

«CANTAOR FLAMENCO», GRABADO DE ARAUJO (GRANADA, 1884), UNO DE LOS ABUNDANTES TRABAJOS QUE ARAUJO HICIERA SOBRE LOS GITANOS. LA IMPORTANCIA DE ESTA ESTAMPA, DENTRO DE LA HIPOTESIS QUE SOSTIENE EL PRESENTE ARTICULO, NOS PARECE DECISIVA: ESTE GITANO CANTAOR Y GUITARRISTA TIENE SOBRE LA MESA SU TRABUCO. ESTO ES, POR LO MENOS, SIGNIFICATIVO.

# BANDOLERISMO Y CANTE FLAMENCO

FELIX GRANDE

**L**A cárcel: he aquí uno de los temas fundamentales de las coplas flamencas originarias. La cárcel era también, cuando no la muerte en combate o el ajusticiamiento y descuartizamiento posterior, el destino más habitual de los bandoleros andaluces. Generalmente, antes del salto hacia las sierras, en la biografía del bandolero figuraba la cárcel. Después de unos cuantos delitos de sangre o de robo en los montes, la biografía del bandolero se cerraba con la cárcel o con la muerte. En su libro **El Bandolerismo andaluz**<sup>1</sup> Bernaldo de Quirós señala que la paternidad de una de las más conocidas tonás cuyo tema es la cárcel («Veinticinco calabozos/ tiene la cárcel de Utrera. / Veinticuatro llevo andaos, / el más oscuro me queda») se atribuye al bandolero Diego Corrientes, utrerano de origen jornalero, ejecutado y descuartizado el 30 de marzo de 1781. Esa toná no es solitaria. Gran parte de las tonás más antiguas de que tenemos memoria oral o escrita, gran parte de las primeras siguiiriyas que conservan los viejos libros o la tradición, mencionan a la cárcel. En su libro **Los Zincali**,<sup>2</sup> Don Jor-

gito el Inglés reproduce varias coplas en lengua romani —traducidas, como todo el libro, por don Manuel Azaña— que hablan del temor a la muerte a manos de la justicia o del miedo a la cárcel.

En mi opinión, de estas correspondencias no debemos deducir una conclusión excesiva: el cante flamenco no puede deber su existencia exclusivamente al bandolerismo andaluz. Pero tampoco debemos omitir cuanto de significativo contienen estas semejanzas. Ellas al menos nos sirven para aproximar un poco de luz, siquiera oblicuamente, sobre la cuestión de si el cante flamenco es, en su aspecto social, un fenómeno de expresión popular o si más bien su procedencia es la extrema marginación. «El cante flamenco (escribe Manolito Ríos) nunca gozó de popularidad, ni aún del entendimiento, entre todos los andaluces, porque no es, ni lo fue jamás, una común expresión regional, no ya de los payos, sino tampoco de todos los gitanos»<sup>3</sup>. Esta afirmación reclama una matización, pero en lo esencial es acertada. En los cantes más sobrecogedores y primigenios el pueblo no es frecuentemente visible —quiero decir: no son frecuentemente visibles la política, la revolución o las revueltas, los

conflictos de clases, el combate que se abre pariendo al porvenir. Son visibles, sí, los desgarrones individuales que llamamos angustia, lamento, terror, desesperanza. El individualismo que algunos comentaristas están a punto de reprochar al cante (no le faltaba ya a este dolor tremendo más que tener que soportar la admonición y la censura de sus defensores) puede simbolizar padecimientos de casi todos los miembros de un pueblo sometido por la desgracia, pero los expresa desde una repentina tensión personal.

José Monleón ha definido famosamente al cante: una tragedia en primera persona. No creo que exista mejor manera de nombrarlo. La tragedia siempre es plural. Pero en el cante se expresa en primera persona. Por supuesto, desde el suceso trágico del cante se proyecta el drama colectivo; pero, en lo más hondo de su exacta turbulencia expresiva, el cante no alude al futuro de un pueblo, sino a su drama; no alude a la rebelión de un padecimiento, sino a su intensidad; es rico en rabia pero no en organizado coraje; la organización tiene fe, no la desolación. La desesperación que hay en el cante no puede controlarse más que en el cante mismo: y a veces, ni siquiera en el cante; hay ocasiones en que un cantaor o un «afi-

<sup>1</sup> Constanancio Bernaldo de Quirós y Luis Ardila. **El bandolerismo andaluz**. Madrid, 1931. Reimpreso en Ediciones Turner, Madrid 1973.

<sup>2</sup> George Borrow: **Los Zincali**. Londres, 1841. Traducido al castellano en 1932.

<sup>3</sup> Manuel Ríos Ruiz: **Introducción al cante flamenco**. Edic. Istmo. Madrid, 1972.

cionao» —un oyente— tienen que desgarrarse la camisa. ¿El cante deserción política, traición? Un individuo que se desgarró la camisa cantando u oyendo una toná merece un poco de respeto. Sufrir intolerablemente o expresar o percibir un sufrimiento intolerable son hechos que no tienen que ver con la traición. Lo verdadero no es insolidario. Como la hoguera, el cante arde. En él podemos calentarnos las manos: aprisa, mientras la llama se devora a sí misma. Esa hoguera, lo repito, es una tragedia en primera persona. Arde, se quema y se consume en primera persona. Las causas de ese fuego las sufre todo un pueblo, pero se expresan a través de los agonistas. El cante gitanoandaluz no es propiamente una música popular: es un dolor popular —y racial— que se expresa utilizando las vidas de unos cuantos agonistas desahogados de tensión. Algo muy radical pugna por ser dicho y **se dice** a través de ellos. **Se dice** desde lo colectivo. Y **se dice** personalmente. Las clases marginadas andaluzas —durante siglos, casi la entera Andalucía— y el pueblo gitano tienen algo que pugna por ser dicho. Desde esa pugna, a veces nace una toná, una carcelera, una siguiyía. A veces, sobreviene un bandido.

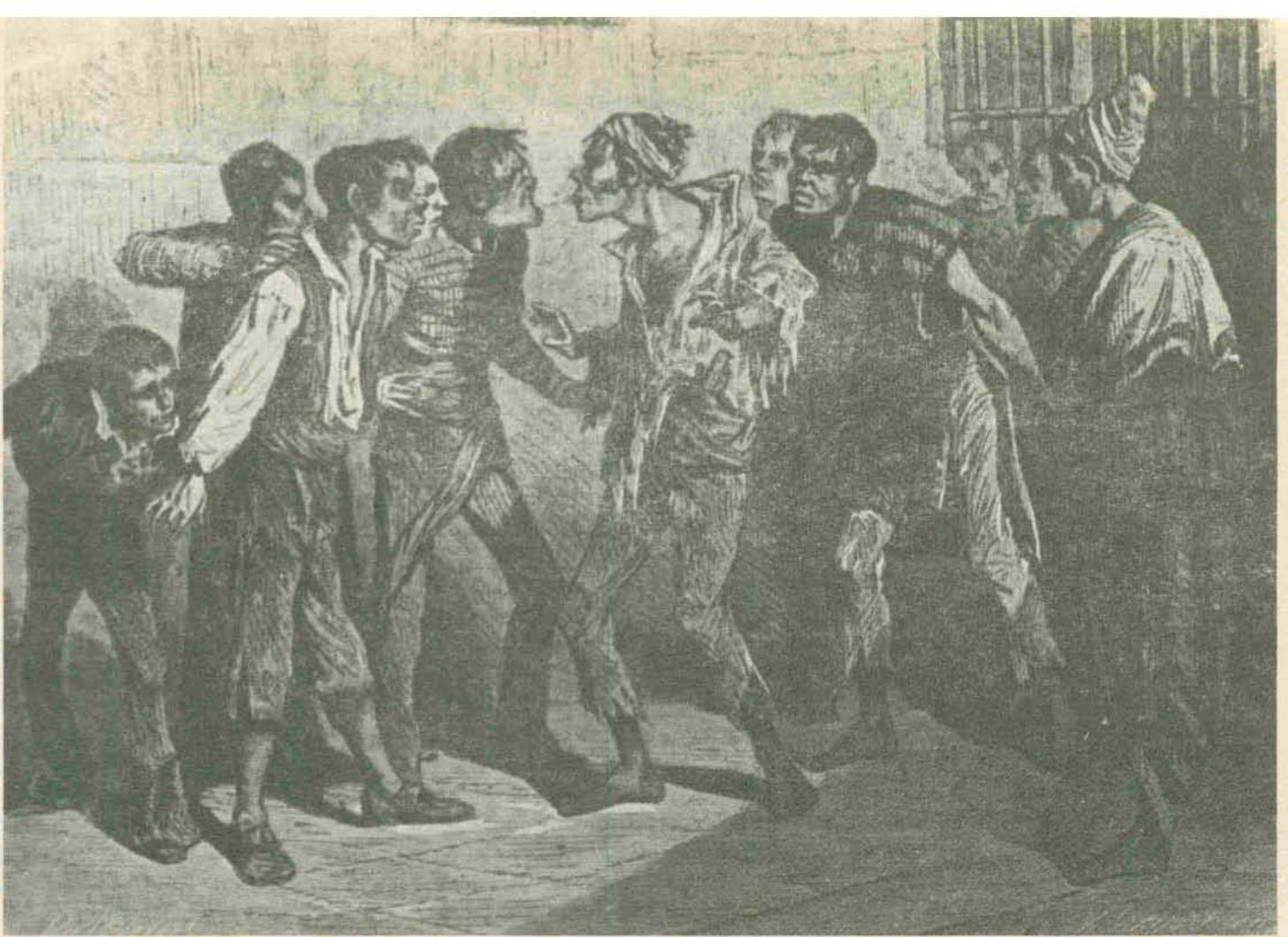
Insisto en que no creo en una relación de causa a efecto desde el bandolerismo al cante. Más bien se trata de criaturas expresivas que en diferentes proporciones y a distinta temperatura maman de una leche común: la desesperación. La diferencia es que una criatura —el bandido— se exaspera en su pequeñez (de ahí su culto del poder, su afán de componer con sus gestos una imagen respetada, su gusto por la fama), en tanto que la otra criatura —el cante— se desespera en su grandeza —y se remansa en ella. El uno muere, el otro es inmortal. El uno excita la cólera

del poderoso, el otro excita la emoción de quien conoce el sufrimiento. Desde un fuego con semejanzas, el bandolero está destinado a ser ceniza, el cante a ser calor. El bandido se hace leyenda y finalmente olvido. El cante se hace tradición y finalmente herencia. El bandolero, a su manera, pide socorro. El cante nos socorre. El bandolero fustiga los caminos hacia su inmensa noche. El cante nos alumbró —con candil— el camino. No es extraño que ambos se encuentren y se rocen en los caminos. En el capítulo «Un baile en Triana» de su libro **Escenas andaluzas**, Estébanez Calderón escribe: «Los cantaores andaluces, que por lo general lo son la gente de a caballo y del camino...» En su texto «El flamenco ¿cante del pueblo?» José Luis Ortiz cita esas palabras y agrega que el musicólogo Elías Terés «las interpreta en el sentido de considerar a los cantes flamencos como propios de andaluces fuera de la ley, bandoleros marginados por la sociedad y por la vida»<sup>4</sup>. De nuevo: esa interpretación me parece a la vez acertada y desmesurada. Exagera una cuestión central pero remite a ella: los derechos del cante corresponden a seres y comunidades marginadas, y en su elaboración —musical, literaria y técnica— concurre la tensión de las situaciones extremas.

Exactamente sobre esta interpretación hay en el texto de José Luis Ortiz un párrafo que no es ocioso transcribir: «El concepto de **pueblo** es ideológico y confuso: Pueblo es un habitat reducido, intermedio entre ciudad y aldea. Pueblo son los habitantes de una región frente a los de otras regiones y los de una nación frente a los de otra nacionalidad: pueblo andaluz, pueblo francés. Pueblo son los pertenecientes a un grupo racial diferen-

ciado: pueblo gitano. Pueblo son estratos y capas de la sociedad definidos por contraposición a la oligarquía y a la aristocracia, y que en la actual fraseología política posterior a la revolución 'popular' china ha quedado matizado como la reunión de cuatro clases: el campesinado, el proletariado, la pequeña burguesía y la burguesía nacional. En este orden no cabe la asimilación del concepto pueblo al cante flamenco cuando se dice que **el flamenco es cante del pueblo**, porque los creadores de este arte no estaban comprendidos en ninguna de las clases mencionadas. Su **status** era el de los marginados, **lumpenproletariat**, como se diría hoy, alejados del proceso productivo, afines a los trabajos de ocasión, rateros, bandidos, no alineados en ninguna ideología ni clase más que en la de su propia supervivencia fuera del 'orden', en contra del orden existente, no para transformarlo, sólo detestándolo, sin ánimo alguno de reforma social, utilizados por la revolución y la reacción, indistintamente, como carne de cañón, sin más expresión propia que la de su odio indiscriminado y recíprocamente recibido: quinquis de hoy, 'Lutes' perseguidos que entre cárcel y campo se ponen a cantar sus penas». Y más adelante precisa: «Y es que no fue el pueblo el directo responsable del flamenco. Lo fueron, sí, las minorías, la racial de los gitanos y la de los andaluces 'de a caballo y del camino', y dentro de ellas la de aquellos doblemente marginados por sus circunstancias personales para la asunción de la desdicha y con cabeza, corazón y garganta suficientes para la creación de los cantares. Minorías no por supuesto de las egregias, minorías no dirigentes, minorías de la antiaristocracia, del **apartheid** racial y económico, minorías de delincuentes comunes, minorías de locos y de artistas sublimes..., que sembraron su desconcierto en un canto

<sup>4</sup> En **Cuadernos hispanoamericanos**, núm. 279. Madrid, septiembre 1973.



EL TEMA DE MUCHAS DE LAS MAS ANTIGUAS TONAS ES LA CARCEL. YA EN EL SIGLO XIX, A UNA DE LAS FORMAS DE LA SIGUIRIYA SE LA LLAMARIA «CARCELERA». LAS TONAS CARCELARIAS, LAS SIGUIRIYAS CARCELERAS SIGUEN, EN NUESTROS DIAS, FORMANDO PARTE DE LO MAS HONDO Y ESTREMECEDOR DEL CANTE GITANO-ANDALUZ. (GRABADO: PATIO DE UNA CARCEL DE HOMBRES.)

desconcertante». Eran los agonistas. Agonistas del pueblo. No el pueblo en tanto que organizado en clases, sino el pueblo en tanto que exasperado en la marginación. No el pueblo capaz aún de imaginar el porvenir, sino el pueblo ya engrillado en la más turbulenta ausencia de esperanza. No el clamor popular: el sufrimiento popular. Bandolerismo y cante no son sinónimos. Pero desde un origen común —la marginación social y toda su secuela de emociones en estado turbulento— tienen alguna relación. Ahora queremos rastrearla, y ello nos servirá para defender una hipótesis sobre el origen de esa palabra nebulosa que viene definiendo al cante: la palabra «flamenco».

En su libro sobre el bandolerismo andaluz, Bernaldo de Quirós señala la existencia del robo y el asalto en Andalucía ya en

tiempos de la dominación romana. Aquellos remotos bandidos operaban tanto en Andalucía como en la Mancha y eran fundamentalmente ladrones de ganados en descampado. Los nombres de los abigeos Caracotta y De Materno son los primeros que registra la investigación (Caracotta fue, posiblemente, natural de Estepa, lugar de nacimiento del muy famoso y posterior **Pernales**). La Edad Media tuvo que organizarse contra las bandas de **golfines**, también ladrones de ganado y atracadores. Bernaldo de Quirós, ayudado del texto de las **Crónicas o Conquista de Ultramar** (año 1300), del catalán Bernardo Desclot, deduce que la psicología del **golfín** es la de «un desadaptado a la ley del trabajo regular y continuo»; «no se caracteriza como un haraganzuelo cualquiera, siendo, por el contrario, un hombre de lucha y de armas,

un temible hombre de presa, capaz de un extraordinario desarrollo de energías intensas». **Golfín**, para Quirós, «literalmente quiere decir 'el lobo', siendo una palabra gótica (**golf**), romançada en la fonética y en la desinencia». Para perseguir a los golfines se organizan algunos vecinos de Toledo y de Talavera de la Reina «fundando la Hermandad Vieja, germen de las instituciones de seguridad que, a través de la Santa Hermandad, fundada por los Reyes Católicos, conduce a la actual Guardia Civil».

El siete de julio de 1496 los Reyes Católicos, utilizando parte de los estatutos de la Hermandad Vieja, concluyen en Córdoba los de la Hermandad Nueva. En ellos se indica detalladamente la forma de ejecución a que se hacen acreedores los **golfines**: «La muerte de saeta a

que el malhechor fuere condenado debe ser dada y executada en esta manera: que los alcaldes y cuadrilleros hagan sacar y saquen al tal malhechor al campo; y pónganle en un palo derecho, que no sea a manera de cruz, y tenga una estaca en medio y un madero a los pies; y allí le tiren las saetas [que habían de ser siete, como los misterios] hasta que muera naturalmente [sic], procurando todavía los dichos alcaldes como tal malhechor resciba los Sacramentos que pudiere rescibir como cathólico christiano, y que muera lo más prestamente que ser pueda, porque pase más seguramente su ánima...»<sup>5</sup>. Más tarde, el Emperador Carlos ordenaría que antes del asaetamiento el condenado fuese compasivamente estrangulado (este fue el origen de la forma de muerte judicial que llamamos «garrote» y que es todavía el sistema usado en España).

<sup>5</sup> Novísima recopilación. Libro VIII, título XIII.

Cuando comienzan a extinguirse los **golfines** ya han aparecido los **monfies**. **Monfí**, palabra árabe, significa en castellano **desterrado**; el diccionario lo define como «moro o morisco que formaba parte de las cuadrillas de salteadores después de la Reconquista». En rigor, el **monfí** no es únicamente un salteador. Siempre árabes y en ocasiones inmersos hasta el fondo en el conflicto racial de este pueblo en la España del XVI, famosos por su muy activa participación en la última insurrección de la Alpujarra, numerosos y sanguinarios, más que salteadores de caminos son un fenómeno social sumamente frenético, que se integra con su violencia a la totalidad de la situación de la raza árabe en la época de su definitiva expulsión de la península.

En su novela **Los monfies de las Alpujarras**, Manuel Fer-

nández y González escribe sobre ellos: «Pero si bien los habitantes árabes de las poblaciones, los que poseían terrenos u oficios, los que para conservar sus bienes se veían obligados a someterse al yugo, practicaban el cristianismo, había un número considerable de gente suelta, nómada, como los antiguos árabes del Yemen, que preferían la lucha con el vencedor y sus peligros a someterse vergonzosamente al yugo. Estos moriscos, o mejor dicho, estos moros, porque sólo se llamaba moriscos a los convertidos, no entraban en las poblaciones sino para saquearlas; vivían en la montaña, se albergaban, ya en las cuevas de las rocas, ya bajo tiendas de cuero, activos siempre, siempre dispuestos al combate y feroces y terribles hasta el punto de causar terror a los mismos moriscos, de quienes habían sido hermanos». Como se advierte, más que la exasperación

PARA JOSÉ LUIS ORTIZ NUEVO, EL FLAMENCO TIENE SU ORIGEN EN LA TURBULENCIA EMOCIONAL DEL «APARTEID RACIAL Y ECONOMICO...» (EN LA FOTOGRAFIA, UNA ZONA DEL SACROMONTE, BARRIO GITANO DE GRANADA.)



de la miseria y la explotación, cristalizada en forma individualista, ardientemente emocional y sin fines religiosos ni reivindicativos —planteamiento común al bandolero típico del XVIII— lo que se hace visible en los monfíes es una acción bélica, una lucha racial y de religión, junto con la crueldad lógica en los miembros más desesperados de un pueblo que el reordenamiento religioso y estamental de los siglos XVI y XVII expulsaba definitivamente de España. Lo menciono, pues, en este trabajo, no tanto por la relación más o menos compleja que pueda señalarse entre las causas del bandolerismo andaluz —sobre todo del XVIII— y un cierto aspecto de la textura general de la formación de algunos de los cantes flamencos, cuanto por un motivo verdaderamente complejo. Lo que sigue será, por tanto, como ya he señalado, una pura hipótesis, y ni siquiera una hipótesis de trabajo, ya que por ahora no creo posible ninguna verificación en esta cuestión, dado el escaso material existente sobre lo que llamaríamos la particular antropología de los monfíes. Nada sabemos, en verdad, de cuáles fueron los cambios internos operados en ellos en su tránsito desde la cultura árabe ya en retirada hasta su inmersión desesperada —y en el fondo suicida— en los montes. Nada sabemos sobre qué partes de su cultura lograron y eligieron conservar en su viaje a ese destierro interno y a ese más áspero destierro que es disponerse a morir como alimañas por una causa que de antemano se sabe perdida. Nada sabemos sobre los nuevos hábitos y formas de organización en grupo que agregasen a la parte de su cultura que en su separación de los moriscos eligieran llevar con ellos. Concretando un poco el tema: nada sabemos de cuáles de los cantos árabes se llevaron a las montañas los monfíes; nada sabemos, sobre todo, de cuáles

nuevos cantos elaboraron, o cuáles formas nuevas dieron a sus músicas, en el supuesto de que en el escaso tiempo de su existencia como tales monfíes por las geologías clandestinas andaluzas esas creaciones o modificaciones musicales se produjesen. Pero si llegaron a producirse, nada nos prohíbe sospechar que tales hipotéticos cantos, nuevos o modificados, pero presumiblemente terribles o por lo menos dolorosos, pudieran haber contribuido, siquiera parcialmente, a la formación —por lo demás, también nebulosa— de las raíces del cante flamenco.

Como es sabido, las más viejas de las tonás conocidas no se remontan más atrás del siglo XVIII. Suponemos que antes de su aparición los primeros cantes habían sido el legado clandestino, casi ritual, que unas cuantas

y antiguas familias gitanoandaluzas transmitían desde tiempo atrás a sus descendientes. Sabemos sólo aproximadamente cómo eran los cantes flamencos en el momento de su aparición —prácticamente ayer—, pero desconocemos totalmente cómo se cantaba la toná durante lo que llamaríamos la prehistoria de la toná, y quizá lo desconoceremos siempre: casi con seguridad, esos cantos para los que no tenemos nombre formaban parte de una temperatura ritual, de un temblor secreto, de una tensión a la vez activa y oculta. Sólo podemos deducir cómo debieron de ser juzgando por cómo son ahora. Y si ahora, tiempos en que por la estructura de los cantes ha pasado la erosión de los años —de los siglos—, la amenaza de comercialización total, la lima castradora del dinero, la proximidad de músicas más apoyadas en la sere-



EL 7 DE JULIO DE 1496 LOS REYES CATOLICOS FUNDAN LA HERMANDAD NUEVA, UNA INSTITUCION DE SEGURIDAD CREADA PARA PERSEGUIR Y COMBATIR A LOS SALTEADORES DE CAMINOS. EN LOS ESTATUTOS DE DICHA HERMANDAD SE DETALLA MINUCIOSAMENTE LA FORMA DE EJECUCION DESTINADA A LOS BANDIDOS. (EN LA FOTOGRAFIA, LOS REYES CATOLICOS, ESCULTURAS DE FELIPE BIGARUY. CAPILLA REAL DE GRANADA.)

nidad, si ahora, a pesar de todo, los cantes flamencos, en repentinamente horas de fidelidad, pueden llegar a ser terribles, ¿podemos imaginar cómo serían las raíces de esto que aún es una tensión de «sonidos negros», cómo sería el flamenco cuando no salía de la cárcel o de la cueva, cuando posiblemente nadie no gitano o no forajido tenía acceso a sus gritos?

Claro está que podemos imaginarlo; y debemos hacerlo alguna que otra vez si no queremos disolvernarnos en esas averiguaciones especialistas, generalmente higiénicas y minuciosas, sin duda útiles pero, creo, insuficientes y hasta mutiladoras: pues, en ocasiones, ante ciertos rastreos o proposiciones exclusivamente técnicas, que suelen estar, desde luego, aprovisionadas de una evidente avaricia especialista (pero yo no deseo olvidar la opinión que a veces merecía el comportamiento frenéticamente especialista al adorable Bertrand Russell: talante de alguien que sabe cada vez más de cada vez menos), muchos de nosotros sentimos la desazón de estar asistiendo a la búsqueda de algo que ya no sabemos lo que es, de haber peinado en exceso una cabellera turbulenta, de ver cómo se diluye en datos unilaterales el drama que verdaderamente nos inflama de comunicación, de notar cómo entre el lenguaje cada vez mejor leído y anotado de los sismógrafos se olvida el seísmo y los destrozos que recuerdan el amanecer del flamenco. Y entonces necesitamos volver a las fuentes: recordar de nuevo que en los siglos XV y XVI los judíos eran masacrados; los gitanos, humillados y perseguidos; los árabes, exterminados; los moriscos, expulsados; y explotados los andaluces. Sostiene profundamente Octavio Paz que un texto es un tejido de relaciones; el texto sombrío y desgarrado que es el cante gitanoandaluz (y

Andalucía se llamaba Al-Andalus) es también, desde luego, un tejido de relaciones. Si no relacionamos a la música —ese esfuerzo de la emoción por ser expresión sonora y de la expresión sonora por constituirse en mapa del ser— con la penuria y con la cárcel, la brutalidad y la represión, el hambre y el miedo, la amenaza y la prepotencia, la resistencia y el secreto, no obtendremos el cante flamenco. Las averiguaciones exclusivamente técnicas nos son necesarias. La memoria en todo momento presente de las raíces sociales y antropológicas nos son imprescindibles. Es cierto que necesitamos ir fijando los apellidos de los cantes, pero sin arrumbar jamás el nombre. Y ese nombre era —es— una especie de tormenta de exasperación y de pena; hay ocasiones en que un cante parece el erizado epitafio de una cultura; palabras esenciales y tonos esenciales («sonidos negros») embadurnados en un luto insatisfecho y general. Esta es una de las dos causas que me hacen deducir alguna remota y parcial semejanza entre la enigmática formación de los primeros gritos del flamenco y los nebulosos monfíes: árabes no moriscos que se lanzaron sangrientamente a las montañas para enterrar, aullando y matando, el cadáver de su cultura.

Repito que esta deducción es sólo una hipótesis, apoyada prácticamente sobre nada, excepto ciertos paralelismos del dolor: exasperación de la cultura árabe, expulsada o exterminada → exasperación de la cultura gitana, amenazada y perseguida; residencia del monfí en los montes → residencia del bandolero en las sierras; el monfí se asume monfí sobre la resignación del morisco → el bandolero se asume bandolero sobre la resignación del andaluz desasistido; y en todos ellos —monfíes, moriscos, gitanos,

bandoleros y andaluces humildes— la inestabilidad vital; por persecución o por hambre, por amenaza o exterminio, por mesianismo o por desprecio, para todos ellos el día es un sobresalto y la noche un temor, la memoria un llanto y el porvenir una elegía. Pero la modestia de saber que estoy demorado en una pura hipótesis debe obligarme a no exagerar las semejanzas; además, las diferencias son visibles: el monfí está ya cercenado de los suyos (los moriscos le temen) en tanto que el bandolero cuenta con la simpatía y en ocasiones con la ayuda del andaluz humilde; el monfí procede de una cultura imperialista que desde hace siglos se desmorona, en tanto que el gitano mantiene celosamente una cultura secularmente desposeída; el monfí se ha dispuesto a morir, el gitano a sobrevivir: Al-Andalus desaparece: y nace Andalucía. Al-Andalus desaparece y el monfí sabe que esa pérdida será eterna. Su nombre, pues, —**monfí**—, es preciso, definitivo: desterrado. Aquí, este suceso filológico es, tal vez, importante. En seguida veremos por qué.

La palabra «flamenco» es ilustremente enigmática. Ese enigma sufre sucesivos estados de sitio y, así, no menos de seis u ocho teorías se aprestan a proporcionarnos la verdad —y la confusión—. Algunas de esas teorías no tienen consistencia; otras la tienen pero no alcanzan a ser irrefutables. No seré tan venal ni tan ingenuo como para intentar hacer pasar por irrefutable la teoría que he elegido, tanto menos tratándose de una cuestión tan resbaladiza para mí como es la filología, disciplina en la que mi ignorancia despliega un esplendor impetuoso. La prudencia no me consentirá, pues, que en esto quiera ser autoritario, pero tampoco impedirá que defienda la hipótesis que me parece más coherente y tentacu-



«... UNA ESPECIE DE TORMENTA DE EXASPERACION Y DE PENA: HAY OCASIONES EN QUE UN CANTE PARECE EL ERIZADO EPITAFIO DE UNA CULTURA: PALABRAS ESENCIALES Y TONOS ESENCIALES —'SONIDOS NEGROS'— EMBADURNADAS EN UN LUTO INSATISFECHO Y GENERAL». (EN LA FOTOGRAFIA DE JOSE MARIA BARREIRO, EL ROSTRO Y LAS MANOS DE EL AGUJETAS, CANTAOR GITANO DE JEREZ.)

lar. Antes consignaré algunas de las teorías que, con más o menos posibilidades de triunfo, se disputan la virginidad de esa interrogación esquivada.

Entre las que, ya en 1881, enumera Antonio Machado y Álvarez, **Demófilo** (el padre de los poetas Manuel y Antonio), encontramos aquella que sostiene que el uso del vocablo «flamenco», referido al canto gitano, se debe a que con los habitantes de Flandes venidos a España durante el reinado de Carlos I llegaron simultáneamente abundantes gitanos; esta simultaneidad cronológica y esa homogeneidad de procedencia habrían hecho que los gitanos fuesen de-

nominados flamencos. Posiblemente, **Demófilo** debió recoger o corroborar esta interpretación en la edición inglesa (1841) del libro de George Borrow **Los zingali**; en esta páginas, Borrow, viajero por Andalucía a principios del XIX y acompañante de carretas de gitanos durante gran parte de su vida, escribe que «gitanos o egipcianos es el nombre con que por lo común se ha conocido en España, así en épocas pasadas como en la presente, a los que en inglés llamamos **gypsies**, pero también se les ha dado otros nombres; por ejemplo: castellanos nuevos, hermanos y flamencos»; y agrega: «El apelativo de flamencos con que al presente

se les conoce 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». Esta teoría (que, enriquecida con un matiz interesante, volverá a emerger más tarde, como veremos en seguida) es paralela a otra que también **Demófilo** reseña y según la cual en tiempos de Carlos I se habría trasladado a los gitanos «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, ingeridos en los nego-



ANTONIO MACHADO Y ALVAREZ, «DEMÓFILO» (PADRE DE LOS POETAS MANUEL Y ANTONIO MACHADO). SU LIBRO COLECCIÓN DE CANTES FLAMENCOS PUEDE CONSIDERARSE COMO EL ORIGEN DE LOS ESTUDIOS DE FLAMENCOLOGÍA.

cios públicos»<sup>6</sup>. (Esta versión tiene el interés adicional de que menciona la habitual reserva —en ocasiones: racismo— contra los gitanos, aunque esa causa para tal hostilidad no es ni coherente ni verosímil: los gitanos jamás estuvieron «ingeridos en los negocios públicos»).

Menos atención merece la teoría de Rodríguez Marín, a la cual Molina y Mairena llaman «ingenua y pintoresca», en un alarde de misericordia: don Francisco nos propone que advirtamos la se-

<sup>6</sup> Colección de cantes flamencos, recogidos y anotados por «Demófilo», Prólogo. Imprenta El Porvenir. Sevilla, 1881.

mejanza entre el gitano, vestido con pantalón ceñido y chaquetilla corta, y el ave zancuda llamada flamenco; está bien, advertimos la semejanza, qué trabajo nos cuesta: nada tenemos en contra de la ornitología. Otra teoría, no tan afortunada en la desgracia pero igualmente alegre y confiada, es la que encuentra correspondencia entre «flamenco» —en tanto que gitano— y «flamancia» —de flama → llama, con el significado de «primero, 'presunción', 'vistosidad resplandeciente', y luego, y por extensión, 'lucido' y 'gallardo'». Según esta teoría, el término «flamenco» se aplicaría

al gitano «por su hierática figura, lo abigarrado y brillante de su atavío o la flameante vivacidad de esta raza» —escribe Julián Pemartin, que es quien, con bondad y con resignación, la contabiliza en su diccionario del flamenco<sup>7</sup>. Ultimamente viene beneficiándose de una mayor fortuna la interpretación propuesta por Manuel García Matos; Molina y Mairena, Pemartin, Ríos Ruiz y otros la suscriben, con mayor o menor vehemencia; «Según Matos [escriben Molina y Mairena] 'flamenco' procede del argot de fin del XVIII y principio del XIX en el que significaba 'farruco', 'pretencioso', 'fanfarrón'. Todavía tiene esa pluralidad de significaciones. Cuando decimos, por ejemplo, 'no te pongas farruco' es como si dijéramos 'no seas fanfarrón'. Decir de alguien que es un 'tío flamenco' vale tanto como decir que es un tipo generoso, farruco y 'echao p'alante'.»; esta teoría es coherente pero parcial; como después trataré de mostrar, se queda, creo, a mitad de camino<sup>8</sup>.

Por último, anotaré la tesis de Carlos Almendros, celebrada, entre otros, por Fernando Quiñones y cuidadosamente elaborada por su autor; citaré sus propias palabras: «En la Corte de Carlos V, nuestro rey flamenco, los cantores de su Capilla eran todos de Flandes (...). Tanto de las diversas casas de la Nobleza como de las diversas Catedrales, se acudía a los cantores flamencos para nutrir sus respectivas Capillas. Sucediendo que sólo se cantaba de modo solemne y, por así decirlo, profesional, en los ámbitos referidos, resultaba lógico y natural que el pueblo acostumbrara a considerar al flamenco (de Flandes) como sinónimo de 'cantor'. Y es de destacar que el Emperador

<sup>7</sup> Julián Pemartin: *El cante flamenco. Guía alfabética*. Afrodísio Aguado, Madrid, 1966.

<sup>8</sup> Es la teoría que sostienen Ricardo Molina y Antonio Mairena en su fundamental estudio *Mundo y formas del cante flamenco*. Ediciones de la Revista de Occidente, pág. 19. Madrid, 1963.

llevaba siempre consigo, en sus diversos desplazamientos por España, a sus cantores flamencos (...). Ello cooperó a que entre las gentes se extendiera la fama del **flamenco-cantor**: y el sinónimo se hubo de hacer, por fuerza, del dominio público. Queda avalado todo ello por la realidad incontestable siguiente: En los libros del 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 (...). Y fácil fue ya el paso o aplicación de la denominación 'flamenco' a los cantores populares por parte de las gentes. Fácil y natural, ya a partir del siglo XVI. Tenemos un testimonio del referido siglo que nos demuestra que los cantores populares, que amenizaban las fiestas profanas, eran también empleados en las ceremonias y solemnidades religiosas. Las agrupaciones de tales cantores eran denominadas 'Zambras'. En su obra sobre los Moriscos del Reino de Granada, pone el escritor Mármol Carvajal estas palabras en boca del paje del Arzobispo de Talavera, al hablar de los gustos de su señor: 'Nuestras bodas, **zambras** y regocijos no impiden en nada al ser cristianos. El Arzobispo se preciaba mucho de las **zambras** y holgaba que acompañasen al Santísimo Sacramento en las procesiones del día del Corpus Christi, y de otras solemnidades, donde concurrían todos los pueblos, a porfía unos de otros, cuál mejor **zambra** sacaban. Y en la Alpujarra, andando en la visita, cuando decía Misa cantada, en lugar de órganos, que no los había, respondían las **zambras**; y le acompañaban de su posada a la iglesia. Acuérdomme que cuando en la Misa se volvía al pueblo, en lugar de **Dominus vobiscum**, decía en árabe **y baraficum**, y luego respondía la **zambra**'. Los cantores que de la forma antes descrita intervenían

en las solemnidades religiosas [concluye Almendros] emplearían, sin duda, en ellas, melodías más o menos disfrazadas, parecidas a las que usaban fuera de las iglesias»<sup>9</sup>. Como se ve, esta teoría de Almendros no carece de seducción, aunque la correspondencia que deja implícita entre «flamenco» (significando cantor de Flandes y a la vez cantor gitanoandaluz, o, como él dice, popular) y «zambra» (significando grupo de cantores populares granadinos) sólo puede, en efecto, dejarse implícita, pero no afirmarse, al menos desde ese texto de Mármol Carvajal: en el cual se llama **zambras** a aquellos grupos de cantores populares, pero no se les llama **flamencos**. En todo caso, esta teoría contiene también un interés adicional en el hecho de mencionar, aunque tangencialmente, a los moriscos, lo cual conviene a otra interpretación, que es, por lo demás, la que me parece más profunda y más tentacular: es la que propone, pura y sencillamente, que el vocablo **flamenco** procede de los vocablos árabes **felah-mengu**: campesino huido, hombre tránsito por los caminos, forajido, proscrito; o de **fel-lah-mangu** (labrador cantor); o bien, de **flahencou**: cantos moros de Las Alpujarras. No sólo ninguna de estas tres posibilidades excluye a las dos restantes sino que, más bien, parecerían ser tres momentos de un mismo hecho: campesino cantando → canto morisco → morisco prófugo, y por extensión → canto de prófugo andaluz, arabeandaluz o gitanoandaluz.

Con esta hipótesis siento que piso un terreno más firme que con las anteriores. Sin embargo, es una teoría que tiene tan poca actualidad como las anotadas. Todas (a excepción de un par de ellas, que apresuradamente se refutan solas) son desestimadas

<sup>9</sup> Carlos Almendros: **Todo lo básico sobre el flamenco**. Ediciones Mundilibro. Barcelona, 1973.

por Ricardo Molina y Antonio Mairena: «No tenemos [escriben estos autores, y repiten casi todos los flamencólogos] un solo caso en que se use [la palabra «flamenco»] en los siglos XVI, XVII y XVIII referida a los gitanos o al folklore». La refutación es tajante, pero el argumento no es, creo, suficientemente decisivo. Si carecemos de documentos por escrito anteriores al XIX que mencionen el vocablo «flamenco» con respecto a los gitanos o a determinadas músicas, ello no prueba sino precisamente eso: que carecemos de tales documentos; tal vez aparezcan, tal vez no aparezcan jamás. Pero incluso aunque no los hallemos, y en tanto no dispongamos de pruebas para tesis contrarias, creo que no debemos rechazar la posibilidad de que, en efecto, los gitanos o **algunos** gitanos, en Andalucía o en **algunos** lugares de Andalucía (como puntualiza Borrow), hayan sido llamados flamencos, si no por escrito, sí en forma oral. Como escribe Manolito Ríos, «la palabra 'flamenco' es producto de la jerga popular, de un contraste realizado por el pueblo para denominar una estética, una sensibilidad, un modo de vida...»; es del pueblo iletrado de donde ha salido el vocablo. Si sólo a partir de principios del XIX los viajeros cultos recogen en el término «flamenco» la acepción que hoy nos interesa (gitano, cante), lo que tal vez se pueba con ello no es que jamás antes del XIX hubiera tenido en ningún lugar tal acepción, sino que ningún otro momento fue tan propicio como la primera mitad del XIX para que se hiciese de uso común un término que tal vez ya habría sido usado con anterioridad, aunque en forma más restringida, y no hay un momento más propicio porque es precisamente el final del XVIII y el primer tercio del XIX **la época en que el cante emerge** de su oscura prehistoria (en rigor, Tío Luis el de la Juliana, el

primer cantaor de que tenemos memoria escrita, pertenece a la prehistoria del cante, a su etapa subterránea, y tal vez ritual; o, al menos, a esos —escasos— años de puerta por donde la prehistoria del cante comienza a salir, todavía enigmáticamente, hacia su historia) para entrar poco después en un proceso de divulgación y de consolidación y despegue de sus formas.

La teoría del vocablo **flamenco** como castellanización de dos voces árabes que significan forajido, tránsfuga, hombre huido

por los campos, se inaugura, al parecer, en algunos textos de Blas Infante; y, por cierto, expresada vehementemente, y hasta violentamente. Infante, escritor andaluz (Bernaldo de Quirós lo define como «director del nuevo nacionalismo de su tierra») agita su teoría como un alfange contra Rodríguez Marín, Borrow, Machado y Álvarez, Schuchardt, Waldo Franck...: «todos, sin excepción, perdidos en un mar de confusiones por haber llegado a creer que este nombre árabe era el **flamenco** latino o germano, ingreso en el léxico español con

acepción figurada». «La importancia de este hallazgo es tal —anota Bernaldo de Quirós— que determina toda una nueva interpretación de la historia de Andalucía, tal como la conciben los nuevos nacionalistas andaluces», y en seguida cita unos párrafos de Blas Infante —que creo interesante reproducir aquí, con todas las reservas que la vehemencia del autor reclama, pero con la atención que, también, pide un talante como el suyo: «En el XVI —escribe Infante— se inicia la era flamenca de la historia de Andalucía, que desarrolla dos periodos: uno de **ocultación**, que va desde principios del XVII hasta últimos del XVIII; otro, de **revelación incomprendida**, que va desde los últimos años del XVIII a principios del XIX [quiere decir, deduzco, «principios del XX»] y, por último, éste de **comprensión** del sentido de lo flamenco que es el que se desarrolla merced a los esfuerzos restauradores de la conciencia andaluza». Y prosigue: «Era **flamenca** o **felah-menca** ¡De desprecio de la raza vencida, de la raza morisca convertida en jornalera de campos arrebatados, convertida en truhán del feudalismo bárbaro que Europa vino a establecer sobre nosotros! Era [período] de **flamenco** subterráneo, oculto o inexpresso, del destino andaluz, creando, como el ladrón que se oculta entre sombras, sus hechos culturales, continuando la afluencia original de Al-Andalus a través de siglos enemigos. Era **flamenca**... continuadora de la autenticidad de Andalucía, a pesar de la tiranía europea que España instrumentó, desarrolló contra nosotros... La terrible y secular tragedia ha sido presidiada por un treno: el **cante jondo**. ¡Y vosotros, que os veníais a reír de lo **flamenco** como de una contorsión musical o plástica de vuestro secular bufón! ¡Y vosotros, que hicisteis del nombre de nuestra tragedia un denominador peyorativo —toda creación



BLAS INFANTE, NACIONALISTA ANDALUZ, NOTARIO DE CASARES (MÁLAGA), AFINCADO EN SEVILLA Y CREADOR DEL GRUPO «LOS ANDALUCISTAS».



COMO PUEDE CORROBORARSE EN EL LIBRO DE ESTEBANEZ CALDERON ESCENAS ANDALUZAS, EN LA PRIMERA MITAD DEL XIX EL TERMINO «FLAMENCO» TAMBIEN NOMBRABA A LA NAVAJA DE PELEA: «SE DESNUDARON DE LAS CAPAS CON DONOSO DESENFADO Y DESENVAINARON PARA PINJARSE CADA CUAL: EL UNO, UN FLAMENCO DE TERCIA Y MEDIA...»

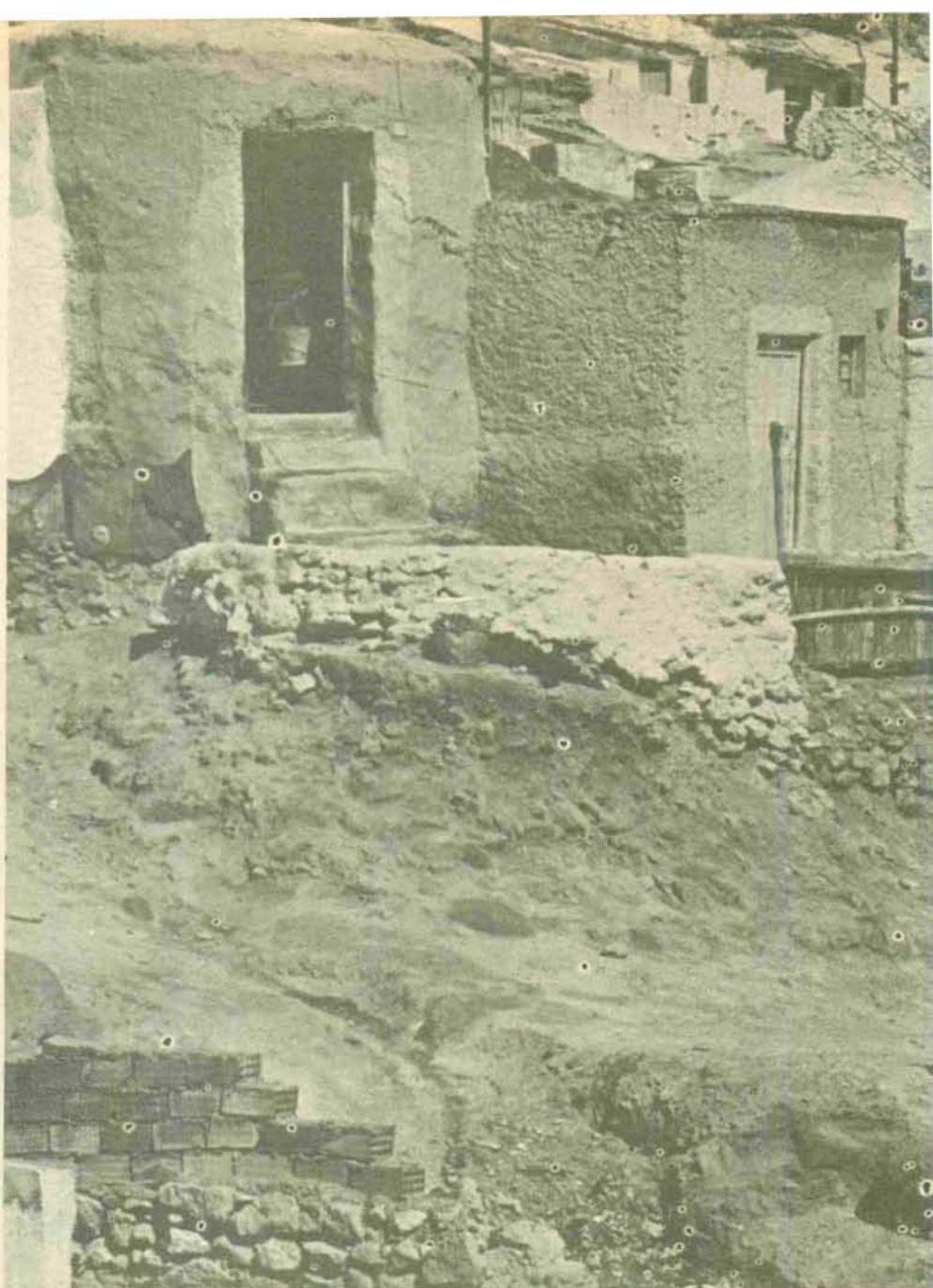
«HERMANIYA MIA, / QUE GÜENA GITANA:  
DE UN PEASITO E PAN QUE TENIA / LA  
MITA ME DABA.» EN ESA SIGUIRIYA «TAL  
VEZ VEMOS EL PEDACITO DE PAN DIVI-  
DIDO EN DOS PARTES INMENSAMENTE  
EQUITATIVAS, TAL VEZ VEMOS EL ROS-  
TRO DE ESA GITANA, ACONGOJADO DE  
MISERICORDIA —PERO ANTES VEMOS  
ALGO RUIN: LA MISERIA». (LA FOTO ESTA  
TOMADA EN ANDALUCIA DURANTE 1967.)

de la raza vencida es despreciable— para expresar gestos de brivía, de germanía o rufiería, nombre de sarcasmo, mediante el cual la subconsciencia conquistadora se ensaña aun contra los **perros** sometidos!»<sup>10</sup>

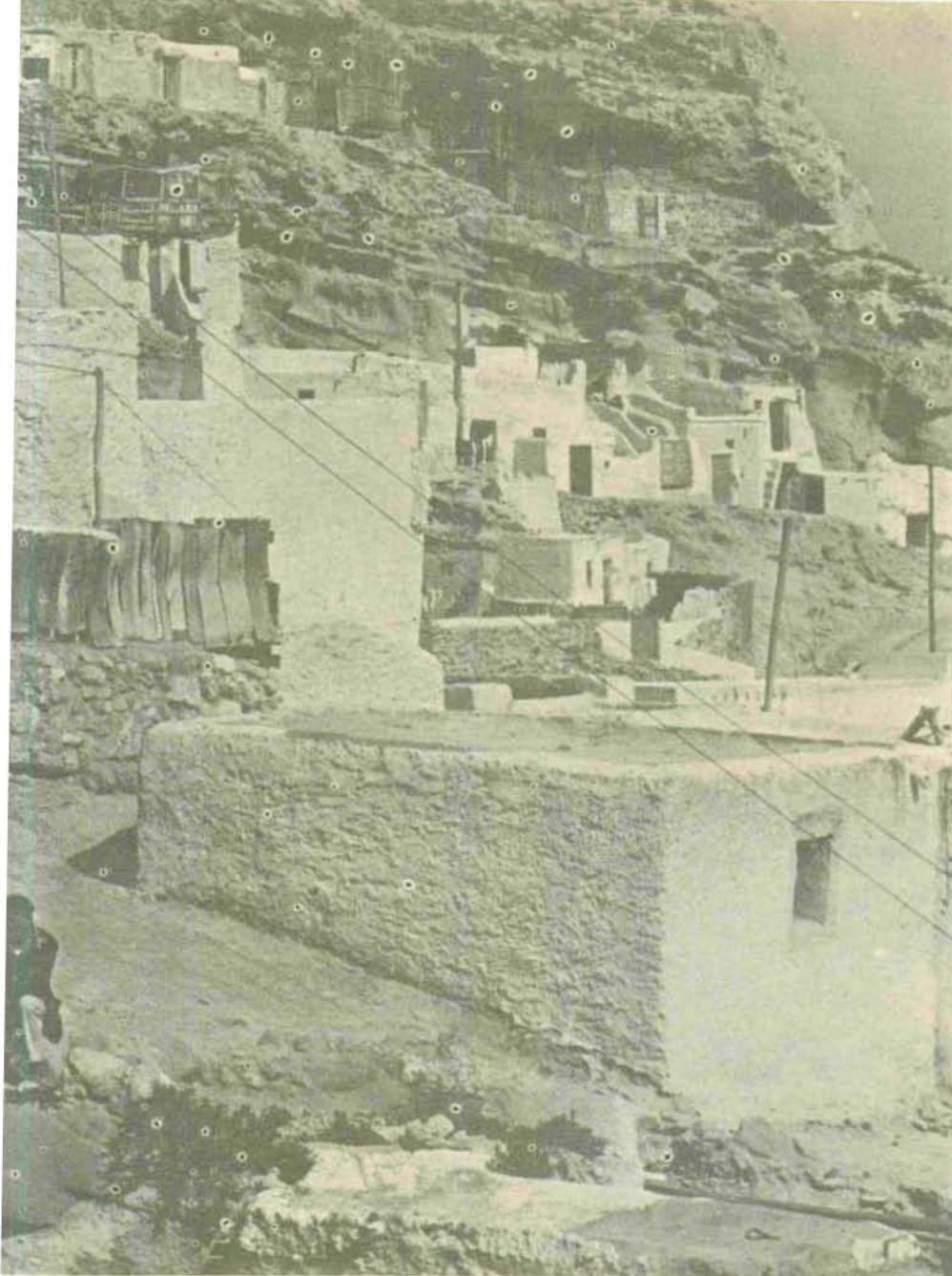
Por entre la espesa selva de su estilo poco apacible (tal vez esa vehemencia es responsable, por lo menos en parte, de que tantos estudiosos posteriores del flamenco hayan pasado de largo ante una teoría de tanto interés) podemos llegar a una cuestión importante para nosotros: el cante flamenco, antes que cualquier otra definición, reclama la de ser considerado un documento originado en la desgracia. Sobre ello volveremos. Ahora quiero reforzar con otra cita esta hipótesis de Blas Infante, que hace suya Bernaldo de Quirós. El cual, en la página 231 de su libro sobre el bandolerismo nos recuerda (y digo «nos recuerda» porque creo que es algo lo suficientemente importante como para no dejar de tenerlo presente) que ya en diversos momentos del libro **Los Zincali**, George Borrow «consigna el hecho de que, para el común de los españoles de los primeros años del XIX, los gitanos eran descendientes de antiguos moriscos huidos al monte y a los yermos para esquivar el decreto de expulsión lanzado por el tercer Felipe». «La idea que hoy tienen en España de esa raza —escribe, en efecto, Borrow— es que son los descendientes de los moriscos que permanecen en España, vagando por montes y despo-blados, desde que el cuerpo

principal de la nación fue expulsado del país en tiempo de Felipe III, y que forman grupo distinto, enteramente separado de las tribus errantes que en otros países llevan los nombres de bohemios, **gypsies**, etc.» (**Los Zincali**. Parte III, cap. 2.º). Es decir, para gran parte de la mentalidad popular de la época eran felah-mengus. Posiblemente, en este error (sólo relativo) de la estimación popular debió de influir —aparte de una semejanza racial a ojos vista, con base sobre todo en el común color oscuro de la piel y en la pobreza general de unos y otros— el fenómeno del bandolerismo, por entonces conversación habitual de los andaluces; a través del

bandolerismo como tema cotidiano, la iletrada pero no torpe conciencia popular podía **pensar** conjuntamente en los antiguos moriscos perseguidos, en los gitanos nómadas, y aun en los sedentarios, continuamente amenazados por las leyes, en la pobreza como telón de fondo, en la opción al bandidaje y, en suma, en un drama en cierto modo homogéneo con un escenario común. La aparición del vocablo «flamenco» aplicado al gitano habría partido, pues, de una estimativa étnicamente errónea, pero a la vez de una profunda reflexión instintiva de carácter social. Para los andaluces de principios del XIX (al menos para una parte de ellos: Borrow se-



<sup>10</sup> En *La verdad sobre el complot de Tablada y el Estado libre de Andalucía*. Sevilla, 1931. Citado por Bernaldo de Quirós y Luis Ardila en *El bandolerismo andaluz*.



ñala que se llama flamencos a los gitanos «en varias partes de España»: entre ellas, esto es seguro, grandes zonas andaluzas, manchegas y extremeñas) lo flamenco sería, muy aproximadamente, lo felah-mengu (lo perseguido, lo forajido, lo desgraciado), y no sólo por lo que respecta a los cantos —por entonces emergiendo de sus catacumbas, esto es, de sus cuevas, sus cárceles, sus sierras—, sino, también y sobre todo, en cuanto definición de un estilo de ser y una forma de comportamiento. Farruco, fanfarrón, echao p'alante, son expresiones **del argot de fines del XVIII y principios del XIX**, en las que García Matos elabora su hipótesis del

origen de la palabra «flamenco». Pero farruco, fanfarrón, echao p'alante, no eran posiblemente sino aspectos de lo flamenco, de lo felah-mengu: peculiaridades de los bandoleros, de algunos gitanos, de los andaluces perseguidos...: son algunos de los atributos de la desobediencia.

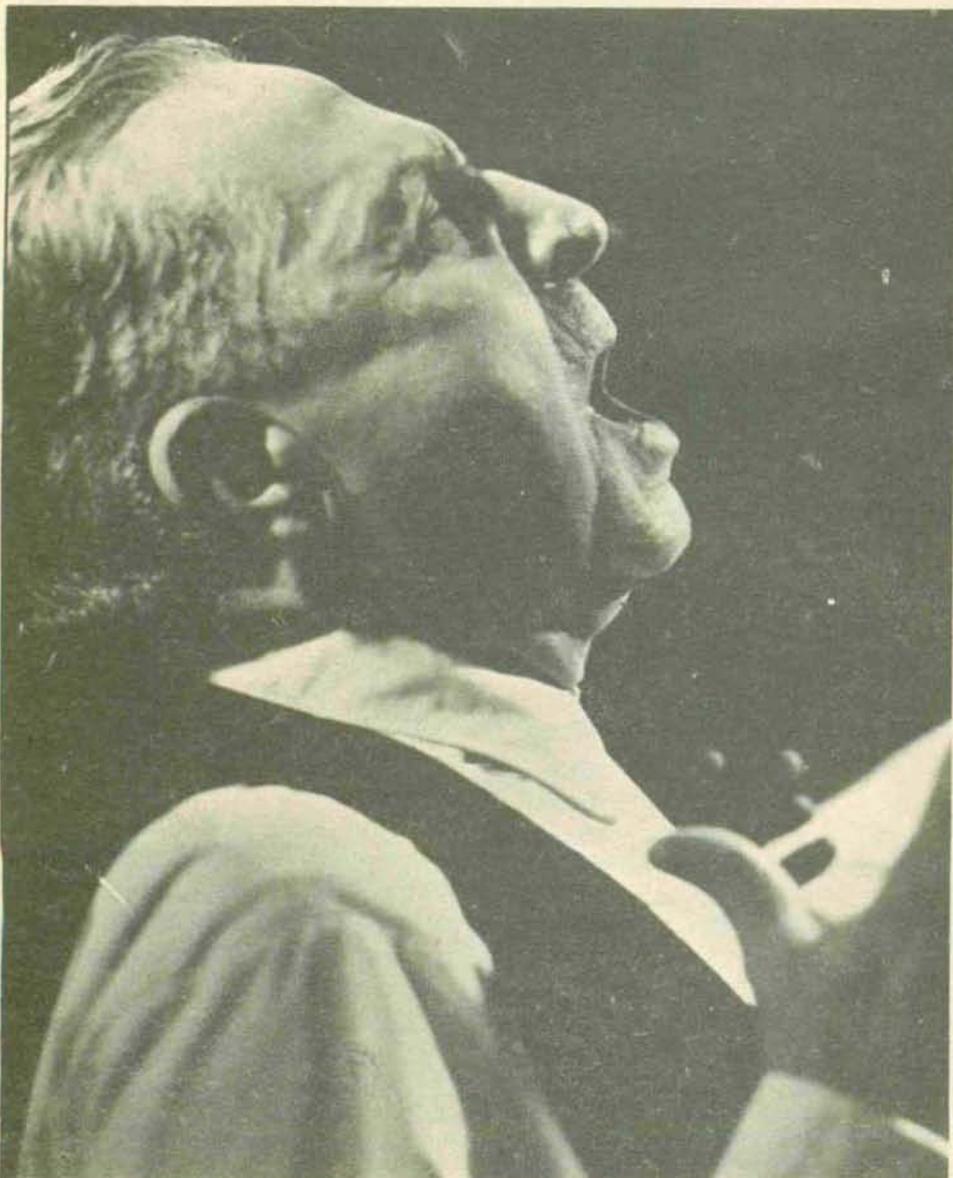
Es cierto: a fines del XVIII —y esto es lo que consigna García Matos— se llamaba flamenco al farruco, al echao p'alante. Pero ¿por qué? ¿Por qué precisamente **flamenco**? ¿Y qué quiere decir, realmente, **flamenco**? Lo felah-mengu, ¿no es, además de forajido, proscrito, también farruco, fanfarrón, echao p'alante? Diego Corrien-

tes, arrancando en Mairena el edicto, fijado por orden de la Audiencia, que le condenaba a pena de muerte, es «farruco», obligando al regente interino don Francisco de Bruna a atarle los cordones de la bota, es «fanfarrón» (posiblemente ese fue el gesto decisivo que le llevó a ser descuartizado); cualquier gitano aferrado a su faca (¿y durante cuántos siglos el gitano no ha estado respaldado en momentos difíciles por otra ley que la de su navaja?) es «farruco», es «echao p'alante». (Por lo demás, en la primera mitad del XIX el término «flamenco» también nombraba a la navaja; en sus famosas y tantas veces interrogadas **Escenas andaluzas**, Estébanez Calderón lo muestra por dos veces: «Esto hecho —escribe en 'Pulpete y Balbeja'— se desnudaron de las capas con donoso desenfado y desvainaron para pinjarse cada cual: el uno, un flamenco de tercia y media, con cabo de blanco, y el otro...». «Y en esto blandía, en efecto, un ancho y luciente flamenco de puro acero, objeto artístico salido de las manos del **tío Matute**, de Tolox»; esta nueva y para nosotros ocasional acepción de «flamenco» refuerza, creo, la teoría que estoy defendiendo: la navaja como arma y sobre todo como acompañante cotidiano, habla, sin duda, del marginado, del echao p'alante **desde atrás**, desde abajo). Ciertamente, lo fanfarrón, lo echao p'alante, formaba parte de lo flamenco, pero habría que preguntarse qué quería decir «flamenco», desde dónde venía el sentido de esa voz enigmática y por qué ese sentido estaba tan próximo al de farruco, al de fanfarrón, al de echao p'alante o tirao p'alante. Felah-mengu (echao al monte, tirao al monte) era la única expresión que ofrecía, a la vez, una raíz etimológica y, aunque sumamente compleja, una raíz social —además de aludir seriamente al incuestionable componente morisco en la for-

mación de los cantes. La aceptación de las voces **felah-mengu** (y en parte, o mejor, entretreídas, las voces **felah-enkum**, que se pronuncian **flajencu**: canto de los moros de las Alpujarras) no es únicamente algo que nos proporciona una explicación etimológica por ahora satisfactoria, sino también, y sobre todo, algo que nos reclama una determinada interpretación de los orígenes del cante, algo que nos invita a mirar de frente lo que entre otros componentes tuvo el cante durante su etapa subterránea, ritual, secreta: el componente desgraciado, forajido, desesperado y fuera de la ley.

Porque tiene algo más. En el cante flamenco siempre encontramos más: es que la intimidad no se termina nunca, lo verdadero no concluye, y lo sobreviviente parece no tener ya fin. Verdad, infinitud y resistencia. O dicho de otro modo: profundidad y vastedad emocional, necesidad de la emoción madura por hacerse expresión —como el feto maduro empuja dentro del vientre hacia nacer— y afán de la expresión por durar más aún de lo que durara su causa. Es así el arte; obstinado, hereditario, sucesivo. Por eso el arte **vive**. (Vive más que el artista: más tiempo y más tensión.) Vive obs-

tinadamente. De algún modo, esa obstinación es una forma de respuesta. El auténtico arte, en algún lugar de su infinita compasión, parece contener también una agujita de venganza. El dolor hecho expresión del dolor es ya más que expresión del dolor: es también su propia denuncia. Incluso la resignación: convertida ya en arte, es pena: pena contada, pena dicha, nueva prueba de que existe lo injusto. Que se sepa, que esto se sepa —parece denunciar toda obra de arte. Que esto se sepa para siempre. Y por ese deseo, vasto como el deseo del mar, deambula justiciero y lento un galeón de protesta. **Ya viene la requisa, ya suenan las llaves, y así me llora mi corasoncito gotitas de sangre** —dice una vieja siguriya: lo que oímos entre los minuciosos gritos que la ponen de pie no es el llanto de aquel corazoncito, ni el goteo de su sangre: oímos los pasos de los carceleros, el miserable esplendor metálico de los llaveros del penal, el chirrido de la puerta abriéndose, cerrándose en la noche. **Dile a mi mare 'e mi vida que hoy me sacan de la carse y me meten en capiya**: no vemos el recinto adonde meterán en capilla al condenado, tal vez ni siquiera veremos el rostro de su madre embadurnado por las lágrimas —vemos al juez. **Hermaniya mía, qué güena gitana, de un peasito e pan que tenía, la mitá me daba**: tal vez vemos el pedacito de pan dividido en dos partes inmensamente equitativas, tal vez vemos el rostro de esa gitana acongojado por la misericordia —pero antes vemos algo ruín: la miseria. **N'el hospitalito, a manita 'erecha, ayí tenía mi compañerita la camita jecha**: no vemos la cama, el corredor, el hospital, el cuerpo que va a enfermar alguna vez: vemos la fatalidad de esa pareja, y a través de esa fatalidad vemos la infamia. **Mare mía de mi alma, pare mío qué vergüenza que se enteren los gitanos**



«... LA CANTIDAD DE ANCIANOS CANTAORES CAPACES DE HACERNOS DAÑO CON SU VOZ ESTROZA...» (EN LA FOTOGRAFIA, PEPE EL DE LA MATRONA, OCHENTA Y SIETE AÑOS. NO TIENE OTROS INGRESOS QUE LOS QUE LE PROPORCIONA SU CANTE.)

**que tengo la fragua en venta:** no vemos a su madre, a su padre, no vemos la fragua —vemos la desesperación del forjador: ¿qué será de él? Cuando venda la fragua, cuando en pocas semanas se la coman, ¿qué hará, con desesperación, y sin fragua? ¿Echarse al monte?

Tal vez echarse al monte. En el cante está el monte, porque el monte es también un lugar al que a veces se va cuando no queda adonde ir —y el cante es, entre otras cosas, un último refugio del ser; más aún: un refugio donde el ser no sólo permanece sino donde se ratifica y reivindica: en donde se hace forma. El monte está en el cante; allí está el bandolero con su soberbia, con su arrojo, sus recuerdos secretos, su código de autoridad, su gusto por la fama, sus sueños de una vejez tranquila en un cortijo propio —tal vez con jornaleros explotados—, su alienación desesperada. Toda esa patética propiedad emocional del bandolero está en el cante. Pero en el cante hay mucho más. Ya lo dijimos antes: el bandolero, hartado, se ha dispuesto a morir, y a morir solo: el cante, paciente y testarudo, se dispone a sobrevivir: en lo junto. El bandolero se echa al monte en silencio, ha visto injusticia en las palabras de la ley. El cante **dice:** hace ley su propio lenguaje. El bandolero, a su manera, pide socorro: el cante nos socorre. Así lo felah-mengu es sólo, pues, un componente de lo flamenco. ¿Cómo se juntan? Si ponemos a un lado ciertos cantos moriscos, ciertos cantos judíos, la riquísima herencia general de las músicas andaluzas de los siglos XV, XVI, XVII (lo persa, lo bizantino, lo griego, lo hindú) más las cuevas de los gitanos sedentarios, todo ese bloque lento a un lado, y ponemos al otro lado lo forajido, lo perseguido, lo lleno de alienación y de *desgracia vertiginosa*; si ponemos a un lado lo sedimentado (sedimentada música, dolor se-

dimentado —aunque siempre en súbita renovación—) y al otro lado lo frenético, ¿cómo se juntan? ¿Cómo llega ese líquido hecho fuego al recipiente calmo, al mismo tiempo metálico y carnal, a la vez duro y tierno, de la toná, la siguiyia, la soleá, el tango? Por de pronto, se junta con el vaivén parsimonioso de los años, con el tejido espacioso y complejo que entreveran los siglos. Pero, presumiblemente, no se junta en las sierras.

Lo propusimos más atrás: se junta en el presidio común, se junta en la cueva familiar: se junta en lo junto. El bandolero, el felah-mengu, vive lo separado. El cante se forma en lo junto. El bandolero vive en lo impaciente. El cante se forma en lo obstinado. El bandolero crea la red de su propio silencio. El cante crea un lenguaje. Ese lenguaje cabe en el rinconcito de una cueva, cabe en el patio de un penal, y no cabe, por lo menos entero, en la sierra. No es propiamente su lugar. En la sierra hay que tragar la desgracia de un trago, sin mastigarla. En el penal, en la cueva, es preciso rumiarla. El cante es un animal de rumia. Por mucho que el bandolero haga de la sierra su vida, todo en esa vida, en esa sierra, tiene que ser provisional: el sueño, el amor, el contacto furtivo con los seres de su sangre, y hasta la fogata que enciende de noche para demorar una charla, un silencio o un canto; allí es provisional el canto mismo; todo es provisional, todo es alerta. El cante no puede haber sedimentado formas en lo sobresaltado y en lo aislado; sí en lo obstinado y junto: sobre todo, pues, en la cueva: ese lugar en que los pobres articulan pacientemente su venganza: la de sobrevivir. El monfí sabía que no habrían de sobrevivir ni él ni su patria. El bandolero sabe que su cabeza está en los bandos. El *monfí*, tal vez aportó algún aullido. El bandolero, tal vez aporta un tercio, un ayeo, una repentina

desobediencia creadora, musical o expresiva, además de unas cuantas coplas. Y aporta, sobre todo, su ser: lo forajido. Van siendo aportaciones. Pero las formas van naciendo en la cueva. El bato que espera hierático, en silencio; la bata que reza, pasándose la ausencia de su hijo como la sucesión de cuentas de un rosario secreto; el hermanillo que crece oyendo ese lento metrónomo del miedo. Allí van naciendo las formas. Con respecto del cante, el bandolerismo tiene un hándicap esencial: a veces el bandolero es sanguinario. El cante —siempre— es misericordioso. Y algo más decisivo: con respecto del cante, el bandolero tiene tal vez **demasiado** coraje: porque en el cante hay también miedo.

Deducimos que hay una época en la formación de los cantes que es eminentemente secreta, ritual. Y no sabemos explicarlo. Tal vez la explicación estaba ahí: era el miedo. El lento miedo colaboraba en el origen de las formas, el lento miedo las encerraba luego hacia este lado de la cortina o de la puerta, para que no las vean los guardias ni las vean los extraños. Ellos, los misteriosos y ya perdidos primeros constructores del flamenco, intuían que las formas de sus cantos denunciaban a su dolor, denunciaban a su protesta: y ellos sabían que su protesta les denunciaba a ellos (ellos: sus presos, sus forajidos, sus rasgos raciales, su idioma, su cultura, sus niños chicos creciendo hacia el futuro hostil). Para seguir ocultos a la mirada de la persecución o la amenaza tuvieron que ocultar el cante. Subterráneo, ritual, secreto... Tal vez pueda decirse: temeroso. Ese temor ya no lo aporta el bandolero. Lo acumula el campesino medio paria, el gitano sedentario, el anciano. El temor, sobre todo, de los ancianos —que saben de la vida, de aquella vida, de esa vida, mucho más que sus

hijos. ¿En qué medida los ancianos han intervenido en la creación de las formas del cante, en sus músicas y en sus letras? Tal vez en una medida mayor de lo que podemos pensar. A veces, los jóvenes crean lo necesario. Con ello, los ancianos crean a veces lo duradero. En cuanto al cante, la cantidad de ancianos cantadores capaces de hacernos daño con su voz estroza, es sencillamente increíble. De dónde sacan genio estos viejos para cubrir con su voz última la imposible extensión de una toná o de una siguiiya imposibles, es en verdad un enigma. Excepto si aceptamos un hecho: el de que esos ancianos son creadores y la dimensión de su voz es sólo una parte de la totalidad de su fuerza creadora; e incluso son capaces de valorar a los sudores de su voz: creando tercios y tonos sudorosos.

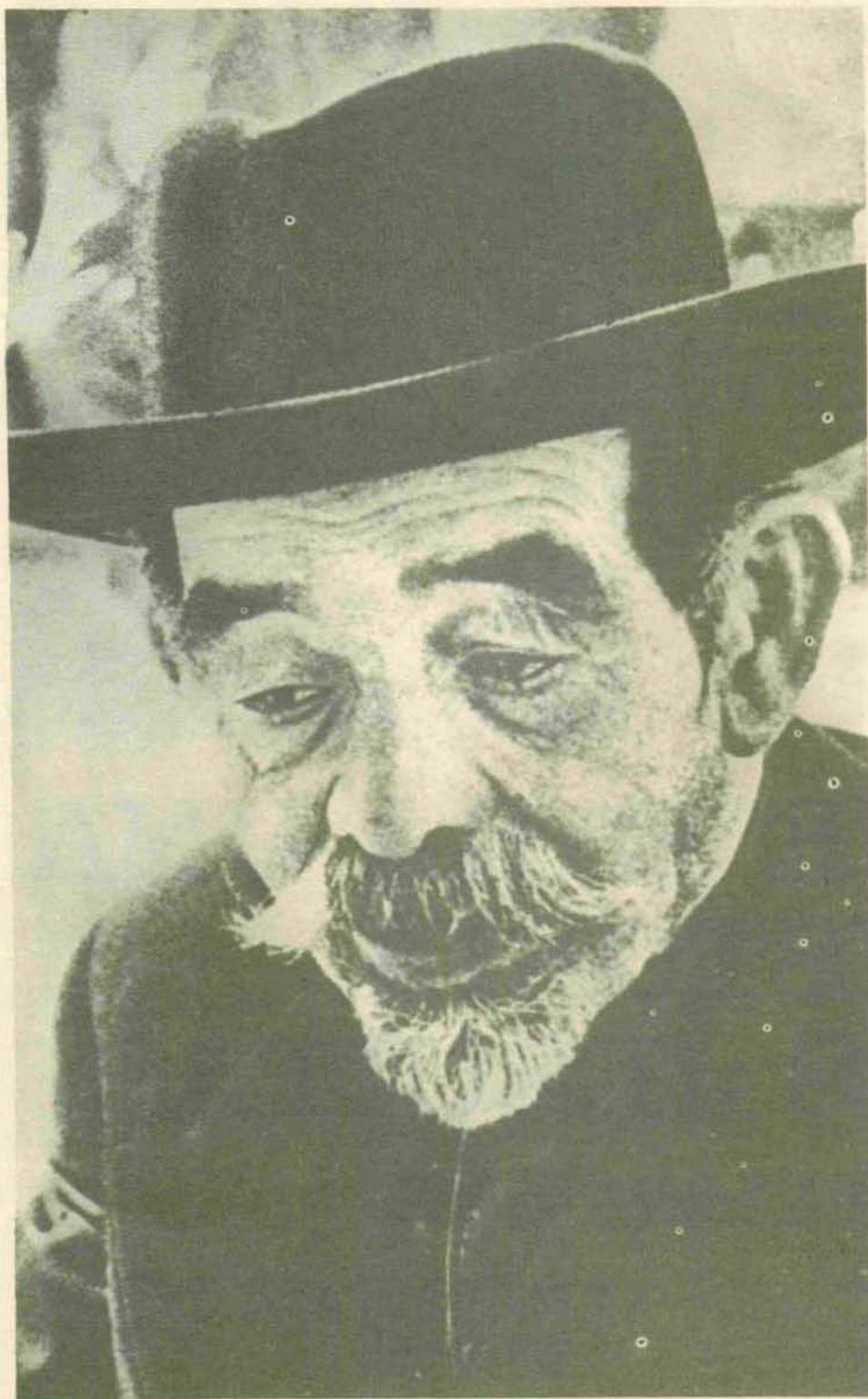
Los ancianos y el cante, los ancianos del cante. Los padres y las madres en el cante, los padres y las madres del cante. El flamenco está lleno de padres y de madres. No sólo como personajes, también como creadores. Habría que reflexionar muy seriamente sobre este suceso, tan ignorado por nuestras culturas. Nuestras culturas bárbaras omiten al anciano. No es sólo una brutalidad, es también un error. Ya hizo —dicen— lo que podía. ¿Hacer es todo? ¿Y reflexionar, aconsejar y, sobre todo, recordar? ¿Quién puede recordar más que su padre? ¿Quién puede recordar más que el padre de su vecino? ¿Y cómo no advertir la importancia del recuerdo en la vida? ¿Recordar no es **hacer**? Memoria del flamenco he llamado a este libro: Informe sobre el cante flamenco, pero también, y sobre todo, reflexión sobre lo que recuerda el cante. La memoria del cante es como un parto que no cesa: entrega siglos, razas, músicas de épocas remotas y remotos lugares, historia, poesía, sociología.

Se podría decir que el cante es, ante todo, memoria (quizá pueda decirse de todo el arte. Con el recuerdo de un parricida, Dos-toiewski compondrá su epopeya de los Karamazov. Con el sabor de una lejana magdalena, Proust edificará casi toda su vasta obra). El cante es una forma avariciosa, insaciable, de la memoria. ¿Y quién recuerda más que un viejo? No sólo porque tiene más años; también porque su verdadero oficio es recordar. Los jóvenes tenían la fragua, el caballo, el camino, su propia juventud: atributos veloces, propicios para **hacer** directamente. Los ancianos tenían una edad, una silla, un sueño corto, insomne: atributos despaciosos, propicios para recordar —o afianzar el hacer—. El anciano es necesario a una cultura, porque toda cultura se apoya en sus recuerdos para no caminar a ciegas, para inventarse su destino y no cualquier destino. Las culturas modernas tienden a prescindir de sus ancianos, tienden a olvidarse del beneficio histórico que es el acto de recordar. (Un paréntesis: es obvio que no hablo de respetar lo descompuesto, sino de recordar lo verdadero. No defiendo lo pasado que inmoviliza: elogio el servicio de la memoria viva.)

La cultura gitana —y muchas gentes andaluzas— no desconocen el valor de sus viejos. **Je-río de muerte en el hospital, e recibió carta de mi mare, y m'echao a llorá**; de nuevo: no vemos el hospital, tal vez ni siquiera la herida: vemos la anciana, pequeña, en alguna habitación, sentada en una silla, con un pañolito sobre el cuello o el pelo, escribiendo una carta: dándole un cauce a su memoria. El gitano, el andaluz, el creador del arte flamenco, saben que sus ancianos retendrán la memoria de la vida. A veces, para que los conserven, les mandan la materia de recuerdos horribles: **Hermanillo mío Curro, corre y dile a mare cómo me queo n'esta**

**casapuerta, rebujao en sangre**: estas palabras, tal como llegan a nosotros, no pueden ser las que pronunció el malherido; en esta situación, en ese estado, lo que dijo debió de ser algo muy parecido a «Curro, dile a mi madre que me muero»; y esas palabras, que son una semilla, llegarán al lugar que les pertenece, se quedarán allí por mucho tiempo, como perros misteriosos le lamerán los pies durante años a madre, a padre, a Curro; durante años serán memoria, memoria indescriptible, insoportable y lenta. Y un día, una noche, fácilmente una madrugada, esa memoria se hará ser: o Curro, o padre, o madre, en vez de un llanto o una imprecación, llorará o aullará una siguiiya: **Hermano mío Currito, corre y dile a madre cómo me queo n'esta casapuerta, re-vuelto en mi sangre**. Y esa voz —de Curro, de una vieja, de un viejo, cómo saberlo ya y qué importa— sonará de repente quejumbrosa, miedosa, expresando esa queja, expresando ese miedo; consolidando, reivindicando la parte martirizada del ser de la gitanería, agregando a su historia un epitafio más.

Un epitafio verdadero expresa el hueco que dejara un ser y al expresarlo lo convierte en fama. Una siguiiya hace famosa la clandestinidad en el dolor de una infamia y, también, de una genialidad poética. Porque —y de ello no vamos a ocuparnos ahora— el ser flamenco no ha creado únicamente un lenguaje musical incomparable, sino también un mundo verbal, unas formas geniales de lenguaje poético, cuya intensidad puede ser igualada en ocasiones pero no superada nunca por nada escrito en castellano. A través de esa fuerza poética, de esa sabiduría tonal y de esa gutural intimidad que han hecho de cada siguiiya lo que es, las palabras «corre y dile a madre» se han convertido en un decir más vasto; ya no se entera



NUESTRAS CULTURAS BARBARAS OMITEN AL ANCIANO. NO ES SOLO UNA BRUTALIDAD, ES TAMBIEN UN ERROR. EN LA CULTURA GITANA EL ANCIANO JAMAS SUFRE LA MARGINACION DE LOS SUYOS. «EL ANCIANO ES NECESARIO A UNA CULTURA, PORQUE TODA CULTURA SE APOYA EN SUS RECUERDOS PARA NO CAMINAR A CIEGAS.»

solamente madre: nos enteramos todos. Entonces habremos de deducir qué había detrás de aquellas presumibles palabras fundadoras: «Curro, dile a mi madre que me muero.» Habremos de imaginar a Curro y de

calcular cuánto es Curro, habremos de entrever a madre y de calcular el tamaño de madre, habremos de pensar el lugar donde madre recibe la noticia y donde la guarda para darle oculto calor, habremos de mirar los años du-

rante los cuales las presuntas palabras fundadoras y madre y Curro y la historia íntima y social de todos ellos pugnarán como un ser que nace hacia el parto de su expresión; habremos de calcular, cuando esa siguiiya nos llegue (no hay menos de un centenar parecidas a ella) todo el tumulto de su historia desconocida. Ese es nuestro trabajo. Diría: nuestro deber. Interpretar al resultado de sus padecimientos sin escamotearlo: Ellos —puesto que tienen miedo— son libres de escamotearlo: antes, conservando sus cantes en la clandestinidad de sus cuevas; después, envolviéndolos en bullicio por los cafés cantantes; ahora, sirviendo cante con coca-cola en los tablaos. Aunque a veces el rugido de una lágrima bárbara puede emerger incluso ante un auditorio de norteamericanas despistadas, verdaderas fábricas de palmas a destiempo. Es que el escamoteo no puede ser total. Cuando lo oculto es mucho ya no se puede ocultar todo. Si volvemos atrás veremos que puede callarse una condena, pero no veinticuatro.

**Veinticinco calabozos tiene la cárcel de Utrera**, se dice que dijera Diego Corrientes. **Veinticuatro llevo andaos**, debió de cantar, tal vez, Tío Luis el de la Juliana en las postrimerías del siglo XVIII, con sus cántaros de agua por el camino que llevaba a Jerez, o reunido en la noche junto al candil con unos cuantos cómplices de las tonás que, por entonces, empujaban hacia nacer. Tío Luis sabía que todo nacimiento conlleva el dolor de la parturienta y sucede revuelto en sangre. **Veinticuatro llevo andaos**. Habría que haberle escuchado esos tercios al Tío Luis, de Jerez. **El más oscuro me queda** —concluiría, exhausto. **El más oscuro me queda** <sup>11</sup>. ■  
F. G.

<sup>11</sup> Este texto formará parte del libro, aún inédito, **Memoria del flamenco**.