado en el retablo de las mitologías mediterráneas. No sólo por lo que le dio, sino, mucho más, por lo que le quitó. Le quitó localismo colorista y pintoresco y le dio universalidad mítica; le quitó la pandereta para convertirla en luna de fecundación y de vida; le quitó vino tabernario para convertirlo en sangre ritual y misteriosa; cambió la ojerosa juerga de burdel en muslos de amapola ansiosos de libertad; le quitó jipíos para traspasar el espacio con gritos de animal degollado; le quitó carniceros para convertirlos en sacerdotes milenarios de víctimas sacralizadas; sacó a sus mujeres y a sus seres marginales al retablo trágico del ensueño músico, la pena negra y la grandeza de la desesperación.

Valga, de paso, esta cita como muestra del buen estilo literario con el que está escrito el libro.

La influencia de García Lorca en la consideración intelectual del cante flamenco ha sido, en verdad, inmensa. No sólo por su labor dignificadora a través del célebre concurso de 1922 en Granada o por la creación de su peculiar mundo poético, sino por ser, además, el autor de un texto fundacional y aún no superado: «Teoría y juego del duende». Desde la aparición de ese breve texto no se ha dicho nada más profundo y certero sobre la estética del cante jondo. Podemos, pues, afirmar que desde el punto de vista intelectual cabe hablar en el cante flamenco de un antes y un después del gran poeta granadi-

no. El camino abierto por él al reivindicar el carácter universal y eterno de este arte no ha dejado de alargarse y ensancharse desde entonces y su decisiva influencia ha llegado hasta la más reciente generación de poetas e intelectuales que han luchado por reivindicar la grandeza de esta música con alma (Caballero Bonald, Fernando Quiñones, Félix Grande, Moreno Galván...).

El capítulo VIII («Antipayistas y antigitanistas, frente a frente») se ocupa de una vieja polémica que acompaña al flamenco casi desde su nacimiento. En esa polémica entre payos y gitanos, atribuyéndose ambos la paternidad del cante flamenco, hay en la mayoría de las ocasiones, desgraciadamente, más ardor que conocimiento y más racismo que generosidad y ecuanimidad. Génesis García intenta mediar en la polémica y lo hace con buen tino. Por un lado, poniendo de manifiesto que el cante flamenco es creación colectiva y no exclusiva, es música mestiza atravesada, a la vez, por muy distintas sensibilidades. Por otro lado, señalando la tendencia hacia la síntesis estilística entre payos y gitanos que se refleja en los más importantes *cantaores* de los últimos tiempos (Antonio Mairena, Fosforito, José Menese, Enrique Morente, Carmen Linares, Camarón de la Isla).

El último capítulo de esta primera parte está dedicado a poner de manifiesto los distintos aspectos del profesionalismo en el flamenco, positivos unos, negativos otros. Sobre la paradoja del profesionalismo, que por una parte contribuye a desarrollar y promocionar el cante y, por otra, lo somete a las leyes del mercado y al gusto de un público no siempre entendido, me permitiré aportar una opinión personal.

El arte auténtico, y el flamenco lo es, no tiene, no puede tener precio; es ajeno a cualquier consideración que sobre él pueda hacerse en cuanto mercancía. En tal sentido, el arte, en este caso el flamenco, puede ser un modo de vivir, pero no un medio de vida. Ahora bien, esa misma concepción del arte exige al artista plena dedicación para alcanzar un gran nivel creativo y el artista, por desgracia, no puede vivir del aire. Es este destino, el de no poder vivir del aire, lo que obliga al artista a poner precio a su obra, pero, si es un verdadero creador, siempre querrá estar al margen de esa obligación y nunca la aceptará como único fin de su actividad. Profesar un arte significa vivir de él, pero, antes que eso, tiene también el significado, casi religioso, de dedicar y entre-

gar la vida a esa actividad creadora. Sirva una anécdota de ejemplo. A Pepe el de la Matrona le preguntaron en cierta ocasión lo que para él significaba el flamenco; su respuesta hace innecesario cualquier comentario: «una segunda religión».

En suma, la profesionalización convierte el cante en *espectáculo* y ayuda a mantenerlo y renovarlo, pero esto nunca debe hacernos olvidar que, antes que eso, el flamenco es *fiesta* en el sentido más originario de este término, es decir, rito comunitario, tiempo de lo sagrado, mítico retorno al origen, ceremonia trágica de hermandad. En cuanto espectáculo el flamenco está obligado a una continua renovación; en cuanto fiesta le son propios los votos de pureza y fidelidad a su misma tradición.

Pasando a la segunda parte del libro, en ella puede hallarse un análisis riguroso de la relación entre la lírica tradicional y la lírica flamenca y una muy precisa caracterización etnosociológica y temática de la triple tradición flamenca establecida al principio: payo-popular, majo-gitana y laboral-minera.

A partir de esta clara diferenciación entre un ámbito popular y socializado, otro gitano y marginal y un tercero laboral y minero, toda la segunda parte está dedicada a un recorrido minucioso por la historia social y por la experiencia humana de las que surge el cante minero, historia y experiencia de las que son un fiel reflejo las letras que en él se cantan, pues más que letras son crónicas y documento del mundo minero, ese mundo que tuvo su enclave principal en las sierras de La Unión y Cartagena.

El cante minero es definido como «vocero de lo cotidiano» y en su interior se establece una inteligente diferenciación entre «cantes abiertos de los ancestros» (mineras, tarantos y tarantas) y «cantes cerrados de los maestros» (cartageneras). Baste decir, para no resultar prolijo, que el mencionado recorrido es único en su género y que es aconsejable su lectura para cualquiera que desee profundizar en el conocimiento de las raíces históricas y sociales del noble y profundo cante de las minas.

En resumen, son muchas las cuestiones que suscita la lectura de esta obra brillante y rigurosa (alguna de ellas polémica como lo es su afirmación de que el flamenco no pudo ser anterior al tardío romanticismo español), pero sus mejores cualidades son una rara capacidad para combinar erudición, claridad y elegancia en

el estilo y, sobre todo, una perspectiva original que le permite ofrecernos otra mirada sobre el flamenco, una mirada culta, lúcida y equilibrada, exenta de partidismos o localismos, llena de respeto hacia un arte necesitado de muchos más libros de esta categoría.

**José Martínez Hernández**