PARA UNA HISTORIOGRAFIA FLAMENCA *

POR

ANSELMO GONZALEZ CLIMENT

Un punto de partida

Se está mitologizando sin mayores recaudos el cante octosentista. Con teorías más fervorosas que demostrables se piensa hallar en su seno las claves «inamovibles» del flamenquismo —como si de tal forma existieran—. Este planteo restricto y discutible puede abrir, empero, toda la problemática de la historiografía flamenca. Aprovechémoslo.

El llevado y traído concepto del tesoro perdido del arte flamenco —sólo aplicable como justa expresión de indignación al largo y masivo proceso operístico extendido sin *strictu sensu* entre el concurso granadino (1922) y el cordobés (1956)— se quiere hacer residir precisamente en la época menos documentada: mediados del siglo XIX. La Niña de los Peines, Pepe el de la Matrona y Aurelio de Cádiz son ofrecidos a la historiografía flamenca como los últimos sobrevivientes de tan amplio ciclo aurífero. Después, nada.

Lo realmente grave de esta cuestión es que, según un tal temperamento valorativo, cualquier innovación o cualquier estilo aparentemente desconectado de lo que se supone era de tal o cual forma hace cien años atrás, carece de legitimidad. Pero lo cierto es que en cante no se puede replegar la atención en busca de una pureza que desconocemos en gran parte, y cuyos últimos latidos vibran en muy pocos cantaores, por lo demás característicamente engrandecidos con la posesión de algunos conocimientos que casi nunca ofrecen y que rara vez coinciden con los testimonios de otros actores del mismo ciclo flamenco. El censo entresacable de «viejos aficionados» para acordar la forma de un cante borroso u olvidado nos proporciona la misma falta de objetividad; menos exigibles para testimoniar, fantasean a todo velamen.

No nos engañemos. Son contadísimos los maestros actuales que hayan podido tener contacto directo con el cante finisecular. Y los que pasan por maduros «tradicionalistas» reelaboran personalmente segundas o terceras versiones de la fuente original. Es increíble que de este cúmulo de pistas erráticas y frondosa contradicción se pretenda no so-

* Prólogo al libro *Cantaores*, en preparación.

lamente la *reconstrucción musical* del siglo XIX, sino la imposición de una definitiva tabla de valores flamencos. (Y todo esto sea dicho sin tener en consideración la inconsistencia de los datos literarios y folklóricos de la época, a pesar de que ya comenzaban a interesar acusadamente muchos aspectos concretos del cantante.)

No se puede añorar lo que no se ha conocido. En todo caso hay algo incuestionable: nuestro cante actual no es un capricho, responde necesariamente a un pasado. De forma transfigurada, evolucionada y, digamos, repartida en sus diversas esencias, lo ignoto del siglo XIX pervive de manera subterránea en la intimidad de las expresiones contemporáneas. El flamenco, como actitud estético-vital, sigue siendo fundamentalmente lo que pudo haber sido en cualquier pasaje arcádico.

Más: el cante no solamente sigue siendo una expresión popular con rasgos definidos y fuertes, sino que en verdad sus recursos, antes que agotados, son imprevisiblemente ricos. Creo firmemente que hay más tesoro por descubrir que por recuperar. No se demore lo imparable, lo vital, lo que pugna por abrirse en luz al margen de leyes y ortodoxias de viejos rezongones del cante. Al menos, ahora que todos estamos atentos frente al fenómeno flamenco (¡oh!, «la mar en medio y tierras he dexado», que diría Garcilaso), defendiéndolo y propiciándolo sin «complejo» alguno, seamos capaces de aguardar su libre, inexorable decurso.

De ahí que resulta un tanto rococó puntualizar antillas cuando el continente, pese a todo lo que se diga, se encuentra en ebullición. Además —y en última instancia—, piénsese que da escalofríos el simple intento de plantear los orígenes, los presuntos orígenes del flamenco. Sigue y probablemente seguirá vedado su perturbador linaje. Atengámonos, pues, a su única, rotunda evidencia andaluza.

Generacionalmente se transmite lo fundamental del cante, o mejor dicho, lo que los herederos de cada generación deciden libremente negar o pervivir. Sabiamente nos avisa Pedro Salinas: «La tradición se labra sobre los vastos contenidos del pasado, a fuerza de una serie de actos de discernimiento y preferencia ejercidos sobre ellos» (1). Por lo mismo, ante lo inevitablemente perdido, la mirada debe ser prospectiva; hasta el momento no se ha inventado otro desenlace. El cante no es un fenómeno consumado para siempre en los nombres que van desde el Planeta hasta Tomás el Nitri. Gracias a Dios. El cante, pura virtualidad, pura promesa, más y más que nos prende y alerta, apenas va desgranando su verdadera magnitud y su cabal sentido.

---

(1) *Jorge Manrique o Tradición y Originalidad*, Buenos Aires, 1947; p. 125.

En caso de atarnos a ciertos esquemas básicos de cantes grandes y algunos de los chicos, de acuerdo al tratamiento atribuído a un minoritario grupo de intérpretes románticos —específicamente gitano, o sea, el que podía pasar a la historia careciendo de los pruritos sociales que aquejaban al andaluz cabal—, no solamente empobreceríamos la generosidad estilística del flamenco, sino que lograríamos amedrentar a las nuevas oleadas generacionales. Nada más inhibidor que rodear la sensibilidad de un intérprete con un círculo implacable y dogmático de los cantes del Fillo, Silverio Franconetti o Juan Breva. Con las intolerables prácticas del remedo se fabrica un Niño de la Mezquita o una Elaine Adelaide Dames. Mirándolo bien, no ganan los modelos ni honran los copistas.

De esta forma —valga la insistencia— el pasado se dignifica temerosamente, cercenando la movilidad de los actores que tienen que decidir el presente. Es peligroso, sin auténtica rectoría y documentación, apiñar tanta obediencia. No se puede extender una nómina de cantaores pretéritos —petulante receta— a la que se deba acatar con máximo rigor. Constituiría una fidelidad tan inconducente como fingida. Por otra parte, no existe una red de comunicación vital entre los finiseculares y los de la hora presente. Entre ellos media una inestabilidad de transmisión realmente pavorosa.

Sin embargo, se están dramatizando los argumentos para ceñir la «cultura» del flamenco moderno. Esto, por sí mismo inconcebible, podría ser últimamente radicado en el campo del coplerismo. Pero aun así no se olvide el dictamen de Rodríguez Marín: «Porque es de notar que, aun las coplas de autores cultos que hace suyas el pueblo, no les otorga su *regium exequatur* sin hacerles alguna modificación, invariablemente para mejorarlas» (2).

Es digno de observarse, en los diversos concursos realizados en esta última década, cómo caen los estímulos elementales del cante cuando el intérprete se ve forzado a cantar «al modo» de tal o cual maestro. En una sola sesión cordobesa (1959), el jurado hubo de soportar más de treinta «polos» y «cañas», dilatada mascarada de cante «aprendío». El mismo tono, las mismas coplas, coincidente insinceridad. Es inútil: no se puede adoctrinar con textos borrosos o con una tradición retórica.

¿Desde cuándo el flamenco ha concedido sentido terminal a una generación o a una época determinada? Ello solamente ocurre en su ocaso, como un regateo del que quiere despedirse con el secreto de la

(2) *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*, Madrid, 1929; p. 42.

perfección, sentimiento que generalmente no radica en el cúmulo de sabiduría objetiva recogida a través del tiempo, sino en la convicción de la propia, irrepetible formulación individual del cante, lo que, si bien se mira, es casi razonable.

Bien venido todo el material literario, coplero, biográfico, etc., que pueda arrimarse a los archivos flamencológicos. Pero ¿quién podría restituirnos el elemento concreto, el *musical?* Y si tras lo musical seguramente convenimos que lo príncipe es el trasfondo humano y «jondo», y éste, ante nuestra experimentación directa de los que actúan y viven a nuestro alrededor, es difícilmente formulable: ¿qué pensar, pues, de lo inexorablemente transcurrido?

Hasta ahora utilizamos meras adivinaciones, reconstrucciones contradictorias, retazos insuficientes. Y el caso siempre *provisional* de ordenar el rompecabezas del pasado se plantea el problema de ajustar los títulos legítimos que podrían obligar al flamenco contemporáneo para estirar una tradición que no siente, no convive ni —esto es lo más importante— le reclama rebrotes personales.

Aurelio de Cádiz no es mejor o peor por conocer y poder seguir sustentando los moldes de las «malagueñas» de Enrique el Mellizo, las «siguiriyas» de Francisco La Perla o las «soleares» del tío Joaniquín. Estimo que lo verdaderamente interesante proviene de la intransferible mostración de su personalidad, a costa incluso del pasado que utilice, sintentice o domine, como profesional consciente que es.

Lo que no pué sé, no pué sé, y ademá es imposible (Rafael el Guerra).

Conocimientos, sí; dirigismo formalista, no. Que nadie se llame a engaño: resulta inútil interferir, ordenar o siquiera sugerir a los flamencos lo que deban hacer para aspirar al grado de «pureza». El andaluz acepta un maestro para ocasionar rebeliones íntimas. El tú acelera el yo. Y, más corrientemente, el yo se autofecunda.

En todo caso: ¿dónde se encuentra el «puro» concepto flamenco de «pureza», y dónde el *magister* cabal? Mientras Dios nos prodigue atareados en busca de superación, poco importan los decidores de gabinete. Entre academia y caos hay libertad, excitante libertad.

Bien se explica que Pedro Salinas se pronunciara por el *analfabeto profundo* antes que por el *alfabeto superficial;* y tanto más la preocupación de José Bergamín por la creciente «decadencia del analfabetismo». (Postura diversamente adelantada o revalidada, entre muchos, por Antonio Machado, Gilbert K. Chesterton, Salvador de Madariaga, Ramón Gómez de la Serna, Waldo Frank, Ignacio B. Anzoátegui y Julio Camba.)

Es frecuente y hasta irreprimible la necesidad de aconsejar a los flamencos para sacarlos de confusionismos determinados, y abrirles, en cambio, la ruta que verdaderamente les conviene. Pero en última instancia siempre resulta preferible abandonarlos al triunfo o al fracaso, sin estorbar el curso de sus respectivos azares. Normalmente lograríamos hacer del bueno uno malo, y del malo uno peor. Además, para los preceptistas nada mejor que recordarles otra frase del sentencioso diestro cordobés: «¡Ahí están los toros!»

El flamenco es como es, y no hay más vueltas. Cualquiera de ellos, en estado de personalidad, es un máximo que ha recorrido todas las escalas posibles, o sea un máximo tan ingobernable como definitivo —vaya quienquiera a decirle a Juan Talegas o a Pepe el de la Matrona que se «podría un más»...—. La línea profesional del flamenco no consiste en un *crescendo* progresista con una suave, pero inevitable, línea de decadencia, sino una línea irregular con topes nivelados. De ahí que muchos viejos cantaores y viejas bailaoras, considerados ya inútiles y al margen de la actividad creadora, logran sorpresivamente repetirnos, con más o menos economía exterior, sus juveniles «máximos».

En otro sentido: ¡cuántas veces «corregir» a un torero —flamenco circular— supone llevarlo directamente a la cornada! Cantaor, bailaor o torero practican el «jondo» arte de rebuscarse a sí mismo, lo que yo llamaría «estado de alarma de todos los resortes intuitivos».

Piénsese elementalmente: ciertos excesos dinámicos más afroamericanos que calés de Carmen Amaya, deplorables caídas en el «tip-tap» jazzístico tan propias de Antonio, tensa inamovilidad histórica de Tomás Pavón, irreprimibles monotonías en los «tercios de remate» de Antonio Mairena, algunas quejumbres excesivamente fragmentadas de la Niña de los Peines, concesiones parcialmente vulgares en el Sevillano o cierta gangosidad amenazadora en Aurelio de Cádiz, podrían ser defectos «químicamente» superables, pero muy probablemente al precio de adulterar esencias más profundas, aquellas que precisamente nos permiten hablar de la clarísima individualidad de la Amaya, Antonio, Tomás Mairena, Pastora, el Sevillano y Aurelio —entre ilustrísimos ejemplos a vuela pluma.

Nadie sabe ni por milagro en qué misteriosa dosis la aparente «negatividad» codetermina y nutre a un genio del pueblo. ¿En qué latitud de la estética o del espíritu puede seguir conservando su sentido corriente el concepto de «defecto», sobre todo aplicándolo a la hazañosa actividad andaluza? Si todo el admirable preciosismo estilístico de Pepe Marchena cae y se desinfla juzgado desde un punto de vista flamenco estrictamente antropológico, el gesto anárquico, diríase exis-

tencial, de Juanito Mojama, tiene entonces la solidez de la más pura verdad dramática.

¿No es sublime la Fernanda de Utrera con su escandalosa carencia de facultades, o Fosforito cuando poco más o menos avanza sobre el vacío? ¿Se ganaría algo simplificando la complicada greguería flamenca del Niño de la Ribera o racionalizando el habitable caos estilístico de José Palanca? ¿Qué clase de locuras —hoy pretendidamente academizadas— seguramente hicieron en su tiempo tío Luis el Cautivo, Juan Encueros o María Borrico?

A pocos se les oculta que el cantaor de ningún modo es conservador de cantes; más bien se presenta como un despreocupado utilizador de los mismos, un relativista insatisfecho, consciente o inconscientemente. El cante, una vez tenido, quema en las manos, exige inmediata decisión personal. No cabe lentitud de conservatorio. Es —de pronto— ser o no ser flamenco. Por fortuna no abunda el cantaor «museal».

El flamenco asimila libremente los resortes, estilos y hasta maneras concretas de intérpretes del pasado que buenamente llegan a su alcance (tradición recibida, no inducida), lo que buenamente en retazos o en porciones caprichosas al cabo se reordena de acuerdo a su logicidad íntima. En suma: acota lo que le sirve para desatar lo «suyo». El cante se deshace y se rehace a través de cada cantaor. O bien, no es de todos, sino de cada uno.

Los flamencólogos pueden y deben persistir en los estudios, particularmente en esa excitante arqueología flamenca que son los siglos XIX, XVIII..., todos. Pero su contributo ha de tener un carácter objetivo y no gendarme. Por ejemplo: nada se lograría de un Fosforito metodizado, plenamente «informado», doctor en jipíos octsentistas, si no una terrible máquina de repetición, una paradójica negativa a la brillante libertad del flamenquismo. Perdería absolutamente los impulsos auténticos de su personalidad, reduciéndose a una consultable bibliografía oral. Una tradición con fiel y matemático «pedigrèe» histórico es lo más parecido a la reproducción vacuna de los llanos argentinos.

Fosforito ha florecido precisamente en auténtica ley de tradición, no en el sentido de que comprenda toda su amplitud, sino en el de que en su cante se actualiza —con marcado progreso— el sentido genérico y motriz de tal tradición. Tradición, en su caso ejemplar, no significa genealogía estricta, sino demandas ambientales, *eternos* y *renovados* excitantes del mundo en que se vive y se actúa. Tradición: testimonio del presente.

Alguna vez comparé la posición de Fosforito frente a la de Juan Talegas, premios máximos de los concursos cordobeses de 1956 y 1959,

respectivamente, diciendo: «Pero entre los dos equilibrios, el de Talegas pasa por más «clásico». Las apariencias así lo muestran. Sin embargo, y a vuelta de todo lo dicho, creemos y sostenemos que es vitalmente más «clásico» Fosforito que Juan Talegas. El de Puente Genil busca y pone en juego —enorme juego vital— la aspiración de volver a los orígenes puros, y no parcialmente históricos del hacer flamenco. Está más cerca de Ziryab o del «Ciego de Cabra» que de don Antonio Chacón o Manolo Torre. Libre como los verdaderos clásicos —Talegas es neoclásico—, en Fosforito hay excitabilidad genética, porque no hay otra categoría apriórica para él que la de la integridad vital. Por eso Fosforito fomenta un prójimo apasionado, entabla vínculos de avidez interhumana. Fosforito revive, encarna el patrimonio tradicional. Talegas simplifica: lo certifica, lo atestigua pasivamente» (3). En cierto momento me dijeron —y pensé yo mismo— que estas apreciaciones las había formulado muy sobre la marcha, como nacidas que fueron en la misma mesa del jurado. Sin embargo, el tiempo no hace más que ratificarlas. Superando algunos altibajos naturales en plena juventud —y sometido a una especialísima responsabilidad histórica—, Fosforito ha logrado absorber definitivamente la sensibilidad flamenca de esta década, extendiendo su invasor atractivo sobre viejos y jóvenes, intuitivos y cultos, profesionales y desapasionados. No ha detenido el pasado. Lo revive y lo proyecta con los alfilerazos del presente. Jamás podría hacerlo con los consejos de los catedráticos que ahora proliferan y dan en darle «normas» de retroceso.

Perder el conocimiento y el interés del pretérito es una aberración, pero que jamás sirva este prurito metodológico para estropear las apariciones libres e inevitables del presente —inminente pasado, renovado hito de tradición—. Desde un punto de vista sustantivo y vital, estimo que el mérito de aproximarse a un tipo concreto de «soleares» atribuídas a Tomás el Nitri no vale ni equivale siquiera a la presencia movediza y discutible, pero tajante y *nuestra* de un Antonio Fernández Díaz. Bien se comprende que el problema no está planteado en términos necesariamente opósitos, antes al contrario. Pero aun metidos en tal brete, sería correcto optar por lo dicho. Tradición —cumple retorcer el *leit motiv*— es libertad, lo contrario de fatalidad.

Reflejos cultos

Desde otro ángulo del tema: ¿sería posible que los modernos compositores españoles —e hispanoamericanos— reelaboraran la savia del cante en formas cultas que no excedieran los ricos módulos de Isaac

(3) *¡Oído al cante!*, Madrid, 1960; p. 19.

Albéniz, Enrique Granados, Joaquín Turina, Manuel de Falla o de aquella espléndida cuota de «embrujados» franceses, poco más o menos de la misma generación hispánica, con Claude Debussy y Maurice Ravel a la cabeza? Nada de eso. Desde el clan de Halffter (Ernesto, Rodolfo y Cristóbal) a Mauricio Ohana, pasando por José Muñoz Molleda, Gustavo Pittaluga, Joaquín Rodrigo, Carlos Surinach, Juan José Castro, Salvador Bacarisse, Juan Francisco Giacobbe, Julián Bautista, Miguel Asins Arbó, Rodolfo Arizaga y otros, estamos atestiguando la renovada perspectiva y tratamiento de un común patrimonio popular. (¿Qué decir, acaso, del fenomenológico andalucista que sorpresivamente, pero con gran lógica de fondo, es el negro trompetista Miles Davis?)

Extendamos este planteo al terreno plástico, literario, lírico, etc., y llegaremos a idéntica conclusión: hay que sostener lo flamenco con los instrumentos y con la sensibilidad personal de cada artista que caiga sinceramente bajo su atracción. La rosa, siempre. Cambien los poetas.

A cuentas: no es peor o mejor una preocupación antitradicionalista que un ciego afán de progreso indefinido. Ni el pasado lo ha dicho todo ni el futuro puede asegurar lo óptimo. Como queda apuntado, impera un enriquecimiento de *perspectivas y tratos personales.* Como tal, Falla es insuperable. Pero sí variable, incluso separable. Variabilidad de mostración interpretativa frente a un eterno modelo —en este caso, el cante en sí— podría simbolizar la fórmula más prudente para fijar los engorrosos conceptos de temporalidad flamenca.

Son los cantaores —los mismos artistas cultos desde su atalaya— los que desfilan con voces intransferibles, distintas, pero sin alterar las estructuras íntimas del cante. Tales estructuras son constantes, de orden supraestético. Y el día que por extraña catástrofe éstas cambiasen radicalmente debido a la preponderancia desviacionista de insistentes generaciones, alcanzaríamos entonces una cosa que no sería cante, y sencillamente la discusión sería acuerdo necrológico.

Pero por fortuna no estamos en eso. Más bien al contrario. Jamás se había visto tanto respeto y tanto interés por el pretérito y tan acuciant sed de proyección personal. Hace mucho tiempo que los jóvenes —y no pocos maduros también— habían perdido el sentido de las jerarquías y del puro aprovechamiento de las fuentes flamencas.

A pesar de todo, a los que estamos por fuera del profesionalismo y nos manejamos como teorizadores enamorados del tema, nos corresponde una cierta actitud de alerta frente a esta toma de contacto

con *cualquier* dimensión del pretérito. El neotradicionalismo de la hora cobra por momentos rasgos peligrosamente similares a la trivialidad de la «moda».

«IGNOTUM PER IGNOTUM»

Si en el terreno del cante flamenco hay que tener cuidado con las supuestas bondades de la tradición oral —tal como creemos haberla heredado—, más arriesgado aún es entusiasmarse con el hermetismo de casta que se le atribuye a los intérpretes gitanos. Hermetismo estilístico que se asegura llega intacto a nuestros días, como si se tratara de una revelación generacional y esotérica de los graves secretos del cante. (El payo, según esto, vive en el mejor de los mundos: ¡peón de brega, epifenómeno!) Sería difícil —ocioso— demostrar este exclusivismo racial dentro de la mecánica incuestinablemente andaluza de todo el mundo imaginativo y creador del flamenco.

Pero el hecho cierto es que la tradición oral, por vía gitana o no, después de los intensos avatares del flamenquismo a lo largo del siglo, es imposible retomarla con exactitud de entomólogo. Los intentos conocidos hasta aquí resultan generalizaciones caprichosas cuando no fórmulas parciales extraídas de uno o dos gitanos aislados. La cuestión debe ser más batallada. Como que son muchos los deterioros y máxima la controvertibilidad de la «tradición oral»; pruébalo un mero repaso de las antologías globales abundantemente editadas después del primer concurso cordobés y aún antes de él, promoviendo una actividad discográfica realmente inusitada.

El siglo XIX, máxima aventura de la historiografía flamenca, es poco menos que negado al análisis, en tanto y cuanto como hecho musical. Para colmo de males, el reducido plantel de cantaores «testigos» o «herederos» de la llamada *época de oro del cante* (¿habrá sido la época de oro?), suelen mezclar la mala memoria con la mala fe. Setentones (y más) que, como bien diría don Augusto Butler, inventan lo que no saben. Aunque a veces «saben» lo que inventan...

Se afirma que la capacidad de un cantaor flamenco está en proporción directa con el volumen de conocimientos previos que posea. Como toda ley general que no escapa de exigencias lógicas elementales, la formulación es correcta. Pero sospecho que no funciona tan radicalmente como se supone, pues la evidencia es que el cantaor flamenco anarquiza todo tipo de cultura «folclórica» y generalmente tiende a eclosionar en función estricta de su potencia individual. Puro juego y juego de soledades. ¿Y de qué otra manera se va sumando el folklore?

No se puede ni se debe «kulturalizar» los métodos de transmisibilidad generacional. El pueblo dictamina, conserva, destruye o inventa con imprevisión metodológica. Es lo suyo. Hace treinta años redondos que con sagacidad y certeza expresaban los hermanos Carlos y Pedro Caba: «Si nosotros queremos atraer hacia lo jondo a los intelectuales, no es para que lo sometan y lo intelectualicen, sino, al revés, para que ellos refresquen sus raíces en sentimientos primarios, en jugo de vida, y se preparen así para entender el alma morena de Andalucía, compleja y delicada. Lo que hemos llamado atracción de los intelectuales hacia lo jondo no es, en última instancia, sino el propósito de acercarlos hacia Andalucía y su temblor de intimidad social y mística. Y en lo jondo van quizá sus mejores esencias. Con la denominación neutra de «lo jondo» queremos sugerir todo el pathos andaluz, el estilo de su cultura, y no sólo la manifestación particular del cante, que si es para nosotros, sin duda alguna, el gesto más significativo de su espíritu, para muchos no pasa de una curiosa y pintoresca modalidad» (4).

El caso es que pasado, presente y futuro en el cante son estratos temporales que se vienen complicando a extremo. Personalmente —vaya a saber si por simplificación— creo en la *intemporalidad flamenca.* O sea: no hay sucesión lógica, desarrollo acumulativo. El cante es una mostración inagotable de expresiones individualmente conclusas, sin progreso esencial objetivo. Se trata de un muestrario que nunca se acaba de conocer. Cada cantaor es mundo redondo, mostración de «uno» y para «siempre», pero siempre de ese uno. El cante, por tanto, abre el escenario de sucesivos, infinitos «unos», pero de ninguna manera progreso histórico al servicio de un determinado sistema estético.

En todo caso podríamos conceder que si bien no existe progreso en cuanto a modificación sustantiva del cante en sí, del cante como ordenamiento formal, existe progreso en el repertorio de nuevas exteriorizaciones de *humanidad,* de *jondura.* El intérprete, y no la técnica —sobre la que equivocadamente se marca la posibilidad de evolución, de historia en suma—, es el que promueve, por cima del accidente estético, distintas iluminaciones de lo jondo.

En cante no se acumula absolutamente nada. ¿De qué sirve un dolor heredado? Nadie depende de nadie. Es impensable un Chacón II con el mérito de «acumular» un poco más de cante que el Chacón original. El cante se transformaría en una carrera «porcional» que de hecho no existe. Juanito Mojama, supuesto discípulo de Manolo Torre, rompe los esquemas del jerezano y se instala en la historia

---

(4) *Andalucía: su comunismo y su cante jondo,* Biblioteca Atlántico, Madrid 1933; p. 7.

con la plenitud de ser Juanito Mojama. El pasado es base estática, pero no una ley de fuerza.

El ¡ay! no es un don heredable por sedimentación de experiencias. Es el único instrumento individualizador. Y a él tiende fáusticamente el cantaor. Futuro para siguiriyas y soleares, bulerías y alegrías, es esencia de esa libertad individual.

En cante no existe totalmente la «invención» ni se perdona la «repetición». Existe de forma lisa y llana: *mostración*. No hay arte tan desamparado y atrevido. Cantar es desgarrar la raíz de un yo. El cantaor se convulsiona y olvida todo. Proyecta por las vías más libres, pero más dolorosas, los reclamos de su reconditez. Cantar es crear sobre la marcha, irreversiblemente. No se trata del papel en blanco para reiterar borradores reflexivos, sino angustia de decirlo todo en un momento incorregible y definitivo. En un solo tercio se juega el sentido de una vitalidad entera. Y si así no es, así debe ser.

Si estas conclusiones pareciesen generalizadoras para folklorizantes del cante, podríamos desafiarlos con el objeto de que determinen de una vez por todas en qué forma el flamenco responde a leyes folklóricas convencionalmente «instituídas» o al menos aceptadas por tradición.

(En la incipiente historiografía flamenca urge el deslinde del cante entre las diversas estructuras de «folklore», «cancionero tradicional» o, directamente, «formas libres» de la creación popular andaluza. En último extremo se impone la especificación de aquellos cantes que por recorrido histórico o particular austeridad se rigen de acuerdo a esquemas folklóricos. Sobre este asunto, nada bizantino, apenas se ha escrito un montón de palabras. Si acaso una teoría que relativiza el sentido popular del cante, postulándole un vago origen culto. Se argumenta que el cante es dócil reflejo de la demanda social. No: el cante es pueblo. La demanda no jerarquiza ni determina su esencia. Es la oferta la que manda y obliga. El flamenquismo ejerce una atracción metafísica al margen de todo accidente sociológico. *El ay es de quien lo dice, jamás de quien lo pide.*)

Si el cante reflejara con fatalidad genética las exigencias de la tradición, todo en él sería previsible, gobernable, y, por ende, aburridor. Para asumir unos «martinetes», sostener unas «siguiriyas» o vivamente equilibrar unas «soleares» —¡qué decir de ciertos cantes chicos como las «bulerías»!— se necesita eso que escorcea a los ortodoxos: escándalo, sublevación, y hasta negación. Es notable: don Preciso abrió el XIX flamenco quejándose de la crisis que amenazaba al cante...

El historiógrafo romántico llega a relativizar los beneficios documentales de la moderna discografía. Sin embargo, resultaría imposible hallar una «tradición oral» tan inequívoca como la de este sistema. Se objetará obviamente que ella no pudo atestiguar el flamenquismo del XIX. Pero si, como todavía se asegura, existe una cierta riqueza del pasado en los conocimientos de viejos cantaores o maduros aventajados: ¿por qué dejarla nuevamente a la intemperie y al azar de una nueva versión generacional?

La discografía, precisamente, podría eternizar tal riqueza para superar crecientes y previsibles deterioros. Promediando nuestra centuria no queremos incorporarnos sistemas que hacen ociosa toda la exageración literaria de la «tradición oral» del flamenquismo. Sencillamente ridículo. Qué no daría cualquiera de estos románticos por gozar de una serie de placas del Fillo, Tomás el Nitri o del que casi pudo haber sido «grabable», como el gran Silverio Franconetti —¡y qué mundo de sorpresas como de insospechables desilusiones!

Se están anotando los peligros de la discografía, incluso por algunos de los jurados de los concursos flamencos de Córdoba y Jerez de la Frontera. Argumentaciones ofrecidas: la primera, mimética a todo pasto. (Quizá, «ecolalia», como diría Pedro Caba.) Luego —se afirma— el movimiento antológico ya aludido produce en los nuevos intérpretes flamencos una inevitable simplificación creadora. El cante puede convertirse en una fórmula de bolsillo. Los jóvenes, ante lo preservido, no reviven las fuentes directas, se despreocupan, repiten jipíos de microsurco. La amenaza de uniformidad resulta previsible. El disco adultera tradicionales procesos de transmisibilidad oral. Dogmatiza merced a un caprichoso grupo de intérpretes. Sabiduría a la mano. Desaparece, en suma, la mecánica de maestro-discípulo, escuelas zonales, castas flamencas, etc. El novillero del ay agónico precipita la alternativa. Desde cualquier punto del mundo se pueden dominar las «carceleras» o las «tarantas». El cante se desnuda técnicamente, pierde misterio, trivializa el pasado. Tales cosas se dicen.

No en vano. Parte de todo esto está realmente ocurriendo, pero no en medida tan grave ni con la generalidad pretendida. Sobra contraargumentación: corresponde pensar que el disco rigoriza, testimonia lo bueno y lo malo (enorme ventaja discriminatoria, repetible, demostrable, aprovechable), barre con fruslerías seudotradicionalistas. No decide por sí, pero todo lo *objetiva,* vale decir, renta lo que de verdad nos interesa a todos, tirios y troyanos de la cuestión.

El disco denuncia los caracteres de una época (indistintamente: preferencias masivas o minoritarias). Sustantiva historia, permite estu-

dios técnicos, supera —por infinita repetición y fidelidad— el tan quejado «imposible» de la «escritura musical» flamenca. Autoriza la polémica con máxima economía testimonial. Por ejemplo: es alentador recordar que en ocasión de un no lejano homenaje que la Sociedad de Escritores Argentinos dedicara a Federico García Lorca, el magnífico Ricardo Molinari —«austral, poeta, amigo»— apresuró la explicación verbal del andalucismo lorquiano para dejar paso a tres o cuatro placas de Pastora Pavón y Manolo Torre que le habían sido precisamente obsequiadas por el granadino. Nada más terminante cuando se pretende llegar al fondo. Muchos «decidores» de las claves lorquianas tuvieron así ocasión de enfrentarse —espantarse— con fragmentos directos de un mundo que a fuerza de sobreseído desconocían en absoluto. La moderna estilística suele descuidar lo elemental.

Hoy por hoy sería embarazoso explicar el desborde internacional del cante sin tener en cuenta el obstinado círculo del disco. Sabido; pero se sigue esgrimiendo que el cante solamente es puro en la juerga de cabales. Claro está. Pero nadie impide grabarla. El «chivatófono» —don José María Pemán recogió este salado neologismo popular que abarca toda la industria del disco y de las cintas magnetofónicas— es exactamente tan discreto como el que lo usa. Se protesta, en verdad, por vicio y temor a deformar antiguos esquemas no siempre ejemplarizantes.

He podido advertir con gran sorpresa que los viejos maestros del cante —mientras el asedio es desinteresado— no solamente son generosos, sino entusiastas a la hora de «grabar» (Pepe el de la Matrona, Aurelio de Cádiz, Juan Talegas, etc.). Necesitan apurar el testamento de miles de noches ardidas en desafíos y ansiosas respuestas. Con el «chivatófono» sospechan —aciertan— una eternidad demostrable. Hermoso ejemplo.

Ya se sabe que el cante es azaroso, libre. Su goce básico consiste justamente en sublimar límites, rebelarse, dar. Y ciertamente constituye una ventaja difundir estas fuerzas, derramándolas en todo sentido y con todos los instrumentos posibles de la técnica moderna. No se tema poner el cante en trance de prueba y confrontación. La discografía energetiza el flamenquismo, posibilita al artista auténtico —aparte de una mayor intercomunicación con sus compañeros—, la valentía de jugárselo todo, ser más y más, dejando *clara constancia de su real valer*. Acábase el macaneo de que en «intimidad» fulano o mengano canta mejor, y, también, el comerciable misterio del «secreto estilístico» como exclusiva herencial. (Ni en el primer caso importa seriamente lo que haga Pepe Marchena a «puertas cerradas», ni en el se-

gundo lo que Juan Talegas se supone abarca como conocimiento histórico, pero que no objetiva digamos incontrovertiblemente.)

Que nadie pretenda transformarnos en centinelas de las sombras del XIX manejando anécdotas, colecciones copleras, forzadas citas literarias y datos inconexos de cuestionables testigos.

ANTOLOGISMO DE DOBLE FILO

La discografía flamenca, violentamente renovada a partir de los ya célebres concursos de Córdoba —a los que hoy se agregan con saludable sentido competitivo y con similares consecuencias los de Jerez de la Frontera y Málaga—, ha venido cultivando últimamente el sistema «pedagógico» de grabar selecciones, historias y antologías del cante, en la mayoría de los casos acompañadas por extensas ilustraciones literarias debidas a flamencólogos, poetas, musicólogos y —por qué no— cantaores. Se está haciendo algo.

Es innegable la presencia de ciertos valores dentro de esta corriente documental y objetivadora, desde el álbum pionero de «Hispavox» (premiado en 1954 por la *Academie Française du disque)* hasta el reciente de Aurelio de Cádiz, pasando por los de Manolo Caracol y Antonio Mairena, entre otros (5). Se ha conseguido con estas muestras —serias, aunque parcialmente discutibles— poner un tanto de orden en el legítimo conocimiento que aún podamos tener y conservar del pasado. Hasta las contradicciones existentes suelen ser fecundas para dirimir una cierta jurisprudencia. Hay tarea.

Pero ensanchando la atención sobre centenares de antologías ya editadas, el rédito positivo disminuye sensiblemente al ser considerado de forma global. Sobreabunda la petulancia de saberlo todo y ser apto para interpretar con un mismo nivel de calidad la rica gama de los cantes tradicionales. Entre «chuflillas» y «tonás», todo el mundo va prentendiendo recorrer esta elipse renacentista.

La malo es que, salvo casos muy señalados, se torna difícil explicar cómo y de qué manera, jóvenes que apenas dominan el conoci-

(5) Entiendo que si este espíritu «pedagógico» que prima en los planes discográficos se guía con la intención de atraer y difundir la atención del flamenco fuera de España, pocas son las antologías que hayan podido satisfacer mínimamente un tal propósito. O demasiada intensidad —para estos efectos—, o demasiada superficialidad. Desde este punto de vista estimo que una de las mejores cosas que se han hecho para poder *dosificar una etapa inicial de clara atracción* se encuentra en el disco *Café de Silverio* (RCA, 3L14009, Madrid, 1958, con notas del poeta Fernando Quiñones), grabado por Miguel Gálvez, «Niño de las Cabezas», acompañado por el tocaor linense Juan el Africano. Ambos intérpretes logran sugerir lo jondo con extraña economía, exacta mesura. Esquematismo y equilibrio que, sin perder totalmente el ímpetu existencial del cante más puro, facilitan un primer y sincero apretón de manos con el flamenco.

miento superficial de los «cantes chicos» —nomenclatura en ruinas—, se animen con el mismo derecho de los consagrados a recabar carta de naturaleza en el mundo flamenco, grabando «testamentos enciclopédicos» de su travesía —travesura— por todo lo ancho del cante.

Esto ha traído como consecuencia inmediata la alarma y la retracción de los cantaores serios. Tan comprensible temor desazona no sólo a los casticistas, sino, en general, a quienes confíamos en que pueda afianzarse una renovación flamenca abierta y generosa, diversificadora y no escapsuladora. Me consta que Aurelio de Cádiz, Pepe el de la Matrona o Antonio Mairena tienen que salir a contramano de esta fiebre y decir a rajatablas, paradójicamente, que desconocen qué cosa sea un «fandango», traduciendo un rigor que poco podemos esperar de los arcaizantes aventureros de la hora.

¿Qué ocurre? Se prodiga la difusión de un enciclopedismo flamenco que persuade como intención genérica, mas no convence en la mayoría de los casos concretos, puesto que apenas existe una marcada diferencia entre muchas de estas antologías, no ya de estructura, sino de tono o matiz. Se nos devuelve un pasado mecánico, retoricista, ganancia de momificadores, que los hay increíblemente. Más que auténtica sabiduría, decantada, *padecida,* tales textos discográficos parecieran borradores colegiales. A estas alturas: ¿para qué, y, sobre todo, para quién?

(Mucho ojo: el cante flamenco no encierra exactamente un campo de experimentación, sino de decisión. Cantar es un acto irreparable. En cambio, cantar por tal o cual maestro supone, en el mejor de los casos, simple utilidad informativa, pero de modo alguno un hecho creador, individual, ni siquiera tradicionalista en su verdadero sentido. Por otra parte, la expresión flamenca —salvo demostración en contrario—, no está totalmente sujeta a leyes conocidas o a escuelas detectables.)

Este sistema antológico —que debiera ser favorecedor para los maestros— se traslada peligrosamente al dominio de los jóvenes, sin echar cuentas que para el caso es preferible codificar urgentemente lo que puedan decir aún los viejos, y dejar a los nuevos lo que realmente les corresponde y que no es otra cosa que dar registro al constante mudar de este curioso ciclo de transición, que ya significa algo. No es problema de metodología, sino de simple «sentido común».

Además, denótase poca pericia en los planteos llamémosles «didácticos». Por lo regular, reina el esquematismo, la repetición y la simplicidad. El antólogo suele ser inhábil copiando y recopiando con desigual honradez, y —esto es más grave— sin haber participado vitalmente en un determinado cuerpo histórico, con sus luchas, competen-

cias y trasiego personal correspondientes. La forja de un cantaor exige constante desgaste humano, aquel laceramiento anímico que siempre ronda en la noche y azar del jipío. Cantar no constituye el secreto de una operación estética, sino un acto vital, esencialmente íntimo e improvisado, pero de algún modo ofertable.

Enciclopedismo y personalidad

En los tiempos que corren, la profesión del *flamenco mínimo* —espécimen reinante, acaso un heredero «educado» del operismo de entreguerra—, se ha aventajado considerablemente: con prontitud, se desplaza del corro de aficionados pueblerinos al tablado, de éste al éxito turístico, discografía, «ruido». En algunos casos también «concursa». Una enfebrecida demanda, no precisamente ortodoxa, emplea a todos los jipiadores, sin discriminación aceptable. (Hasta algunos de los buenos son contratados.)

Pero en absoluto puede pensarse que estos señores estén articulados en la *vida misma,* dolorosa y obstruída, del auténtico flamenco. Hoy, el simulacro de la autenticidad, opinar tonterías sobre Silverio Franconetti o sobre una exótica variante de las «serranas», es suficiente. ¡Ay, viejas, fatigosas antesalas de los Gabrieles!

> *Don Antonio se sienta, da al aire su petaca,*
> *peñascaró anisado le manda Adrián, el dueño*
> *y espera horas y horas... igual que Fosforito*
> *y que Rita la vieja, mascando su silencio.*

En el caso del moderno antólogo, el quehacer flamenco no se trata de una confesión *vívida y autorizada,* abierta en todas sus intensidades posibles, sino de una *lección ensayada,* fatigosamente racional, dramas y silencios prestados. Apenas hay cantaor que no sea parásito de otro. Esta duplicidad es ya un hábito necesario. Nada más desagradable que ver a un andaluz trocar los impulsos personales en pálida reproducción de estímulos ajenos. Sólo como acto aislado, y reunidas circunstancias, arriesga este moderno pedante la manifestación de lo que realmente siente como propio.

El cante, multiplicado en aventureros de mínimo radio, semienterados y dirigidos por un patrón común de «enciclopedismo», empequeñece su calidad y debilita el poder de su oferta, inveteradamente tan millonaria como sorpresiva. En lugar de audaz polémica se tropieza con un tecnicismo simplista, sin profundidad psicológica, sin riqueza estética, ¡aquellas terribles mónadas en lucha, Tomás el Nitri y Silverio

Franconetti, Fosforito y don Antonio Chacón...! Si hasta los que hoy tienen rotunda capacidad personal huyen entre sí. En 1962 —triple concurso flamenco—, Jarrito no fué a pelear a Córdoba frente a Antonio Mairena, ni éste a Málaga frente a Fosforito, ni el pontanense a Jerez de la Frontera frente a Jarrito. ¿Qué pasa?

En el fondo, todo esto traduce un fenómeno exhibitorio, probablemente excitado de forma indeliberada por el prestigio «eruditesco» que conceden los premios de los actuales y abundantes concursos de cante flamenco. Un segundo y hasta un tercer galardón sirven como excesiva credencial académica. Cualquiera puede comprobarlo con una simple ojeada sobre los catálogos discográficos de estos últimos siete u ocho años. (No. Para poder dar un recital flamenco en la Sorbona —como se ha hecho reciente y triunfalmente— se necesita ser ni más ni menos que un José Núñez, ilustre Pepe el de la Matrona.)

Tan generalizada actitud comporta el desaprovechamiento de una ocasión diríase «industrial» (y «social» a la vez), realmente inusitada para la ulterior trascendentalización del cante. Es evidente el crecimiento de un mercado de interés español y extraespañol. Pero la prisa de tan insólita demanda ha convertido el antologismo en epidemia de lo «aprendío». La inconsciencia apenas se disfraza de petulancia.

A los jóvenes, más que la antología de carácter histórico, habría que recomendarles el testimonio progresivo de los cantes donde realmente estén seguros técnicamente, y plenos en un sentido vital. Sólo cuando alcancen el grado de madurez necesaria han de desarrollar algo menos problemático que la «antología histórica», y que bien podría ser la «antología personal».

Personal, se entiende aquí por modo muy distinto al que se diera durante el largo episodio histórico de la Opera Flamenca. Si el «fandanguero» de ayer creía en la total pertenencia y originalidad de sus «creaciones personales» (así las denominaba), el cantaor de las últimas promociones relativiza ese encaramiento prefiriendo manejarse en sentido distinto, pero contrayendo el error contrario que es, al fin, el de apoyarse literalmente en la tradición.

Sin quitar en absoluto importancia a las reglas del pasado, pero no exagerando tampoco esa importancia, el flamenco actual puede aplicarse a una útil tarea, probablemente más tradicional que la anterior: ofrecerse tal como se es, o, anticipadamente, tal como se tiende o se sueña ser. Esta actitud, de alcance mucho mayor que la de desnaturalizarse trasudando ambiciosos compendios flamencos, en este momento no es habitual. Lo habitual, y es de lo que hay que saberse defender, es poner a los cantaores en preocupación de escuela. Estúpidamente, vamos a ordenar el misterio.

Algunos de los viejos maestros que quedan se engolan dictando cátedra, y sus discípulos no ven más allá del fraude imitativo. Lo verdadero es que cuando el arte es libre no hay peligro. El peligro —y ello se nota hasta en cantaor tan próximo a la libertad, o pérdida de ella, como es el recientemente laureado Antonio Mairena—, el peligro, repito, consiste en optar por el eco histórico, en abandono (o más propiamente temor) de remitirse al signo y realidad del propio yo.

Er palito del estilo

Una de las preocupaciones más terminantes del neotradicionalismo actual —de franco tono ortodoxo y catedrático, y así extraflamenco— se traduce en fomentar entre los cantaores de reciente hornada el sistema de cantar «al modo de tal o cual maestro primitivo» (en su defecto: al modo de «tal o cual escuela histórica determinada»). En este sentido, el optimismo ha avanzado tan rápidamente que incluso se suelen dar por supuesto los moldes estilísticos precisos en qué basarse para poder realizar los estudios en una utópica «Universidad del Jipío».

Con este procedimiento se cree haber encontrado, poco más o menos, la piedra filosofal del flamenquismo. Ciertamente: o bien no existe confianza en la insiedad individualista de los modernos, y, por lo mismo, se intenta «envejecerlos» prematuramente; o bien se gestiona, sin más vueltas, un estrambótico museo de voces de cera.

Pero se insiste: al parecer, las bondades de este método permitirán al cantaor actual no puramente reconectarse con el pasado, sino enriquecer de forma absoluta todos los resortes de su capacidad creadora. Estímase que con orden y sistema podremos generar, más tarde o más temprano, pero, en todo caso, *inevitablemente,* un nuevo Manolo Torre o un nuevo don Antonio Chacón. Esto es lo que en la hora se ha dado en llamar «renacimiento organizado», o sea, lo más parecido a un congreso de ecos.

Por lo que se ve, eclecticismo puro es el norte que más urgentemente se está ofreciendo al cante. Lo claro, sin embargo, es que el cante, tan acostumbrado a dar, no le ha pedido nada nadie. Una desmedida intromisión intelectualista—y seudotécnica— se ha empeñado en «regir» lo que siempre, por fortuna, ha sido anarquismo.

Se convida severamente a remedar el pathos del ochocientos, *como si el andaluz hubiese ya empleado todo su coraje en la historia del grito plástico.* Mas: se piensa que lo que pueda advenir como «cosa nueva» será por añadidura, sin sorpresas, *previsiblemente.* (De raíz: arriscado temor a la novedad.)

Es indiscutible, in principio, que una retroacción histórica tan bien encarada como documentada podría traer brillantes resultados. Pero hasta el momento, y en rigor de verdad, son más evidentes los peligros que las certezas. Empujar el cante por esos vericuetos significaría adulterar su curso natural, llevándolo a un desconcertante contramano. En ninguna época o generación conocida del cante flamenco se propuso dar vuelta a los jipíos en busca de legendarias resonancias. Para el cante —si verdadero—, solamente proa y ancha mar.

No se trata de un problema adjetivo ni trivial, teniendo en cuenta que la tendencia imperante en concursos flamencos oficiales e informales, fonografía comercial y científica, ensayismo literario y dirigismo flamencológico es la de «instituir» —entre sombras y contradicciones múltiples— una desesperada búsqueda del pasado, con el afán de encuadrar el cante jondo dentro de una serie de esquemas rígidos, de escuelas básicas y variantes perfectamente clasificadas, como si esas mismas esencias arcaicas se hubiesen dado en su momento con la rigidez y puntualidad formal que ahora les atribuímos.

Esta prisa de fichero —loable para una historiografía seria que corresponde ser estimulada más y más— puede ser tan inconcebible como majadera cuando se «impone» directa, desenfadadamente sobre el cantaor. El joven cantaor actual es un artista temeroso y atemorizado. Busca datos, confronta estilos, memoriza, estudia, no crea. Tal punto de vista no es más acertado que el que pretende que sólo lo efectivamente heredado por vía histórica es real y verdadero. (¿Quién renueva la historia, pues?) Es ya un artículo de fe que todo sea racionalmente explicado por un maestro o una escuela de origen preciso. Acabará por ser personaje más importante el flamencólogo que el flamenco. Siempre ha de hallarse alguien más cautivado por la egiptología que por Egipto mismo.

El cantaor se está enfrentando con la extraña necesidad de seguir una carrera prefijada de cultura histórica. El último certamen cordobés (1962) tuvo como signo fundamental el criterio examinador de toda una programática flamenca. Agriamente, pero con parte de verdad, Arcadio de Larrea Palacín enjuicia en bloque los concursos realizados en Granada, Cádiz, Córdoba, etc. Expresa (6): «Se rigieron por un criterio restrictivo y romántico, equivocado a mi ver. Partieron de la suposición de que el flamenco es un arte estático, cuya única posibilidad de supervivencia es la de las creaciones tenidas por antiguas, sin caer en la cuenta de que aquéllas, en el mejor de los casos, son simples variantes. Lo que importa es la permanencia del tipo, y

(6) *La canción andaluza. Ensayo de Etnología musical*, Jerez de la Frontera, 1961; p. 167.

éste vive, informando todas las nuevas creaciones. Bien está conservar las formas antiguas —por otra parte, en su tiempo, variantes nuevas y personales: siguiriyas de Silverio, malagueñas de Chacón, etc.; las tonás individualizadas, etc.—; pero habría que dar posible acceso a nuevas creaciones. El flamenco, como podríamos ver de tener el tiempo y el espacio para dedicarle mayor atención, es esencialmente dinámico y sólo vuelve a las creaciones antiguas cuando es incapaz de hacerlas surgir nuevas. Por algo es un género de intérpretes; sucede con él lo que con el toreo. El uno y otro son el artista y la faena, cada faena, lo que en definitiva cuentan».

El cante fantasmal

A todo esto, veamos en qué consiste este dominio del pasado (sus posibilidades, su fecundidad y sus consecuencias), y, sobre todo, cómo sea efectivamente posible cantar *al modo de...*

¿Se puede transferir el desborde ajeno? La materia emocional deja de ser ágil, directa y significativa cuando opera en segunda versión. (Exactamente lo mismo ocurre cuando el cantaor, perezoso o decadente, trata de repetirse a sí mismo.) Todavía no se ha inventado el arte de prestar siguiriyas o alquilar verónicas. El flamenco es unipersonal, monádico por excelencia. Así, no todos los elementos vivenciales del maestro pueden entrar en la recomposición del discípulo. Usualmente se alcanza a idealizar o empobrecer —depende de las diferencias de fuerzas entre modelo y copista— el punto de partida.

La eternidad de un cantaor es tan indescifrable como singular. Sin apoyaturas, sin descendencias que lo compliquen, su gesto es más o menos valioso en la medida de lo irrepetible. Por otro lado, ¿qué guía puede conducir a un imitador para rastrear el misterio de sus cambios interiores? ¿Qué señal le dará la clave de sus silencios? ¿Qué palmas han de coincidir su verdadero «tempo»? ¿Qué índice existe para retemplar su sabor y su gracia? Es inútil.

De uno a otro se opera inmediatamente un cambio vital sin avance ni ganancia. El modelo queda trastrocado y el remedo crece en bizantinismo. El balance es catastróficamente sencillo: lo que en el maestro es acción, imaginación, imponderable subjetivo y sentimiento, en el discípulo se presenta como narración, imitación, esquema externo y oficio.

No hay correlativo vital posible. El código del cante no reside en la forma, sino en la fuerza, y ésta es unilateral. De ahí que en cante nada resucita. Es particularmente emocionante oír a los postchaconis-

tas, sobre todo a los fieles anónimos, desparramados en toda España y más allá, esforzando el alma y deslizándose en sagrado falsete para intentar revivir la voz solemne del maestro. Casi todos ellos alcanzan a transmitir un triste y respetuoso residuo del gigante jerezano. Tratan incluso de quedar en blanco, despersonalizando los medios de reconstrucción, para subrogarse al máximo el hálito de don Antonio. Nada.

Los estímulos interiores no pueden reconstruirse. En el mejor de los casos, la energía viviente de un cantaor puede traspasarse embrionaria, pero siempre imperfectamente en otro cantaor, quien sin duda habrá de aprovecharla desviándola hacia un curso personal; lo de siempre. Cualquier intento de reproducción «total» es insuficiente. Justamente tocamos con esto la más profunda realidad personal del flamenco. Sus angustias, sus vivencias, sus reacciones, su modo de ver el mundo, en suma, es indelegable, diverso en intencionalidad.

Pero hay más. Colmando el vicio de este falso tradicionalismo, aparece un arriesgado tipo de cantaor que enreda los estilos: practica el «cruce de cantes». Dicho en autocita (7): «...es psíquicamente imposible que un cantaor pueda realmente situarse, entre tercio y tercio, en la concreta tesitura vital que solicitan los diversos arquetipos estilísticos que se eligen para hacer el «cruce de cantes». Estas mudanzas no se pueden hacer sino al precio de tremendos forzamientos y graves vacilaciones personales. Existen tirones emotivos irreconciliables entre el esquema vital de Chacón y Manolo Torre, Juan Breva y Tomás el Nitri, Cagancho y la Andonda, etc. No es humanamente posible conjugar reductos temperamentales (¡hasta cosmovisionales!) tan marcados y distanciados entre sí. A esto se añade, en segundo lugar, la dificultad de capturar la verdadera significación y sabor «flamencos» de cada uno de los maestros elegidos. La mera tentativa es una simplificación indefendible. El cantaor que cultiva el «cruce de cantes» sólo está indicando una falta absoluta de personalidad que le permite ser arcilla o eco de los estilos ajenos. Pero ni eclipsándose a sí mismo podría llegar a tan parasitarios extremos: fatalmente quedará expresado su sedimento personal, por más parvo que sea éste. Dicho en otras palabras: su pasividad nunca podrá ser tan absorbente como para poder insumirse el contenido humano y, a la vez, el formato técnico de sus imitados. Cuando no se tiene genio propio, se debe comenzar por un estilo determinado y acabar por el mismo con todas sus exigencias y con el exacto cumplimiento de sus leyes internas. Quien se arranque por las «malagueñas» de Enrique el Mellizo, está obligado a terminarlas por el canon del mismo maestro. Otra cosa resultaría hibri-

(7) *¡Oído al cante!*, Madrid, 1960; p. 110.

dez, vano eruditismo, mixtión que no se arraiga en nada concreto o saludable para el cante».

Es innegable que se puede provocar superficialmente el «recuerdo formal» del modelo —ésta es una aptitud corriente en cualquier cantaor capaz—, pero siempre dentro de los límites de una evocación melancólica, cercenada y dubitable. Los puntos de origen y excitación vital son diversos. El ¡ay! si colma o cunde es biográfico, impar, bellamente perdido.

«Sufrir» al modo de un Manolo Torre o «decir» al modo de un Antonio Chacón constituye un aporte impresionista que a nadie enriquece. Inevitablemente se opera la transformación de otro sentimiento, al que ni siquiera puede llamársele nuevo, estando limitado por la preocupación literalista de origen. Manolo Caracol, en reciente antología, cantando los «modos» de Chacón, no los revive, y, en cambio, interferido, relega a ese malagueñero potencial que con riqueza hay en su estricto «él».

En esta técnica de la duplicidad se produce generalmente una atenuación humana, inevitable. Se pueden reproducir «partes» —detalles, gestos, meras externidades—, pero nunca el sentido del todo. Y aun así, tales partes sólo toman vida aparente, pues en ellas debe regir asimismo el espíritu de totalidad. Un valor aislado es tal en cuanto forma parte de un conjunto armónico, o sea, subordinado a un sentimiento predominante y predeterminante.

Con manga ancha podría ocurrir también que se tuviera en cuenta la tosca emulación de los Chaconcitos, Ceperitos y otros que han aparecido al correr del siglo. Añádase a esto la arbitrariedad de muchos toreros que postulan la resurrección del arte de un maestro determinado, anunciándose con gradación monárquica: Belmonte II, Gaona III o Joselito IV. Todos ellos se sirven de un modelo como de un instrumento objetivo, sin sentirse vinculados a él ni por la más remota afinidad. (Algunos se jactan de haberse librado íntimamente de esta dependencia, para ellos ocasional, mediativa...) Echan mano de lo exteriormente más llamativo y repetible, ignorando que no hay canje ni progreso posibles.

Cualquiera, si es sensible, aun desconociendo el modelo elegido, advierte que se ofrece un arte de trasplante, formas *receptoras* y no *creadoras*. Se nos devuelve el esqueleto, pero no su profundidad. Infaliblemente ha de resultar llamativa la ausencia de ese instinto de propia afirmación que caracteriza a los flamencos.

Ignoro en virtud de qué idea concreta estamos enredando lo incontrovertible: cada cantaor es una imagen autónoma. Es irreal poder articularse en ella de forma calcada y evolutiva. El *substractum* que la

define sólo puede recogerse pasivamente, como esencia o clima envolvente, como comprensión intervivencial de los «cabales», pero nunca como reproducción activa, en segunda y fiel instancia. La correspondencia interior —lo que Dilthey llamaría la estructura dramática total— es irreemplazable. En flamenco todo está jugado casuísticamente. En esto reside por lo pronto su encanto fundamental. ¿Para qué darle vueltas innecesarias, momificadoras?

La tradición flamenca escapa al sentido del deber normativo o formal, porque cada uno y cada vez arriesga su pathos como absoluta novedad. Se heredan fuerzas éticas, actitudes globales, puntos de ejemplaridad. Pero jamás una *fórmula*. El cantaor —el torero— muere sin testar.

Si se encuentra lo supremo del flamenco en la hondura de la propia intimidad, ha de verse en ella un camino único y definitivo de individuación. (El concepto de «escuela» flamenca nunca ha tenido fuerza colectivizante. Se desenvuelve independientemente de la sabida mecánica de maestro-discípulo. Su verdadero sentido no depende de lo humano circunstancial o convencional. Más probablemente surge del entramado cosmológico. Podría decirse que si existe «escuela» de Cádiz es por Cádiz como entidad caracterizadora y no por el plantel de tales o cuales genios lugareños.) Habrá tantos sistemas parciales de flamenquismo como formas vitales hay. Generalizarlos supondría, antes que decidir líneas sistemáticas de estilos que encogen el yo, remontar a una metafísica andaluza. Es la única manera de hablar de tradición y sentido esencial del flamenco.

Lo que el auténtico cantaor lleva por dentro es un conflicto indelegable, suyo hasta máxima tensión. El flamenco no absorbe ni acompaña a otro (comprenderlo —¡y tanto!— es otra cosa). El sentimiento vital de lo antagónico es casi insignificante en él, porque lo que realmente pretende con su arte no es decidir un puesto histórico, sino una revelación individual. Por eso no compite.

Concursos flamencos

En rigor, el centro de irradiación de la moderna actividad flamenca, con sus variadas consecuencias literarias, artísticas, discográficas, comerciales, y, aunque no nos guste a los cabales, turísticas, que venimos atestiguando hace ya una buena porción de años, se debe directísimamente a la restauración de los concursos flamencos.

Bajo la inspiración del poeta Ricardo Molina y la decisión del ilustre alcalde Antonio Cruz Conde, tales certámenes se reinician en Cór-

doba, en la primavera de 1956, y se expanden hoy hacia Jerez de la Frontera, Málaga, Granada, Sevilla, Cádiz, etc. (Un año antes, en *Flamencología* —Madrid, 1955—, además de lo que presuponía el espíritu global de esa obra, un capítulo concreto, titulado «Academia Flamenca» —páginas 243-248—, quedó dedicado a plantear la necesidad de reincidir en la protección institucional del flamenco, en particular por medio de concursos.)

Aun localmente, el concurso va tomando carácter oficial. Pueblos tan andaluces como San Roque, Fuengirola, Lucena, etc., han incorporado animosamente este sistema de conservación y difusión de la tradición flamenca. Fuera de Andalucía se ha hablado de organizar concursos de cante en Badajoz, Madrid y Buenos Aires. Ya lo han dicho los hermanos Caba: «...toda España, en diverso grado, está instersticialmente penetrada de lo jondo andaluz».

Podría ser objeto de investigación más detallada la cuestión de si estos concursos han de coordinarse con el progreso de los estudios flamencológicos exclusivamente, o si, al mismo tiempo, han de ser considerados en cada caso como hechos históricos suficientes. Creo que de la inteligente combinación de ambos conceptos surge lo que de verdad ha de pretenderse con esta institución: concentrar, por un lado, los más ricos elementos de estudio, y por el otro, objetivar de vez en vez el proceso general del cante flamenco.

Mas, siendo esto así, tiene importancia decisiva formular dos reparos básicos a la organización actual de los concursos: la *uniformidad estilística* corrientemente solicitada (o sea, discutible técnica divisoria de cantes grandes y cantes chicos, insistencia en imponer moldes de ciertos maestros, postulación de formas inmodificables para ciertos cantes arcaicos, subestimación de repertorios regionales, temor apriorístico y ni siquiera fundamentado por el sistema del fandango moderno, etc.), y el más importante de ambos reparos, la *acelerada periodicidad* en la realización de estos festejos, amén de la ausencia de un calendario que logre evitar la superposición de los mismos.

Para lo primero es de rigor prodigar una diversificación zonal del cante, estimulando competiciones que concentren energías regionales (tal como quedó valiosamente esbozado en el primer concurso malagueño), reviviendo así, además de un afán de cotejo interprovincial, la desdibujada existencia de variantes estilísticas que encierra la rica geografía folklórica del Sur —que también, no se olvide, difunde su gesto a Extremadura, Castilla, Levante, Marruecos y zonas parciales de Hispanoamérica. Con esto no se quiere producir disgregación o aislamiento; muy por el contrario significa preconizar la reunión en

toda su amplitud de la gran familia formal del cante, vigilándola con mayores conocimientos y desde puntos de vista severamente metódicos.

Para lo segundo surge elementalmente la necesidad de estirar la cronología de los concursos, so pena de convertirse en inesenciales. Después del largo marasmo producido entre Granada (1922) y Córdoba (1956), hemos llegado a un punto rico en impaciencias, pero hay que evitar improvisaciones. Además —y esto ya se está viendo claramente— se fomenta así, sin quererlo, un plantel estable de cantaores, que repiten sus nombres y sus voces en los diversos concursos.

En ningún sitio se nos presenta el caso con simplicidad mayor que en Córdoba, por ser decana de estos certámenes. Hay cantaores que allí vienen postulando incorregiblemente desde 1956. Se estandartiza la cuota de flamencos concursables. (Hoy, época de plazas taurinas móviles, se puede celebrar un concurso «por encargo»). Hasta la suspicacia gremial ha mecanizado su olfato, vaticinando y acertando casi siempre los nombres de los ganadores, lo que en el fondo, al contrario de lo que se piensa, demuestra el objetivo acuerdo entre jurados y postulantes.

En este sentido, estimo que ya hemos superado la faz apetente, el reencuentro con la publicidad, trascendencia y valoración del fenómeno flamenco. Si se quiere, podríamos decir que estamos en trance selectivo. Ahora, por tanto, es del caso experimentada destilación de métodos y objetivos —sin perjuicio, naturalmente, de la absoluta libertad expresiva del cantaor—, cautelando sensacionalismos y derivaciones comerciales.

Por ejemplo, no requiere una larga demostración el hecho de que, por lo regular, después de una loable manifestación o proclama teórica aludiendo a la necesidad de salvar el cante, el concurso flamenco tiende a lo inmediato: canonizar un viejo valor o descubrir uno nuevo, descuidando otros enfoques no menos importantes. Hasta el momento es tan ambiguo como escaso el fruto documental *ordenado, registrado y publicado* de experiencias tan múltiples y singulares.

Fuera de un periodismo ocasional, poco o nada poseemos en nuestras bibliotecas que haya podido enriquecer el conocimiento del flamenco a través de los concursos celebrados. De cualquier manera, hagamos justiciera excepción con los innumerables, discutibles pero valiosos artículos de Ricardo Molina, con el pródigo e incondicional ensayismo de Domingo Manfredi, con los repensados y serios trabajos de Jorge Ordóñez Sierra, con la severidad y el novísimo entusiasmo del joven José Blas Vega, y asimismo con el reciente y magnífico rescate historiográfico del concurso granadino realizado por Eduardo Molina Fajardo

a través de su libro *Manuel de Falla y el «cante jondo»*, Granada, 1962 (8).

Hay que dirigir el interés hacia la totalidad de aspectos que en estos certámenes se ventilan, y no restringirse a lo más sensacionalista. (Dada esta circunstancia, y por lo que se refiere a la actitud del premiado o consagrado, su dignidad parece crecer excesivamente en su normal esfera de influencia —no siempre para repetir los valores festejados, sino para devolverse inescrupulosamente a los recursos justamente prohibidos por el criterio purificador de los jurados—.)

Más: se debe avanzar hasta en la facultad de presentir lo que la propia vida del cante va gestando ciegamente en su constante marcha. Y no podremos adentrarnos en este misterio mientras el enfrentamiento con los flamencos sea puramente festivo y externo. ¡Ojo!: «El cante jondo no está destinado para penetrar por el oído en la sede de la razón, sino para esparcir su poderío sobre el ser humano totalmente, sobre su cuerpo, sobre cada uno de los sentidos, sobre la razón, sobre el alma, sobre el espíritu, enteramente como un baño después de un día de bochorno y polvo» (9).

El objeto de la competencia no queda realizado por el mero hecho de destacar un grupo de intérpretes (cantaores, bailaores, tocaores, etc.). Se pretende, a la par, una misión de acopio informativo y resumen general. El concurso no solamente es una autoridad verificadora de lo bueno y lo malo. Su importancia estriba más bien en una inmejorable ocasión de labor empírica. De especial importancia será siempre este mutuo préstamo (o encuentro) de teóricos y prácticos del flamenco. Y cada día más. En los certámenes, todo el mundo aprende, incluso los jurados.

Desde el registro magnetofónico hasta el juicio literario, pasando por el análisis de los estilos, variantes, coplas, falsetas, leyes generales, fichas del concursante (con sus consecuencias censorias y estadísticas), filón anecdótico, presencia y reacción de artistas e intelectuales, interpretación de la actitud pública, etc., es mucha la tarea vacante, inexplicablemente postergada. Agréguese la imperiosidad de comparar entre sí, en el orden técnico, unos y otros concursos, posibilidades de interconexión, transferencias metodológicas, cambio de «diagnósticos»...

Adviértase al pasar que sólo me sirvo de estas observaciones con el puro propósito de señalar los problemas más urgentes y visibles (10).

---

(8) Otra cosa es el ensayismo flamencológico independiente de los concursos, merecedor de referencia aparte.

(9) MÁXIMO JOSÉ KAHN: *Apocalipsis hispánica*, México, 1942; p. 206.

(10) El tema se presta a infinito menudeo. Me limito a tocar aquellos capítulos que puedan ser útiles para una ulterior historiografía flamenca. De cualquier modo, y para una visión general, remito al lector a *Cante en Córdoba* (Ma-

Los jurados, concretamente y para dar el ejemplo, deberían testimoniar, cada uno desde su más señalada especialidad, la justificación de sus decisiones y el resumen de sus deducciones personales. Bien está que estas providencias, lealmente sugeridas, no han de entenderse en modo alguno en el sentido de que es posible hacer mensurables los valores específicos de cada artistas flamenco. Se sabe que no hay para los jurados un criterio científico, sino una salida subjetiva. Cada cantaor tiene su situación vital de todo punto propia. Ha de concluirse, pues, que la jerarquía concreta de los valores flamencos no es algo preservido, sino algo que va lográndose aprehender y, lo más difícil, demostrar, estrechando contacto, fórmula única para posibilitar, entre los que han de juzgar, una regularidad estimativa. No es posible decidir por lo que respecta a este o al otro detalle de un cantaor, sino por lo que se refiere a su sentido total. A ello llegaremos con el tiempo.

Instituto de Flamencología

En fin, para evitar todos estos inconvenientes —y muchos otros—, creo que nada mejor sería adosar a un Instituto de Flamencología, tal como el que funciona en Jerez de la Frontera, con más heroísmo que posibilidades materiales (y que paralelamente podría reproducirse en Sevilla, Córdoba, Málaga, etc.), la organización de los concursos flamencos de punto a cabo.

El sentido final del concurso no se agota con un acto de clausura en un teatro público. Puede decirse que justamente allí comienza a desarrollarse, sometiéndose a una serena y clarificada investigación. Organizar concursos, tal como honestamente se vienen realizando, es la parte blanda de la cuestión. Pero, en verdad, lo severo y efectivo es cuando se recoge el mantel y se comienza a ordenar, historiar, sistematizar, deducir.

Los concursos sólo son un eslabón en la cadena de medios conducentes a la realización de un Instituto de Flamencología que, sin momificar el cante, pueda auxiliarmente apuntalarlo, conservarlo e incluso excitarlo. Los concursos tienen que emerger posteriormente de un Instituto estable, capacitado para sostener una vinculación constante con el flamenco y una evolucionada conciencia de la dirección general y particular de todos sus aspectos.

Con esto no sugiero estirar el tono y los modos. El concurso tiene que trascender su espíritu flamenco hasta en el orden administrativo:

---

drid, 1957), *¡Oído al cante!* (Madrid, 1960), y, más adelante, a *Festivales flamencos*, trabajo en preparación en el que se compendian los concursos celebrados en 1962 en Córdoba, Jerez de la Frontera y Málaga.

calor humano, imaginación sobre la marcha y su dosis de caos. Pero no extremadamente. Por otro lado, las sesiones públicas deben evitar deliberadamente herir la intimidad creadora del cantaor. Se necesita un muy fino sentido para visitar sin escándalo la índole confesional del acto flamenco. Todavía no hemos logrado combinar el control y la belleza ideal de un concurso-juerga. Todos intuímos cómo podría hacerse. Pero a ninguno escapa la dificultad que supondría fusionar un examen dentro de una juerga, o a la inversa. De todos modos, con mejores o peores instrumentos, poco a poco (confiamos) se irá ennobleciendo la muestra pública del cante sin necesidad de adulterar su natural mostración.

También cabe al Instituto de Flamencología, entre innúmeros objetivos, el de ordenar las fuentes bibliográficas, discográficas, literarias, copleras, iconográficas, etc., conectadas con el tema flamenco. A su vez, el Instituto puede ofrecer su propia producción, científicamente organizada. Lo que más urge en las acuales circunstancias —aparte lo que yo llamaría el impostergable testimonio discográfico de los «viejos» cantaores, aficionados, tocaores, y el cinematográfico de «viejos» bailaores y bailaoras—, es compilar, antologar y *difundir* el ensayismo flamencológico de lo que va del siglo, para luego, retrospectivamente, aspirar a más.

Un mero apunte —hecho al pasar y sin carácter taxativo— nos muestra a principios de la centuria un libro simbólico por su amor al flamenco, su honestidad y su valentía: *Cantaores andaluces,* de G. Núñez del Prado. Pero nada puede aquel prometedor esfuerzo para contrarrestar una larga etapa polémica, monopolizada por la testarudez insólita de Eugenio Noel. (El autor de *Escenas y andanzas de la campaña antiflamenca,* con todo su signo negativo, derrocha, sin embargo, noticias aprovechables, curiosísimas.)

Hasta el Concurso de Granada, poco o nada se dice directamente dedicado al tema, ni en un sentido ni en otro —excepción hecha, claro está, de la colateral labor folklóricoandalucista, encabezada por el ilustre don Francisco Rodríguez Marín—. Pero en este punto, con el celebérrimo folleto de don Manuel de Falla —*El cante jondo (Canto primitivo andaluz),* Granada, 1922, trabajo anónimo prescrito definitivamente por el musicólogo Federico Sopeña—, y los ensayos y conferencias de Federico García Lorca, el estudio de flamenco afina sus métodos y asciende rápidamente en dignidad.

Luego se avanza en línea directa hasta alcanzar una nueva etapa en la que destácanse la campechana labor de José Carlos de Luna, la brillante fantasía del argentino Máximo José Kahn *(Medina Azara),* el primer memorial —editado— debido a un flamenco que fué Fernan-

do el de Triana, y, lo más importante, ese sorprendente, caleidoscópico y siempre rico contributo al cante, que es la obra de Pedro y Carlos Caba Después, los ensayos estricta y valiosamente musicológicos de Eduardo M. Torner, Arcadio de Larrea Palacín y Manuel García Matos, entre otros.

Un poco antes del primer concurso cordobés, y con más razón después de él, se torna difícil vigilar ordenadamente en una simple nota la creciente producción flamencológica. El asunto deja de ser ocasional. Por lo mismo, todo ello exigiría un amplio ensayo en el que tentadoramente ya vale la pena emplearse. Un simple repaso a la bibliografía flamenca, que ha de acompañar al presente trabajo —alrededor de tres mil fichas—, explica la imposibilidad de comentar puntualmente aquí todo lo editado en libro, periodismo y revisterismo, dentro y fuera de España, en especial desde los primeros años de la última década.

Flamenco, absoluto

Todas las consideraciones precedentes sirven para un bosquejo general de la historiografía flamenca. Pero siendo útiles y necesarias, advertiremos su implenitud en tanto y cuanto no haya una permanente y viva referencia al dueño y señor de toda esta problemática: el cantaor. En él se juega absolutamente todo. El cantaor es el factor determinante y primario de cuanto se hable, se haga, se piense o se escriba sobre el jondismo.

Consiguientemene, la historia del cante significa —ante todo—, la radiografía esteticovital del intérprete flamenco. Dentro de esa fabulosa variedad de actores, y solamente en ella, aparece lo permanente, lo que sella el sentido real y de fondo del cante. Cualquier aspiración a comentar normativamente el fenómeno flamenco, descansa en el conocimiento casuístico del hombre que le da vida. Cantar es humanizar.

Evidénciase esto en doble sentido: el cante es un inventario de soledades y una exhibición de infinitas respuestas al dramatismo andaluz. Más si cabe: la intencionalidad del jipío en cada caso particular es, por sí mismo, inagotable. Se debe pensar que siempre seremos testigos incompletos de dicho sentido, aunque nos creamos dueños totales del secreto vital puesto en juego. Cuántas veces nos cantan en plenitud de donación sin sensibilizarnos. Hay verdades solitarias.

Es fácil agrupar una generación de cantaores. Pero ello sólo es posible frente a la topicización del pasado. Son generalizables los can-

taores que de forma inercial continúan sin rebeldía ni fervor la voz de un maestro histórico. Peor que plagiarios del cante, son entumecedores momificadores. Afortunadamente: excepciones prescindibles.

El cantaor no solamente es el eje de lo jondo, sino de todo el flamenquismo. De él parte, como dechado de inspiración y fuerza humana, lo que cosquillea en el baile, el toque y la tauromaquia. La verónica no es más que el milagro espacial de una soleá.

El flamenco es un estilo vital que impregna lo más denso del genio creador andaluz (11). Si bien técnica o profesionalmente se reduce al tríptico central de toros, cante y baile, representa de fondo una manera de ver, sentir y usar el mundo. Es algo más que batir palmas, acongojar unas siguiriyas, veroniquear un pablorromero o dar el zapateado dramático de unos martinetes.

No todos los flamencos, acaso los mejores, son flamencos prácticos. Se trata de un arquetipo definido y señorial de andaluz, presente en todas las escalas sociales, con precisos ajustes éticos, con una táctica antigua, fina y rotunda de ser y estar en la tierra:

¡Qué gran torero en la plaza!
¡Qué buen serrano en la sierra!
¡Qué blando con las espigas!
¡Qué duro con las espuelas!
¡Qué tierno con el rocío!
¡Qué deslumbrante en la feria!
¡Qué tremendo con las últimas
banderillas de tiniebla!

Las mismas expresiones jaleadoras, riesgo del compás, justicia del ¡olé!, extraños secretos del «tempo», chispazos de la improvisación, en fin, el mismo ámbito humano y plástico delimita el lance taurino, el jipío flamenco y el desplante del baile. (Más: el enamorado del cante usualmente lo es del baile y del toreo.) Pero como en todo, algo gobierna y uniforma este reino de la creación popular: en este caso, el cante.

Si bien existe una perfecta transferencia de imágenes plásticas de uno a otro ángulo del triángulo (bailaores que recogen figuras del diestro, toreros que toman sugestiones abstractas del cante, cantaores que meten por siguiriyas gestos de muleta), es el cante el que, por vibrante y directo sentido de lo jondo, ejerce una mayor influencia

(11) Bien dice el maestro Dámaso Alonso: «Para bien o para mal, en vetas nobles o en vetas chabacanas, somos en cualquier período de nuestra historia moderna la nación más democrática, en cuanto que aquí hemos estado siempre —en parte, pero precisamente en la parte más profunda— profundamente regidos por el pueblo. Y entonces, claro, no nos extraña que la elegancia más neta en nuestra literatura se encuentre en unos cuantos giros de la poesía popular.»

común. Tiene el imán de presuponer en sí las otras derivaciones. El baile serpentea y asciende merced a un trasfondo visible o invisible de cante. El toreo pareciera vibrar mucho más con el peligro metafísico del cante —supuesto en la intimidad de sus lances— que con el elemental del toro. Una cornada mata. ¿Pero la siguiriya?

El cante es agonía hecha plástica en el baile, azar danzable en la tauromaquia. No se trata de una convenida estrategia folklórica, sino de una entrañable unidad. ¡Ah, Pastora Pavón toreando, Pepe Luis Vázquez bailando, Alejandro Vega jipiando!

Esta hondura del tríptico justifica su universalidad creciente —harto frenada hasta el concurso granadino por mohínes krausistas, Francia navajeril, taurofobia del 98, Azorín por su especial cuenta, Eugenio Noel como misión cívica, Vicente Blasco Ibáñez y muchos más—. Es verdad que el flamenco no está para el primero que pasa, que exige una cierta suerte de ritos y sensibilidad telúrica, pero ello no cierra las puertas a un ingreso intuitivo, posible sobre todo cuando el postulante es avaro de jonduras. El más desamparado de conocimientos flamencos puede sufrir la almendrilla de fondo.

La tauromaquia, por gracia de elementos rutilantes, extremosos, y el baile por razón de su lenguaje gratuitamente universal, favorecen la más inmediata trascendencia de sus respectivos objetivos estéticos. Pero el cante, que todo lo conjuga a puertas cerradas, sin escenografía, purísimo yo-tu —imposible el coro, la payada o el mero espectáculo—, carece de publicidad razonable.

Los que de verdad hayan quemado las etapas preliminares del coso taurino y del tablado flamenco, inexorablemente acudirán al jipío para confirmación de anteriores experiencias y para remate de una plenitud que solamente él puede abrir en templo, intimismo y rigor. En esta tironeante cultura de duendes y madrugadas, el aficionado finalmente se recoge en el cante para dar los más tremendos pellizcos a la verdad.

Lo flamenco, en necesidad de rebeldía, exige totalidad, sin retórica. Arte que, gastando y quemando, enriquece y transpone; arte obstinado, sin moderación formal, ventarrón sin leyes previas. (Si éstas existen, se padecen, no se dicen. ¡Vaya uno a encontrarlas!) No hay dudas: una misma y arcaica garra de tensión existencial atenacea a toros, cante y baile. Flamenco —y ya es algo—: trasnochador del misterio, saeta en derechura de absolutos.

De ahí que el cante constituya una práctica vital con consecuencias estéticas, y no a la inversa (12). La belleza no es más que un accidente

(12) Volvemos al postulado céntrico: el cantaor agota e ilumina todas las leyes posibles de su arte. La historia del cante no excederá jamás el intento de traducir el desgarrante laberinto de lo absoluto confidencial del alma del cantaor.

a lo largo de la vicisitud humana del intérprete flamenco. En esta porfiada búsqueda de lo jondo, la voluptuosidad de los procedimientos, sean puras formas experimentales, repetición de estilos históricos o culto a cerrados módulos geográficos, lleva al pecado menos tolerable entre andaluces. El cantaor sin rodeos es un puro escándalo de urgencias.

El cante ejerce de raíz un planteo intuitivo de la metafísica sentida en fibras populares. A veces, hasta una solución. Borracho de vida, el cantaor suele ser informal. Apenas, apenas, acepta el básico mandamiento del compás. Todo lo que sea arte, por vocación o por cuidado, sobreviene gratuitamente, acompaña la nota esencial, la humana. Torero, toro, azar. Cantaor, ¡ay!, situación-límite. Al costado, sí, ángel, duende y hasta silencio. Pero el trago grande es vida y sobrevida.

El cante encierra, por lo mismo, una actividad espiritual que a todos complica. Se vierte un oleaje emotivo al que de alguna manera se da respuesta: llanto, meditación, conmoción, mudez. Arte mineral y asombrosamente culto, su presencia es indisimulable, acelerada y radical. Podrá profesársele indignación, pero jamás indiferencia. Esto no significa que el secreto del flamenquismo radique en una mera revulsión de sentimientos y un olímpico desprecio a los elementos expresivos. Pero lo primario, lo «suyo», es furiosa catarsis, ecuménica a fuer de jonda e individual.

A todo esto, parecería demasiado pedir que un flamenco produzca significaciones de uso universal. Sin embargo, no hay duda de que es un surtidor violento y pasional de estratos esencialmente metafísicos. Su dialéctica —coplas, motivos, anécdotas— es regional; pero su fantasía, su impulso y su desborde atañen al fondo de cualquier tipo de humanidad profunda. Su prestigio o su campo de fuerza, pues, emana de una terrible sinceridad y de una perturbadora ternura.

Frente a la grandeza de este saber común, preocupa determinar el clima humano de donde el cantaor extrae su poder. El flamenco es usualmente considerado como un ser y un estilo social caóticos. ¡Claro que el flamenco es libre, azaroso, nocturnero! Por razón de esas mismas demasías puede sublimarnos. Goza de un nivel peregrinamente más alto, practica la extraversión total y vagabunda. Sobresalta verlo sucumbir —heroico y confesado a colmo— frente al despilfarro de las madrugadas. Se reparte excesivamente.

Pero es así porque más allá de los dimes y diretes del mundo se deja llevar —y con él quien sepa seguirlo— de la cruel puntería que presta la improvisación creadora. Pasma tanto cogollo. Flamenquismo es puro deshábito, dar empujones al saber sabido. (Entiéndase que no me refiero al tipo de flamenco crápula, característicamente pasivo,

oscuro, relleno de juergas mentirosas y trapisondista anónimo.) Quién no ha leído cosas extraordinarias en las biografías de los flamencos octosentistas —violencia y sino por los cuatro costados—. Y si todo ello pareciera pertenecer al dominio de la leyenda, sépase, sin embargo, que el flamenco de nuestro tiempo —con algunos cambios meramente externos, escénicos— sigue estando henchido de libertad y alto margen de travesura. Bien extraño fuera lo contrario.

Cabe la pregunta: ¿qué misión cumple el flamenco con su directo y vital quehacer? El verdadero cantaor redime al prójimo con una vivencia diríamos genérica del dolor y de la gracia. No se trata de una mecanización del impulso íntimo —*poschaconismo* anteayer, *marchenismo* ayer, *farinismo* hoy—, sino de una inclinación fundamental a trascender vitalmente. Se asume, en definitiva, una representación nada convencional, y sí, en cambio, puramente comunitaria de la catarsis.

Para ello, el flamenco tiende inteligentemente a la generalización de su energía subjetiva. En otras palabras: siente, sufre y sublima con depurado compañerismo (folklore de la contracción, del diafragma espléndido). Nos suscita, sin coincidencias literales, el clima pasional que a todos nos pueda conmocionar sin detalles, con un lenguaje hermanado por el solo valor afectivo propuesto frente a una actitud ante el mundo (13).

Esto lo vemos con claridad en ocasión del tercio llamado «temple», primitivamente utilizado para afinar la voz y coordinar el compás, pero luego empleado como microadelanto del clima humano deseado para abrir el cante propiamente dicho. Es la pena espesa, previa al comentario. Antes de acometer la copla redonda, las variantes, los tercios valientes, mediativos, de remate, los cambios, machos, etc., el flamenco rebusca el clima temperamental en sí mismo, salta al ruedo, quema las naves de la prudencia. Es tercio o trance de jondas onomatopeyas. (Cante de verdad, aspiración al silencio.)

Sin ayuda de letra alguna, el «temple» entreteje ayes, los mortifica y les presta un curso genérico que abraza a todos. No quiere decir sensibilizar al vacío, sino suprimir los elementos dialécticos para aumentar el puro escalofrío del ¡ay! En última instancia: ¿quién se para a ordenar, asimilar o seguir racionalmente el curso de las coplas? Hace algunos años escribí (14): «Importa también considerar el hecho de que en muchas ocasiones se ventilan en el cante intenciones tan remontadas, que hacen inútil o imposible la colaboración de la copla.

---

(13) Cuanto aquí queda dicho de esta temperamentación demótica del cante, vale también para el baile, el toreo y demás resortes expresivos del flamenquismo.

(14) *Flamencología*, Madrid, 1955; p. 172.

En el cante sólo interesa la verdad cara a cara. Es, simple y terriblemente, comprensión vívida de la esencia, del hondón, de lo que es, como quiera llamarse. Es grito auténtico, no teatralizado, sino vertido, arrancado. Las palabras son largas cuando se quiere decir en realidad el misterio. La copla puede descomponer el contorno completo de ciertas imágenes ofrecidas tácitamente en la línea del jipío. El oropel de la palabra puede seducir hasta la borrachera, y eso «que el genio lírico popular de Andalucía se nos muestra en todas las épocas como el más original y expansivo de España» (Ramón Menéndez Pidal). La palabra amortigua el «tárab», desfallece la probidad del arranque. Cuando se llega al aturdimiento pasional, se evita el riesgo del verbo. Es el pasaje en que el cantaor, con audaz prescindencia y con un sentido ético de la veracidad, se queda en el estrato milagrero del jipío, en el círculo prístino del alma.»

Los cabales toman de esta postulación abstracta del «temple» la dirección más circunstanciada para sus respectivas situaciones psíquicas, reales, concretas. El testigo personaliza con avaricia esa entrega genérica, maleable. Todo consiste en un llanto sin dueño, ofrecido a la pena individual de quien lo recoja. El flamenco, como bien diría Keyserling, es un juglar «proximista». De ahí que muchos «temples» arranquen un ¡olé! de conformidad subjetiva. El ¡olé!, en estos casos, es como dar las gracias.

Sin estratagemas, quejando todo lo que lastima su endiablada franqueza, el cantaor afronta la verdad como si él fuera el testigo o actor máximo. Su intención no enrevesa caprichosamente las pasiones; densifica la problemática vital que nutre la raíz de su cante. Por ello, rastreando en la borrachería de la desesperación, no narra, quiere ser rico en el dilatado radio del grito plástico.

El cataor ni siquiera es sosegado y cordial en los cantes chicos. Aquí —por el contrario, y si es cabal— acelera síntesis, desentraña rutilantemente. No discurre, se sorprende a sí mismo. Frente a la desesperación de las siguiriyas o de los martinetes, nada ocioso sería emparejar la entraña porfiada, rápida y diabólica de las bulerías, o la inmensidad con compás de los tientos:

Que Andalucía
puede muy bien matarte
por bulerías.

Sobre distintas estructuras vitales y sonoras, todos estos cantes, empero, argumentan con parecida bizarría. Más precavidamente, unos; menos recelosos, otros —distinción elástica, circunstanciada por el temperamento de cada cantaor—, la mayoría de los estilos son arriscados,

terminantes. Hasta esa elegría quíntuple y luminosa de las sevillanas anticipan el vigor—inesquivable—del alto flamenquismo. Para Ramón: «Danzar sevillanas: el pulpo divino que baila.»

Su condición de genial neurótico le permite en dos zancadas emplazar la queja en altitudes insólitas. Por lo mismo, sin embargo, de aumentar las incertidumbres, el flamenco labora la pena absolvente. La caída del jipío puede repartir también alivio y remanso. Su imperiosa vocación resolutiva no solamente se satisface de una manera anárquica, bellamente, suele desembocar en módulos de equilibrio perfecto.

No le inmuta la querencia del orden cuando éste, en su galanura y en su clarificación, tranquiliza lo que demasiado remontado cae sin respuesta. Esto le ocurre particularmente ahí donde no hiperboliza desplantes, ahí donde la vehemencia cede a las formas auxiliando una fina necesidad de acomodación humana. La soleá es el elegante bajonazo de la siguiriya.

Pero con todo, la idea dominante del cantaor es trepar; su irresistible deseo, asomarse. El andaluz complica ese acorralamiento de la ultimidad, como si pretendiera anticipos de lo incógnito. Por eso fatiga de dentro a fuera, padece de fuera a dentro, la cólera de la implenitud. No es un desilusionado, sino un exagerado vital. Busca pistas delatoras, mínimas señales de lo que ya pueda ser imponderable.

Empujados por esta déspota mortificación de la pena jonda, los flamencos sublevan el orden, abren el toril a la ansiedad del salto y del quiebro. Desbridados y en peligro de trasmundo, pugna de grito y mudez, los cantaores son, en flor del más extraño oficio, espías del más allá.

Anselmo González Climent
Ugarteche, 2889
Buenos Aires