

3. Una aproximación al rastro de la reivindicación en los orígenes del flamenco

Juan Pinilla





Juan Pinilla

La historiografía oficial del flamenco ha ocultado de forma premeditada una parte importante de la historia de esta música: el compromiso social inherente a la misma. No se trata de un hecho aislado, sino de una parte fundamental de la génesis del canto andaluz. El frondoso árbol del flamenco está lleno de nombres de grandes intérpretes que cantaron/contaron los episodios políticos del convulso siglo XIX, que encararon las dictaduras de Primo de Rivera y Berenguer, que tomaron parte por la II República, que combatieron al fascismo, que sufrieron el exilio, la muerte, la desaparición y el asesinato, que lucharon desde dentro para traer la democracia y que murieron en los años de la Transición. Detrás de cada episodio de compromiso jondo hay un fuerte respaldo de calidad artística, en el sentido que apuntaba Mao Tse-Tung en el Foro de Yenán en mayo de 1.942: (...) *Una obra de arte que carece de valor artístico, por progresista que sea en lo político, no tiene fuerza.*

Eugenio Noel escribió a principios del siglo XX: *Un hombre «flamenco» es un ser humano a quien toda clase de cuestiones le tienen sin cuidado, a excepción de las que*

puedan afectar a su interesante persona (...). Esta aseveración ha sido refutada con honrosos ejemplos en los recientes estudios que han arrojado luz sobre la cara más reivindicativa del arte andaluz.

Existen numerosos testimonios muy útiles para demostrar que, desde sus primeras manifestaciones hasta la actualidad, buena parte de la música andaluza ha sido un sedimento de rebeldía importante. Si bien hay notorios casos de artistas camaleónicos que capearon el temporal político adaptándose a las circunstancias, no fue la tónica general en ningún caso.

En estos tiempos en los que existen colosales intentos por confundir la Historia y hay quien amenaza con seguir escondiendo en los sótanos de la memoria los nombres de las personas que dieron su vida por la democracia y la libertad, urge desempolvar archivos y narrar con fidelidad los acontecimientos que llevaron a un buen número de intérpretes de lo jondo a manifestar un posicionamiento político y social claro. Fueron hombres y mujeres que les tocó vivir el momento y expusieron, y arriesgaron como el que más. Entre ellos se encuentran algunos letristas y productores, pues el espectro del flamenco abarca más allá del escenario. Como todo arte vivo, esta música se impregna de cuanto sucede a su alrededor. Resistiéndose a lo establecido, algunos artistas memorables afilaron el talento y dieron testimonio de su compromiso a través de las letras, de sus montajes coreográficos o de la coherencia de sus propios actos.

El Nobel portugués José Saramago afirmaba que «la palabra escrita no es más que algo insignificante y muerto que está ahí, esperando que la resuciten». En el caso andaluz, esa resurrección de las palabras y los versos corresponde por antonomasia al flamenco. La vida que otorga el cante a la poesía popular andaluza revela un parentesco axiomático, como si una pariese al otro o como si hubieran nacido para fundirse. Por otro lado, el cantaor que ejecuta los muy variados estilos del acervo flamenco es intérprete, a su vez, de poemas populares. En ocasiones puede crear los versos que entona y otras veces es un mero seleccionador de tales poemas en función de sus necesidades expresivas. En ese sentido tenemos un motivo más para analizar la calidad del intérprete jondo a través de su gusto poético. Explicado este parentesco entre poesía y cante, resulta imprescindible adaptar ciertos criterios historicistas aplicables a la literatura en este análisis sobre el papel de los flamencos ante los acontecimientos políticos.

Al hilo de lo anterior, el periodista Alfredo Grimaldos asegura lo siguiente: «En las letras flamencas hay un poso de rebeldía, fruto de la persecución y la margina-

ción. La Guardia Civil y la Justicia aparecen siempre amenazantes». Y efectivamente, si echamos un vistazo a las letras de siglos anteriores, especialmente en el XVIII y XIX, la protesta contra el poder y sus agentes era constante. Aquí expongo algunos ejemplos de distintos recopilatorios de letras flamencas de angustia, injusticia y desasosiego, que respaldan esta afirmación:

*“¿A qué me traes la libertad,
carcelero despistado,
si en los libros del penal
la vida se me ha quedado?”*

*“Mare dígame usted al juez
que mi causa finalice.
Que en las manos de los jueces
las causas echan raíces.”*

*“Por Dios, Sargento Ramírez,
no le pegue usted a mi padre.
Que el pobretico es un viejo
que no se mete con nadie.”*

El flamenco se asienta en Andalucía durante el siglo XIX en un periodo de transición en la producción económica. El dibujo seguía siendo el mismo, el de una sociedad muy polarizada entre los de arriba y los de abajo. Junto a la burguesía, mayormente agraria, que jugará un papel dispar en el auge del flamenco, nace en paralelo una corriente estética, artística y moral. Sus gustos poéticos, en tanto que era la clase social que ostentaba el poder económico, son acogidos por los artistas como método de subsistencia. El profesor e investigador Jairo García Jaramillo escribe: «El componente ideológico burgués configuraba que escribir poesía es un ejercicio literario destinado a transmitir sentimientos y estados de ánimo, frente a otros discursos en los que tendría cabida lo intelectual, lo racional, etc. Es decir, que aquí se cumplía en primera instancia la lógica ideológica burguesa *sacralizadora de lo privado*, como dice Luis García Montero, es decir, lo que Juan Carlos Rodríguez llamó (...) la *gran mentira* del mito burgués de la *palabra poética*». Traslademos al flamenco estas teorías y nos resultará fácil ubicarlas.

No podemos realizar un paralelismo histórico a lo largo de un amplio arco temporal, en relación con el planteamiento que realiza el profesor y teórico de la literatura Juan Carlos Rodríguez (1942-2016) ya que el flamenco, tal y como lo conocemos hoy, apenas tiene dos siglos de historia o, si me apuran, un siglo largo; por lo tanto, se configura dentro de la sociedad burguesa a la que nos referimos y no podemos extraer información fidedigna sobre la música flamenca anterior al XIX. Pero sí podemos enlazar estas teorías desde la base flamenca ya instituida en este siglo y observar cómo también los intérpretes adaptaron la temática de sus letras y expresiones artístico-musicales a esa ‘sacralización de lo privado’ que dice García Montero en la cita de Jaramillo. Para apuntalar aún más esta teoría rescatamos al poeta José Luis Ortiz Nuevo quien señala que en el flamenquismo de finales del siglo XIX se puso de manifiesto una actitud pequeño-burguesa, caracterizada por la huida de la realidad. El destacado estudioso austriaco Gerhard Steingress explica lo siguiente: «El cante es producto de ese cambio de ambiente y de público, causado por el proceso social de la transición de la sociedad andaluza del feudalismo hacia un tipo concreto de capitalismo en el siglo XIX». Con estos supuestos vemos que, en el flamenco como en la literatura, existe la dualidad que plantean las investigaciones del insigne profesor Juan Carlos Rodríguez. Por un lado, estaría el flamenco de gusto *burgués* como sugiere Ortiz Nuevo, amparado en los sentimientos ideales, el sesgo religioso/supersticioso, o en una «idealización sensiblera o la hipócrita interpretación espiritual», acertado análisis que escribió el poeta granadino Juan Jesús León, a lo que añadimos una especie de demagogia *sentimentaloidé* que pretendía provocar la emoción facilona en el *señorito* que contrataba a los artistas. En el otro extremo situamos un flamenco materialista en contacto con la realidad, narrador de acontecimientos históricos, valiente y comprometido. Ese gusto por la estética burguesa que desarrollaban los intérpretes de la época no significa, en ningún caso, que estuvieran alineados con el poder económico, más bien respondía, ahora sí, a una imperiosa necesidad de sobrevivir.

Dos letras por fandangos del Niño Gloria, el primero, y Manuel Vallejo, el segundo, nos sirven como ejemplo:

*“Sin saber la que escoger
entre flores yo me hallaba.
Sin saber la que escoger.
Y de tantas como había*

*tú me faltabas, mujer,
que era la que yo quería.”*

*“Ruégale a Dios por salud,
de mi madre no te rías,
ruégale a Dios por salud.
Que puede ser que algún día
enferma te pongas tú
y yo seré quien me ría.”*

Ejemplos de «idealización sensiblera, hipócrita interpretación espiritual» que decía Juan Jesús León, frente a esta letra que también grabaron ambos, Manuel Vallejo en 1930 y el Niño Gloria en 1928:

*“Al pasar por un barranco
dijo un negro con afán:
¡Dios mío, quién fuera blanco,
aunque fuera catalán!”*

Con sus numerosas versiones, esta copla nació en Cuba y refleja la mala fama que adquirieron los catalanes durante la primera mitad del siglo XIX por haberse dedicado al comercio de esclavos. Llegaron a desembarcar hasta 600.000 esclavos procedentes de África. Los flamencos adaptaron esta letra y la entonaron con una fuerte dosis de humor y crítica. Si bien la letra puede sonar más graciosa que política, su contenido es indudablemente ideológico. Ambos cantaores la grabaron en tiempos del fuerte anticatalanismo surgido durante la dictadura de Primo de Rivera. Los constantes ataques en prensa a las pretensiones independentistas de una parte del pueblo catalán provocaron reacciones en todo el territorio español. Quizá vayan por ahí los tiros.

También nos sirve como ejemplo esta copla con su profundo mensaje:

*“Morito soy,
morito soy, de Triana.
Y no se vende a cualquiera
el moro de esta morera.*

*Y no se vende a cualquiera
porque a mí no me daba la gana.”*

Cantada por Antonio Mairena en no pocas ocasiones exhibe un alegato a la coherencia, al honor y la dignidad de las personas que ‘no se venden’ frente a quienes se dejan comprar por el mejor postor. Dos ejemplos de cantes que muestran dosis políticas frente a aquellos que pretendían acariciar el oído (y el bolsillo) de los señoritos. Nótese que hablamos en masculino porque apenas existían ‘señoritas’ que contratasen para fiestas a los flamencos de la época. En términos generales, las mujeres de aquellos años, por muy ricas que fuesen, aguardaban metidas en su casa mientras los esposos se divertían.

El poeta Javier Egea escribió un gran número de coplas para este arte producto de su afición al flamenco. En 1987 contó a Manuel Peñalver Castillo que «todo discurso literario es un discurso ideológico. Esa ideología sólo puede ser de dos clases: bien la que reproduce las categorías dominantes, manteniéndolas, bien la que produce otras nuevas, penetrando mediante un análisis materialista por las fisuras del sistema normativo (...)». Nos basamos en estas aseveraciones del poeta granadino para enfatizar el párrafo anterior, supuesto que el cante flamenco es reproductor de letras, de versos, y esos versos tienen su propio corpus ideológico, el intérprete que selecciona esas coplas puede incurrir en ser mero reproductor de los sentimientos dominantes o bien, mostrar otra sensibilidad distinta que cuestione dichos sentimientos y esté en contacto con la realidad.

Dicho esto, conviene aclarar algo que pareciera evidente. La política abarca todas las esferas posibles que atañen a los seres humanos. Cabría señalar tales dimensiones de la política para hacer énfasis en que detrás de todo cante, incluso del más bucólico o sentimental, existe un discurso político, un discurso ideológico que se familiariza con un tipo de concepción de la belleza. Producto de la política y la sociedad de un periodo de la historia, surgen tendencias estéticas que encuentran hueco en el arte: desde la idealización del amor, hasta los celos enclavados en la conciencia de posesión del hombre sobre la mujer; desde la filia o fobia hacia la corona, hasta las persecuciones de los gitanos, las injustas condenas a prisión, la necesidad de comer y un largo etcétera de factores que aparecen con frecuencia en las antologías de coplas flamencas de siglos anteriores. Hablamos por tanto de unos acontecimientos sociales que se convierten en producto poético de los cantaores del pueblo y, a su vez, la producción poética sobre la que se sustenta el cante flamenco lleva aparejada

una carga ideológica. Ese cante será acompañado por los guitarristas, que son a su vez los encargados de enfatizar, elevar, dar gravedad o dulcificar el mensaje a través de los acordes de la sonanta, y ese cante será bailado por los tacones de los bailaores, con sus dosis de interpretación del mensaje poético que les otorga la voz. Todo está relacionado, todo responde a la interpretación de la letra, a la poesía popular andaluza, madre, hermana e hija a su vez del magno mundo flamenco.

Como algunos flamencos sobrevivieron durante años en las fiestas que organizaban las personas pudientes, el cante se acomodó a los gustos estéticos de esta clase social ‘pagadora’. También hubo excepciones y no todo fue prostitución, José Manuel Gamboa explica que había señoritos con paladar para el cante. Por desgracia ese paladar no era la tónica dominante en todos los casos. Este hecho, junto con la profesionalización del flamenco que comienza a subirse a los escenarios de los primeros cafés de cante a mediados del siglo XIX, se produce durante este siglo y buena parte del XX, y nos sirve para recordar aquello que el propio Marx dejó escrito: «bajo las condiciones capitalistas de producción también el arte deviene mercancía». Aquel flamenco del pueblo, de la clase obrera, tan ritual, tan íntimo, se tornó mercancía con el fin de que sus intérpretes pudieran comer. Esta mercantilización se hizo mucho más evidente durante la época de los cafés cantantes y, sobre todo, en la llamada ‘Ópera flamenca’ donde lo que primaba es «(...) la taquilla que se hace en cada actuación, sin importar hasta qué punto los artistas flamencos tienen que plegarse a las necesidades de la escena y acallar ese instinto que les pedía a gritos arrancarse por alguno de los palos más hondos», cuenta la profesora Sara Pineda. En un trabajo titulado *La II República a compases flamencos*, Pineda continúa asegurando: «Y es que el cante no nació para convertirse en entretenimiento de un público al que lo último que le importa es la dignificación del artista, sino más bien que el dinero invertido en la entrada se tradujera en una tarde de diversión asegurada. Si el flamenco iba muriendo poco a poco o si los artistas veían cómo su talento se desperdiciaba en interpretaciones baladíes y carentes de significación, era lo de menos».

Durante la llamada Ópera Flamenca, nombre que no responde más que a un título que se les dio a los espectáculos de flamenco para pagar menos impuestos, los cantes considerados troncales (seguiriyas, soleares o tonás, v.g.) perdieron fuerza frente al fandango, que, por su grandísima variedad y virtuosismo, provocaba gran enaltecimiento entre el público. Al referirnos a este proceso de mercantilización, nos encontramos de nuevo con las teorías de Juan Carlos Rodríguez: «El sí de la ideología dominante decía sencillamente sí a los valores dominantes. Y los

valores dominantes decían sencillamente no a la historia». Y así ocurrió durante la Ópera Flamenca y otros periodos anteriores y posteriores: se le dio la espalda a la historia, incluida la misma historia del flamenco, en pos de un acercamiento a todos los públicos que desembocó muchas veces en una creación poética débil y demagógica, y en unos recursos estilísticos que daban prioridad al alarde y el virtuosismo de las voces frente a la profundidad y la hondura de otros estilos flamencos. Aun así, en lo que respecta a la Ópera Flamenca, el que escribe se manifiesta un rendido admirador de las figuras que despuntaron en el seno de este movimiento musical. Fue una época tremendamente prolífica que mejoró las condiciones de vida de un buen número de intérpretes de lo jondo. La deslumbrante creatividad de sus intérpretes puso de manifiesto que tal riqueza musical daba para construir pequeñas joyas sonoras dentro de un mismo estilo, ya que descubrieron el carácter poliédrico del fandango, regalo sonoro que podían estirar, moldear y diversificar por tan distintos caminos que parecían no tener fin.

De vueltas al planteamiento que venimos refiriendo, la antropóloga Cristina Cruces afirma la naturaleza no comercial del flamenco en *Más allá de la música. Antropología y flamenco*, y Gerhard Streingress, en su libro *Sociología del cante flamenco* escribe que: «(...) El emergente fetichismo de la mercancía cambió profundamente el carácter de la producción artística y con él la posición del artista en la sociedad. Desde la perspectiva del carácter mercantil de la obra de arte, la relación entre la necesidad y la producción artísticas se vio separada de la voluntad subjetiva del artista para convertirse en objeto de las relaciones de mercado. Como efecto de este cambio se sucedieron una serie de consecuencias culturales y psicológicas respecto a la producción artística: el mercado no solo determinó qué arte se produce, sino también cómo este se produce». Esa forma de producción que señala Streingress es la que apuntaba Ortiz Nuevo refiriéndose al gusto burgués: «huida de la realidad».

Los insignes Carlos y Pedro Caba fueron dos hermanos extremeños autores de un bellissimo libro titulado *Andalucía, su comunismo libertario y su cante jondo*. Aseguran que Andalucía es «el pueblo que menos imita; el que salvaguarda su originalismo, su autenticidad, como un tesoro», en referencia a que el propio cante jondo o la forma de hablar andaluza son impermeables ante las modas de turno. Los escritores hacen hincapié en que este rasgo de autenticidad, entre otros, tiene que ver con lo que ellos llaman *individualismo andaluz*. El individualismo como piedra angular sobre la que vertebrarán su concepto en torno al flamenco. Federico García

Lorca expresó que «la substancialidad entrañable de la personalidad de Granada se esconde en los interiores de las casas (...) el granadino se retira consigo mismo (...)» aludiendo a ese mismo rasgo. El maestro Antonio Mairena aseguró en una conversación radiofónica con el comunicador Jesús Quintero que un cantaor es tan individualista que hasta «le estorba el propio guitarrista», afirmación que viene a respaldar la teoría de los hermanos Caba. Recalcan los autores extremeños que un intérprete flamenco debe ser un «espíritu solitario (...) atento solo al íntimo manantío de sus sentimientos, que anegan su alma en las propias resonancias» y aseguran más adelante que «el cante, como toda insobornable vocación lírica, es incompatible con el profesionalismo; queremos decir, con el instinto comercial» ya que tanto literatura como música, según su criterio, no pueden ser ofrecidas como una mercancía porque ello atenta contra su inmaculada concepción artística y, en el caso del flamenco, también iría contra esa naturaleza no venal que afirma Cristina Cruces. Atendiendo a su teoría, este individualismo tendría todo que ver con la «rebeldía social andaluza» que emparentan con el crecimiento del comunismo libertario tan extendido por Andalucía durante el siglo XIX. La expresión del cante jondo es la catarsis de un ser que necesita soltar sus penas a través del cante y el dolor universal alcanza el clímax cuando está individualizado, es decir, cuando es el cantaor el que canaliza y exprime todo ese bagaje empírico para traducirlo al lenguaje jondo y darle forma y contenido flamenco. A partir de ahí ya está elaborado el producto sensorial para el disfrute de los que quieran acercarse y compartir con su saber escuchar. Los autores encuentran apoyo para su teoría en la mera observación de una fiesta flamenca donde los que intervienen lo hacen de forma individual, aunque haya un corro de personas participando en la misma, bien con las palmas, jaleos, guitarras, o con el cante y el baile espontáneos. Aseguran que en las fiestas flamencas no existen cantos corales. Este extremo no es del todo cierto ya que existen cantos corales desde la génesis del flamenco y se realizaban especialmente en las juergas. Por tangos, bulerías, alboreás (cantes de la boda), cantes del campo, fandangos de Huelva, etc. Dicho esto, es cierto que sería impensable una seguiriya, o una soleá, a dos voces. La mecánica y el encorsetamiento que requieren el empaste de las voces al unísono, harían inexpresiva la soleá o la seguiriya, siendo cantes que precisan de gran concentración, sensibilidad y libertad interpretativa.

De otro lado no podemos afirmar que compartamos esta teoría del individualismo con los hermanos Caba. Más al contrario creemos que todo artista necesita de la colectivización de sus sentimientos, de compartir en una reunión íntima o en un

ambiente propicio con personas que escuchen, el motivo último de la producción flamenca en sus orígenes. Colectivizar, compartir, hacer público, de dentro hacia afuera y, en ocasiones, de dentro «hacia más adentro» como escribió Francisco Umbral, absorbo el artista en sí, pero con la intención de comunicar, de ser escuchado. El individualismo interpretativo del cantaor o cantaora necesita de la socialización de su mensaje, del abrigo de otras personas, de quienes le escuchan, de quienes le jalean, de quienes acompañan a la guitarra (que incluso en los Cafés de Cantes del siglo XIX eran varios sonando a la vez), de todo el ambiente, en definitiva, que se debe generar en torno a la persona que canta.

Carlos y Pedro Caba entienden que el flamenco es una música familiarizada con aquel ser revolucionario que sacudió Andalucía durante el siglo XIX. Para ello se amparan en ese individualismo que explican como propio del cante para casarlo con el anarcoindividualismo que enfatiza la autonomía del individuo. De igual forma sustentan la misma teoría en el análisis de los textos cantados por los flamencos para demostrar la empatía de estos hacia los despojados y los oprimidos. Con todo ello, justificaban que se trata de una música con espíritu revolucionario. Sus opiniones no pasaron desapercibidas. Como dijimos antes, Cansinos Assens, prolífico escritor, periodista, ensayista y poeta, primo de Rita Hayworth, y a quien Borges consideraba su maestro, no escatima en halagos hacia esta obra en su libro *La copla andaluza*.

Llegados a este punto cabe detenerse para explicar que en todo lo anterior no hemos querido expresar desafección, ni por asomo, hacia el flamenco alejado de la estética reivindicativa. En absoluto. Desde el propio Pepe Pinto, hasta Pepe Marchena o Juanito Mojama, todos son rubíes que disfrutan la corona del flamenco. Para el caso, hacemos nuestras las palabras que Gramsci escribió desde la prisión en 1944: «Tal vez he hecho una distinción entre un disfrute estético y un juicio positivo de valor por la belleza artística, i.e., entre un entusiasmo por una obra de arte en sí misma y un entusiasmo moral, por lo que quiero decir un deseo de participar en el mundo ideológico del artista –una distinción que me parece justa y necesaria. Puedo admirar *La Guerra y la Paz* de Tolstoi desde un punto de vista estético sin estar de acuerdo con los contenidos ideológicos del libro». Una obra de arte es una obra de arte, aunque su autor se llame Heidegger, Ezra Pound, Agustín de Foxá o Florián Rey, reconocidos nazis, fascistas o falangistas, respectivamente.

El flamenco mismo es una obra de arte sonora y visual desde Isabelita de Jerez a Carmen Amaya, desde Manolo Sanlúcar a El Chata de Vicálvaro, desde la Niña de Antequera a La Serneta y desde Pepe Marchena a Carmen Linares. Todas y todos,

independientemente del discurso ideológico que emplean en su creación artística, son generadores de belleza, de emociones, creadores que enriquecen el acervo musical y estético de esta cultura universal que se llama flamenco.

Aclarado esto, insistimos de nuevo, por inercia de los Caba, en que el planteamiento político está presente en la música flamenca y no solo queda determinado por las letras comprometidas o evocadoras de episodios históricos sino también por la ideología que hay impregnada en el inconsciente de los gustos musicales aparentemente neutrales de aquella burguesía que contrataba, alejados de cualquier atisbo de conciencia de clase, y cargados de demagogia y sentimentalismo barato, superstición, religiosidad exacerbada, una visión católica de la familia tradicional, donjuanismo y el atávico machismo reinante.

A modo de conclusión, el flamenco nació entre las clases más populares, en un ambiente sociopolítico determinado por los gustos de la burguesía y los cambios progresivos en los modelos de producción del siglo XIX. Es el contexto político, social y moral el que determina los comportamientos de la sociedad andaluza sobre la que crece el árbol del flamenco, y así, encuentra acño en las letras cantadas de la época, algunas de las cuales llegan hasta nuestros días. El arte jondo se comercializó contra su propia naturaleza y frente a la evasión de la realidad que implicaban los gustos burgueses, se dieron honrosos ejemplos de resistencia poética y musical. La propia historia jonda está llena de personas que no quisieron ‘prostituir’ su arte y manifestaron un recto compromiso político y social a través del cante, el baile y el toque, empresa última que hemos querido reflejar en estas líneas.