

La verdadera "ópera de cuatro cuartos"

Una aproximación a la etapa de la «ópera flamenca»

Félix Grande



Lo cuenta Ricardo Molina. En el verano de 1963 y con motivo de un homenaje a la memoria de Silverio «pasé una noche en Morón, la patria de Bermúdez. Nadie se acordaba de él. No así en Puente Genil, su patria de adopción, donde dejó un buen discípulo: José Bedmar El Seco, hoy con ochenta años. Tomando un día unas copas en un bodegón, el dueño hizo traer de su casa el diploma en que se le otorgaba a Diego Bermúdez el premio Zuloaga de Cante, en Granada, del año 1922...».

¿DÓNDE enterraron al Tenazas? Descanse en paz sea donde sea. Mas la pregunta es otra: durante varias décadas, ¿dónde enterraron al flamenco? ¿Quién se acordaba de él? ¿Cuáles de sus discípulos envejecían esperando tiempos mejores? ¿Qué tabernero mitológico guardaba en el lugar más silencioso de la casa el antiquísimo, amarillo diploma de los cantes? La historia pública del flamenco comienza con el siglo XIX y nunca es invisible.

La historia interna del flamenco comienza entre los pliegues más secretos del siglo XVIII, aparece a la luz de forma ocasional o tangencial, desaparece, vuelve a reaparecer. Es un Guadiana sucesivo. Historiar al flamenco en su dimensión pública y más o menos popular es posible; cada cual repasa esa historia como cree conveniente, de acuerdo con su ideología, su

capricho o sus gustos. Historiar al flamenco en su versión interna, en sus movimientos defensivos, en sus retiradas ante las agresiones mistificadoras, es imposible. Ese animal de rumia extraordinario, cuando se advierte malherido, se oculta, se restaña, se cura, convalece, se fortalece y vuelve a aparecer. Lo que sucede durante sus desapariciones lo ignoramos: sólo sabemos que durante esas convalecencias se alimenta de raíces. Se vuelve lo que tal vez nunca dejó de ser: una anacoreta de música. Desconocemos dónde se oculta exactamente ese animal que, como la libertad, es a la vez frágil y eterno. Pero lo sospechamos: en sus antiguas cuevas horadadas sobre la roca de los pueblos andaluces serranos (en una de esas cuevas rumiaba el cante Manolito el de María, hasta que se murió), en algunos patios de vecindad, en tal o cual gitanería, en las ta-

bernas andaluzas donde el vino es barato y donde los parroquianos ritualmente se beben su pobreza en la madrugada. La supervivencia del cante nos ofrece dos planos: en uno sobreviven como pueden los cantaores; y «como pueden» quiere decir, a veces, prostituyendo el cante; en otro plano sobrevive el cante, encerrado en sus miserias y seguras topografías y guardado por algunos centenares, quizá no más de un centenar, de andaluces a quienes el orgullo, el suyo y el del cante, no les consiente ceder una herencia expresiva a la voracidad de una demanda cuya filosofía es casi siempre la trivialización.

En ocasiones se oculta tan intensamente que parece que ha muerto o que se va a morir. La historia de los disfrutadores del flamenco está llena de tales sobresaltos. Ya en 1881 Demófilo temía que el cante se extenuara y desapareciera. En



Diploma concedido a Manolo Caracol, en 1922. La firma del Presidente del Jurado es la de D. Antonio Chacón.

1922 Falla temía lo mismo. Ambos desconocían la terrible voluntad de salud que no abandona al cante nunca. Cuando **Demófilo** conversaba con Silverio y con Juanelo de Jerez, el rastrillo de los **Café-cantantes** arrumbaba a los cantes básicos, al tiempo que imponía (a veces, no lo neguemos, con fortuna) los cantes derivados y aún los cantes advenedizos: más espectaculares, menos íntimos. Más comerciales, menos desgarradores. Con todo, **al café-cantante** se le pudo llamar «tremendo confesionario profano» (1).

(1) Más atrás hemos dedicado unas páginas a la etapa de los **café-cantantes**. En ellas hemos señalado los aspectos desfavorables y los aspectos positivos. Recordemos de nuevo esa época con la ayuda de unas líneas de González Climent: «En la época primitiva o romántica del cante flamenco, el cantaor sólo tenía que trazar un autorretrato para imprimirle poder y drama al jipío (...). Los cantaores eran todos ellos ejemplario de congaja humana. Tenían sobre sí una intensa línea biográfica. Sus vidas, conocidas en detalle, meten un repeluzno grande en el alma, por lo negras y

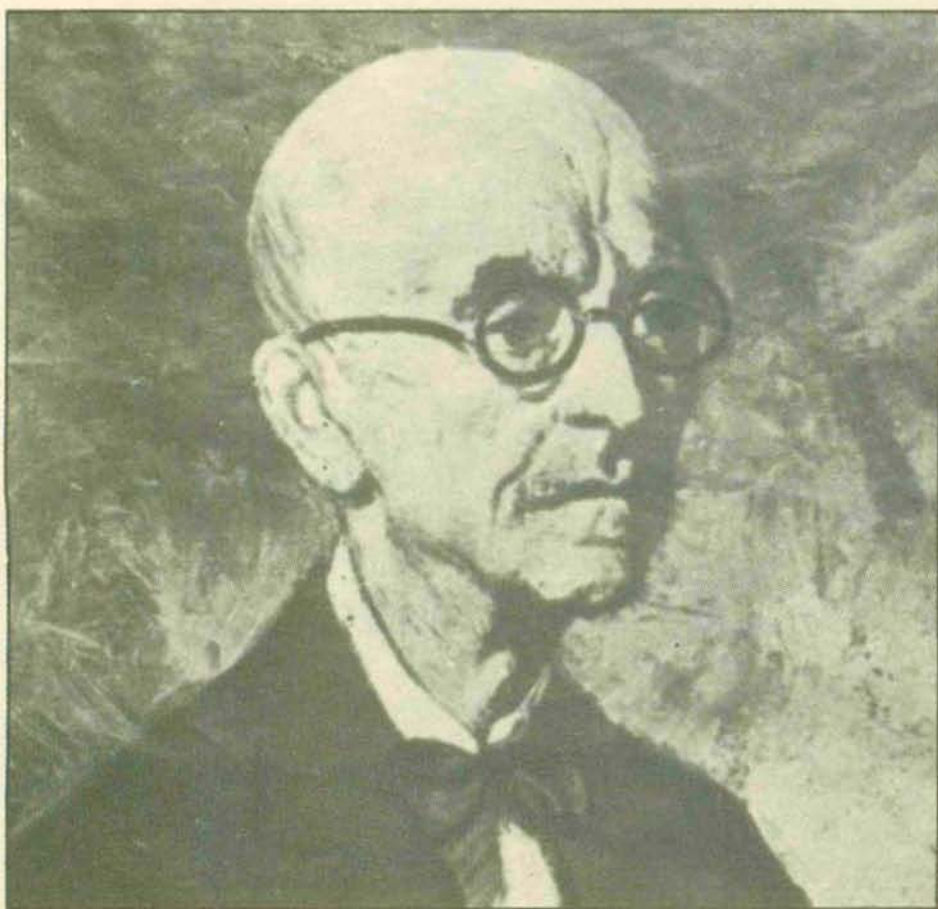
En la década de los veinte, y desde entonces hasta la década de los cincuenta, la trivialización será más vasta y no creará prácticamente nada. En el siglo pasado, desde la ilustre tradición del fandango andaluz, con mayor o menor dosis de acarreo morisco, na-

cortadizas (Canario Chico, El Canario, Antonia la de San Roque, El Loco Mateo, La Rubia, etc.). En aquella época, ciertamente, pareciera que sólo aquellos que se entregaron con riesgo e intensidad al fluir de la vida, fueron los que tuvieron el título de cantaores flamencos (...). De un mero repaso biográfico de la época se ve cómo el infortunio jalonaba los andares de aquella grey cantaora. Un mal sino general impregnaba, diríamos gremialmente, la vida azarosa de aquellos flamencos tremebundos. Las coplas acusan nombres y hechos concretos. Había cantes sólo posibles para un determinado cantaor. Era directísima la fuente dramática (...). El cante ochocentista era más grito que gorjeo, más llanto que narración, más arte a puertas cerradas que escenografía teatral. Antes, los cantaores se sentaban para introvertirse, para regodearse en el impulso de lo más entrañal. El café-cantante era un tremendo confesionario profano». Retengamos esta interpretación de aquella etapa. Ello nos ayudará a auscultarle su decadencia a la época de la ópera flamenca.

cen formas que en su propio proceso alcanzarán categoría flamenca: la malagueña, los fandangos mismos, aflamencados o gitanizados, los cantes de las minas. Desde los años veinte, el proceso de compra-venta dejará menos margen a la creación. Sobrevendrá la dictadura del fandango deslavado o superbarroco, la vidalita, la guajira, la casi pestilente milonga (2).

«Se creó y prohió un cante (síntetiza González Climent) a imagen y semejanza de la sensibilidad burguesa: los fandanguillos. Todo este proceso culmina en la ópera flamenca». Y añade que lo flamenco «vuelve a repugnar a la 'sensibilidad media'. Se piensa que darle beligerancia comporta una manera de volver a la carreta, a los Siete Niños de Eci-

(2) Cuenta José Blas Vega que Manuel Escacena «fue quien popularizó la milonga, más famosa; nos referimos a **Juan Simón el enterrador**, milonga que aprendió escuchando a los toreros mejicanos que vinieron a España con Rodolfo Gaona hacia el año 1911. La popularidad del tema culmina con la puesta en escena del drama **La hija de Juan Simón**, original de José María Granada y N. M. Sobrevilla, estrenada en Madrid, en el Teatro de La Latina, el 28 de mayo de 1930 por la compañía dramática de Manrique Gil. En el reparto figuraban los siguientes artistas: La Andalucita, La Gabriela, El Sevillanito, Niño de Almadén, Niño de la Puerta del Angel y José Ortega. Tras el éxito popular de esta obra teatral se realizó una película interpretada por Angelillo, que también gozó del favor del público». Cualquiera de nosotros, por algún enigmático y mayúsculo pecado, hemos llegado a padecer el agravio de aquellas infernales estrofas y el castigo de la imposible estética gutural de Angelillo, tan apoyada en lo que un muy preciso bautista ha podido denominar «bravuconadas de gaznate». Tal **strip-tease** mandibular conseguirá ofender los oídos, y hasta los ojos, de tres o cuatro décadas. Estos crueles, pero de todos modos aminorados juicios, son extensivos a las vidalitas, las guajiras o aquellos cantos tipo «Era un jardín sonriente, / era una tranquila fuente / de cristal, / y era a su borde asomada / una rosa inmaculada / de un rosal». La anemia expresiva de esta copla entre botánica y rococó es una muestra pálida de la anemia expresiva con que era interpretada y con que se nos atormentó durante años, sin tener compasión ni siquiera de los niños que escuchábamos desde la general o gallinero, ¡y ni siquiera de los ancianos!



D. Manuel de Falla (óleo de Ignacio Zuloaga).

ja, a Carmen, cuando precisamente es la única escapatoria. El pueblo-masa, de contragolpe, se va haciendo los mismos ascos. Las siguiரியas dejando paso al garrotín, los martinetes a la zambra presuntuosamente sinfónica, don Antonio Chacón a Pepe Blanco (3), la Niña de los Peines a Juanita Reina, Venta Eritaña al Teatro Calderón, de Madrid, el jipío al «gaiterismo». Climent llama «gaiteros» a los cantaores «que se entregan a un verdadero éxtasis del gorjeo, estirado y superpulmonar»: recuérdese Antonio Molina y su «bonita canción que lleva por título **El macetero**». A todo lo **producido** en esa etapa no se le puede llamar nauseabundo: a buena parte, sí. Dentro de tal desaguado, los viejos maestros se comportaban como podían. Unos se plegaban en mayor o menor medida a la demanda, seguro que jurando en voz baja, es decir, opositando a la esquizofrenia: simplemente para comer. Otros convertían su desengaño en libertad y se alejaban de aquella cacareatoria bolsa de valores. O el huracán de la época los apartaba sin respeto. Don Antonio Chacón, que había colaborado en el esfuerzo por llevar el cante a los teatros, llegó a ser, como escribe Ricardo Molina, víctima de su propia obra: «En los

(3) Con cólera demasiado suave escribe Antonio Burgos: «Los años cuarenta no son solamente la historia del hambre colectiva y del que se ha calificado como cerco internacional; son los años de la funesta glorificación de lo andaluz en espectáculos de ópera flamenca y en cuplés de la menor densidad estética posible. Y casi siempre, explotado el tópico andaluz por quienes no eran andaluces, en beneficio de sus cuentas corrientes. ¿A qué venía que el señor Pepe Blanco, nacido en Logroño, y hecho a la vida en Madrid como taxista, se encasquetara a todas horas el sombrero de ala ancha como uniforme del mendicante cuerpo al que pertenecía, para hacer olvidar el hambre a los españoles con canciones supuestamente andaluzas y odas míticas al cocidito madrileño?» Venía precisamente a eso que la pregunta de Burgos deja flotando ante el lector: a mentirle a los hambrientos españoles y a mentirle brutalmente al flamenco.

últimos años de su vida hemos sido testigos de su fracaso en teatros andaluces, donde el público mayoritario prefería a los entonces maestros nuevos del fandango». Murió el 21 de enero de 1929. En su tiempo de cantaor respetado, la sigui-riya había sido sustituida por la cartagenera y la malagueña, que él ayudó a imponer y que llegaron a llevar su nombre; en su tiempo patético, su malagueña, su cartagenera, dejaron paso a la milonga, a la colombiana, a las «canciones» casi agrías y asquerosas de tanta azúcar: **Era un jardín sonriente...** y otras espeluznantes complacencias embadurnadas en melcocha. Toda muerte es patética. La de Chacón debió de ser horrenda: junto a su último suspiro de serio cantaor tal vez sonara al otro lado de los balcones del número 2 de la calle de Toledo, que daban a la plaza Mayor, de Madrid, los gorgoritos de **La romería loreña** o cualquier otro

frankenstein «andaluzado» y sin tornillos: Matrona refiere el horror de la última gira de Chacón: «...surgió Vedrines con la Copla Andaluza; llevaba veinte artistas y los llevó, con escenario y to, a las plazas de toros y tuvo aceptación. Y, claro, este Vedrines pues quiso llevar a Chacón y lo contrató pa la agrupación unos años antes de morir, y con ellos se enroló. Pero las masas profanas —sin esperarlo— empezaron a hacerle desaires, y hasta algunos artistas que iban con él pagaban entradas pa que le chillaran antes de salir cantando. Y el disgusto de tantas tardes —porque lo contrataron por treinta y tantas sesiones— le costó la vida, porque al poco tiempo de terminar la turné, murió».

En cuanto a Manuel Torre, por la época de la muerte de Chacón se hallaba retirado, disfrutando de sus gallos ingleses, sus galgos, su colección de relojes de bolsillo. ¿Qué tiempo



Ultima foto de D. Antonio Chacón (1929).

medirían esos numerosos relojes? ¿El del origen de los cantes, el de sus propios años de maestro, el que tardaba en envilecer un tercio cualquier botarate de moda? Antonio Mairena lo recuerda con una precisión quizá impremeditada: «A Manuel Torre el dinero le importaba un pito. Ignoraba por completo las conveniencias y los compromisos de la sociedad, y nunca aprendió a comportarse según las cortesías y composturas sociales. No sabía leer ni escribir y todo en él era instinto maravilloso. Era un ser nacido para la libertad y por eso toda su vida actuó de una manera anárquica, siguiendo tan sólo los impulsos de su corazón». Aquel analfabeto leyó la moda de la época, la leyó bien, no le gustó el mensaje y se encerró con sus relojes y sus animales. Murió en Sevilla, el año 1933: a tiempo para no tener que vivir el deterioro progresivo no sólo de los cantes: del comportamiento de los

públicos, de los públicos mismos, del trato dado al cantaor. No era nuevo, ni mucho menos, que el cante rugiera o sollozara junto a las prostitutas: lo que era nuevo ahora es que ambos entraran por una noche al servicio de cualquier ganadero o industrial que ni guardaba intimidad con ella ni aceptaba la intimidad del cante. Hasta el vino dejaba de ser compañero para ser un agente más del embrutecimiento general: «Yo conocía a un ganadero de Salamanca (nos recuerda Matrona) que siempre que venía me mandaba llamar. A este hombre le gustaba mucho beber, y no permitía que en la fiesta se comiera una tapa. Empezaba a pedir botellas de cuatro en cuatro y en vasos de agua; a las dos horas, tos muertos menos él, que estaba tan campante. Y un día de estos, cuando se levantó al servicio, que se levantaba muy a menudo, me voy detrás de él sin que me sintiera, y lo veo que

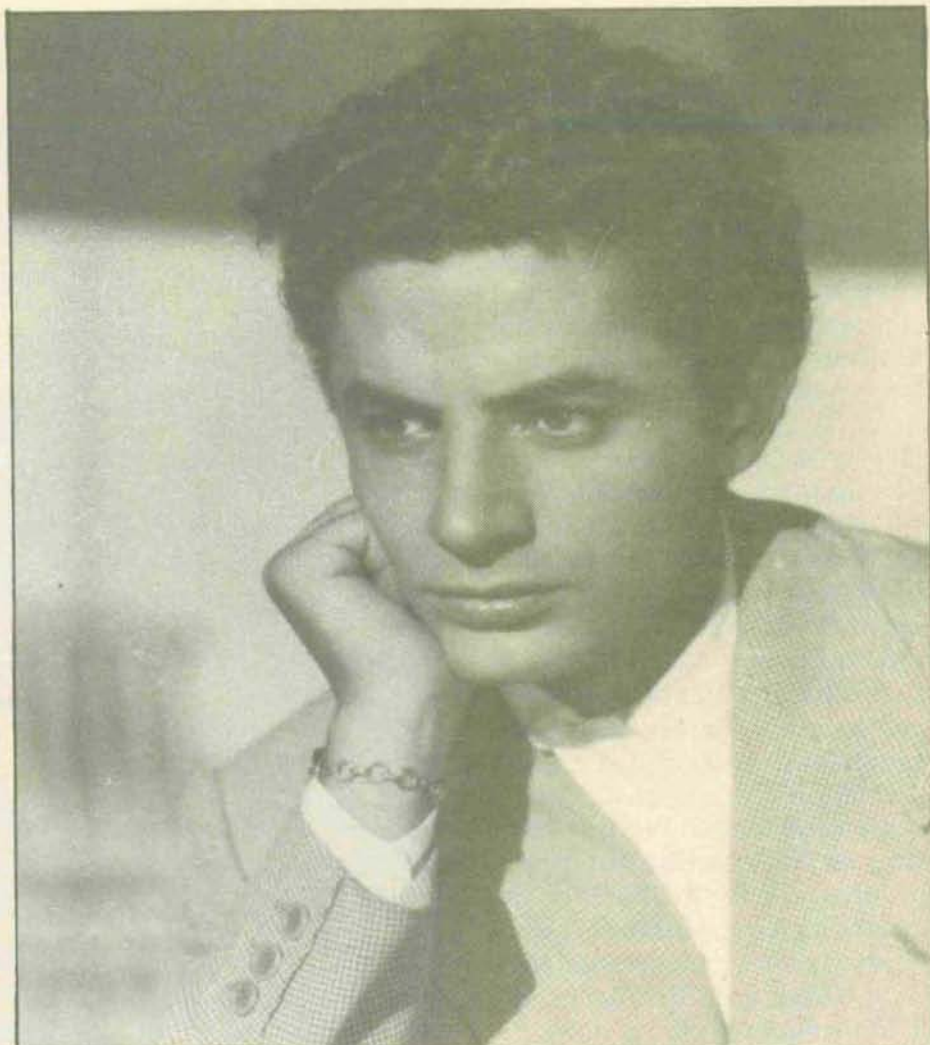
llega y empieza a echar el vino como una fuente de agua; se da cuenta:—¿Qué haces tú aquí? —Pues mirándole a usted devolver el vino, con la botarraquera que yo tengo y usted tan campante. —Esto no se lo digas a nadie, es que yo disfruto porque le tomo el paladar al vino, el olor y to, y luego, como tengo esta facilidad, pues me gusta ver a la gente a mi alrededor...». Con lo que el ganadero de Salamanca toreaba simultáneamente al cante, al vino y a la fraternidad. En otras ocasiones, los escuchadores del cante eran gente selecta, gente fina; Matrona enumera algunos de los habituales de El Principal de Fornos: los marqueses de Narro, el vizconde de Garcigrande, el duque de Andría, el marqués de Peña Plata, Miguel Primo de Rivera, Sanjurjo, Berenguer; «incluso en la familia real, Enrique Borbón estaba constantemente, y el hermano antes de casarse». ¡Cuánto bueno



Pepe Pinto y Pastora Pavón «Nina de los Peines».

por aquí, señores! ¡Pasen, la casa es suya! Permítame el lector seguir citando a quienes lo vivieron; en **Las confesiones** Antonio Mairena asegura que aquellos «Eran unos años duros, llenos de angustia y de miserias, en un ambiente alucinante de señoritos marchosos, pícaros, militares y mujeres de la vida, en el que ocurrieron un sinfín de cosas que hoy pueden parecer una pesadilla (...). Entre los años 37 al 40 yo andaba mucho por Sevilla. Por aquellos días se veían en la ciudad tropas italianas. Se organizaban recepciones y fiestas a personalidades extranjeras, y yo tenía que ir a muchas de esas fiestas. Recuerdo una en honor del Gran Visir de Marruecos, que venía como representante del Jalifa, y, otra que le dieron al conde Ciano, en la Venta de Antequera Nueva. Para esta fiesta, los Ibarra y Pepe Suárez me encargaron que llevara un ballet flamenco. Era entre Semana Santa y Feria. Yo llevé, entre otras bailaoras, a La Macarrona, La Malena, La Sordilla, La Gamba, Las Pompei y Rita Ortega. Casi todas eran ya bastante viejas. Hubo que alquilarles los trajes de cola, que casi ninguna conservaba. Y era gracioso y triste ver aquellas pobres mujeres, algunas de las cuales, como La Gamba, siempre andaba con alpargatas, vestidas con aquellos trajes.

En aquellos años malos, de luto y miserias, apenas se encontraba qué comer. No había más que muchas fatigas». Habría que ver a uno de los responsables de aquellas fatigas, el conde Ciano, repantigado y viendo los esfuerzos de viejas glorias del flamenco para llevar unos dineros a sus casas. En los recuerdos del guitarrista Javier Molina aparece también la crema: «Nos pusieron para llevarnos una **valenciana** (un autobús de la Empresa de este nombre), exclu-



Antonio Molina, uno de los artistas más populares en la época de la «ópera flamenca».

sivamente para los artistas, porque se iba a festejar al Jalifa de Marruecos y a su séquito de ministros y grandezas de Marruecos, y en su honor nos llevaron a Sevilla. Se celebró la fiesta en el Alcázar, donde trabajamos en unión de otros artistas de gran fama, y todos fuimos muy felicitados por el Jalifa y sus ministros. En unión de ellos estaba también el general don Gonzalo Queipo de Llano». Me alegro que le agrade, excelentísimo Jalifa; muchas gracias, mi general, Dios se lo pague; ya saben: siempre a su disposición, señorías.

Y tales señorías, su majestad el que paga, podían ser indistintamente un industrial de Bilbao, un petimetre de la aristocracia, un ganadero, un comerciante catalán, un estra-

perlista enriquecido, o una multitud en la plaza de toros o el teatro local. ¿Hasta qué punto es cierto el supuesto de que la cultura dominante, en un momento dado, condiciona e incluso determina a la cultura no digo popular, sino multitudinaria, a la suma de los gustos de las multitudes? ¿Hasta qué punto los gustos del poder económico masifican y contaminan los gustos de una comunidad? Las clases burguesas ponen en circulación sus valores estéticos y parece como si únicamente los seres más férreamente marginados conservaran siquiera la nostalgia de una autonomía cultural. Todo el resto se pliega. Incluso abundantes artistas. Cuenta González Climent que en el Teatro Nuevo del Paral·lelo, en Barcelona, Pepe

Marchena, en plena juventud, salió a escena encorsetado en un smocking: le acompañaba a la guitarra el gran Ramón Montoya, «tristón y serio, ya en madurez». Sólo unos cuantos marginados, o dicho con mayor precisión, sólo unos cuantos seres de anónimo heroísmo suelen, en estos casos, ocultarse a conservar lo vivo, a reinventarlo entre el silencio, desde la raíz de su pobreza y de su orgullo. Otros, en ocasiones con no menor profundidad vital, cohabitan con la amenaza de la esquizofrenia, y se desdoblán como pueden, guardan su herencia para ellos y para épocas más propicias y, entre tanto, en lugar de cantar, **producen** lo que quieren tragar las fauces abismales de la demanda. Antonio Mairena recuerda que en 1941 le ofrecieron («por fin», escribe con un indiferente patetismo) la grabación de cuatro discos: «Cuando escuchaba las grabaciones de Manuel Torre y de El Gloria, de Tomás Pavón y de La Niña de los Peines, y veía el desprecio con que se escuchaba a aquellos genios, mientras que el público se extasiaba oyendo a los Niños de la ópera flamenca, me convencía de que era inútil ir contra la corriente». Para esa grabación, Mairena preparó con seriedad profesional y, en su caso, racial, un programa de siguiiriyas, soleares, bulerías, alegrías y tangos: «Pero cuando llegué a Barcelona y presenté mi programa a la Casa grabadora me dijeron que ni hablar de cantes puros, que tenía que grabar cuatro caras de fandangos y cuatro de cuplés, y para evitar fallos de la memoria tuve que grabar teniendo un atril por delante, como un músico o qué sé yo». Su hábito de comer, y de cenar, le hizo seguir cantando lo que le pedían: fandangos, rumbas, cuplés por bulerías: se llegó a pensar por entonces que ese cantante, o como cada cual quiera



Miguel Primo de Rivera y Damaso Berenguer. Contertulios habituales en las reuniones de «El Principal» de Fornos.

llamarle, el cuplé por bulerías, era la especialidad de Mairena. Ni más ni menos. Como escribe González Climent: el público, caído en el más trivial charquito estético, hace que la localidad adquiera rango de contrato: «el jay! se dicta también desde la concha del apuntador». Por lo demás, el verdadero ayeo desaparece: «el jipío

no queja: declama»; el viejo grito de la vieja toná, el viejo jay! que podía atemorizar al azogue de los espejos, se convierte en «jipío de smocking», arabesco gutural que ya no nace ni en el corazón ni en la memoria, ni siquiera en el pecho, sino en la misma nuez, pasa por un protagonismo mandibular que está pidiendo

a voces un buen espasmolítico, y se vierte sobre los públicos como un engrudo de complacencia y de trivial complicidad. Estamos en la época de la **ópera flamenca**.

Antes de acercarnos un poco más a la naturaleza (y, desde el punto de vista de la tensión del auténtico cante, a la desnaturalización) de la **ópera flamenca**, haré, rápidamente, una matización. En mi crítica de esa etapa el lector no debe suponer, en modo alguno, que yo sienta desprecio por las multitudes consumistas de un flamenco desvariado que ya ni el nombre exacto conservaba, ni tampoco por ese vasto ejército, de algún modo conmovedor, de vendedores de un producto híbrido. Para mi bien o para mi mal, el sentimiento del desprecio me es desconocido. Pero, además, en este caso (tal vez en cualquier caso), el desprecio sería la más dañina de las injusticias: una forma de simplificación. Los públicos consumidores de esa caricatura degluten lo que pueden digerir, creen en lo que pueden creer, exigen lo que pueden exigir y hasta diría que, en determinadas etapas históricas, antes que de la reflexión necesitan de aturdimiento. El flamenco es un alimento pesado, una aventura de la identidad, un intercambio de la intimidad, una rehabilitación de la memoria: es un riesgo del yo. Y hay etapas civiles en que las mayorías, por soportar una extraordinaria tensión social, rehuyen el agregarle a esa tensión la de su propia identidad. Determinadas circunstancias históricas (de hecho, casi todas las conocidas) no consienten que todos los individuos de una comunidad resuelvan ser, juntamente y por separado, protagonistas de su propia vida. Quien tiene el ser civil alienado por la incultura y la inseguridad tiende a desertar de la aventura de su libertad. En-

tonces, consume lo que le dicta su instinto de conservación: en política, sorda espera o simplemente conformismo; en economía, pequeñas complacencias en lugar de solidaridad de clase; en arte, subproductos tranquilizantes en vez de toros expresivos con pitones sin afeitar. Si repasamos la estructura politico-social desde el origen de la desnaturalización del flamenco hasta su resurgimiento en la década de los cincuenta, veremos una monarquía despótica o semidespótica, la dictadura de Primo de Rivera, una República impotente, acorralada por el caciquismo, una guerra civil, un régimen fascista que sólo en esa década de los años cincuenta comenzará a dejarse reblandecer en su naturaleza represiva. Y durante todo ese tiempo, durante esas varias etapas de distinta estructura y de poca fortuna, las mayorías han cohabitado, primero con la servidumbre y el hambre; después, con el silencio y con el hambre; luego, con un hambre menor y con una situación esperanzada a la que la impotencia acabó por exasperar; finalmente, con el miedo y el hambre; y siempre o casi siempre, con unos mecanismos de comunicación manipulados por el poder alienador. Sólo desde la libertad (quiero decir: la decisión de ser libre) es posible asomarse al vértigo del yo sin que ese vértigo produzca un excesivo espanto. Todo poder represivo (ya sé que ambas palabras, leídas juntas, son una redundancia) consiente solamente la floración de una cultura desbravada, y arrincona —o persigue— a las artes insomnes, alimentadas de memoria. Las raíces del flamenco son demasiado «primitivas», en el sentido de que pertenecen a una tensión cultural a la que la inocencia, el terror, la pena, la necesidad, se le notan directamente, sin

filtros de refinamiento. Y en consecuencia, su expresión está llena de las formas más primitivas del lenguaje: el grito y la onomatopeya. Venimos viendo cómo la falta de la libertad no es ajena a la construcción del flamenco: es por ello que el flamenco resulta mucho más comprensible desde el deseo de la libertad; justamente, un deseo que el ser alienado autoamortigua, aparta de sí. La intimidación es el tronco del cante. Inútil masticar sus frutos sino desde la intimidación. Y lo contrario de la intimidación es a veces la alienación. Unas décadas particularmente alienadas producen multitudes más atentas a la extraversion más trivializada que a la memoria, al gorjeo que al grito, a la obediencia que al orgullo, al menierismo melódico que al restallante rajo, al barroquismo escénico que a la escueta expresividad, al aturdimiento que a la concentración; al **nosotros** multitudinario y tangencial que al yo solidario y compasivo. Es decir, lo gregario aleja la quemadura fraterna de la intimidación. Por consiguiente, donde no es escuchado el grito de Manuel Torre es celebrada la floritura de Pepe Marchena; donde resulta incomprensible la siguiyria de Manolo Caracol, se harán famosos sus cuplés (se trata de la misma garganta, de la misma genialidad, pero en la siguiyria aúlla gruñidos esenciales y en **La niña de fuego** narra vicisitudes que no comprometen el corazón de nadie); donde Antonio Mairena se dispone a grabar por siguiyria y soleá, la época le exige fandangos y cuplés por bulerías; donde Aurelio se sienta a esperar que le llamen para una fiesta, la multitud se arracima alrededor de Valderrama, de Manolo el Malagueño, incluso de Antonio Molina. En cuanto a la guitarra: el **solo**, tan infaltable en el espectáculo de **ópera flamen-**



Aquí tienen ustedes a Rita, la célebre Rita «la Cantaora», cuando pasó a la reserva.



Rosario «la Mejorana», guapa entre las guapas, que echó gracia, sal y elegancia al baile flamenco.

ca, será aplaudido si incorpora algunas melodías de moda y únicamente tolerado si consiste en una encadenada floración de falsetas por soleá. Quizá ni un solo guitarrista de esa época se atreverá a tocar por siguiரியas. Con otras palabras: el volumen de intimidad y de desobediencia que hay en la subterránea geología del flamenco resultará tanto más ininteligible, e incluso más molesto, cuanto menos desobediente sea su público. Pero ese público no es culpable. No es ni siquiera responsable. Tampoco es admirable. El admirable en tales épocas es el líder obrero que se juega la cárcel entre la envidia o la indiferencia —y el temor— de sus

compañeros; es el intelectual que no mancha su oficio con obediencia, aunque ello lo encarcele en silencio. Es el radioescucha que en lugar de distraer su desasosiego con el programa **Cabalgata fin de semana**, cierra bien la ventana y conduce los mandos del receptor en busca de la emisora de la BBC. Y es, también, Manolito el de María, sobreviviendo como puede en su cueva de Alcalá de Guadaíra; Juan Talega, casi desconocido hasta pasados los sesenta; Mairena, registrando en su memoria casi todos los cantos de la historia mientras cena y almuerza a costa de fandangos y zambras. En suma: los públicos de cualquier época en ge-

neral y, en particular, de la etapa explícito su desvarío. La tuvieron opción, o al menos no tuvieron el estímulo necesario para llegar a la profundidad de ciertas músicas; y los mistificadores del flamenco se limitaron a convertir un sobresalto en una fábrica de trivialidades. Los primeros rehuyen la tensión de su interioridad, los segundos huyen del hambre. Y ante el resultado devenido de la superficial comunicación entre los unos y los otros, no tenemos derecho al desprecio. Pero tampoco es necesario sentir admiración. Por tanto, recordemos esa época con objetividad: sin saña, sin aplauso (y esto lo está escribiendo alguien que también formó



En el empaque de esta anciana se adivina el garbo y la majeza que debió tener Antonia «la Gamba».



La madre de los hermanos Gallo, la celebre y popular «Señá Grabrela», también fué eminente y sin par bailaora.

¡Vivir para gozar...! Cuatro flamencas legendarias: Rita «la Cantao-ra», Rosario «la Mejorana», Antonia «La Gamba» y la «señá» Gabriela (madre de los «Gallo»).

parte de aquellos públicos de la ópera flamenca, y alguien que no desconoció ni desconoce el miedo civil y el miedo a la interioridad; y esto también lo anoto sin saña, y sin aplauso. Sobre todo, sin aplauso).

Opera flamenca. Esta curiosa asociación verbal no sólo es contradictoria: es insolente. En su mismo nombre lleva esa etapa esplicito su desvarío. La ópera es el lugar donde se dan cita varias artes para formar, al menos en España, un híbrido destinado al consumo exclusivo de las clases explotadoras; la hermosura de la música, la hermosura de la voz humana, la hermosura de la representación, la hermosura de la narración teatral, se con-

gregan en un recipiente en donde todo rezuma la imperitencia de la ostentación: desde la decoración de los teatros, sofocados de cortinajes y de arañas, hasta la vestimenta de los espectadores, uniformados de pudientes; un uniforme que no comprende únicamente el frac, la chinchilla, los gemelos, los guantes, el peinado sofisticado, sino también la displicencia en el aplauso, el despilfarro de «buena educación», la naturalidad con que cada uno de los presentes parece indicar que ya era poderoso y elegante desde generaciones atrás. Tanto en el espectáculo que transcurre en el escenario como en el que tiene lugar en los palcos y el

patio de butacas —aquí, una especie de psicodrama en foto fija— lo inmediato es la ostentación. Lo inmediato y, también, casi siempre, lo fundamental. Por entre toda esa marmolización de la belleza sobreviven a veces jirones de fuerza expresiva, de emoción, de verdad: es difícil aplastar totalmente la respiración de la música. Pero la constante es una monumentalización de lo «exquisito» y a la vez un intento del privilegio por disfrazarse de sensibilidad. Una especie de **valle de los caídos** donde yacen revueltas y a menudo desnaturalizadas varias hermosas formas expresivas que nacieron para engrandecer la intimidad de la comuni-

cación del ser y que en la ópera se suelen convertir en la autocondecoración de una clase social (4). Todo eso, ¿qué tiene que ver con el flamenco, ese animal herido por cuyo rostro asoma la suprema elegancia de la necesidad, y cuya mitológica pelambre está formada por una selva de légamos de pena? Si mirásemos al flamenco con prismáticos, posiblemente nos devoraría.

Sobre el origen de tan inflado nombre no he conseguido hallar ninguna certificación; sólo una sugerencia que aventura Caballero Bonald: «Parece ser que tan delirante nombre obedeció a un simple ardid de carácter administrativo, ya que la ópera —oficialmente protegida— pagaba entonces muy reducidos impuestos y alguien ideó ese híbrido bautismo para acogerse a dichas ventajas fiscales». Sea cual fuera su origen, ese nombre deja al flamenco un mero carácter adjetivo; de hecho, el producto que se desarrolló embutido en tan lejana e indebida holgura, dejó, casi radicalmente, de ser sustantivo. González Climent, que es quien, en más de una ocasión y con ópticas complementarias, más extensamente ha historiado esa etapa, efectúa una competente enumeración de razones por las cuales el flamenco alcanza en ella un inconcebible deterioro. Mi casi entero acuerdo con su enumeración me lleva a tras-

(4) *Mi lector es inteligente, pero yo soy un obstinado: no estoy menospreciando —al contrario: los amo— a los diversos elementos que componen la ópera (esto es, la música, la voz, la representación, la palabra, el mimo): me quejo del resultado estético y social que puede y suele perpetuar la mezcla. Me conmueve una maestría como la de la Callas (esa mujer podría habernos hecho llorar cantando cualquier música de tercera si alguna vez se lo hubiera propuesto), pero me irritan cifras como las que se leen en una gaceta de El País (16-IX-77): «El último Festival de Ópera de Bilbao ha costado 32 millones de pesetas». (Sin contar los modistos ni las peluquerías, ni preguntarse a quién).*



Manolo Caracol y Melchor de Marchena.

ladarla a este capítulo. González Climent menciona en primer término **El gusto por la instrumentación**; el foso de la orquesta invadirá la sobriedad del canto y expulsará o sofisticará a la guitarra. El diálogo entre la guitarra y el canto dejará paso a una babélica conversación en distintos idiomas, de distinta raíz, por donde a duras penas emergerá el atareado protagonismo del cantaor (en rigor, «cantaor» no es ya su nombre). Las viejas pausas entre tercio y tercio o entre una copla y otra, que an-

tes eran ocupadas por la guitarra con su discreta majestad, ahora serán vacíos entre una estrofa y otra del cuplé, unos vacíos que «la figura» casi nunca sabrá cómo llenar, hasta que una trompeta o un violín, ¡o un trombón!, acuda en su socorro otorgando la entrada. Por lo demás, la abundancia de cuplés, de «canción andaluza», en tales espectáculos, llegará a ser casi dictatorial; sólo al final de la primera o la segunda parte del espectáculo, la figura fuerte del elenco se acercará a las candilejas,

acompañado del guitarrista, cada uno con su silla en la mano. Entonces, y casi sólo entonces, la guitarra regresará a su verdadera función y recuperará su belleza y su rajo flamencos: pero generalmente acompañando a enormes tiras de fandanguillos (y no se piense en el fandango caracolerero, tierno y dramático, sino preponderantemente en la jardinería gutural de Pepe Marchena y su hormiguero de discípulos), o incluso extraños organismos compuestos por dos o tres fandangos encabezados y concluyendo recitativos de una despiadada pobreza estética, como en el caso de Pepe Pinto (sin embargo, tan serio cantaor en ocasiones), Juanito Valderrama, Manolo el Malagueño... Hay, por tanto, una **Preponderancia de los cantes livianos** y de esa perversión del cuplé (5) a la

(5) «... esa perversión del cuplé...»: con esto quiero significar que, aunque de

que se ha bautizado con el nombre de «copla andaluza»; rara vez soleares, casi nunca una siguiriya, prácticamente jamás una toná; de vez en cuando un deshuesado martinete para dar ambiente a alguna escenografía que simula ser una fragua, y tras cuyo eco surge de pronto la invasión de una orquesta que acompañará a «la figura» en el relato de un romance que cuenta, por

menor tonelaje emocional que los cantes flamencos, el cuplé no merece, en mi opinión, indiscriminados rechazos. Su estructura verbal, sin alcanzar ni por asomo a la grandeza, al sobresalto, de las mejores coplas de siguiriya o soleá, no carece, a menudo, de belleza. Su estructura musical, aunque más propia de cantantes que de cantaores, frecuentemente es muy hermosa. Marifé de Triana, Gracia Montes, no son precisamente advenedizas. Sólo que las normas del mundo estético del cuplé no son las de la siguiriya o la toná —ni tienen por qué serlo. Lo que hace del cuplé, del cuplé estéticamente digno, una forma de comunicación frecuentemente intrusa, no es su propia naturaleza expresiva: es su desvalido híbrido cuando cuplé y flamenco se aparean para conseguir un producto que ya no es ni una cosa ni otra. No

ejemplo, cómo los ángeles llevan hasta el cielo a un torero, invariablemente **abarroto** de valor y por eso lo mató un toro; toro al que, por supuesto, no se omite maldecir por su nombre (las filípicas que tuvo que soportar **Islero** por haber empitonado a Manolete no están en los escritos). Esto es lo que llama González Climent **Desvirtuación de la copla**. En efecto: la decadencia de la

neguemos que hay intérpretes de cuplé que cantan de un modo flamenco: mas lo que cantan no es flamenco; es cuplé emocionante, cuplé hermoso, cuplé de alto voltaje; pero flamenco, no. En ambas formas expresivas, la temperatura emocional, incluso narrativa, es muy distinta. La etapa de la ópera flamenca no respeta esa distinción, y a lo largo de muchos espectáculos de «arte andaluz» ese malmaridaje desnaturalizaba a ambos miembros de la pareja. En suma: al César lo que es del César, al cuplé lo que es del cuplé, al comercio lo que es del comercio. Nadie vea aquí, pues, una agresión a los artistas del cuplé o a los artistas del flamenco, sino un cuestionamiento del voraz empresario y una matización sobre una época histórica verazmente mistificadora, confusionista, perversa —y sumamente desdichada.

Conchita
PIQUER

Su gran espectáculo de arte español, todos los días en el teatro
REINA VICTORIA

ULTIMA SEMANA
Presentado por Exclusivas Izquierdo

Conchita Piquer. El Cuplé. Un respeto...

copla es casi mítica; la antigua exactitud dramática, la vieja sabiduría verbal de tantas coplas flamencas, capaces de contar en tres versos un vaivén del destino, una encrucijada vital, y de contarlo desde el fondo más enigmático del lenguaje popular andaluz, deja su sitio a una degeneración de la expresión y a una trivialización de los temas. La cárcel, el hermano, el amor, el hospital, el desconsuelo, desaparecerán, dejando paso ahora a lagrimeantes y melodramáticos romances en que muy a menudo una madre o un niño muertos (¡o un perro!) van al cielo junto al Señor; o dejando paso a relatos del más estridente machismo; o bien, y este dudoso honor le cabe a la preguerra, fandangos «reivindicativos» de esta horrorosa guisa: «*Por toitos los difuntos doblan las campanas, / y para la probe de mi mare no lo hicieron. No fue porque no se confesó; / fue porque no tenía dinero, / y sin que a la probe de mi mare le*

doblaran las campanas se enterró». Dicho de otro modo: en un tiempo, la copla solía nacer por necesidad; ahora se produce al dictado de la trivialización de la época. Compárese ese engendro «social» o cualquiera de los recitativos de Pinto o del Malagueño con nuestra vieja y ya conocida siguiyria: *N'el hospitalito, / a manita erecha, / allí tenía mi compañerita / la camita jecha*. No es que no resistan la comparación: es que provienen de planetas distintos, de galaxias distintas. Agréguesele la distinta manera de salir las palabras por la garganta; la voz afillá o la voz de pecho, el rajo, la ternura o el grito repentinos, el ayeo a tiempo y a compás, se desplazarán ahora hacia lo que González Climent llama **gaiterismo**: una modalidad gutural a la que define como «galleo barroco a discreción. Muerte del ¡ay! Desfallecimiento del 'tárab' flamenco. Concurso de probidad pulmonar. Intromisión tirolesa».

Pues bien, a este destrozo se le pondrá por nombre **estilización**. En los cartelones de propaganda y en programas de mano, casi cada «figura» será a su vez un «estilista»; en el afán, social y metafísico, de todos los maestros del cante, antiguos o actuales, podrá ser reconocido su propio estilo, pero, a la vez, también el **estilo de lo flamenco**; en la «estilización» del divo de posguerra se advierten, ciertamente, sus condiciones técnicas y su gusto personal, esto es, su estilo, pero ya no apoyado en el estilo primigenio del cante; González Climent, con precisión, llama a estas opciones profesionales «estilizaciones de salón, medidas y adornadas con prudencia burguesa». Si Fernando Quiñones ha podido llamar a algunos grandes cantaores «carusos de las cavernas», a los mentados «estilistas» podríamos denominarlos tenores de la sala de estar, barítonos del descansillo, pseudoagitanados sopraltos. Si el cantaor podía llegar a desgarrarse la camisa en un tercio, el «estilista» aparecerá en escena embutido, por lo menos, en un traje campero u otro de recepción: ambos im-polutos, ilesos. La escena misma aparecerá bien vestida, aséptica; en ella, incluso la estilización será recargada: apenas si se diferencia de la escena de la zarzuela (al grado más pobre de la **ópera flamenca** se le ha llamado **zarzuela flamenca**); y, como en la zarzuela, el espectáculo «flamenco» tendrá muy a menudo una estructura argumental, un hilo conductor en donde se van anudando canciones más o menos andaluzas, historias lacrimosas o machistas roman-ceadas, horrorosos elogios a las varias Españas, algunos cantes más o menos dormidos en el colchón de los recitativos, un poema de Pemán, mucho metal de orquesta, alguna gui-



D. Antonio Chacón y Ramón Montoya, en 1925.



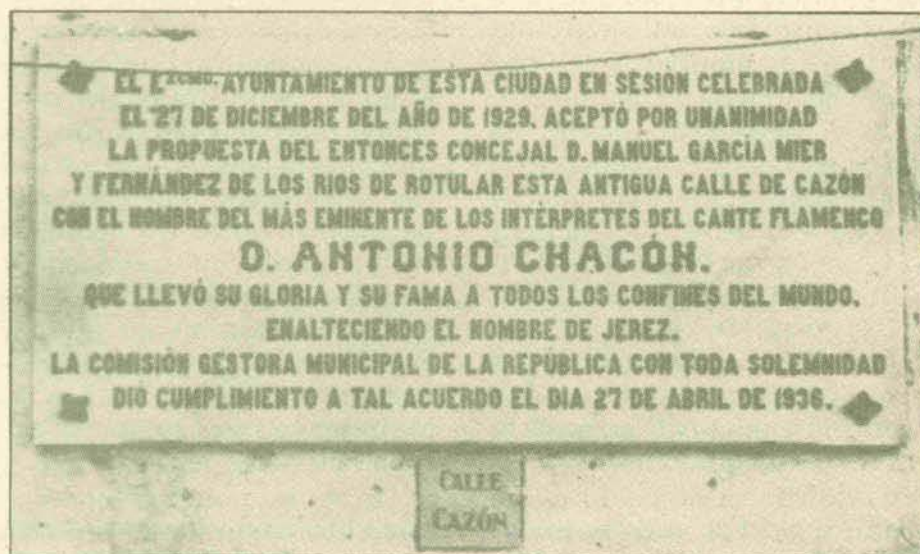
Entierro de D. Antonio Chacon (1929).

tarra solitaria, extraviada, perpleja y, a veces, cuando la **compañía** es pobre y no quiere ni puede ya disimularlo, un intermedio triste, que es quizá lo que más recuerda al flamenco: la rifa de unas botellas de coñac.

Y aquí debemos recordar, con ternura, con muchísimo cariño, no ya al divo o a la diva, a la figura, al estilista o la estilista, sino a esa legión de bailarinas, de segundas o terceras figuras, de guitarristas jóvenes y pálidos, de humoristas patéticos y de recitadores andaluces o no, pero siempre exagerando los seseos; esa turba de buscavidas, quiero decir de esforzados e infatigables infelices, con su traje oscuro brillando por los codos, tomando el vaso de café con leche y un mojícón y la copita de aguardiente en el bar cercano a la terminal de autobuses, viajando de un pueblo a otro con sus ojeras de mal sueño y de alimentación precipitada e insuficiente, llegando a la fonda con su conmovedora seriedad de artistas, ensayando abstraídos en el camerino común, baquetea-

dos de una ciudad a otra durante la turné, baqueteados de madrugada en madrugada, y de año en año, cada vez más lejanos de sus iniciales sueños de gloria, cada vez más proletarios del espectáculo flamenco, incluso cada vez más subproletarios; y a veces, temiendo la inexorable dentellada de la vejez; los menos, con la esperanza de poder llegar hasta el ballet de Antonio; los más, conformándose con no tener que volver al casino o a

la taberna de su lejano pueblo a esperar una seña del **aficionao** con posibles o de la autoridad que da una fiesta a unos señores. O dicho de otro modo: es una época triste, en todos los sentidos. Los artistas se ganan como pueden la vida (no hay mucha diferencia entre esas **troupes** de la **ópera flamenca** y las cuadrillas de segadores itinerantes y a destajo); los públicos prefieren —y quién nos dice que hacen mal— mantener a sus gustos estéticos debi-



Lapida con que el Gobierno de la Republica honró la memoria de D. Antonio Chacón. Corría el año de 1936...



Antonio Mairena, Juan Talega y «La Niña de los Peines», con ocasión del homenaje a «La Niña de los Peines», en Córdoba.

damente adulterados mientras transcurre la larga posguerra, ocupación que por sí misma es suficiente para chuparles todo su acopio de interioridad. Los estilistas graban sus «creaciones» y esperan con disimulada ansiedad que tal o cual emisora de radio le arrieme al disco un **poquiyo** de promoción; las muchachitas con cintura de agua introducirán en medio de sus pasos flamencos algunas atronadoras revolveras para que el respetable incluya la blancura de los muslos en la valoración de su arte... Todo muy triste. De verdad: muy triste. Todo muy adecuado a esos treinta, cuarenta años sombríos, mientras se pasa la vida, tan callando.

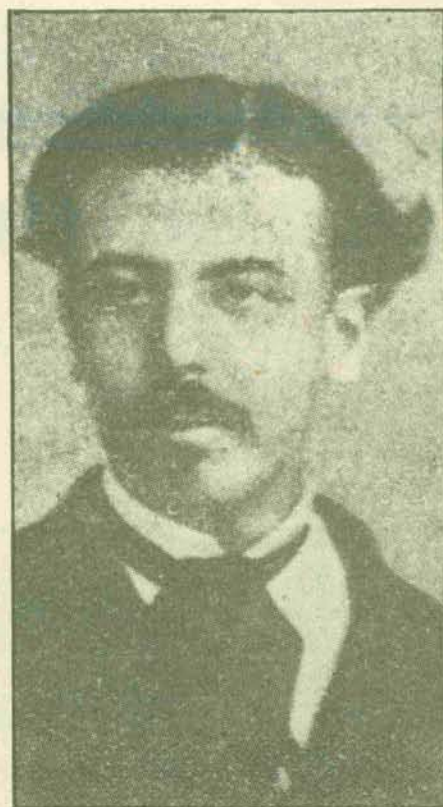
En silencio también, el cante aguarda. «El germen puro del cante [escribe Caballero Bonald] no pudo—no podía—co-

rromperse: su aparente letargo fue también, paradójicamente, su más segura prueba de que seguía latiendo con una sorprendente y recóndita energía». Por entre los pliegues de la triste falsedad del flamenco teatralizado, algunos artistas no cederán más que de manera epidérmica. Niño Ricardo dialogará desconcertado con las orquestas—orquestas que solían vociferar mediocres partituras—; pero, entre tanto, irá llenando su guitarra con memoria y creación flamencas hasta llegar a ser nada menos que un eslabón entre la era de Montoya y la era de Paco de Lucía. Mairena cantará lo que la demanda le pida; pero, entre tanto, irá acumulando saberes enraizados, hasta llegar a ser el más enciclopédico de los cantaores vivos. Manolo Caracol

cantará en todas partes **La Sarvaora** para que Lola Flores llene los escenarios con las negras explosiones de su melena; pero, a otras horas (y a menudo en sus actuaciones), cantará fandangos que parecen sigui-riyas, y sigui-riyas que parecen siglos, con la voz más hermosa que pueda deducirse de la fuerza y del llanto. El abandono no es completo. Y habrá, además, un cante invisible, duradero en sus viejos escondrijos, con paciencia infinita. La paciencia de la genialidad. El mundo seguirá dando vueltas, los años transcurriendo, la posguerra durando demasiado, pero reblandeciéndose. Un día, los calendarios, andariegos infatigables, habrán pasado la cordillera de los años cuarenta, caminarán por los cincuenta. El flamenco, y el interés por el flamenco, comien-

zan a emerger. Salen cantes desde debajo de las piedras. Despacio, desde distintos frentes, un siglo y medio de flamenco regresa. Lo traen los cantaores; algunos, conocidos o famosos; otros, famosamente anónimos; otros, repentinos, casi avasalladores; lo traen algunas grabaciones ambiciosas; lo traen **aficionados**, escritores, concursos, reuniones, conferencias, cursillos, homenajes. Será ya incontenible. En 1955, Anselmo González Climent, en su libro **Flamencología**, recomienda la recuperación del concurso de cantaores. En el año siguiente,

la presión de Ricardo Molina contribuye a la aparición de los Concursos Nacionales de Córdoba. Antes habrá sido grabada la **Antología del Cante Flamenco**, en Hispavox, trilogía de long plays que alcanzará galardón internacional. El primero de los Concursos Nacionales de Córdoba descubrirá a una voz admirable: Antonio Fernández Díaz, «Fosforito». El segundo, descubre a un maestro que parece venir —que viene— de otros tiempos: Juan Talega, y a una mujer que carga sobre su menudez física un hondo fardo de fidelidad cantaora: Fernanda



D. Antonio Machado y Alvarez, «Demófilo», en él tienen su origen los estudios de Flamencología. Amén de haber sido enorme padre de Poetas.



Silverio. Una vieja gitana, oyendo cantar a este «payo», exclamó: «¡Canta muy bien, pero tiene los pies muy grande!».

de Utrera. Se crea una cátedra de flamencología en Jerez. Proliferan las **peñas**. Como herederos de las antiguas **Ventas** y de los más señalados **cafés-cantantes**, irán naciendo los **tablaos**. Luego llegan los festivales. Ha empezado una relectura general del flamenco. Los cantaores desentierran cantes, formas, variantes. Los estudiosos se internan en esa selva de música y de sombra y, con acierto o con desacierto, incorporan lo que encontraron o soñaron a esta resurrección impetuosa. En las reuniones, juergas, fiestas, charlas, regresarán a primer plano viejos nombres que habían sido olvidados o que sonaban demasiado exóticos: El Planeta, Silverio, El Marruro, El Fillo, El Loco Mateo. En conferencias, monografías, artículos, sonará también otro nombre olvidado: el de **Demófilo**. El cante habrá llegado a lo que hoy empezamos a llamar su etapa de renacimiento. Pero ésta es otra historia. ■ F. G.