

La identidad andaluza en el Flamenco

J. Carlos Ríos Martín
(con la colaboración de Dolores Ros Piqueras)



Atribución 2.0

Usted es libre de:

copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra hacer obras derivadas

Bajo las condiciones siguientes:



Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra.

Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor

© de los textos, los autores

© de la edición, la editorial.

Diseño y maquetación: Estudioid - www.estudioid.es

Edita:

Atrapasueños editorial

www.atrapasuenos.org

cooperativa socia de



ISBN: 978-84-613-1432-4

D.L:

Hecho en Andalucía

ÍNDICE

Prólogo	5
Introducción. El flamenco, más que una Música: expresión global de un pueblo.....	9
Primera parte: los orígenes del flamenco	15
1.1. Etimología del término flamenco.....	18
1.2. Orígenes sociales del flamenco	27
1.2.1. El marco social andaluz	27
1.2.2. Las clases populares andaluzas.....	28
1.2.3. Los gitanos andaluces	30
Segunda parte: la expresión flamenca	33
2.1. Los cantos básicos, el baile y El toque	33
2.2. Temática y forma estrófica de los cantos....	39
2.3. Clasificación de los estilos o cantos flamencos.....	48
2.3.1. Cantos de trabajo o labor	49
2.3.2. Cantos para la expresión de la pena	53
2.3.3. Cantos de celebración o festeros.....	55
Tercera parte: flamenco e identidad	61
3.1. La geografía del flamenco	62
3.1.1. El flamenco, una manifestación inscrita en territorio andaluz.....	63
3.1.2. El flamenco fuera de Andalucía	68
3.2. La sociabilidad andaluza en el flamenco	70
3.3. El lenguaje flamenco	76
3.3.1. La modalidad lingüística andaluza en el flamenco.	77
3.3.2. Las aportaciones del caló.	80
3.3.3. Las transcripciones de las coplas flamencas	83
3.4. La mujer en el flamenco	85
Cuarta parte: evolución histórica del pueblo andaluz a través del flamenco	89
4.1. La Andalucía de finales del siglo XIX hasta la guerra civil	91

4.2.	Las primeras síntesis de la identidad andaluza hasta 1936.....	94
4.3.	El período franquista. Folklorización y sublimación.....	96
4.4.	El fin de la dictadura y el proceso autonómico andaluz en el flamenco.....	100
	Epílogo	109
	Epílogo final	113
	Bibliografía	123
	Comentarios a la segunda edición	129

Prólogo

Vino y sentimiento
Guitarra y poesía
Hacen los cantares de la patria mía
Cantares, cantares, cantares
Quien dice cantares
Dice Andalucía.
Antonio Machado

Para las grandes compañías discográficas, para el mercado musical mundializado de principios del siglo XXI, el Flamenco aparece encuadrado dentro de esa categoría que llaman world music, música étnica. Perdido en un marasmo de melodías y tradiciones musicales bien diferentes, el Flamenco se constituye como un género más dentro de esa amplia categoría. Un nuevo nicho de ventas para las transnacionales, que hacen un ejercicio de abstracción del contexto en el que el Flamenco nace y se desarrolla.

Si tuviéramos que preguntarle al visitante ocasional, o al conocedor poco avezado, cuál es la música más típicamente española, nos encontramos con que para la gran mayoría de los encuestados, es el Flamenco. Una respuesta que es una constante que se repite desde las visitas de los viajeros románticos a la península Ibérica en el siglo XIX, la identificación de lo andaluz con lo genuinamente español. Incluso dentro de las fronteras del estado español encontraríamos, ante la misma pregunta, resultados similares. Para una gran parte de los ciudadanos del estado —incluidos los andaluces— el Flamenco sería lo más representativamente español a nivel musical, la música genuinamente española. Sin embargo, cuando preguntamos ¿Cuál es la expresión musical que representa mejor su identidad cultural? Los resultados serían, esta vez, bien distintos. Para los catalanes, sería

la sardana. Para aragoneses, la jota. Los vascos hablarían de los bertsolaris o de los dantzaris. Los gallegos, de la muñeira. Por último, los andaluces, y sólo los andaluces, señalarían de forma unánime el Flamenco.

Ante estas respuestas, se nos plantean una serie de preguntas. ¿Es acaso el Flamenco una música desligada de cualquier matriz territorial y cultural, tal como la presentan las multinacionales de la música? ¿Por qué se la considera la música más típicamente española, a pesar de que no se da como expresión enraizada en todos los territorios y de que, como hemos visto, cada cual tiene la suya? ¿Por qué en el conjunto de culturas, lenguas y sociedades que conforman el estado español aparece en el imaginario colectivo el Flamenco, o algún género afilamentado —como podría ser el caso de las Sevillanas— como la música representativa de lo español?

A estas y a otras preguntas, que creemos surgirán durante la lectura de este prólogo, intentaremos dar respuesta en este trabajo. Y lo haremos partiendo de la hipótesis de que el Flamenco es una expresión cultural genuinamente andaluza que no se explica si no es en el marco histórico y social andaluz. Desde luego, no somos los primeros en formular estas cuestiones acerca de una expresión artística que, como iremos viendo, presenta, desde la propia etimología del término Flamenco y de los orígenes del cante hasta la delimitación de lo que se considera estrictamente Flamenco hoy día, versiones discrepantes y suscita vivas polémicas.

Realizaremos en este sentido un trayecto a través del complejo mundo del arte flamenco. En primer lugar, hablaremos de las diversas teorías acerca de la etimología del término Flamenco, así como de los orígenes sociales en los que nace, se fija y desarrolla como manifestación cultural.

Después analizaremos los diferentes componentes del Flamenco; el toque y el baile de forma muy somera y, más detalladamente, el cante, comprobando como en cada uno de ellos se dan cita elementos propios de la cultura andaluza, de lo andaluz. Un breve análisis de la temática del cante y una clasificación de sus diferentes estilos nos ayudará a su contextualización.

Cita obligada para nuestros propósitos constituye el recorrido por la geografía flamenca, de cantes y cantaores, por las formas de sociabilidad andaluza que en él se expresan y por el lenguaje flamenco, que realizamos en la tercera parte de nuestro trabajo. Veremos en este apartado los rasgos fundamentales que desde la antropología, la sociología y la lingüística se identifican como específicos y propios de la identidad andaluza.

Finalmente, consideramos necesario observar como se ha reflejado la historia reciente del pueblo andaluz a través del Flamenco. Cual ha sido su papel, a veces de testigo más o menos callado, otras de verdadero grito que impugna el estado de cosas. Siempre entrelazado con el pueblo del que nace y que le da su ser.

Queremos aprovechar este prólogo para agradecer la labor de Dolores Ros Piqueras, cuyo trabajo ha supuesto la mitad de este libro, aunque su nombre no aparezca impreso junto al título del mismo. Y a todos aquellos que han ayudado, de una manera u otra, a que este libro vea la luz.

Ojalá sirvan estas páginas para romper con tópicos, medias verdades y hechos "que se dan por sentado" y que sólo sirven, en el mejor de los casos, para caricaturizar al Flamenco y por extensión al pueblo andaluz, cuando no pretenden un solapado vaciamiento de su identidad.



Carcelera

Introducción El Flamenco, más que una música: expresión global de un pueblo.

Queremos empezar este trabajo con una afirmación que puede parecer arriesgada, y con la que quizás muchas personas estén en completo desacuerdo, a saber, que el Flamenco es más que una música, es una expresión cultural completa, es la expresión global de un pueblo. Que nadie se alarme, procederemos sin demora a exponer nuestros argumentos.

El Flamenco se constituye en todo su trasiego histórico, desde las zambras andalusíes de la Edad Media hasta la actualidad, pasando por su cristalización como tal género a finales del siglo XVIII, en un marcador fundamental de la identidad andaluza. Marcador que, como expresión viva, cantada, de las clases populares andaluzas, se constituye como mucho más que una expresión estrictamente musical, para sintetizar todo su devenir histórico, político y social.

A través de sus coplas, el Flamenco nos introduce en las formas de expresión y en las vivencias cotidianas del pueblo andaluz. Tanto a través de lo que cuenta en sus letras, como por lo que calla o deja entrever tras sus líneas y sus alusiones de doble sentido, podemos conocer cuáles son sus principales ocupaciones y preocupaciones, su forma de ver el mundo y el contexto en el que vive y siente el pueblo andaluz. Es por eso que podemos hablar del Flamenco como marcador identitario fundamental: en él se expresan, como no podía ser menos, junto a grandes acontecimientos de tipo socio-histórico, todo el rosario de marcadores lingüísticos, estéticos, religiosos y de sociabilidad de la cultura andaluza. De esta forma, actúa como un elemento sintetizador, ofreciéndonos una gran riqueza de matices desde cualquiera de

las numerosas áreas de investigación desde las que podemos aproximarnos a esta expresión cultural y global de nuestro pueblo, por encima de su categoría de mera expresión musical.

En efecto, podemos realizar una aproximación puramente laboral, para conocer los trabajos más comunes de tal o cual época, o la evolución que las categorías profesionales han sufrido en la estructura económica andaluza. Podemos aproximarnos desde una perspectiva sociológica y/o antropológica, de cara a indagar en el papel que han jugado determinados sectores desfavorecidos, como las mujeres, la población gitano-andaluza o el mundo de la delincuencia. Podemos estudiarlo desde una perspectiva histórica, para conocer los principales acontecimientos de la historia de Andalucía y el estado español, o incluso desde una perspectiva geográfica, para conocer los principales focos generadores del cante jondo o los principales movimientos migratorios que han sufrido las clases populares andaluzas.

Es por todo esto por lo que, cuando hablamos del Flamenco, afirmamos que, amén de un estilo musical, estamos ante una expresión cultural completa, una expresión globalizadora, en tanto que refleja buena parte de la identidad del pueblo andaluz.

En este sentido, entendemos el concepto de identidad de un pueblo, en nuestro caso el andaluz, como el conjunto de elementos, situaciones y actitudes comunes compartidas de forma diversa por un grupo humano, como resultado de procesos históricos que configuran su estructura económica y social, acotados en un territorio concreto en el que se desarrolla fundamentalmente la existencia de este grupo humano, de este "sujeto colectivo". A su vez, la identidad tiene su manifestación plena en la cultura, que se constituye en el resultado de un proceso de decantación de todo un proceso histórico.

Si nos pidieran una enumeración de los principales ejes sobre los que se articula y desarrolla la identidad andaluza hablaríamos, entre otros, además del Flamenco, los siguientes:

- Una acusada personalidad lingüística, que supera lo que podríamos llamar meramente un “acento” particular a la hora de hablar castellano. En este sentido, la totalidad de los lingüistas coinciden en llamar a esta forma de expresarse y comunicarse de los andaluces “modalidad lingüística andaluza”. Si bien este término, como otros utilizados de forma paralela —como dialecto andaluz, habla andaluza o lengua andaluza— siguen estando en permanente discusión. Discusión que no está exenta de un marcado cariz político¹. Más adelante, cuando hablemos del lenguaje flamenco, nos referiremos a las especificidades de la modalidad lingüística andaluza con respecto al castellano.

- Una forma específica de entender el fenómeno religioso, que se ha plasmado en lo que desde la antropología andaluza² se ha denominado la religiosidad andaluza. Especificidad que se constituye a través de las tendencias a la personificación y a la relación directa, sin interlocutores, en el trato que se les proporciona a las figuras objeto de devoción, especialmente a las vírgenes. Y que se plasma en una forma de vivir los eventos religiosos en los que se supera permanentemente el carácter

1 Sobre la evolución de la denominación predominante que se ha utilizado para denominar la lengua de los andaluces: Huan Porrah, “Andaluz, dialecto andaluz, hablas andaluzas, español hablado en Andalucía” en *Diccionario de herramientas conceptuales*, Donostia, Iralka, 2000, pp. 5-7.

2 En este sentido consideramos especialmente significativos los trabajos de Pedro Castón Boyer, *La religión en Andalucía: aproximación a la religiosidad popular*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, y de Isidoro Moreno, *Las Hermandades Andaluzas. Una aproximación desde la Antropología*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.

de sobriedad de un acontecimiento cristiano y católico, para convertirse en actos eminentemente populares a los que asisten miles de personas, en los que las jerarquías eclesiásticas no pueden hacer más que intentar “cabalgar” ese fervor popular, especialmente hacia la figura femenina de la Virgen. La Semana Santa, en cualquiera de las ciudades andaluzas, o las populosas romerías, como la de la Virgen de la Cabeza en Andújar, y sobre todo la de la Virgen del Rocío en Almonte, son una buena muestra de ello.

- Al hilo de las tendencias a la personificación de la divinidad y a la relación directa con la misma, hemos de señalar también unas formas de sociabilidad específicas, y muy relacionadas con estas³. La negación simbólica de las desigualdades existentes en la realidad, la importancia de las relaciones personalizadas y directas, frente a las relaciones puramente instrumentales, el relativismo ideológico y la tendencia de relacionarse exclusivamente en el ámbito local, son sus rasgos principales. Más adelante veremos como se expresan estos en el Flamenco.

- Y, por supuesto, un territorio determinado sobre el que se han desarrollado históricamente diversas formaciones políticas⁴. Un territorio que se articula alrededor del valle del río Guadalquivir, como eje central, con unas fronteras naturales bien delimitadas, al norte por Sierra Morena y al sur por el estrecho de Gibraltar, con el Mar Mediterráneo a un lado y el Océano Atlántico al otro. A diferencia de sus extremos este y oeste, de menor extensión y con una delimitación natural menos clara. Fronteras dentro de las cuales se han desarrollado

3 Ver Javier Escalera Reyes, “Formas de sociabilidad. Fiesta y religiosidad” en VV.AA., *La identidad del Pueblo Andaluz*, Sevilla, Oficina del Defensor del Pueblo Andaluz, 2001.

4 Ver Antonio Domínguez Ortiz, *Historia de Andalucía*, Barcelona, Planeta, 1980; VV.AA., *Geografía de Andalucía*, Sevilla, Ed. Tartessos; J.A. Lacomba, *Historia de Andalucía*, Málaga, Arguval, 1996.

diversas organizaciones políticas a lo largo de la historia. Desde la civilización de Tartessos, a finales de la edad del Bronce, hasta la Comunidad Autónoma de Andalucía, pasando por la provincia romana de la Bética, única provincia senatorial al oeste de la península Itálica, y Al-Andalus, cuyo dominio político llegó a ocupar toda la península, pero donde los territorios al sur de Sierra Morena constituyeron el centro político, económico y cultural del estado andalusí.

Este es, en definitiva, el contexto cultural y geohistórico en el que se encuadra el Flamenco como expresión global de un pueblo. Y no es sino en dicho contexto donde podemos entenderlo, analizarlo y aprehender mejor su esencia. Y eso es lo que intentaremos hacer a través de las líneas que siguen.



Granaina

Primera parte: Los Orígenes del flamenco

No podemos hablar de los orígenes del Flamenco sin antes señalar una característica particular, característica que va a marcar necesariamente todos los estudios e investigaciones que sobre el Flamenco se han hecho. Nos referimos a la oralidad. En efecto, el Flamenco como fenómeno artístico y cultural se ha transmitido siempre de forma oral. Esto responde a las características sociales y culturales del espacio donde el Flamenco nace y se configura: el nacimiento del Flamenco se da entre las capas sociales más bajas, entre un pueblo analfabeto, que no sabe leer ni escribir. Así, no disponemos de una sola fuente histórica escrita desde dentro, es decir, escrita por los y las que viven y protagonizan el Flamenco.

Las primeras y escasas fuentes escritas son de escritores como Cadalso, Borrow o Estébanez Calderón⁵, espectadores que no vivieron ni comprendieron el Flamenco, que lo describieron en el mejor de los casos como un fenómeno curioso, cuando no como algo sencillamente despreciable. Al ser, pues, la transmisión oral la única fuente de conocimiento con la que contamos en la mayoría de los casos, no es de extrañar que no existan documentos o teorías definitivas que aclaren los orígenes del Cante. Ya la misma etimología del término flamenco, como veremos a continuación, provoca no pocos problemas y sigue siendo aún hoy un misterio. Por esto sabemos tan poco acerca de los orígenes del Flamenco y ya desde este momento hemos de tener en cuenta que todo

5 Podemos encontrar las primarias alusiones al flamenco en las obras de estos autores como *Cartas marruecas*, de José Cadalso, o *Escenas Andaluzas*, de Estébanez Calderón, obras que analizaremos con detalle más adelante.

lo que se ha escrito sobre este tema no son sino teorías y conjeturas.

Así pues, existen diversas hipótesis sobre los orígenes del Flamenco, sobre su etimología y, especialmente, sobre cuál fue el grupo social o étnico que contribuyó más directamente en la conformación de este arte. Algunos autores, como Bernard Leblon⁶ defienden el origen exclusivamente gitano del cante; para otros, como Blas Infante, el Flamenco es un arte originariamente andaluz, al que los gitanos aportaron elementos propios. Hay también autores que atribuyen al cante un origen morisco⁷, hindú o judío. En todo caso, la mayoría está de acuerdo en afirmar que la cuna del cante se sitúa en una zona muy concreta de la Baja Andalucía, entre Sevilla y Cádiz, Triana y Jeréz.

Sin embargo, en nuestra opinión, no podemos hablar de un origen único, de una sólo influencia, pues si el Flamenco nace precisamente en Andalucía es en gran parte debido a la superposición de influencias culturales diferentes que dejaron su impronta en esta tierra, superposición clave en la configuración de las músicas autóctonas. El Flamenco se nutrió pues de herencias músico-orales y rituales diversas, en ocasiones históricamente entrelazadas, como la liturgia bizantina y la música andalusí. El folklore ibérico, al que los gitanos aportarían su estética musical y su genio interpretativo, se encuentra asimismo en los orígenes del cante: la seguidilla, la jota y especialmente el romance castellano tuvieron una gran influencia en la génesis del cante. Finalmente, la música afroamericana dejaría también su huella entre

6 Véase *El Cante Flamenco, entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*, Madrid, Editorial Cinterco, 1991.

7 En este sentido, es interesante el reciente trabajo de José Gelardo, *Moriscos y Flamenco en Andalucía Oriental*, Murcia, www.jondoweb.com, boletín Enero 2007.

los siglos XIX y XX, como podemos ver en los cantes de ida y vuelta.

Contrariamente a una de las ideas harto extendidas, y como señala acertadamente Cristina Cruces⁸, nuestro arte no es una manifestación primitiva, una supervivencia arcaica, sino un fenómeno cultural moderno. Hay que remontarse al siglo XVIII para encontrar las bases de su configuración. No obstante, la fijación más aproximada del género tal y como lo conocemos hoy tiene lugar hacia 1860, de la mano de los Cafés Cantantes. Los Cafés Cantantes fueron locales, similares a lo que podría ser hoy un tablao, donde se concentra la actividad flamenca entre 1860 y 1920. Es mucha su importancia en la historia del Flamenco, puesto que con ellos comienza la profesionalización de los cantaores, que se convierten en artistas que actúan a una hora fija y cobran por ello un sueldo. Además, los Cafés Cantantes, asequibles a las clases populares, popularizan el Flamenco, lo abren al gran público, que asiste así al nacimiento del cante y el baile como especialidades profesionales del género, con plena autonomía ya del toque, al que hasta entonces estaban subordinados.

A modo de resumen, diremos que el género flamenco se gesta en largo tiempo, pero se codifica, se sintetiza y adquiere un lenguaje propio cuando se crea como un arte nuevo y particular, y esto no ocurre hasta la segunda mitad del s. XIX. Estamos pues, como ya hemos señalado, ante un arte contemporáneo que se encuentra, aún hoy, en pleno proceso de redefinición.

8 CRUCES ROLDÁN, Cristina. "El Flamenco, un arte contemporáneo", en *Andalucía en la historia*, nº 7, Sevilla, Centra, 2005, pp. 54-61.

1.1 ETIMOLOGÍA DEL TÉRMINO FLAMENCO

Abordamos en este apartado un tema sobre el que se han escrito páginas y páginas, sin que ninguno de los estudiosos haya logrado dar una "solución" definitiva, de manera que el origen de la etimología del vocablo Flamenco, así como el del Cante es, aún hoy, un misterio. No es nuestro propósito decantarnos por una u otra teoría, sino hacer una breve exposición de las diferentes hipótesis planteadas hasta el momento, exposición que nos permita tener una visión más amplia sobre una cuestión que ha suscitado tantas y tan vivas polémicas.

Aunque la escasez de documentación al respecto hace difícil establecer una fecha más o menos exacta, se cree que el término Flamenco, con la acepción que nos ocupa, comenzó a utilizarse a finales del s. XVIII y comienzos del XIX. La primera mención en un documento aparece en una tonadilla de 1830, "El tío Conejo", que dice:

"Director

 mi comprender
 el cachirulo, el morrongo,
 quirivé de me.

 ¿mi saber hablar quitano,
 eh?
 Conejo
 Lo mesmito que un flamenco."⁹

No encontramos otra mención hasta 1841, de la que hablaremos más adelante. Suponemos, pues, que por aquella época, "flamenco" tenía ya, o comenzaba a tener, un sentido propio y específico. El porqué de esta

⁹ Según las investigaciones realizadas por Larrea, recogidas por Ángel Álvarez Caballero en el capítulo XVIII "¿Por qué flamenco?", en *El cante flamenco*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, pp. 167-176.

especificación, y porqué en este momento concreto, es lo que intentaremos aclarar a continuación.

Empezaremos por proporcionar los datos ofrecidos por la Real Academia Española (RAE), máxima autoridad lingüística en el estado español. En la vigésima segunda edición de su diccionario, la RAE deriva flamenco del neerlandés flaming, y ofrece nueve acepciones diferentes, de las que nos interesan las cinco primeras:

1. adj. Natural de Flandes.
2. Perteneciente o relativo a esta región histórica de Europa.
3. adj. Se dice de ciertas manifestaciones socioculturales asociadas generalmente al pueblo gitano, con especial arraigo en Andalucía. Cante, aire flamenco.
4. adj. Coloq. Chulo, insolente. Ponerse flamenco.
5. adj. Coloq. Dicho de una persona, especialmente de una mujer: de buenas carnes, cutis terso y bien coloreado.

Por su parte, el Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico (DCECH)¹⁰ coincide con la RAE en el origen etimológico del término. En este diccionario se sostiene que el neerlandés "flaming" derivó al occitano "flamma", al que se le añadió el sufijo -enc (de color rojo). Así, se afirma, flamenco se utilizaría para designar a las personas con la tez colorada, como los verdaderos flamencos. Para explicar cómo se pasó de esta significación a la actual acepción de flamenco, dice el DCECH "La evolución semántica sería pues "gallardo", "de aspecto provocativo" > "de aire agitanado" > "canto agitanado."

Veamos ahora las hipótesis ofrecidas por los flamenólogos. Para explicar el origen etimológico del vocablo

¹⁰ Pascual Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. 6 volúmenes, Madrid, Gredos, 1989.

flamenco, los estudiosos se han decantado, en líneas generales, por tres hipótesis diferentes. Una de las hipótesis más extendida, y que cuenta con un gran número de variantes, es la que recoge la raíz etimológica aceptada por la RAE y el DCECH, según la cual flamenco deriva del neerlandés *flaming*.

Es el escritor británico George Borrow, en su libro *The Zingali or An Account Of the Gipsies of Spain*, publicado por primera vez en 1841, en el que narra su viaje por la Península Ibérica, el primero que recoge el término flamenco con esta acepción: "el apelativo de flamencos con que al presente se les conoce (a los gitanos) no se les habría dado nunca, probablemente, a no ser por la circunstancia de llamárseles o de creérseles germanos, ya que germano y flamenco son considerados como sinónimos por los ignorantes"¹¹. H. Schuchardt, en *Die Cantes Flamencos*¹², sigue la misma línea. Esta identificación de lo flamenco con lo germano, con el sentido de "hombre de mal vivir" o "que habla germanía", vendría de la creencia popular de que los gitanos eran de procedencia germana.

Antonio Machado y Álvarez, "Demófilo", padre de los Machado y uno de los principales estudiosos del folklore andaluz y del flamenco en el último tercio del siglo XIX, parte del mismo origen etimológico para ofrecer una teoría semejante a la defendida por el DCECH, en la que se habla del color del rostro: "...pudiendo acontecer, dada la índole y genialidad siempre festiva y picaresca de la raza andaluza, que se dé este nombre a los gitanos por el color de su tez, moreno-bronceado, que es precisamente opuesto al blanco y rubio de los naturales de Flandes." Según Demófilo, se llamaría así a los gitanos "como título

11 George Borrow, *Los Zingali. Los gitanos de España*, Madrid, Ed. Turner, 1979, pp. 19-20.

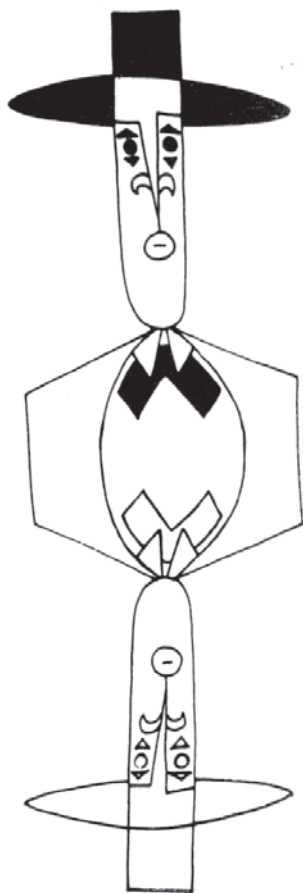
12 Hugo Schuchardt, *Die Cantes Flamencos*, Sevilla, Fundación Machado, 1990.

odioso y expresivo de la mala voluntad con que la nación veía a los naturales de Flandes, que formaban la corte del rey (Carlos I)."

Otra propuesta sería la defendida por Carlos Almendros, que documenta el uso del término flamenco con el sentido de cantor en el s. XVI, en la época de Carlos V. En efecto, está documentado que durante el reinado de Carlos V los cantores de la Corte procedían en su totalidad de Flandes. En los libros del Coro de la Casa de Medinaceli aparecen escritas las palabras flamenco y flamenco primero en el lugar destinado a las voces. Por lo tanto, afirma Almendros, se identificaba flamenco con cantor, identificación que pasó luego a dominio popular, extendiéndose también a los cantores populares.

Por su parte, Norma González y Bernard Leblon, especialista sobre la historia de los gitanos peninsulares, exponen una propuesta basada en una investigación histórica rigurosamente documentada. Según González y Leblon, el uso actual del término flamenco tendría su origen en los numerosos gitanos peninsulares que lucharon en los Tercios de Flandes. A su vuelta al reino, estos gitanos fueron recompensados por sus servicios con privilegios reales que les permitían ejercer, a ellos y a sus familias, sus oficios tradicionales, a pesar de las pragmáticas que se les prohibían. La población comenzó a llamar a estos gitanos "flamencos", por haber luchado en Flandes, y más tarde, esta denominación pasó a toda la comunidad.

No obstante, estas hipótesis, aún partiendo en su mayoría de estudios serios y bien documentados, han recibido numerosas críticas, ya que plantean algunos problemas serios. El primero de ellos es el momento de la aparición del vocablo flamenco, más de tres siglos después de la llegada de los gitanos a la Península Ibérica y de la de los flamencos de Flandes a la corte de Carlos I. Para estudiosos como García Matos o Camacho, esta enorme distancia temporal hace improbable el hecho de que el pueblo recordara la supuesta procedencia germana de los



Enrique "El Mellizo"

gitanos o las características raciales de los verdaderos flamencos.

Sin embargo, existe otra hipótesis, defendida por Ángel Álvarez Caballero y por el italiano Mario Penna, que siguiendo el mismo origen etimológico, esto es, "natural de Flandes", sorteando la distancia temporal. Álvarez Caballero y Penna relacionan el origen del vocablo en la acepción que nos interesa al proyecto Thürriegel, un episodio de la historia andaluza que se conoce como "Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía". Este proyecto, llevado a cabo durante el reinado de Carlos III, consistió en la repoblación de Sierra Morena con habitantes de otros países de Europa¹³. Atraídos por la promesa de que se entregaría a cada familia 50 fanegas de tierra, aperos de labranza, dos vacas, cinco ovejas, cinco cabras, cinco gallinas, un gallo y un cerdo, se instalan en Andalucía hacia el 1767 cuatro contingentes de extranjeros, uno de los cuales estaba formado por flamencos, y otro, el más importante, por alemanes, a los que, como sabemos, el pueblo iletrado confundía con flamencos. Ahora bien, los recién llegados se encontraron en ocasiones con una realidad diferente a la prometida por el monarca, hecho que explica que muchos de ellos comenzaran a vagabundear por los pueblos, mendigando o robando, comportamiento que el pueblo identificaba con lo gitano. Estos "desertores" eran gente extraña como lo era el pueblo gitano; como éstos, eran desobedientes e indisciplinados, y hablaban lenguas desconocidas... Así, nos dice Álvarez Caballero, no es extraño que el pueblo iletrado identificara a unos con otros y los designara con el mismo nombre. Aunque también existe la posibilidad

13 Este episodio de la historia, conocido como "Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía", está ya suficientemente documentado. Para más información véanse las obras *Las colonias alemanas de Sierra Morena*, de C. Alcázar Molina, Madrid, 1930, y "Una hipótesis sobre el origen del término flamenco", de Mario Penna, en *Folk-Lore Andaluz*. 2ª época, Sevilla, Fundación Machado, 1991, pp. 101-127.

de que fuera la propia población gitana quien optara por llamarse así, tras la Pragmática de Felipe IV de 1633, que prohibía que nadie les llamase gitanos. Estando asimismo prohibido por ley el término de "castellanos nuevos", continúa Álvarez Caballero, no podía dárseles otro nombre.

Otra corriente importante es la que sostiene el origen árabe del término flamenco. Blas Infante, reconocido Padre de la Patria Andaluza por el Parlamento de Andalucía, recoge esta hipótesis en su libro *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*¹⁴. Según Blas Infante, el cante flamenco tiene su origen en los cantos de los moriscos que, tras el decreto de expulsión dictado por Felipe III, se esconden en los montes, uniéndose a las bandas de gitanos errantes para burlar el decreto de expulsión que pesaba sobre ellos. El término flamenco se derivaría pues de la voz árabe felah-mengu, labradores huidos o expulsados. El propio Borrow, en su ya citado libro de viajes, afirma que, a principios del siglo XIX, la creencia de que los gitanos no eran sino los descendientes de los moriscos que permanecieron camuflados en Andalucía tras la expulsión estaba muy extendida entre el pueblo llano. A su vez, Félix Grande afirma que "para la gran parte de la mentalidad popular de la época eran (los gitanos) felah-mengus. Posiblemente, en este error (sólo relativo) debió de influir – aparte de una semejanza racial a ojos vista, con base sobre todo en el común color de la piel y en la pobreza general de unos y otros– el fenómeno del bandolerismo." Dicha identificación no acaba pues, en las similitudes raciales, sino en un estilo de vida y una forma de comportamiento: "Farruco, fanfarrón, echao p'adelante, no eran posiblemente sino aspectos de lo flamenco, de lo felah-mengu: peculiaridades de los bandoleros, de algunos gitanos, de los andaluces

14 Blas Infante, *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1980.

perseguidos..." Curiosamente, aún hoy en día, como bien recoge la RAE, se sigue utilizando el término flamenco para designar a los fanfarrones, a los presuntuosos.

En fin, esta hipótesis ha sido seguida por investigadores como Hipólito Rossy, Carlos y Pedro Caba o el ya citado Félix Grande, que proponen a su vez otras voces, todas derivadas de fallâh, labrador: fellah-mangu, que hace alusión a los cantos de los labradores, y felagenkum o flahencou, cantos moriscos de las Alpujarras.

La tercera corriente es la sostenida por los autores que defienden el origen jergal del término flamenco. Son varias las razones esgrimidas por autores como García Matos¹⁵ para defender esta teoría. En primer lugar, el momento en el que aparece el término, que coincide con la época en que los gitanos se relacionan más estrechamente con el hampa, como consecuencia, afirman, de las ordenanzas dictadas por Carlos III, que permiten a los gitanos asentarse en las ciudades. Y es de todos sabido que el "hampón" ha empleado siempre nombres "disfrazados", que llamen al equívoco, y que simbolicen, más que definan, todo lo relacionado con su mundillo. Pero, ¿por qué eligieron precisamente este término para designar a los gitanos? La explicación dada por García Matos, que ha recibido fuertes críticas, es que el término flamenco, al derivarse del occitano flamma, guarda la idea de "presunción", "vistosidad resplandeciente", además de "cierta calurosidad..." Esta explicación ha sido, como ya hemos dicho, muy criticada, puesto que no es característico de la jerga hampunesca la alteración fonética, y mucho menos la evolución etimológica que requeriría, por otra parte, de un gran nivel de cultura lexicográfica.

Finalmente, comentaremos una última teoría que ha sido literalmente vapuleada por la mayoría de los

15 Vease M. García Matos, "Cante flamenco", en *Anuario Musical*. Volumen V, 1950.

flamencólogos, que los más comedidos han tachado de “desafortunada”, llegando hasta el “delirante” de Álvarez Caballero. Nos referimos a la defendida por Rodríguez Marín¹⁶, en la que relaciona el término flamenco con el ave del mismo nombre, arguyendo que se comenzó a llamar flamencos a los habituales de las tabernas donde se cantaba y bailaba “porque vestidos con chaqueta corta, altos y quebrados de cintura, pierniceñidos y nalguisacados, eran propia y pintiparadamente la vera efigie del ave palmídea de ese nombre”. El problema estriba en que Rodríguez Marín describe aquí el ambiente flamenco de su época, que nada tiene en común con el Flamenco de finales del siglo XVIII, que es cuando surge el término en la acepción que nos interesa. Además, y como bien señala Blas Infante, el flamenco era un ave desconocida para la inmensa mayoría de los andaluces, lo que hace realmente inverosímil cualquier comparación.

Estas son, en resumen, las principales teorías que sobre el origen etimológico del Flamenco se han ofrecido. Obsérvese que en todas y cada una de ellas se identifica lo flamenco con lo gitano, y más concretamente, con lo gitano andaluz. Sin embargo, es importante señalar que con el devenir de los años y la evolución que ha seguido el Flamenco, hoy día no se da ya esta identificación.

16 F. Rodríguez Marín, *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*, Madrid, Tipografía de archivos, 1929.

1.2 ORÍGENES SOCIALES DEL FLAMENCO

1.2.1 EL MARCO SOCIAL ANDALUZ

Es importante que tengamos en cuenta el marco social en que el Flamenco se desarrolla, ya que consecuencia de ello serán muchas de las especificidades de este arte.

El contexto social donde se gesta el Flamenco es el de la Andalucía de finales de siglo XVIII y principios del XIX, una Andalucía con una aguda jerarquización interna, donde la sociedad de clases está fuertemente polarizada, con una oligarquía de terratenientes, por un lado, y el pueblo llano, por otro, compuesto por los campesinos sin tierra de las zonas latifundistas, el proletariado de las grandes ciudades y la minoría gitano-andaluza. Esta situación conlleva la opresión y marginación de las clases populares, que compartían unas condiciones de vida muy similares, sufriendo una aguda miseria general. Es en el siglo XIX cuando se produce además, una reordenación de la división territorial del trabajo en el estado español. Se acentúa entonces aún más la polarización de la sociedad andaluza, tras la distribución de la propiedad resultante de los procesos de Desamortización, que consistió en la compra de tierras por parte de las clases pudientes, ya sea antiguos aristócratas o una nueva burguesía, generando en Andalucía un proceso que se ha dado en llamar de reagrarización. Andalucía ve reforzado su papel de suministradora de materias primas agrícolas en el contexto estatal, estableciéndose una relación a modo de colonia interna, a la que se suma un proceso de colonización externa que le atribuye un papel de suministradora de mineral a favor de intereses ingleses y franceses.

Estos cambios en la estructura económica de Andalucía vendrán a agravar la situación tanto de los jornaleros como de los pequeños propietarios agrícolas,

que se verán avocados a engrosar las numerosas filas de jornaleros de forma ocasional.

Asimismo, si hablamos del contexto social en el que nace y se desarrolla el Flamenco, no podemos omitir la importancia del Romanticismo.

1.2.2 LAS CLASES POPULARES ANDALUZAS

Aunque el Flamenco constituye una seña de identidad de todo el pueblo andaluz, desde sus mismos orígenes, el protagonismo de su producción, difusión y práctica es de carácter evidentemente popular.

Como ya señalamos al principio de este epígrafe, la teoría que atribuye a los gitanos el origen del arte está ampliamente extendida. No obstante, a nuestro parecer, esta teoría no puede sostenerse. En primer lugar, porque no es posible hacer una referencia a los gitanos en general, sino a los gitanos andaluces, ya que no existe ninguna discrepancia en el hecho de que los gitanos no andaluces nada tienen que ver con el Flamenco. Deberíamos referirnos pues a los gitanos andaluces. Y en segundo lugar porque, como fruto de un proceso histórico en continua formación y redefinición, no podemos hablar de un solo grupo social en la génesis del Flamenco, sino de un conjunto de sectores que conforman las clases populares andaluzas.

Ya hemos señalado que jornaleros, proletarios y gitano-andaluces comparten las mismas condiciones de miseria, opresión y marginación, y que se encuentran en estrecho contacto. Siendo así, nos parece más lógico afirmar que son estos tres sectores los que constituirán la base social sobre la que nacerá el Flamenco. Si bien la aportación de los gitanos andaluces es importante, no menos relevante es el peso que tuvieron los jornaleros andaluces, sin tierra y sin trabajo, ubicados frecuentemente

en las agrocidades andaluzas. Es significativo el hecho de que sea precisamente en el área geográfica delimitada por el triángulo Sevilla-Córdoba-Cádiz, zona que coincide con las grandes zonas latifundistas de Andalucía, donde se concentra el foco nuclear del Flamenco. Por último, también fue necesaria para su definición la intervención de un tercer grupo, el proletariado, que ocupaba barrios y periferia de las capitales, del que salió la bohemia artística que desarrolló el Flamenco como espectáculo desde mitad del siglo XIX.

Estos tres sectores fueron en buena medida intercambiables. Entre los jornaleros y el proletariado urbano había un buen número de gitano-andaluces, y a su vez entre el proletariado había un buen número de jornaleros que acudían a las capitales huyendo de las penosas condiciones de vida que sufrían en los campos andaluces. Esta acentuada movilidad social en sentido horizontal se plasmaba en las gañanías, importantes centros de transmisión y aprendizaje del flamenco en el medio rural andaluz hasta bien entrado el siglo XX, donde se contrataban a su vez a familias jornaleras enteras, gitanas y no gitanas para las labores del campo.

Algunos autores han negado el carácter popular del Flamenco, atribuyéndole una tendencia a lo minoritario y unas formas de producción y reproducción determinadas por su hermetismo. Estas teorías son fruto de una errónea identificación de "lo popular" con "lo practicado por la mayoría". El Flamenco constituye todo una proyección de alegrías y dramas colectivos de las clases populares andaluzas. Las principales figuras creadoras, a pesar de ser personas individuales, imprimieron al Flamenco en sus cadencias musicales y en sus letras las mismas particularidades y vivencias de buena parte del pueblo andaluz. A su vez, las creaciones individuales rápidamente pasan en el Flamenco a reproducirse como expresión colectiva. No es por ello casual que muchas de

las coplas y cantes que hoy conocemos como populares en su origen tuvieran un autor conocido. La aceptación y la reproducción por otros cantaores, profesionales o no, de una copla recién creada la acabará convirtiendo en una copla popular o la relegará al olvido. Uniéndose así lo personal y lo colectivo en un todo.

Como otra muestra más del carácter eminentemente popular del Flamenco, hemos de aludir a su ya mencionada transmisión exclusivamente oral. Lógica consecuencia de este carácter es que una de las principales formas de difusión y distribución que han tenido coplas y cantes hasta bien entrado el siglo XX hayan sido los canales de comunicación, es decir, los caminos y veredas por los que transitaban viajeros y caballistas que se daban cita en ventas y ventorrillos, difundiendo así los cantes flamencos propios de una comarca o pueblo específico a otros lugares de la geografía andaluza.

1.2.3 LOS GITANOS ANDALUCES

Debido a la innegable importancia de los gitanos andaluces en el Flamenco a lo largo de toda su historia, creemos conveniente dedicarles un epígrafe.

Para los gitanos andaluces el Flamenco ha supuesto y supone una de sus principales expresiones culturales, a través de la cual se realiza un alegato de autoestima y de representación pública de una minoría que, en el resto de esferas sociales, se ha encontrado siempre subordinada y desposeída. No de manera casual, identifican como sinónimos gitano andaluz y flamenco. Identificación que es sustentada además por la suposición de una serie de cualidades que el gitano andaluz aporta al Flamenco, ya sean de carácter técnico, como la voz, o interpretativas, como la espontaneidad, frente al academicismo de los no gitanos. Este hecho se materializa en la conformación del Flamenco para los gitanos andaluces como fuente

de recursos eventual y actividad laboral más o menos estable desde sus mismos inicios. En efecto, la presencia gitana es una constante en la historia del Flamenco, y de Andalucía¹⁷ desde el siglo XV. Ya en el s. XVIII sustituyen en las fiestas del Corpus de Granada a los bailarines moriscos, interpretando sus zambras.

En las últimas décadas, tras el acusado crecimiento de las urbes andaluzas y el desplazamiento de las poblaciones que tradicionalmente ocupaban el centro y los barrios históricos, los únicos grupos que han mantenido la transmisión del Flamenco en casas y patios de vecinos son las familias gitanas ubicadas en barrios de Córdoba, Jerez, Sevilla o Granada. Sus características como grupos con una fuerte identificación del nosotros, y la centralidad que en ellos sigue ocupando el espacio doméstico han hecho posible que se constituyan como «reserva flamenca» de las grandes urbes.

A modo de conclusión, queremos recordar que los diferentes sectores sociales sobre los que se erige el Flamenco como expresión popular tienen una situación de clase compartida. Cuando hablemos más adelante del lenguaje flamenco, tendremos oportunidad de observar la impronta que cada grupo social ha dejado en el Cante. Hay una analogía en las condiciones de vida y explotación de las clases que lo vieron nacer y en las que se desarrolla hasta nuestros días. Gitanos andaluces, andaluces no gitanos, trabajadores urbanos o jornaleros, pescadores, mineros o artesanos. Todos ellos ocupan la franja popular y oprimida de la estructura social andaluza del momento.

17 Hoy día, según la Fundación Secretariado Gitano, el 38% de los gitanos del estado español viven en Andalucía.

“Kuatro kazah tiene abiertah
er ke no tiene dinero
er ohpitá i la karzé
L' igezia i er zementerio”

No es extraño entonces que el Flamenco haya aparecido a lo largo de su historia como una expresión conscientemente reprimida, obviada y despreciada por las clases dominantes y los intelectuales en Andalucía. El Flamenco representaba las miserias de la “Andalucía real”, frente a la “Andalucía oficial” que se empeñaba en ofrecer la oligarquía andaluza. Aún así, como expresión totalizadora, global, de Andalucía consiguió penetrar rápidamente en estas mismas clases sociales, como veremos más adelante.

Segunda parte: La expresión flamenca

El género flamenco tradicional tiene unas determinadas estructuras formales; cada estilo posee unas características melódicas y rítmicas propias, un compás fijo y una versificación concreta. De otra forma sería imposible que cantaores, tocaores y bailaores se entendieran sin ensayo previo, como sucede. Así, estos esquemas básicos, lejos de limitar, permiten la improvisación y el entendimiento entre artistas que nunca antes han tocado juntos.

No obstante, la ejecución técnica de cante, toque y baile no puede aislarse de los valores expresivos que se pretenden comunicar, convirtiéndolos en una verdadera dramatización del dolor, la pena, la alegría, la gracia...

2.1. LOS CANTES BÁSICOS, EL BAILE Y EL TOQUE

Tradicionalmente, ha sido el cante, y especialmente las letras de los cantes, el elemento que más ha atraído la atención de los estudiosos y aficionados del Flamenco, en detrimento de los metalenguajes y lenguajes no verbalizados. Sin embargo, también éstos son imprescindibles para entender el Flamenco. Manifestaciones como el quejío y los silencios —tan propios de la cultura andaluza— los sonidos arrancados a la guitarra, los movimientos de las manos, los pies y el cuerpo o incluso la indumentaria expresan tanto como las palabras. Volvámonos, para verlo con más claridad, hacia el baile flamenco.

La ortodoxia del baile flamenco establece dos pautas diferenciadas dentro del mismo, en función del género: el baile masculino y el femenino. El masculino se caracteriza por un mayor desgaste energético, la insistencia del zapateado y la verticalidad de la figura, características todas asociadas al concepto de virilidad, de fuerza. A su vez, el baile femenino se constituye "de cintura para



Jose el negro

arriba": en él se valora especialmente la gracilidad de la figura, la gracia del movimiento de los brazos, la ausencia de brusquedad y la elegancia en el contoneo.

En el atuendo, que se fija también en la etapa de los Cafés Cantantes, se hace asimismo patente esta distinción. El bailaror se caracterizará por la sobriedad de la indumentaria, que suele componerse de pantalón y camisa sencillos, de color negro o blanco y sin adornos ni complementos de ningún tipo, mientras que el traje de la bailaora es más vistoso, con volantes en falda, enaguas y mangas, y de colores vivos. Además, las mujeres complementan su atuendo con adornos como pendientes y peinetas.

Hasta la aparición de los Cafés Cantantes, el baile era el gran protagonista de los espectáculos flamencos. Con los Cafés Cantantes, como ya hemos visto, el cante y el toque se erigieron en especialidades artísticas por sí mismas, alejándose por fin, y ya definitivamente, de su dependencia del baile.

Es en esta época cuando el toque va a sufrir importantes transformaciones. Cuando comienza a fijarse el Flamenco, cuando comienza a cristalizar y tomar forma el estilo musical flamenco, todos los instrumentos que se venían utilizando tradicionalmente en el folklore popular, como panderetas, bandurrias, laúdes, etc., desaparecen. La guitarra se erige entonces como instrumento rey, junto al acompañamiento de palmas y zapateados, percusiones corporales siempre asequibles a las clases populares. Las palmas y el zapateado realizado con los pies son fundamentales en el Flamenco como marcadores del ritmo.

No sería hasta los años setenta cuando se introduce el cajón, de la mano de Paco de Lucía, quien lo trajo de Perú. Hasta entonces, los intentos de dotar al Flamenco

de un instrumental percusivo habían sido meros ensayos sin solución de continuidad. Sin embargo, el cajón va a calar rápidamente en el mundo flamenco, de forma tal que llegó a confundir su origen, hasta el extremo que hoy día no sólo en Andalucía sino también en otras latitudes, su sonido va sinérgicamente unido al del toque flamenco. El primer artista que lo utilizó fue el percusionista Rubén Damtas, quien vio claramente sus posibilidades como sustituto y refuerzo de las únicas percusiones que hasta entonces admitía el género: las palmas, el taconeo o el repique ocasional en el lomo u otras partes de la guitarra.

Existen discrepancias en cuanto al origen del cajón. En la actualidad, peruanos y cubanos se disputan la creación de este instrumento. En todo caso, es evidente que el origen ancestral de este instrumento hay que buscarlo en los esclavos africanos y en las privaciones que vivieron bajo el sistema colonial, donde no tenían acceso a las maderas y parches con que reconstruir los tambores que sonaban en su inconsciente colectivo.

Hoy día, a pesar de su común origen, el cajón peruano/cubano y el cajón flamenco se diferencian no sólo por la forma de tocarse sino también en su construcción, ya que al cajón flamenco suelen añadirse algunas cuerdas de guitarra tensadas en el interior para reforzar la vibración de la tapa floja que se percute con las manos.

Pero, como hemos dicho, el instrumento protagonista de la fiesta flamenca es la guitarra. ¿Qué podemos decir de un instrumento que ha levantado tantas pasiones y ha inspirado tantas canciones y poemas de autores tan célebres como Antonio Machado o García Lorca? En su conferencia sobre el Cante¹⁸, el poeta granadino afirma

18 Federico García Lorca. *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo*. Conferencia leída en Granada, el 19 de febrero de 1929, con motivo de la promoción del Concurso

que la guitarra “ha construido el cante jondo... ha occidentalizado el cante y ha hecho belleza sin par, y belleza positiva del drama andaluz, Oriente y Occidente en pugna, que hacen de Bética una isla de cultura”.

No podemos concebir la música flamenca —a excepción de los estilos “a palo seco”, más primitivos, sin acompañamiento musical alguno, como el martinete o la carcelera— sin la guitarra. La guitarra confiere al Flamenco su particular sonido, su carácter, de forma que, hoy día, la figura del guitarrista es tanto o más célebre que la de los bailaroes o cantaores. De hecho, la especialización histórica de la guitarra en los Cafés Cantantes no fue sólo instrumental, sino también profesional. Aparecen entonces los “cuadros”, grupos flamencos compuestos por una o dos guitarras, cantaores, bailaroes y palmeros o jaleadores, que se mantienen en la actualidad, en los que la figura del guitarrista es fundamental como organizador del mismo. Tradicionalmente, era el guitarrista quien se encargaba de pactar los contratos y elegir a los intérpretes y aún hoy, el guitarrista principal de una compañía o cuadro flamenco es más que un instrumentista, es el “jefe de orquesta”, es el auténtico director del espectáculo.

Por último, dentro del universo del toque y sus acompañamientos, hay que mencionar los jaleos, las exclamaciones con las que los jaleadores del cuadro flamenco o el mismo público alientan, animan o piropean — a los y las artistas. No es infrecuente lanzar estas exclamaciones — ¡ole! ¡Aire! y tantas otras— incluso en eventos altamente institucionalizados, como un festival flamenco, lo que nos habla de una concepción “familiarizada” del Flamenco. Pero de este aspecto hablaremos más ade-

lante, cuando nos refiramos a las formas en las que la sociabilidad andaluza se refleja en el cante.

Los jaleos, que pueden parecer un elemento secundario, tienen lugar propio dentro del ritual del espectáculo, de forma que no pueden ser lanzados en cualquier momento, sino en momentos precisos y ajustadísimos. De ahí que exista dentro de los cuadros flamencos la figura del jaleador, que sabe cómo y en qué momento tiene que jalear.

Y, por último, entramos en el universo del cante. Los cuatro estilos flamencos considerados como básicos son los fandangos, la soleá, la seguiriya y los tangos, de los que se derivarían a su vez el resto de cantes: verdiales, jaberas, abandolaos, rondeñas, granaínas y medias granaínas, tarantos y cantes de las minas, en la familia de los fandangos; jaleos, cantiñas, soleares y bulerías en la de la soleá, que tiene como antecedentes a la caña y el polo; carceleras, tonás, martinets y debla, que darían paso a la seguiriya; tientos y tanguillos pertenecientes a la familia de los tangos...

Pero no es nuestro propósito ofrecer aquí una lista detallada de los estilos flamencos y de las características técnicas que los definen y diferencian entre sí: ya existen, con ese fin, infinidad de tratados y estudios flamencos. Dejaremos pues este trabajo en manos de especialistas en musicología, que traten el tema con el correspondiente rigor.

Hemos hablado de los estilos básicos, de los "troncos" del Cante Flamenco. Es importante indicar, no obstante, que con esta clasificación no pretendemos señalar la importancia o grandeza de unos cantes en detrimento de otros. Cada estilo es en sí mismo completo y "grande". Así, la mayor difusión de unos cantes u otros depende de múltiples variables. Hemos de tener en cuenta que,

a la par que determinadas variantes se constituyen en cantes propiamente dichos y son utilizadas por las clases populares en sus actividades cotidianas, a la misma vez éstos son revisados y recreados en los escenarios, siguiendo el desarrollo dual que se da en el Flamenco, a través del espacio privado y del público. De esta forma, algunos cantes se vieron engrandecidos al coincidir su nacimiento con una situaciones socio-histórica concreta, que conllevó su mayor desarrollo y florecimiento, o con momentos dorados para este arte, que facilitan la transición del Flamenco del ámbito privado a lo público.

Es de esta forma como podemos explicar cómo determinados sectores con un peso específico entre las clases populares andaluzas, como el de los pescadores, por ejemplo, tengan tan poca representatividad en este arte. O el devenir discreto de los cantes camperos, que quedaron más anclados en las formas locales, aún siendo la sociedad andaluza predominantemente rural, frente al éxito de los estilos mineros.

2.2. TEMÁTICA Y FORMA ESTRÓFICA DE LOS CANTES

Durante muchos años el Flamenco se ha tomado como sinónimo de canción triste y quejumbrosa, de lamento. Sin embargo, en el Flamenco existen, como en la vida — puesto que, como venimos repitiendo, el Flamenco no es sólo una expresión musical, sino toda una cosmovisión—, cantes de pena, pero también cantes para momentos de alegría y fiesta. En el Flamenco hay asimismo lugar para las ideas políticas y sociales, la inspiración desde temas históricos cercanos o lejanos, la sátira, la burla e incluso el pregón de mercancías.

La temática flamenca está íntimamente ligada con la temática propia del Romanticismo, corriente que tuvo gran importancia en los años en los que el Flamenco comienza a definirse. Éste responde con sus letras a las

inquietudes románticas: el anhelo de libertad, la exaltación de héroes populares —que en el caso del Flamenco se verán encarnados en la figura del bandolero—, el choque entre el mundo real y los sueños, el amor, especialmente el amor inalcanzable, frustrado o trágico, y la impotencia del hombre ante su destino. Las coplas flamencas recogen multitud de palabras como fario, sino, estrella... que aluden al destino.

«Er día ke nazí yo
ke planeta reinaria
por donde kiera ke boi
ke mala ehtreya me gia»

La temática básica de los cantes flamencos es, en definitiva, una temática universal como el amor, la vida y la muerte, el día a día, la soledad... pero expresada desde una cosmovisión, como no podía ser de otra manera, andaluza, y más concretamente, de los sectores sociales en los que se origino y desarrolló.

No es pues, extraño, que la dualidad riqueza/pobreza sea uno de los temas más recurrentes en el Flamenco. Esta dualidad representa en el universo flamenco el entronque fundamental de la división de clase entendida por las clases populares, como podemos ver en el cante, no como una forma de complementación social, sino como una lucha dialéctica entre poseedores y desposeídos.

“Kuando tenia dinero
me yamaban Don Tomah
i aora ke ya no lo tengo
me yaman Tomah ná mah”

El dinero, que puede comprar incluso lo que no tiene precio, como el amor o la amistad.

“Ar pie d’un arbó zin fruto
me puze a conziderá
ke pokoh amigoh tiene
Er ke no tiene ké dá”

El dinero es protagonista de numerosas coplas y, junto al dinero, las consecuencias colaterales de no poseerlo aparecen abundantemente, como el hambre, la necesidad, la enfermedad y la muerte.

“Ke ganita tengo, mare,
de ke pongan er pan barato
pa kehta barrigita mía
no paze tan maloh ratoh”

El pueblo sueña con la inversión de papeles entre ricos y pobres, que se asume en estos casos como posible, haciendo continuas referencias a la consideración igualitaria de todas las personas, rasgo importante en las formas de relacionarse andaluzas.

«Anda be i dile a tu mare
zi me dehpazia por pobre
k’er mundo da muxa guertah
y ayé ze kayo una torre»¹⁹

El mundo del trabajo, con sus condiciones laborales, sus utensilios y su problemática, el problema de la tierra, está también muy presente, como veremos más adelante cuando analicemos los cantos de trabajo o labor.

Son numerosos los autores²⁰ que han otorgando al Flamenco un carácter de sumisión y consentimiento, una visión fatalista que sería propia del supuesto carácter

19 Enrique Morente, *Se hace camino al andar*, CD, Hispavox, 1975.

20 Entre los autores que han defendido este postulado destacarían los hermanos Caba Landa. Vease C. y P. Caba Landa, *Andalucía, su comunismo y su cante jondo*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1988.



Pastora Pavón "Niña de los Peines"

apático del pueblo andaluz, muchas veces atribuido a la herencia arábigo-judía y a la influencia gitana. Según escriben los hermanos Caba Landa: *“En Andalucía confluyen la desesperación filosófica del Islam, la desesperación religiosa del hebreo, y la desesperación social del gitano”*²¹.

Este ha sido el argumento mayoritariamente asumido en las investigaciones flamencas. En este sentido, donde la mayoría habla de resignación y sumisión encontramos, más que una renuncia, la asimilación del orden social impuesto y la escala de valores, en definitiva, de ciertos elementos de la ideología de las clases dominantes. Sin embargo, junto a esta faceta de resignación, otras investigaciones han señalado lo que nos parece más interesante, esto es, el carácter impugnador del Flamenco.

Desde luego, la apelación en el Flamenco de forma expresa a una determinada ideología, a una llamada directa a la insurrección, se ha producido tan sólo en momentos históricos muy concretos. El Flamenco ofrece una visión sociológica del pueblo andaluz, pero raramente entra en detalles, hechos o acciones concretas. En todo caso, lo que sí se produce es una alusión de manera simbólica o metafórica a la rebelión deseada.

«Aké ke ziembra
en tierra ahena
mar fruto puede kohé
ke la tierra ze guerbe fiera
i no pué prebalezé»²²

No por que las coplas expresen tristeza o tragedia han de ir acompañadas de resignación. En ocasiones, bajo impresiones de impotencia o maldiciones, se expre-

21 *Ibid.*

22 Enrique Morente, *Se hace camino al andar*, CD, Hispavox, 1975.

sa la rabia con la que el pueblo andaluz se enfrentó a sus condiciones de existencia.

En este sentido, el carácter de impugnación del Flamenco se formula bajo diferentes grados de verbalización, desde la mera exposición de situaciones tenidas por injustas, o su denuncia, hasta la formulación de anhelos y demandas derivados de las mismas.

Las instituciones estatales y religiosas serán blanco de las denuncias más o menos explícitas formuladas en los cantes. Si bien en el segundo caso el pueblo andaluz hará clara distinción entre la jerarquía eclesiástica, su sistema de explotación económica y de presión ideológica sobre el pueblo llano, y la figura de Dios²³.

“Kuando ze muere argún pobre
ke zolito ba'l entierro
i kuando ze muere un rico
ba la muzika i er klero”

Muchas veces las coplas recogen las ideas que el pueblo tiene ante la justicia, que son en general de desconfianza ante instituciones que saben corruptas.

“A la audienzia ban doh pleitoh
uno berdá i otro no
la berdá zalió perdiendo
porke'r dinero ganó”

En el Flamenco son abundantes las referencias a las persecuciones, la marginación y la cárcel, expresando

23 Esta relación del sujeto de las coplas con la jerarquía eclesiástica, junto con algunos testimonios que demuestran la existencia de elementos flamencos desde el siglo XVII no deja de sugerir, como señala José Gelardo, cierto hilo de continuidad en temáticas y formas flamencas, desde tiempos de Al Andalus, pasando por los moriscos, hasta nuestros días.

muchas veces, en este último caso, el lugar geográfico o características del penal. En este sentido, es frecuente para esta temática la ejecución de cantes oscuros y tormentosos, como tonás o seguiriyas, llegando a un cante específico realizado por este sector de población privado de libertad, la carcelera, del que hablaremos más adelante.

“Veintizinko kalabozoh
tiene la kartzé de Utrera
beintikuarto yebo andaoh
i er mah ohkuro me kea”

Finalmente, la libertad, o más bien, el ansía de libertad, es otro de los temas más recurrentes en las letras flamencas.

“Yo perdi mi libertá
la prenda ke mah keria
yo no pueo perdé mah
aunke perdiera la bia”

Libertad, igualdad, justicia y solidaridad son conceptos continuamente repetidos en el cante, así como sus opuestos, la desigualdad y la competitividad. Ejemplo de esta conciencia solidaria y de justicia es otro tema harto recurrente, el del bandolerismo. La figura de héroe romántico del bandolero, que roba a los ricos para dar a los pobres, o para satisfacer las necesidades primarias, está presente en multitud de letras flamencas.

“Pó la Zierra Morena
ba una partía
i er kapitán ze yama
Hoze María.
Hoze María bibio
komo tóh loh hombreh grandeh
kon er korazón”

Así, vemos como en el Flamenco se entrecruzan las vivencias y aspiraciones emancipadoras del pueblo trabajador andaluz, y junto a ellas otros valores e interpretaciones de la realidad propias de las clases dominantes. La utopía del cambio social global es una utopía que se repite, junto con una evaluación conformista de la realidad.

Por último, señalar que es frecuente en las letras flamencas el contraste entre gitanos y "gachós", a excepción de los cantes mineros, en los que este tema desaparece para ocupar un primer plano las citas a las condiciones de trabajo. En este caso la principal oposición se constituye principalmente y de forma inequívoca entre las clases sociales dominantes y el proletariado.

En cuanto a la forma estrófica de los cantes la lírica popular andaluza, en general, tiene tendencia a la sencillez de estrofas, que comúnmente son de tres, cuatro o cinco versos. Sencillez que se ve también reflejada en el Flamenco.

La principal característica de las coplas flamencas en cuanto a su forma estrófica es su carácter microcompositivo, que diferencia sus procesos de repetición de otras músicas occidentales. El Flamenco no se construye basándose en canciones completas, sino en la superposición y concatenación de cantes y estrofas que se extraen de la memoria. De esta forma, las piezas musicales no poseen un carácter lineal, sino que van fluyendo de la memoria y son escogidas a voluntad del cantaor o cantaora. Así, al igual que ocurre en cierto grado con el toque y el baile flamenco, el cante se construye como una arquitectura efímera.

Por otra parte, como venimos afirmando, el Flamenco ha sido transmitido históricamente de forma oral, lo que motiva que el cante flamenco se constituya como una

unidad inseparable de la música, de forma que la letra llega a ser, para el cantaor, la partitura que indica cuando ha de hacerse cada modulación, cada inflexión. Fenómeno, repetimos, fruto del carácter iletrado de la memoria musical del intérprete.

La letra se asocia y somete en el Flamenco a la estructura musical. Este hecho explica porqué en el Flamenco son tan comunes las alteraciones léxicas y de contenido, las redefiniciones literarias, e incluso la conversión de fonemas en onomatopeyas rítmicas. Tanto es así que una parte de la lírica flamenca está compuesta de estrofas que carecen de sentido como tales, y que casi podríamos decir son cantadas para hacer música. Este fenómeno es fácilmente identificable en algunos cantes por bulerías, donde podemos escuchar coplas como.

“Ke maxaka maxama
ke maxaka mexero
ke tu ereh de l’Abana
ke yo zoi abanero”

Existen en el Cante una frecuencia de entradas o afinaciones vocales que funcionan coherentemente, como si de música se tratara, como en la seguiriya el “tirí tirí tirí tirí” o la popularizada entrada de las alegrías, cante propio de Cádiz.

“Tiri ti tran tran tran
tiri ti tran tran tran
tiri ti tran tran trero
ai, tiri tri tran tran tran”

Fenómeno éste que permite reconocer la variante de cada estilo a través de las entradas o introducciones.

2.3. CLASIFICACIÓN DE LOS ESTILOS O CANTES FLAMENCOS

Antes de entrar en una clasificación de los estilos o cantes flamencos, es preciso tener en cuenta que no existe una única clasificación válida; son muchas las clasificaciones ofrecidas por la flamencología, cada una basándose en criterios diferentes: su naturaleza musical, según el compás y el ritmo, como la establecida por el cantaor Alfredo Arrebola²⁴; según la zona geográfica donde se desarrollan; según su origen histórico o incluso racial²⁵, etc. No existe, repetimos, una única clasificación válida, sino acercamientos desde disciplinas diferentes.

En nuestro caso, es evidente que ofrecer una clasificación basada en aspectos musicales no tendría ningún interés para nuestro propósito, que es, recordémoslo, el señalar en qué medida es el Flamenco un marcador clave de la identidad cultural andaluza. Por ello, y puesto que éste no es un estudio musicológico, no entraremos aquí en análisis propiamente técnicos, sino que intentaremos hacer un recorrido por diferentes cantes o estilos del Flamenco desde una óptica sociológica, más acorde con el propósito del presente estudio. Pueden echarse en falta en nuestra clasificación algunos estilos: no es nuestro propósito confeccionar una lista exhaustiva de todos los cantes que conforman el arte flamenco, sino mostrar como otro tipo de aproximación, más allá de la música, es posible.

24 Clasificación que aparece en la introducción a la obra de Ángel Rodríguez Cabezas, *La salud en las coplas flamencas*, Málaga, Ed. A.R. Cabezas, 1997, pp. 33-40.

25 Véase como ejemplo de clasificación de los cantes en función de gitanos o no-gitanos, la clasificación que hace Jorge Ordóñez Sierra, incluida como apéndice en el libro de Anselmo González Climent, *Cante en Córdoba*, Madrid, Escelicer, 1957.

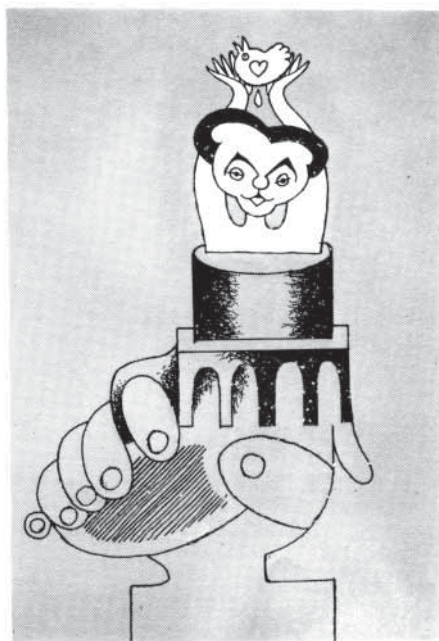
2.3.1. CANTES DE TRABAJO O LABOR

Obedeciendo a su carácter popular, el Flamenco ha estado siempre ligado al mundo del trabajo en Andalucía y, más concretamente, a los oficios de las clases populares andaluzas y, en muchos casos, como no podía ser de otra manera, a ramas de actividad característicamente gitanas como la herrería.

Así, existe toda una serie de cantes concebidos en o para los espacios de trabajo, cuyo ritmo de actividad marca la cadencia y el compás, y todo un legado de letras cuya principal temática son las condiciones de trabajo. A su vez, es abundante el rastro del oficio en los nombres artísticos de muchos de los más célebres cantaores flamencos. Y es que el Flamenco ha sido muchas veces pasarela del campo, la mina o el taller hacia el tablao. Los casos de Rojo "El Alpargatero", "El Turroneo" o "El Cabrero" son ejemplos de cantaores célebres a los que buena parte de los aficionados conocen únicamente por el nombre de su anterior profesión.

Distinguiendo por sectores, los siguientes cantes testimonian los oficios populares de la época, así como las tareas y faenas concretas que en ellas se efectuaban, las condiciones de trabajo, etcétera, erigiéndose así en auténticos registros de la historia laboral del momento.

Entre los cantes ligados a las faenas agrícolas, conocidos como cantes camperos, encontramos estilos como las trilleras, temporeras, los cantes de siega, las gañaneras o los fandangos de lagares. Las trilleras, que toman este nombre de la trilla, una faena del campo hoy ya prácticamente desaparecida, mencionan en sus letras desde el calor estival, pues era en el estío cuando se realizaba esta faena, hasta el instrumental utilizado para la misma. Su compás responde al ritmo del trillo sobre la era.



Federico García Lorca

“Trabaho de zó a zó
Trabaho de zó a zó
Lah gananziah zon pal amo
Pa mi zolo eh er zuó”²⁶

En los cantes relacionados con las faenas del campo son frecuentes las referencias al “cumplir”, esto es, a realizar con eficiencia el trabajo, lo que constituye un elemento de la cultura del trabajo de jornaleros y pequeños propietarios andaluces, interiorizando una idea claramente burguesa.

“Ze debe ganá er pan
kon er zuó de la frente
la bía ehtá ekiboká
Por ke zé de muxa hente
ke biben de loh demah”

También los pescadores desarrollaron su propio cante, los jabegotes. Los jabegotes, variedad del fandango, es un cante típico del litoral malagueño y debe su nombre a que lo cantaban los pescadores mientras fabricaban o reparaban sus redes sentados en la arena, bajo su jábega varada. En las letras de estos cantes, aún cuando no hacen referencia expresa al trabajo, se hace siempre manifiesta la presencia constante del mar, proporcionador del alimento.

“Ehtando la má en karma
ze me moharon lah belah
i fue de lah purah lágrimah
ke yo derramé por eya.”

El martinete es por excelencia ejemplo de un cante ligado a un espacio de trabajo. Este estilo, que se inició

²⁶ Miguel Burgos, «El Cele», extraída del CD *Cantes del campo: gañaneras, siega, del arriero y trilla. El Flamenco antiguo. Veteranos del cante en Granada*, BigBand, 1999.

en las herrerías gitanas, es la derivación fragüera de las tonás: se interpreta "a palo seco", esto es, sin acompañamiento de guitarra, y su compás sigue los golpes del martillo en el yunque y mantiene los silencios propios de un trabajo agotador. De ahí la denominación de "martinete", en referencia al martillo, herramienta básica para los herreros.

Para terminar, mención especial merecen los cantes de las minas, por ser sin duda aquellos donde se ve más claramente la relación entre un estilo y una rama laboral. Conocemos una serie de estilos como las cartageneras, tarantas, levanticas o las mineras, cuyo nacimiento y expansión vienen dados por una situación socioeconómica muy concreta, a saber, el auge minero que se experimentó en el levante andaluz y Murcia en la segunda mitad del siglo XIX, que ocasionó el desplazamiento de miles de andaluces hacia estas zonas.

En los cantes mineros, están dolorosamente presentes las vivencias trágicas del minero y sus duras condiciones de trabajo. Las letras mineras recogen, junto con menciones a las herramientas típicas de esta labor, el miedo de los mineros a los desprendimientos, a la muerte, en unas coplas estremecedoras.

"Atrapó a mi kompañero
Ai! ze undió la galeria
i atrapó a mi kompañero
i en zu lamento dezía
Ayúame ke me muero
i la mano me kohía"

El sujeto que muere en estas coplas ya no es el familiar, sino el compañero de trabajo. Las alusiones a la enfermedad y a la miseria material se atenúan, y aparecen las alusiones al accidente de trabajo y una cierta solidaridad de clase. El dinero deja de ser un ente maldito,

para convertirse en fruto de las penalidades pasadas en la mina.

“¡Mare ke fataliá!
Lah minah z’an lebantao
por kuehtioneh de hohná
ya la tropa ehta kargando
a bayoneta kalá”

Junto al protagonismo del mundo del trabajo en las coplas, hemos de señalar la ausencia de cualquier atisbo de negación del trabajo. Es extraño el caso en que el cantaor hace alardes de no trabajar, aunque se pueda rechazar de forma parcial cualquier aspecto del mismo. Ausencia que contrasta con las ya mencionadas alusiones al “cumplir” en las letras flamencas.

2.3.2. CANTES PARA LA EXPRESIÓN DE LA PENA

El pueblo andaluz ha utilizado también el cante para conjurar los fantasmas, alejar los dolores, los dramas que lo acechaban. Ya lo dijo Manuel Machado, en una frase que recogía toda la sabiduría del pueblo: “Cantando la pena, la pena se olvida”, idea que encontramos en multitud de letras flamencas.

“Yo no kantaba pa ke me ehkuxaran
ni porke mi bó fuera guena
yo kanto pa ke me ze bayan
lah fatiguillah i lah penah”²⁷

Aún así, no estamos de acuerdo con el sentido que tradicionalmente se ha querido adjudicar al Flamenco²⁸

27 Enrique Morente, *Despegando*, CD, CBS/Sony, 1977.

28 En este sentido, la bibliografía es extensísima e innumerable. Citaremos, por poner algunos ejemplos a Julio Vélez, que afirma, en su libro *Flamenco. Una aproximación crítica*: “ahondar en las raíces del flamenco es ahondar en las heridas de un pueblo hasta dar con

de cante trágico. No podemos estar de acuerdo, pues el pueblo ha cantado siempre tanto sus penas como sus alegrías, y de la misma forma que existen cantes específicos para expresar el sufrimiento, existen, como veremos a continuación, cantes especialmente concebidos para momentos de fiesta y para celebraciones concretas. Es hora, pues, de desterrar estos tópicos, que, por más que sean de un gran romanticismo, no hacen sino encerrar y limitar nuestro arte en falsos estereotipos.

Una vez aclarado este punto, veamos que cantes ha creado el pueblo para expresar sus penas y amarguras.

Hablar de penas y amarguras es hablar de *seguiriyas*. La *seguiriya*, considerado como el más jondo de los estilos y también el de más difícil interpretación, es un cante que esencialmente genera un drama. Su desbordamiento, encarnado en el grito, el "¡Ay!" con el que comienza, se presta como ningún otro a la expresión de vivencias personales: la pena, el dolor, la muerte, la miseria y las injusticias.

Antecedentes de este cante son estilos "a palo seco", esto es, sin acompañamiento, como el *martinete* y las *carceleras*, que pugnan en dramatismo con las *seguiriyas*. Ambos, *martinete* y *carceleras*, son tonás que por circunstancias ambientales, su interpretación en las *herrerías* y en las cárceles, no podían acompañarse de instrumentos. Hablan en su mayoría de temas ancestrales como el amor, la vida y la muerte, y también de viejas persecuciones, de asuntos religiosos, y, por supuesto, penitenciarios y del trabajo en la fragua, aunque siempre desde un punto de vista trágico.

En las *carceleras* la temática versa en exclusiva, como su propio nombre indica, sobre el ambiente carcelario,

sangre: sangre de inquisición, sangre de reyertas, sangre de látigos y sangre de faroles y sangre de fusiles: sangre a secas..."

con letras que hablan de la vida en la cárcel, de la condena que sufren también los familiares, especialmente las madres, privadas de un ser querido y, sobre todo, de la libertad perdida, tan ansiada.

“Komo er páharo enhaulao
ke miente con zu alegría
kanto, entre rehah de ierro
pó la libertá perdía”

2.3.3. CANTES DE CELEBRACIÓN O FESTEROS

Si bien, como ya hemos indicado, el Flamenco siempre ha sido asociado a la expresión de la pena y el lamento, nada más lejos de la realidad: como expresión musical popular, no podía faltar en las fiestas y en los grandes momentos de celebración del pueblo andaluz, ya sean éstos de índole religioso o pagano.

A la hora de hablar de los cantes de celebración o festeros, hemos de diferenciar entre los que se interpretan indistintamente en cualquier tipo de fiesta o celebración andaluza, por un lado, y entre aquellos reservados a celebraciones muy concretas. Comenzaremos por los primeros.

Los cantes de la familia del fandango son los más representativos en general de las fiestas andaluzas, sobre todo en la serranía del extremo occidental andaluz y en las marismas del Guadalquivir. Un ejemplo significativo es el del verdial malagueño, cante propio de las clases campesinas de Málaga. Tradicionalmente, se cantan verdiales en fiestas señaladas, fundamentalmente en dos; el 24 de junio, día de San Juan, y el 28 de diciembre, día de los santos Inocentes.

“Mi mare me yebará
en la Kala ai una fiehta,
Mi mare me yebará

yo komo boi tan kompuehta,
me zacarán a bailá:
yebo yo mi kahtañeta"

No obstante, desde hace algunos años los cantes entroncados en la familia del fandango van perdiendo terreno ante las sevillanas. Piezas de tipo menor, "aflamencadas" y por ello en ocasiones despreciadas por el mundo flamenco, aunque muy comunes por toda la geografía andaluza y fuera de ella, las sevillanas son hoy en día las piezas más interpretadas en las romerías y en las fiestas patronales de cada pueblo.

Pero es la bulería el género festero por excelencia. Sinónimo de fiesta, la bulería se ha convertido en el último tercio del siglo XX en el estilo más popular, gracias a artistas como Camarón de la Isla o Paco de Lucía. La bulería es la esencia de la fiesta flamenca, al necesitar, como ningún otro cante, de la participación de todos los presentes en la fiesta flamenca. Sus letras son generalmente alegres y desenfadadas (en el mundo siempre incierto de la etimología flamenca, se cree que bulería procede del término *burla*, *burlería*).

"Kai eh una poblazion
ke le guhtaba ar forahtero
aki no ze kiere lo zerio
aki no ze kamela er dinero"²⁹

También dentro de la familia de la soleá, como la bulería, las alegrías, como su propio nombre indica, se configuran como cantes apropiados para la celebración.

Por último, si hablamos de los cantes festeros no podemos omitir los cantes enmarcados dentro de los Cantes de Ida y Vuelta, como guajiras y milongas, o la

29 Chano Lobato, *La nuez moscá*, Auvidis, 1996.

rumba, que tanta expansión ha tenido en otro destino de la emigración andaluza, Cataluña.

Se conoce como Cantes de Ida y Vuelta a los cantes que trajeron consigo, a su vuelta, todos aquellos andaluces que se marcharon a "hacer las Américas". Pero, ¿por qué de Ida y Vuelta? Hasta hace muy poco se creía en el origen andaluz de estos cantes, que, al haber viajado a las Américas junto con la gran cantidad de andaluces que fueron allá a probar suerte, habría entrado en contacto con las músicas locales y se habrían visto influenciados por éstas, para volver ya modificados, convertidos en un cante totalmente diferente. De ahí lo de "Ida y Vuelta". Sin embargo, recientes investigaciones³⁰ demuestran que el origen del cante básico por excelencia dentro de la familia del flamenco de Ida y Vuelta, el tango, es de origen cubano. Esto nos lleva a una teoría completamente diferente, a saber, que no eran sino músicas americanas las que llegaron a los puertos andaluces, músicas que artistas anónimos fueron fundiendo, para hacerlas suyas, con los sones andaluces, aflamencándolas.

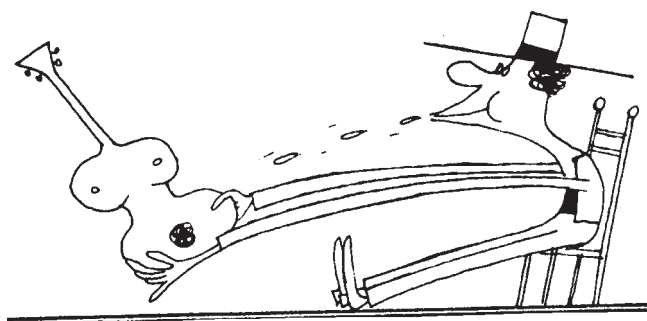
Fuera como fuese, no cabe duda de que hoy día tangos, guajiras, milongas y rumbas se constituyen como cantes festeros de gran éxito.

"En la kaye la Pimienta
biben unoh ohoh negroh
k'ah'ta en zueño'h m'atormentan"³¹

Ya dentro de los cantes reservados para celebraciones concretas, encontramos la alboreá. Es este un cante concebido originariamente para el momento ritual

30 Ya el musicólogo Manuel García Matos y Arcadio Larrea, entre otros, se inclinaban por esta hipótesis, que han venido a demostrar Romualdo Molina y Miguel Espín en su *Flamenco de Ida y Vuelta*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir-Bienal de Flamenco, 1992.

31 Lole y Manuel, *Lole y Manuel*, CBS/SONY, 1992.



Machos

de la boda gitana, y que hace referencia directa al rito del desfloramiento de la novia, como en esta conocida estrofa:

“En un prao berde
tendi mi pañuelo
zalieron treh rozah
komo treh luzeroh”

Este cante viene siempre envuelto por un halo de misterio y leyenda, debido al tabú de que lo ha rodeado el pueblo gitano, según el cual los payos no deben escuchar la alboreá, ni presenciar la liturgia nupcial.

Otro cante concebido para una celebración concreta es el villancico flamenco. Fuertemente ligado a la tradición de los villancicos populares, el villancico flamenco se canta, como éstos, en las fiestas navideñas, acompañado por instrumentos como panderetas, zambombas y castañuelas.

Y vamos ya con la gran fecha de celebración religiosa del pueblo andaluz que es, incontestablemente, la Semana Santa. El pueblo saca entonces a sus santos y vírgenes, y los pasean y los jalean. Y les cantan. Para la Semana Santa, fiesta grande en Andalucía, donde sale a relucir la forma específica de religiosidad de nuestro pueblo, encontramos un cante concreto, la saeta. Cuidado, no debemos confundir las saetas llanas o populares con las saetas flamencas, que evolucionaron a partir de aquellas hasta convertirse en un estilo con personalidad propia.

Cante sin acompañamiento de guitarra, con gran carga dramática y que se ejecuta cuando el “paso”, esto es, el trono con el santo o virgen de la cofradía se detiene en un punto del recorrido. En ocasiones, la parada está concertada de antemano, sin embargo, otras veces

son cantaores anónimos que se encuentran entre el público los que lanzan su canto, reteniendo de esta forma el paso, que se detiene para escuchar coplas como la siguiente:

"Anda mah i no t'azuhteh
ke nuehtro dioh ehta difunto
en la kumbre d'aker monte
murio a lah treh en punto
pa redimí al ombre"³²

Siendo la *seguriya* el cante por excelencia para la expresión de las penas y las amarguras, no es de extrañar que sea la *saeta* por *seguriyas* uno de los estilos *saeteros* más populares. Otra forma *saetera* muy popular es la *saeta* por *martinete*, ya que el carácter patético y el desgarramiento emotivo del *martinete* casan a la perfección con el espíritu de las letras de *saetas*, en las que el pueblo se entrega a toda la tragedia de la Semana Santa. Lo mismo se puede decir de las *carceleras*. Ni que decir tiene que las personas que acuden a ver la procesión cuidan bien de situarse cerca de los *saeteros*, que conducen a la multitud en estos momentos a estados de auténtica *catarsis*.

32 Jose Menese, *La pureza del cante*, RCA, 2002.

Tercera parte: Flamenco e identidad

Si bien, como acabamos de comprobar en el apartado anterior, el Flamenco es un arte que puede y debe ser abordado para su mejor comprensión desde disciplinas diferentes, que incluyen la sociología y la antropología, tradicionalmente los estudios se han contentado con abordarlo desde un único enfoque, que se limita al análisis del Flamenco en su esfera pública, o dicho de otra manera, al análisis del Flamenco como espectáculo. Afortunadamente, en los últimos tiempos están apareciendo obras muy interesantes que abordan una perspectiva antropológica³³ y que reconocen la existencia de dos esferas dentro de lo flamenco, la pública y la privada.

En efecto, es pertinente diferenciar, antes de entrar de lleno en la cuestión que nos ocupa, entre lo que Cristina Cruces ha definido como «flamenco de uso», ligado al espacio privado, y «flamenco de cambio»³⁴, ligado a la esfera pública, esto es, el Flamenco como espectáculo. En este sentido, no debemos entender el flamenco de cambio como resultado de una evolución unilineal del Flamenco, que sale en un momento determinado del ámbito doméstico, privado y más o menos espontáneo hacia los escenarios y el gran público, sino como una vía más de ejecución del ritual fruto del desarrollo de los movimientos románticos en Europa en la segunda mitad del

33 Cristina Cruces Roldán, "Los pequeños ritos del flamenco. Espacios cotidianos y espacios de fiesta", en *Más allá de la música. Antropología y flamenco (I). Sociabilidad, Transmisión y Patrimonio*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2002, pp. 57-92.

Cristina Cruces Roldán, "La dinámica de la tradición", en *Más allá de la música. Antropología y flamenco (I). Sociabilidad, Transmisión y Patrimonio*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2002, pp 93-118.

34 Cristina Cruces Roldán, *Más allá de la música. Antropología y flamenco (I). Sociabilidad, Transmisión y Patrimonio*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2002, pp. 57-92.

siglo XIX, y del interés de las clases dominantes andaluzas, que hacen de él un producto al contratar artistas pagados para sus fiestas privadas.

La mayor parte de la biografía flamenca se ha dedicado, como ya hemos señalado, casi en exclusividad al flamenco de cambio, al flamenco como espectáculo. Sin embargo, a nuestro parecer, no podemos hablar de ambas esferas de reproducción del ceremonial flamenco como si se tratase de esferas separadas, independientes. De hecho, la evolución flamenca se nutre de su dimensión de espectáculo, mientras que en el ámbito de lo doméstico predomina la función de aprendizaje de las técnicas.

3.1. LA GEOGRAFÍA DEL FLAMENCO

Dentro del terreno un tanto inseguro de nuestros conocimientos del cante flamenco, lo único evidente, y que apenas necesita discusión, es que el fenómeno se inscribe entre coordenadas geográficas precisas. Geográfica y genéticamente hablando, el cante es un fenómeno estrictamente andaluz... el cante flamenco esta ligado al terruño con fuerza botánica y de la tierra prende su savia y vigor³⁵

Antes de que el Flamenco fuera la música universal que es hoy y de que, de la mano de la era de la comunicación, llegara a todos los confines del mundo, sus rasgos esenciales y su vinculación con un espacio físico concreto, el andaluz, eran mucho más evidentes. Ya lo hemos visto suficientemente: el Flamenco es un hecho cultural inexplicable fuera de los límites de Andalucía, de su realidad histórica, social, económica y cultural de al menos los dos últimos siglos. Todo lo cual no excluye, sin embargo, el hecho de que hoy se desarrolle con gran

35 Ricardo Molina, *Misterios del arte flamenco*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.

esplendor en otros lugares de la geografía del estado. De unos años a esta parte, ligadas al fenómeno de la emigración andaluza, han aparecido otras "geografías flamencas" fuera de los límites de la Comunidad Autónoma Andaluza, que no pueden obviarse, aunque, digámoslo ya, éstas últimas no hubieran existido sin la primera y originaria "geografía flamenca".

3.1.1. EL FLAMENCO, UNA MANIFESTACIÓN INSCRITA EN TERRITORIO ANDALUZ

Los primeros estudios que relacionan geografía y Flamenco aparecen en los años 60³⁶. Estos estudios visaron en exclusiva, en sintonía con el concepto de la ciencia geográfica de la época, a la enumeración de los lugares donde se da el fenómeno flamenco y en un trazado de "rutas" del Flamenco, sin intentar explicar las razones, el porqué de que el Flamenco aparezca y se asiente en unos lugares concretos y no en otros. Hoy, estos estudios, aunque valiosos, se nos presentan como excesivamente limitados. Intentaremos pues realizar una aproximación desde una perspectiva diferente, más acorde con los enfoques actuales de la geografía.

Según esto, no podemos limitarnos a afirmar que el Flamenco es una manifestación cultural que se inscribe en un territorio determinado; debemos aclarar que si el Flamenco aparece precisamente en Andalucía es porque fue aquí donde confluyeron las condiciones históricas, humanas, sociales y culturales que lo hicieron posible. Y puesto que estas condiciones no fueron exactamente idénticas en toda Andalucía, ni para todas las andaluzas y andaluces, no es de extrañar que no en todo el territorio aparezca el fenómeno flamenco con la misma intensidad ni con la misma forma.

36 Estudios realizados por Ángel Caffarena en su *Geografía del cante andaluz*, Málaga, 1964, y por Domingo Manfredi, en *Geografía del cante Jondo*, Madrid, Bullon, 1966.

Así, el Flamenco presenta infinidad de variantes geográficas que hacen difícil su sistematización o clasificación. Cualquier aficionado atento puede constatar que el fandango que se canta en Huelva, por citar un cante concreto, no es el mismo que se canta en Málaga, que difiere a su vez del cantado en Granada, como difiere éste del almeriense. Estas variantes, que conforman la extraordinaria riqueza de nuestro arte y que pueden constatar en ocasiones incluso entre dos localidades vecinas, se explican por las diferencias que se dan en las prácticas cotidianas, en las actividades económicas — entre un pueblo que se dedique a la minería y otro inminentemente pesquero, por ejemplo— y, por supuesto, por las aportaciones creativas de individuos concretos asociados a dicha localidad.

Y es que, siendo como es el Flamenco un arte genuinamente andaluz, era de esperar que la amplitud y variedad de nuestro espacio geográfico conllevara la existencia de diferentes áreas geográficas dentro del propio territorio andaluz, diferenciadas entre sí por sus rasgos físicos y por sus diferentes modos de vida: el Flamenco adquiere formas diferentes, como lo adquieren también nuestras formas lingüísticas o el mismo paisaje, desde Lepe hasta las costas de Garrucha, pasando por las alturas de Sierra Nevada.

Ya hemos señalado que en este mundo de lo flamenco son escasos los lugares de coincidencia de los estudios, sin embargo la gran mayoría se pone de acuerdo en la existencia de un "triángulo" geográfico, en el que el Flamenco vería nacer sus formas básicas, y de donde surgieron los primeros creadores y artistas de nombre conocido. Aunque no hay un acuerdo exacto entre las localidades que delimitan dicho triángulo³⁷, todos los estu-

37 Ricardo Molina habla del triángulo entre Sevilla, Lucena y Cádiz; Mairena, de Ronda, Triana y Cádiz; Manfredí, por su parte, cita Morón, Jerez de la Frontera y Ronda.

dios apuntan a las tierras del bajo Guadalquivir, tierras donde predominaban los dominios latifundistas y donde, en consecuencia, los jornaleros contratados "a tiempo" eran más numerosos. Fue ésta también la zona que conoció con mayor intensidad los grandes procesos desamortizadores y donde se dió una convivencia más estrecha entre el pueblo gitano-andaluz y las clases obreras y campesinas andaluzas, entre las que habían calado y solapado tantas y sucesivas formas de cultura.

Debemos pensar, pues, que no es casualidad que fuera precisamente en estas tierras del bajo Guadalquivir donde se manifestara por primera vez el Cante.

No obstante, esta rica superposición de culturas se vivió en toda Andalucía dejando, a lo largo de los siglos, un importante sustrato musical que se mezclaría con las músicas locales, influyéndolas e impregnándolas. Por tanto, fuera del "triángulo" del que hemos hablado, aparecen también territorios cantaores tan importantes como éste.

Una vez definido el carácter geográfico andaluz del Flamenco, sería interesante acercarnos al tándem geografía-Flamenco desde otro enfoque, también inscrito dentro de la ciencia geográfica, que determine cuáles son los espacios del Flamenco.

Podríamos precisar aún más para dar cuenta de como el fenómeno flamenco se asocia, más concretamente, a las grandes villas rurales, a las agrovillas.³⁸ Y dentro de

38 Llamamos agrovilla a un fenómeno específico andaluz. La agrovilla es aquella ciudad cuyo elevado número de habitantes la sitúa dentro del ámbito urbano en la misma medida en que sus actividades económicas y la predominante ocupación agrícola de sus habitantes la definen como rural. Este tipo de poblamiento, heredado de la organización urbana andalusí, va unido a la organización de latifundios, puesto que se trataba de estructuras económicas que necesitaban altas ocupaciones de mano de obra, pero sólo en determinados momentos del año. Las agrovillas actuaban entonces, en cierto sentido, como reservas de estos braceros o jornaleros.



Manolo Caracol

las agrovillas, a algunos de sus barrios, aquellos donde convivían las clases populares andaluzas y las familias gitanas, todas en similares condiciones. Y aún en el interior de estos barrios, que podríamos llamar barrios flamencos, como el de Santiago en Jerez de la Frontera o el Sacromonte en Granada, a espacios más íntimos, como los hogares o los bares donde el Flamenco se vivía como parte de los rituales de la convivencia.

Así, los primeros círculos privados del Flamenco se corresponden con el hogar, la costumbre de cantar realizando faenas domésticas, o la de reunirse para la celebración o en momentos de luto, situaciones en las que brota espontáneo el cante y el baile. Teniendo en cuenta que antaño la mayoría de las clases populares andaluzas no residían en viviendas independientes, los patios de vecinos y corrales fueron testigo de esta transmisión, junto a lavaderos y plazas. Igualmente lo fueron para los hombres las barberías o las tabernas. De hecho existen muchas tabernas que forman parte de la historia del Flamenco (El Polinario en Granada, Casa Canuto en Cádiz, La Bombilla en Córdoba...).

Y en estas mismas poblaciones residen también los grandes terratenientes. Las clases altas andaluzas sintieron en general por el Flamenco la misma fascinación que atraía a los viajeros románticos del momento, fascinación que marcaría el acercamiento hacia los creadores y ejecutores del cante, toque y baile, hasta el punto de contratarlos para sus fiestas y celebraciones. Surgía así el flamenco de «cambio» o espectáculo, estableciendo en el fenómeno flamenco dos esferas, la pública y la privada, desde entonces coexistentes; convirtiendo la música en mercancía vendible y al ejecutor en artista. El Flamenco ha atravesado diferentes etapas al servicio del público, a la vez que ha mantenido siempre la pequeña reunión pagada de las "fiestas de señoritos", y, en

su expresión más íntima, en celebraciones familiares, vecinales o de amigos.

Desde luego, como consecuencia de los cambios en los modos de vida y de sociabilidad, así como de los propios artistas y de los focos del aprendizaje flamenco, nada de esto es hoy ya tan preciso. Aún así, estas escalas que definen los espacios flamencos siguen siendo válidas.

3.1.2. EL FLAMENCO FUERA DE ANDALUCÍA

Ya hemos mencionado que si bien el Flamenco es un fenómeno que, como bien decía Juan Manuel Suárez, "hunde sus raíces en esta tierra del sur", existen también, a lo largo de la geografía estatal, otros "territorios flamencos" a través de los cuales podríamos establecer las rutas que ha seguido la emigración andaluza a lo largo de los años.

El primero de estos territorios flamencos extra-andaluces es Murcia. El origen de esta presencia flamenca en tierras murcianas se debe a los yacimientos mineros de la Sierra de Cartagena.

Ya vimos en el capítulo segundo, cuando hablamos de los cantes de las minas, cómo el auge minero que se experimentó en el levante andaluz en la segunda mitad del siglo XIX propició el desplazamiento de miles de andaluces a esta zona, deseosos de encontrar trabajo y mejorar su situación. Con estas expectativas llega a Almería una auténtica riada de hombres jóvenes.

Pero llegó el momento en que también las cuencas almerienses, como antes las de Linares, comenzaron a agotarse. Entonces los mineros emprendieron nuevos caminos migratorios que les llevaron a los redescubiertos yacimientos de la Sierra de Cartagena. La ola migratoria fue tan importante que pronto la población originaria de esta zona minera quedaría sumergida por la población

almeriense, en una proporción de 1 a 8.³⁹ Este impacto dejaría una impronta profunda tanto en el habla como en el folklore de la comarca, donde pronto se fundirían los cantes almerienses y murcianos, comenzando entonces con la tradición flamenca murciana, tradición que se mantiene hasta hoy.

Y, casi un siglo después, otros flujos migratorios de origen andaluz llevaron el Flamenco a otras tierras. Cataluña, no sin razón, ha sido considerada desde los años 70 del siglo XX como la «novena provincia andaluza». En ella viven a día de hoy algo menos de 800000 andaluces⁴⁰. El papel del territorio catalán como principal área industrial del estado español y su necesidad de mano de obra en los años 60 y 70 hizo que miles de andaluces emigraran hacia Barcelona y su cinturón industrial, asentándose muchos de ellos de forma permanente aún hoy, ante la situación de una Andalucía que no acaba de ofrecer una oportunidad para los miles de andaluces que continúan viviendo en la diáspora. De hecho, el diferencial en las tasas de desempleo entre Andalucía, y las áreas industriales del estado español (Cataluña, Madrid y Comunidad Autónoma Vasca) no ha hecho más que acrecentarse desde los años 70 hasta hoy, pasando de ser de 4,6 puntos en 1981 a 14,1 en el año 2000⁴¹.

En estas circunstancias no es de extrañar que el Flamenco, al igual que otras expresiones culturales andaluzas como las ferias o las romerías, haya florecido

39 Ver Antonio. Gil Olcina, *Evolución demográfica del núcleo minero de la Unión*, Valencia, Saitabi XX., 1970.

40 Según los datos del padrón de habitantes de 2004, en Cataluña viven 743.516 personas nacidas en Andalucía, el 10,91% de su población total. *Papel Anual. Población de los Municipios Españoles. Revisión del Padrón Municipal*. Madrid, Instituto Nacional de Estadística, 2004.

41 Delgado Cabeza, *Andalucía en la otra cara de la globalización*, Sevilla, Mergablum, 2002, pp. 67-68.

en Cataluña, generando alguna forma propia de grado menor, como la rumba catalana, o dando a luz a artistas de reconocido prestigio, como Miguel Póveda o Mayte Martín.

Por último cabe señalar la importancia de otro foco que, fuera de los territorios andaluces, ha aportado mucho al Flamenco. Nos referimos a Extremadura. En efecto, el sur de la Comunidad Autónoma de Extremadura y la parte más occidental de Andalucía han gozado históricamente de una influencia mutua. En Extremadura, el trasiego económico y poblacional con las comarcas andaluzas limítrofes ha dado lugar a algunas formas autóctonas de cantes, como los jaleos de Badajoz o los tangos extremeños.

Hemos de remarcar hasta que punto el Flamenco ha jugado un papel primordial para todos aquellos andaluces y andaluzas a quienes la falta de trabajo y la miseria obligaron a seguir los caminos de la emigración. Lejos de la tierra de origen, inmersos en una cultura extraña, el Flamenco se configura como seña de identidad incluso para quienes, antes de dejar su tierra, no se interesaban por él. A través del Flamenco, estos emigrantes intentaron e intentan hoy día preservar su identidad.

3.2. LA SOCIABILIDAD ANDALUZA EN EL FLAMENCO

A pesar de ser hasta hace poco un tema escasamente estudiado, los rasgos fundamentales de la sociabilidad andaluza se han reproducido, como no podía ser de otra manera, en el Flamenco. Veamos pues cuáles son estas formas de sociabilidad y en qué manera se ven reflejadas en el cante.

Pero antes, y puesto que lo que estamos afirmando no es sino el carácter del Flamenco como ritual social, nos

parece de interés establecer una tipología de los rituales flamencos que respondería, en principio, a unas formas distintas de sociabilidad e interacción de los diferentes actores, para una mejor comprensión de éste como una expresión no sólo musical, sino global de todo el universo material y espiritual de las clases populares andaluzas.

En este sentido distinguiremos, según su grado de institucionalización o formalización, entre rituales institucionalizados, cuando el ceremonial se realiza en un marco predeterminado, como en el caso de un festival, o un espectáculo flamenco en un teatro, y no institucionalizados. Dentro de los no institucionalizados, en los que predomina a priori como objetivo del ritual la propia interacción entre los actores, hemos de establecer una nueva diferenciación. Los rituales formalizados, en los que existe una preparación previa y un contexto preparado, como en el caso de las peñas flamencas, y los rituales no formalizados, cuya característica fundamental es su carácter inmediato, espontáneo e irrepetible. Como se puede dar en una taberna, en una plaza o en el patio de una casa, en una fiesta familiar.

Quizás uno de los rasgos más rápidamente identificables de la sociabilidad andaluza sea la tendencia al establecimiento de relaciones de carácter igualitarista, mediante la abstracción de las marcadas diferencias económicas o de clase. Esta negación simbólica de las desigualdades se concreta en el desarrollo del ceremonial flamenco, en un contexto que posibilita el autorreconocimiento en un «yo colectivo» gracias a las propias características del mismo, donde el que escucha no es un objeto pasivo, sino que también interacciona y forma parte del ceremonial. A priori este reconocimiento en un sujeto colectivo se ve facilitado en rituales no institucionalizados ni formalizados, siendo mucho más difícil en los rituales que se realizan con un alto grado de institucionalización, si bien esta suposición no se ajusta de forma rígida a

la realidad. Ciertos ceremoniales flamencos de sociabilidad no formalizada, como determinadas celebraciones de tipo familiar, por ejemplo, pueden ser tan inaccesibles para el extraño como un festival flamenco de 2000 personas. Sin embargo, lo característico del Flamenco es esa tendencia al establecimiento de relaciones igualitaristas, que se manifiesta en contextos formalizados, e incluso con un alto grado de institucionalización como es el caso de los festivales.

Y junto a esta tendencia igualitaria, encontramos asimismo una inclinación a la segmentación de la sociedad andaluza, con la proliferación de pequeños grupos no formalizados por vínculos de ningún tipo, poco permeables hacia el exterior, a pesar de una aparente vocación abierta. Esto se traduce en el Flamenco en la conformación de grupos o redes a través de los cuales se interacciona socialmente y que, a partir de un cierto grado, se manifiestan como excluyentes para el extraño. En este sentido, podemos hablar de criterios de segmentación como la afinidad o afición, el componente étnico y el género.

Un buen ejemplo de esta inclinación, dentro del ámbito flamenco, serían las peñas flamencas. Las peñas flamencas se constituyen como unos espacios de sociabilidad creados a partir de la común afición del Flamenco, cuya génesis y desarrollo está íntimamente ligado al devenir del pueblo andaluz en el último tercio del siglo XX.

Las peñas flamencas tienen su origen en la década de los setenta. Surgen fruto del proceso de cristalización de la identidad andaluza en las clases populares andaluzas, que acompaña la eclosión de todo el movimiento por la autonomía andaluza en esa década, coincidiendo la institucionalización de la mayoría de ellas entre los años 1975 y 1985. No obstante, hay algunos hitos históricos previos, como la fundación de "La Platería" en Granada

en los años 30, o de la tertulia flamenca "El pozo de las penas" de Los Palacios, en 1951.

En estos lugares no se ofrece un espectáculo, como en los Cafés Cantantes, salas o teatros, sino que constituyen lugares de relación social, donde el espectáculo es ocasional y en todo caso complementario a su función como espacios de encuentro y socialización. En ocasiones, las peñas flamencas llegan a realizar incluso funciones de otro tipo, funcionando como una asociación de vecinos, con un fuerte carácter local, o barrial.

En su formación confluyen dos circunstancias diferentes. Por un lado, la existencia de grupos que compartían ya afición y espacios de intercambio sobre el Flamenco, que se formalizan en lo que, ya de hecho, funcionaba como una asociación. Por otro, la necesidad de espacios de construcción de vínculos sociales y de lugares donde materializarlos, en los nuevos barrios de las periferias de las ciudades andaluzas, donde llega en ese período un gran cantidad de población venida de las zonas rurales ya sea de forma directa, o de forma indirecta, pasando antes por cualquiera de los numerosos lugares de destino, tanto dentro como fuera del estado español, que tuvo hasta mitad de los años setenta la emigración andaluza.

Mención aparte merecen las peñas flamencas creadas fuera de Andalucía, en zonas de fuerte inmigración andaluza, como Madrid y Barcelona. En este caso, las peñas se confunden con Círculos Culturales o Casas de Andalucía y constituyen la plasmación del contraste identitario sufrido por la emigración andaluza, frente al cual se opta por el Flamenco como lo más representativo de la cultura de su lugar de origen. Para este colectivo, el Flamenco se constituye en el principal elemento evocador de su cultura originaria, en una seña de identidad en la que no llegaron a interesarse hasta que no traspasaron las fronteras de su tierra. Interés



Jose Manuel Caballero Bonald

que por otra parte deviene de un doble proceso de sometimiento; como clase obrera y como cultura distinta.

Hoy día existen más de trescientas peñas flamencas en Andalucía, un centenar en el resto del estado español y algunas en el resto del mundo.

El fuerte peso que se le da a la identidad local en la identidad andaluza tiene también una expresión clara en el Flamenco. Esto se pone de manifiesto, por ejemplo, en los nombres dados a los festivales flamencos, que se corresponden casi siempre con elementos propios de las localidades donde se celebran — Fiesta de la Bulería en Jerez, Potaje Gitano en Utrera... —o en la constante de premiar la ejecución de determinado cante, el propio. Este es un fenómeno que se refleja asimismo en el cante, a través de interpretaciones particulares, que han hecho que un cante tenga decenas de variantes en función de la comarca o pueblo de la que es originario, como ocurre con el fandango, especialmente en la provincia de Huelva.

Por su parte, entre los cantaores y cantaoras es común el uso del gentilicio en el nombre profesional — Antonio Mairena, Fernanda y Bernarda de Utrera, El Lebrijano...—, o las referencias localistas y la elección de estilos autóctonos en los recitales, como forma de ganarse el favor del público.

Finalmente, encontramos en el Flamenco la tendencia a trasponer a escala humana los fenómenos e ideas más abstractos, propia de la sociedad andaluza, y que se pone de manifiesto de forma evidente en rituales religiosos como la Semana Santa o las romerías. La divinidad, las tragedias, las eternas preguntas que hombres y mujeres se han hecho sobre sí mismos... todo esto se manifiesta en las coplas flamencas a través de metáforas y el empleo de referentes de la vida cotidiana.

«Kon la Bihen der Karmen
yo ehtoi enohao
yo l'abia pedio la libertaita de mi mare
i no me l'a otorgao»

3.3. EL LENGUAJE FLAMENCO

Ya hemos señalado en apartados anteriores que el Flamenco, como parte fundamental de una cultura popular, en este caso la andaluza, ha tenido una forma de transmisión fundamentalmente oral. Incluso en nuestros días, donde sólo "existe" aquello que aparece en letra impresa, la transmisión de los saberes flamencos, de las coplas, del compás flamenco, se sigue realizando en buena parte de forma oral. Es por esto por lo que un análisis del lenguaje flamenco nos permitirá profundizar un poco más en este arte, así como en el contexto social y cultural en el que nace y se desarrolla.

Desde el punto de vista filológico el lenguaje flamenco es un híbrido, donde se entremezcla la modalidad lingüística andaluza con elementos léxicos del caló, y con algún que otro elemento de la germanía castellana, esto es, el lenguaje propio del hampa, que en numerosas ocasiones se confunde con el caló.

Siguiendo el estudio diacrónico y etimológico del léxico flamenco realizado por uno de los más destacados investigadores del lenguaje flamenco, Miguel Ropero Nuñez⁴², encontramos que prácticamente dos tercios del léxico estudiado se corresponden con léxico específico de la modalidad lingüística andaluza, mientras que casi la totalidad del tercio restante pertenece a la lengua que se conoce como caló, siendo muy reducidos los elementos léxicos del argot de los delincuentes. Veamos, pues, cua-

42 Miguel Ropero Nuñez, "Léxico caló y andaluz en las coplas flamencas"; en *Actas de la Conferencia Internacional: Dos siglos de Flamenco*, Jerez, Fundación Andaluza de Flamenco, 1989, pp. 131-167.

les son las aportaciones de estas lenguas al flamenco y su lenguaje.

3.3.1. LA MODALIDAD LINGÜÍSTICA ANDALUZA EN EL FLAMENCO.

La modalidad lingüística andaluza está considerada desde un punto de vista diacrónico, genético, un dialecto del castellano. Una evolución del castellano que, por diversas causas históricas y geográficas, ha adquirido características propias, al igual que ocurre con otras modalidades lingüísticas del mismo, como la modalidad extremeña o todas las modalidades del castellano del continente americano. Estas últimas fuertemente influenciadas, como ya ha sido demostrado por los investigadores, por la modalidad lingüística andaluza⁴³.

Es por otra parte desde un punto de vista sincrónico desde donde la corriente lingüística oficial coincide en considerar el andaluz, en el momento actual, como una modalidad lingüística del español, considerando el español como un sistema abstracto y colectivo⁴⁴.

Los principales rasgos del habla andaluza, dialecto andaluz, modalidad lingüística andaluza o lengua andaluza, como queramos llamar a la forma en la que se expresa y comunica el pueblo andaluz, y que podremos encontrar en cualquier copla flamenca, son de carácter mayoritariamente fonético. Si bien estos rasgos, a excepción de los dos primeros, no son exclusivos de la modalidad lingüística andaluza, sino que se dan también en otras modalidades lingüísticas, es en la andaluza en la única en la que se dan todos y cada uno de ellos:

- Articulación coronal o predorsal de la S.

43 Bustos Tovar, "La lengua de los andaluces" en VV.AA., *Los Andaluces*, Madrid, Istmo, , 1980, pp. 220-236.

44 Ver Miguel Roperó Nuñez, *Estudios sobre el léxico andaluz*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1989.

- Junto a esta articulación coronal de la S, los fenómenos, del mismo origen fónico y a su vez complementarios, de ceceo y seseo:
Zapato / sapato
Queso / kezo
- Aspiración de la S y de algunas otras consonantes implosivas:
Estos niños / Ehtoh niñoh
Uso social / uzo zozιά
- El yeísmo, resultado de la igualación de LI y la Y.
- Aspiración del sonido que se corresponde con las letras J o G(en este último caso, seguido de E o I):
Mujer / muhe
Gente / hente
- La pérdida de las consonantes fricativas intervocálicas, especialmente de la D:
Bebido / bebío
Pedazo / peazo
- Aspiración o pérdida de las consonantes finales:
Andaluz / andalú
Madrid / Madrí
Reloj / reló
- La alternancia de L y R:
Delgado / dergao
Armario / almario
Del / der
- Aspiración de la H inicial procedente de la F del latín:
Humo / humo (del latin fumus)
Hacer / hazé (del latin facer)
- Asimilación de grupos consonánticos donde coinciden R en situación silábica implosiva y N:
Viernes / bienne
Carne / kanne

- Pronunciación fricativa de la CH:
Muchacho / muxaxo
Chavea / xabea
- Pronunciación de bue, hue, como güe:
Bueno / gueno
Abuelo / agüelo
Huesos / güezoh

Junto a los rasgos fonéticos, rápidamente identificables, encontramos a su vez un léxico andaluz propio, ligado en la mayor parte de las ocasiones al mundo agrícola. Lo cual no es extraño teniendo en cuenta que el Flamenco es, como hemos visto, patrimonio del pueblo trabajador andaluz, y que la economía andaluza ha sido históricamente una economía fundamentalmente agraria y aún hoy continúa siéndolo en buena parte, a pesar de las transformaciones sufridas en las últimas décadas.

Por último, además de las características fonéticas y léxicas, hemos de tener en cuenta una morfosintaxis propia y una extraordinaria creatividad en los usos lingüísticos. Así, se ha constatado, por ejemplo, la tendencia a la formulación de formas sintéticas para lo que en castellano se utilizan expresiones perifrásticas. Encontramos de nuevo numerosos ejemplos de este fenómeno en el mundo agrícola, donde sembrar a voleo es volear, dar con el escardillo, escardar, etc.:

“Ziete oritah zegíah
yebo ehkardando
no me toke uhté er kuerpo
k´ehtá abrazando”

A modo de resumen, el Cante se ajusta a las características fonético-fonológicas de la pronunciación andaluza, siguiendo también la morfosintaxis de la modalidad lingüística andaluza. Ésta se diferencia de la castellana por la pervivencia de ciertos arcaísmos, como la

conservación del valor etimológico de los pronombres *le*, *la* y *lo*, o el uso de la preposición en la construcción de algunos verbos con infinitivo:

¿Me dejáis jugar? / ¿me dehai de hugá?

Junto con la aparición de innovaciones gramaticales, una tendencia a la simplificación y haciendo a su vez un ejercicio de compensado equilibrio funcional, la introducción de elementos redundantes:

Muy mal / malamente

3.3.2. LAS APORTACIONES DEL CALÓ.

Como ya hemos señalado en apartados anteriores, lo gitano-andaluz ha tenido un papel protagonista en el Flamenco. Aún siendo el pueblo gitano una minoría —la más importante, eso sí— dentro de la sociedad andaluza⁴⁵ y habiendo formado parte de los sectores más excluidos y desfavorecidos de esta. No es pues de extrañar que las aportaciones lingüísticas de los gitanos al lenguaje flamenco sean de importancia.

La lengua de los gitanos andaluces es el caló, variedad dialectal en el estado español de la lengua romaní. El romaní es la lengua gitana común, de origen indio y emparentada con el sánscrito y demás dialectos indostánicos.

La situación actual del caló es de franca regresión. A pesar de existir diversos compendios y diccionarios de gramática caló, son pocos los gitanos que lo conocen y hablan. Sin embargo el caló, fruto del contacto e interrelación secular del pueblo gitano con el resto de las clases populares andaluzas, ha enriquecido con numerosos

45 La población gitana constituye el 3,4% de la población andaluza según la Fundación Secretariado Gitano.

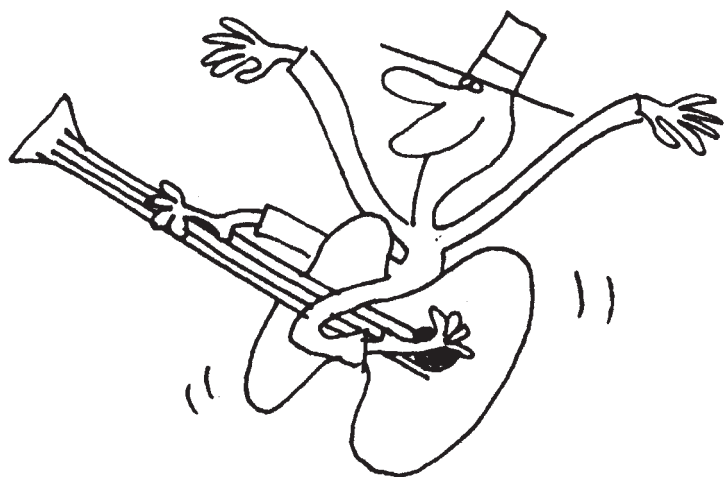
préstamos léxicos la modalidad lingüística andaluza. De hecho, el Flamenco ha sido, junto con el argot del mundo de la delincuencia, el principal medio de propagación de gitanismos. De esta forma, palabras como achares(celos, tormentos, que podríamos sustituir por el andalucismo fatigah), marar (matar), geré(payos), najarse (marcharse) o ducas (penas) forman parte del lenguaje flamenco, y de la modalidad lingüística andaluza en general:

“Anda i dale ezoh axareh
ar ke te diere motibo
k´ahta er korazón me duele
de hazehlo bien kontigo”
“Loh heréh pó lah ehkinah
con beloneh i faró
en bó arta ze dezían
Mararlo k´eh kalorró.”

A pesar de la importancia que a veces se ha atribuido al hampa en la conformación del Cante, lo cierto es que son contados los registros del léxico de germanía que aparecen en el lenguaje flamenco. Y más allá del lenguaje encontramos escasas referencias en las coplas al mundo propio del lumpen proletariado. Como han señalado algunos autores⁴⁶, no hay apenas alusiones a gremios de ladrones ni juegos de naipes, y las alusiones de peleas y reyertas no pueden ser consideradas temas específicos de este grupo social. Al contrario, observamos en las coplas una más o menos implícita conciencia de clase, junto a constantes alusiones a la familia y al mundo del trabajo, elementos estos ajenos al mundo de la delincuencia.

En resumen, todos los datos del lenguaje flamenco apuntan hacia una matriz fundamentalmente popular

46 Ver José Gelardo Navarro, «Clases sociales y trabajo en el Cante Flamenco»; en Cristina Cruces (ed.) *El Flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Centro Andaluz de Flamenco, 1996, pp. 56-58.



Livianas

andaluza, y como tal, con importantes aportaciones del caló, en la que el lenguaje de germanía ha tenido una influencia muy reducida.

3.3.3. LAS TRASCRIPTACIONES DE LAS COPLAS FLAMENCAS

Ya en el siglo XVIII encontramos autores que se tomaron el trabajo de registrar en el papel las coplas flamencas. Y tras la recolección de las mismas, llegado el momento de la transcripción, todos se encontraron con que, al escribir las letras en castellano, éstas perdían todo su valor expresivo. Se hacía pues evidente para todos ellos que para reproducir el valor expresivo de las coplas iba a ser necesario, en mayor o menor grado, representar las coplas flamencas con una ortografía peculiar, ortografía que tuviera en cuenta las características del subsistema lingüístico flamenco, ya fuera procedente del andaluz o del caló. El valor semántico de cantaora, no es el de cantadora, cantante o cantora. Bailaor no es bailarín, ni bailarín. Tocaor no es guitarrista. El significado de soleares nada tiene que ver con las soledades.

La transcripción de las coplas flamencas comienza en 1799, cuando Iza Zamácola publica su "Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se ha compuesto para cantar a la guitarra"⁴⁷. Más de medio siglo después, en 1865, encontramos el "Cancionero popular. Colección escogida de seguidillas y coplas" de Lafuente Alcántara⁴⁸.

47 Don Preciso (Iza Zamácola), *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se ha compuesto para cantar a la guitarra*, Vol. I, Madrid, Imprenta de Villalpando, 1799. Vol. II: Madrid, Imprenta de Villalpando, 1802. Reedición de Ediciones Démofilo, Córdoba, 1982.

48 LaFuente Alcántara, *Cancionero popular. Colección escogida de seguidillas y coplas*, Madrid, Carlos Bailly-Bailliére, 1865.

Sin embargo, el nombre más reconocido en el siglo XIX fue el de Antonio Machado y Álvarez, Demófilo. Situado dentro de la corriente de los folkloristas andaluces de finales del siglo XIX⁴⁹, se considera el primer "flamencólogo", tras la publicación en 1881 de la "Colección de Cantes flamencos, recogidos y anotados..."⁵⁰, que superó la mera recolección de coplas, realizando junto a la recolección una serie de notas de carácter teórico que aún hoy continúan vigentes, notas que apuntaban hacia una metodología de análisis de los contenidos y significaciones del Flamenco.

Un hito importante es asimismo la recopilación realizada por el alemán Hugo Schuchardt en *Die Cantes Flamencos*⁵¹ en 1881, en la que aparecen además unas indicaciones sobre fonética andaluza basadas en la colección de Demófilo. Doctor en filología clásica, Schuchardt realizó numerosos estudios sobre diferentes lenguas como el albanés, el celta, el húngaro y el euskera. En 1879 pasa siete meses en Andalucía, relacionándose con intelectuales como Demófilo, Luis Montoto o Rodríguez Marín. Es entonces cuando entra en contacto con los ambientes flamencos del momento y surge su interés por el estudio de la modalidad lingüística andaluza.

A partir de estos antecedentes históricos, en la mayoría de la bibliografía flamenca será común el uso de una matriz ortográfica particular, diferenciada de la norma impuesta por la Academia de la Lengua Española, para reflejar toda la expresividad de la modalidad lingüística andaluza. Sin embargo, la falta de una fijación normativa

49 Corriente que va a representar el primer acercamiento científico al conocimiento e interpretación del Flamenco, lo que se ha dado en llamar "el primer descubrimiento consciente de la etnicidad andaluza".

50 Antonio Machado y Álvarez, (Demófilo), *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados*, Madrid, Ed. Demófilo, 1975.

51 Hugo Schuchardt, *Die Cantes Flamencos*, Sevilla, Fundación Machado, 1990.

de la ortografía andaluza hace que nos encontremos con un fenómeno curioso, que es la falta de uniformidad a la hora de transcribir las letras flamencas. Consecuencia de esto es que podamos encontrar tantas modalidades de transcripción como autores dedicados a la recolección de coplas, habiendo optado cada cual por transcribirlas como buenamente puede o entiende que debe hacerse.

En nuestro caso, teniendo en cuenta que a día de hoy contamos con un grupo de escritores y ensayistas que han esbozado diversas propuestas de matrices ortográficas para la representación de la modalidad lingüística andaluza, realizamos la transcripción de las coplas insertadas en este trabajo siguiendo de forma aproximada estas propuestas, pues estimamos interesante este instrumento para el menester que ahora nos ocupa.⁵²

3.4. LA MUJER EN EL FLAMENCO

Los marcadores de la identidad andaluza tienen un fuerte carácter de género. Valores vinculados al estereotipo femenino como la pasión, la sensibilidad o la consideración están más presentes en la identidad cultural andaluza que otros valores tradicionalmente asociados al mundo masculino⁵³. La centralidad de la figura femenina en la religiosidad popular andaluza o el peso de las madres en la transmisión de los marcadores de identidad son buena prueba de ello, junto a la importancia de la figura de la madre o compañera en las coplas flamencas. Las letras de las carceleras son un buen ejemplo de esto, en las que la figura más añorada y que se menciona más

52 Para más información acerca de las mismas, véase: Huan Porrah, *¡Ehkardiyee l'armaziga k'ai hugo!*, Donostia, Iralka, 2000, y del mismo autor, *II Reunión de escritores en andaluz. Actas*, Málaga, Kolehtibo Tamiza, 2004; Tomás Gutier, *Sin ánimo de ofender*, Cádiz, Vipren, 2001.

53 Ver González de Molina y Gómez Oliver, *Historia contemporánea de Andalucía*, Granada, Junta de Andalucía, 2000, pp. 318-319.

frecuentemente, junto con la libertad, aún antes que la de la esposa, es la de la madre:

«Oí kantá a un prezo un día
i dezía en zu kantá
kuando yegará aker día
ke goze de libertá
p'abrazá a la mare mía»

«Yo prezo en la trena,
malita mi mare,
er ke iziere
kariá por eya
mi dioh ze lo page»

En la cultura andaluza la mujer ocupa el espacio doméstico, espacio que se constituye como la principal fuente de pautas, a través de la reproducción de costumbres y hábitos. Así, la figura de la mujer-madre funciona como referente de prácticas y ritos sociales.

Por otra parte, la mujer goza de un carácter central en los procesos de transmisión de conocimientos en el Flamenco, de un marcado carácter matrilineal. Este hecho se plasma en los nombres artísticos; Paco de Lucía, Pepe el de la Matrona...

No obstante, todo lo dicho anteriormente no significa que en la sociedad andaluza, como sociedad patriarcal, la mujer no sufra una situación de marginación y explotación frente al hombre, situación que se verá reproducida en el Flamenco.

En este sentido se da una diferencia entre la población gitana y no gitana en cuanto al ritual flamenco de carácter privado. En la etnia gitana, la mujer tiene un protagonismo claro en fiestas y celebraciones, a pesar de su situación doblemente subordinada como mujer y como miembro de una minoría étnica. Aún así, la mujer

gitana sigue ligada, aunque sea parcialmente, al ámbito de lo doméstico en rituales tanto públicos como privados, siendo frecuente que formen grupos con parientes directos, o bien entre mujeres, sin descuidar igualmente la atención a los hijos.

Sin embargo, dentro de la población no gitana se da un fuerte carácter de discriminación hacia la mujer, que se materializa en su nula presencia como socias de las peñas flamencas, o en un condicionamiento de su presencia en eventos flamencos a la asistencia del marido-compañero. Prueba de ello es que en las peñas flamencas se organicen actos en los que se busca la «conveniencia horaria» para el ama de casa, o donde se sacrifican cualidades del Flamenco por otros cantes y formas supuestamente más del agrado del público femenino, o bien que sea frecuente la existencia del día «Homenaje a la mujer del socio».

También al cante y al toque se atribuyen al hombre unas cualidades sonoras y físicas mejores que las de la mujer, que la han apartado de éstos. Si bien conocemos la importancia que en los Cafés Cantantes tuvo la mujer como cantaora y tocaora — cuya preponderancia llegó a ser de 1 a 7—, la figura de la mujer en el escenario soportaba una fuerte crítica que en muchos casos la excluyó de los mismos, aún cuando los cantaores reconocían y reconocen haber aprendido de sus madres cuando eran niños. Afortunadamente, esta actitud ha ido cambiando y hoy en día existen un gran número de cantaoras, como Carmen Linares, Estrella Morente o Lole, cuyas cualidades y talentos son reconocidas sin excepción y que ocupan la plaza que se merecen dentro del Flamenco.

Es al baile donde la mujer ha tenido siempre mayor preponderancia, si bien siempre a costa de soportar el estigma de «artista». Existiendo para la ortodoxia dos cánones bien diferentes del baile flamenco, como ya hemos visto.

Finalmente, y como ya hemos adelantado, el acceso al toque y la percusión instrumental se ha facilitado sólo a los hombres. Al toque, la guitarra ha sido un espacio prohibido para las mujeres en lo profesional, si bien hasta principios del siglo XX conocemos abundantes casos de mujeres que ocuparon este papel en el Flamenco. Se atribuyen a esta situación diferentes razones como la adecuación de mayor fuerza para tocar mejor, o la mano más grande del hombre, aunque existe una razón central fundamentada en la propia división del trabajo en el Flamenco que surge con la aparición de los Cafés Cantantes y la consecuente profesionalización a finales del siglo XIX. En ese momento se forman los cuadros flamencos, en los que el guitarrista ocupa el papel de intermediario, organizador y protector de los otros artistas del cuadro, y especialmente, de las bailaoras. Así, fruto del dominio masculino, la mujer andaluza queda apartada de este papel de responsabilidad, apropiándose el hombre de esta función.

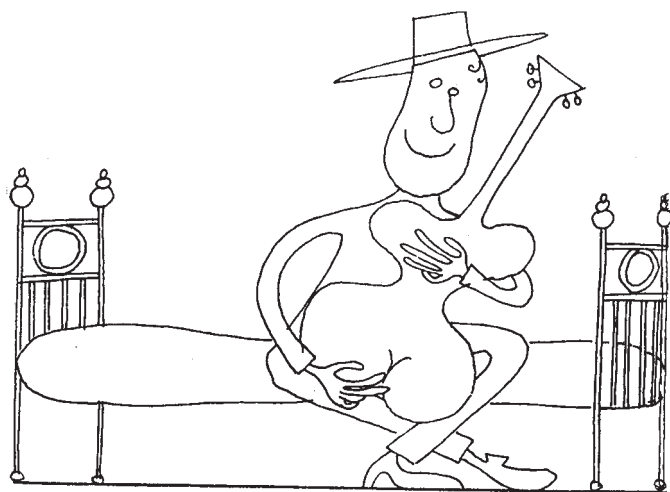
Cuarta parte: Evolución histórica del pueblo andaluz a través del flamenco

«En los finales de la década de los 50, cuando una corriente de pensamiento buscadora de purezas perdidas creció en el universo hondo. Y fue entonces, aún amordazadas las palabras, cuando algunos cantaores decidieron decir no sólo sus particulares penas, sino las de su pueblo, sumido en la resignación y en la pobreza. Sus testimonios, basados en su propia conciencia y en una tradición oculta y silenciada, fueron tachados, por los más, de inadmisibles heterodoxias, ajenas al espíritu del cante...»⁵⁴

Y es por ello que vamos a intentar, a través de las líneas siguientes, rastrear la huella de los acontecimientos históricos que le ha tocado la mayoría de las veces sufrir y a veces protagonizar al pueblo andaluz y que han quedado en su expresión musical más acabada y completa a nuestro modo de ver, el Flamenco.

Nos aventuramos en este menester a sabiendas de que aún hoy siguen existiendo opiniones contrarias a insertar en el Flamenco contenidos que vayan más allá de la pura vivencia personal para expresar otras cosas que trasciendan este ámbito hacia lo colectivo, hacia la organización de la sociedad. Sin embargo, pensamos que en el devenir del Flamenco ya ha quedado suficientemente demostrada la legitimidad del Cante practicado por aquellos cantaores que han elegido posicionarse de forma clara y consciente ante la realidad que les tocó vivir.

⁵⁴ Ortiz Nuevo, *Pensamiento político en el cante flamenco*, Sevilla, E.A.U., 1985, pp. 12-13.



Tientos

4.1. LA ANDALUCÍA DE FINALES DEL SIGLO XIX HASTA LA GUERRA CIVIL.

Como hemos dicho en apartados anteriores, el momento histórico en el que cristaliza el género flamenco como tal está marcado por la acentuación de un modelo cada vez más dependiente para Andalucía, cuyo rasgo más palpable es la creciente segmentación y polarización social, fruto de un proceso de reagrarización de la economía andaluza y de la implantación del latifundio como sistema no sólo de dominación económica, sino también social y política.

«Ziembra, triya i arrekohé,
ereh komo er kampezino andalú.
ziembra, triya i arrecoge
pero prokuralo tu
de ke no koma er riko
la zabria de tu zalú.»

En este contexto, el problema de la tierra queda grabado en la memoria colectiva de las clases populares andaluzas como una apropiación ilegítima. Más aún, las Desamortizaciones privaron, a través de la venta de los bienes de aprovechamiento comunal, de ciertas fuentes de ingresos (carboneo, pastos, recolección) que en cierta manera aliviaban las pésimas condiciones de vida de las familias jornaleras.

El reparto de la tierra y la mejora en las condiciones de trabajo será pues una expresión recurrente en las coplas. Reivindicación que se expresará a través del grito de: ¡Reforma Agraria! Grito que arranca de finales del siglo XIX, y que se constituye en una reivindicación constante del medio rural andaluz.

«La tierra par zeñorito
 P'al obrero lah fatigah
 ¡kuando penzará el obrero
 Dezazé lah inhuhtiziah
 K'ayuan loh manisheroh!»

En este sentido, un referente común de la clase trabajadora andaluza ha sido la legitimación de la propiedad de la tierra por el trabajo, y no por los títulos de propiedad. Hecho que se verá reflejado en las coplas flamencas.

«A ké tanto yobé
 zi a mi me duelen lah manoh
 De zembrá i no rekohé»

Aún hoy, esta idea sigue formando parte del ideario colectivo de buena parte de las clases populares andaluzas. De ahí esta copla grabada en la década de los años noventa del siglo pasado.

«I me la kieren kitá
 la tierra me dio la bia
 i me la kieren kitá
 Yo ze ke yegara er dia
 ke no puea aguantá mah
 i eya gane la porfía»⁵⁵

Y ante esta situación de injusticia y de necesidad, otro tema recurrente de las coplas flamencas es, como ya hemos visto, la simpatía hacia el bandolero, y en general hacia aquel que comete actos delictivos para satisfacer necesidades vitales, como reflejo de la sociedad andaluza del momento y su fuerte polarización. Así, el bandolerismo se convirtió en una forma de rebelión social. Y como el antihéroe de este héroe popular está la figura de la Guardia Civil, figura que se erigió desde su

55 El Cabrero, *Fandangos de Huelva*, CD Hispavox, 1992.

creación en el siglo XIX por el Duque de Ahumada como un cuerpo policial destinado a controlar las numerosas revueltas y motines del medio rural, y especialmente del campo andaluz.

«Porke robaba a loh rikoh
dizen ke zoi bandolero
eyoh roban a loh pobreh
i ezo zi ke klama ar zielo»

En el contexto internacional, hemos de señalar la influencia que en esa coyuntura histórica ejerció la creación de la Primera Internacional, movimiento emancipador de la clase obrera que tuvo una fuerte repercusión en el medio rural andaluz en su expresión libertaria, a través de Fanelli primero, y después de otros enviados anarquistas. Una ideología que se correspondía de forma más clara con la sociedad andaluza del momento que el marxismo. Las propuestas libertarias de igualdad entre las personas, sus planteamientos de la sociedad en función de ricos/pobres y no de proletariado/burguesía como planteaba el marxismo, el énfasis en la regeneración personal y el perfeccionamiento moral, así como la base local de la autoridad y la autonomía de la misma, eran coherentes con la actitud y las formas de sociabilidad de las clases populares andaluzas. En las coplas flamencas encontramos algunas alusiones explícitas a los "asociados" de la A.I.T.

"Toah lah niñah bonitah
tienen en kaza un letrero
kon letrah d' oro ke dizen:
Por un azoziao muero"

Además, algunos de los valores del anarquismo se correspondían especialmente con la cultura de la minoría gitano-andaluza, como el alto valor de la libertad.

“Akér ke kiere i no pué
gozá de la libertá
no eh menehté ke lo entierren
k’ enterrao en bía ehtá”

No obstante, a pesar de este ambiente de tensión social, las coplas flamencas del momento fueron la mayoría de las veces testigos mudos de las numerosas revueltas y motines que se dieron en la Andalucía de la época, como las sublevaciones de Utrera y El Arahál de 1857 o la de Pérez del Álamo en Loja en 1861, en coherencia con el bajo nivel de explicitación de las reivindicaciones característico del Flamenco.

Aunque tímida, esta carga de reivindicación explícita en el Flamenco será una constante que irá intensificándose hasta el alzamiento militar de 1936. Después tendrán que pasar varias décadas para que aflore de nuevo la savia impugnadora de la realidad social en el Cante Jondo.

4.2. LAS PRIMERAS SÍNTESIS DE LA IDENTIDAD ANDALUZA HASTA 1936.

Los primeros intentos de sintetizar la identidad andaluza llegan en la segunda mitad del siglo XX de la mano de un movimiento de folkloristas y estudiosos del Flamenco, y de toda la identidad y cultura popular andaluza en general. En este sentido son destacables los estudios de A. Machado y Álvarez, *Demófilo*, de los que ya venimos hablando en otros lugares de este trabajo, o de Alejandro Guichot.⁵⁶

Después, no será hasta el primer tercio del siglo XX cuando estas líneas de trabajo incipientes se vean

⁵⁶ Alejandro Guichot, *Noticia histórica del folklore. Orígenes en todos los países hasta 1890. Desarrollo en España hasta 1921*, Sevilla, Hijos de G. Alvarez, Imp., 1922.

secundadas a través de numerosos acercamientos a la cultura popular andaluza desde diferentes disciplinas:

- En la música se produce un intento de mestizaje entre la música clásica y la música popular andaluza a través de autores como Turina, Albéniz o Falla. No es casualidad que fuera Manuel de Falla uno de los principales organizadores del primer Concurso de Cante Jondo, celebrado en Granada en 1922⁵⁷.
- Dentro del ámbito urbanístico aparecerá un urbanismo regionalista con reminiscencias mudéjares, ligado a un movimiento de defensa de las ciudades andaluzas y a las corrientes regeneracionista, que se plasma en casos como el arquitecto Aníbal González y en las obras de autores como José María Izquierdo⁵⁸ o Ángel Ganivet⁵⁹.
- En la literatura se producirá todo un fenómeno de revalorización del Flamenco. Primero a través del andalucismo estético y popular del poeta Juan Ramón Jiménez, de cuya fuente beberán Federico García Lorca y la llamada Generación del 27. En segundo lugar a través de buena parte

57 Promovido por numerosos intelectuales, entre los que destacan Manuel de Falla y Federico García Lorca, el Concurso provocó una intensa polémica entre partidarios y detractores, que tuvo una importante repercusión en la prensa de la época. La idea de la organización de este concurso venía de la constatación por parte de los mencionados intelectuales de que el arte flamenco estaba en decadencia. Temiendo que el ambiente hostil al Flamenco pudiera desembocar en la desaparición del Cante Jondo, quisieron darle un nuevo impulso, y de ahí la organización del concurso. Si bien desde el punto de vista artístico no fue valorado muy positivamente, desde el punto de vista bibliográfico tuvo dos consecuencias importantes, con la publicación del folleto "Cante Jondo: Canto primitivo andaluz" de Manuel de Falla, y la conferencia "Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo" de García Lorca, leída durante el concurso.

58 José María Izquierdo, *Divagando por la ciudad de la gracia*, Granada, Comares, 1982.

59 Ángel Ganivet, *Granada la bella*, Granada, Comares, 1981.

de los miembros de dicha Generación, empezando por García Lorca, otro de los organizadores del Concurso de Cante Jondo de Granada.

- En lo político, la principal figura del Andalucismo Histórico⁶⁰, Blas Infante, se lanzará a una investigación acerca de los orígenes del flamenco en su obra "Orígenes del Flamenco y secreto del cante jondo"⁶¹, tras un viaje al norte de África donde tendrá la oportunidad de escuchar la Nuba andalusí⁶². No es casual que Blas Infante investigara el Flamenco como la principal expresión musical de Andalucía, siendo el principal precursor en su época de una búsqueda científica de los rasgos y marcadores de la identidad andaluza, así como de una formulación política de la misma.

Todo esta corriente intelectual se verá sesgada por el régimen franquista, instaurado definitivamente en 1939. Algunos de estos pensadores o artistas, como Blas Infante o Federico García Lorca, serán fusilados por las huestes fascistas en pleno desarrollo de la Guerra Civil. En todo caso, su figura y sus propósitos no cayeron en el olvido y como veremos, la instauración del régimen franquista, así como sus crímenes, también tendrán su correlato en el Flamenco, aunque algunas décadas después.

4.3. EL PERÍODO FRANQUISTA. FOLKLORIZACIÓN Y SUBLIMACIÓN.

60 Llamamos Andalucismo Histórico al movimiento político de carácter regionalista/nacionalista que se gesta desde finales del siglo XIX hasta 1936, que se desarrolla y organiza en formas diversas. Sus principales figuras, además del propio Blas Infante, serán Isidoro de las Cagigas, José María Izquierdo o Emilio Lemos Ortega entre otros.

61 Blas Infante, *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*, citado en la nota al pie número 12.

62 Enrique Iniesta Coullaut-Valera, *Blas Infante. Una historia de leyenda*, Granada, C.E.H.A., 1999.

Ya hemos visto como toda la corriente de reivindicación, de impugnación presente en el Flamenco desde su proceso de cristalización como tal es una constante en las coplas flamencas. Ahora bien, este carácter impugnador se verá truncado con la llegada del alzamiento fascista de 1936.

Con la victoria de los "nacionales", de las clases más reaccionarias y conservadoras del estado español, entre los que se incluía toda la clase terrateniente andaluza, se inicia un nuevo período en que se vuelve a una visión folklórica de lo andaluz, y por ende del Flamenco. Una visión folklórica que no es exclusiva del franquismo, sino que arranca a finales del siglo XIX cuando, en el esfuerzo por configurar una cultura nacional española unificada y unificadora, en un momento de crisis coloniales y de frecuentes revueltas liberales, se van a utilizar diversos elementos de la identidad andaluza como cimientos sobre los que apuntalar en lo cultural la pretendida construcción nacional del estado español. En este proceso las clases terratenientes andaluzas tendrán un papel fundamental, integradas en una alianza social como reacción frente al federalismo republicano y a las corrientes europeizantes. Es decir, en cierto modo este período histórico de primera síntesis de la identidad andaluza será utilizado de forma paralela por el centralismo español en un intento de síntesis de la cultura española.

Pero volvamos al período que nos ocupa. Una vez acabada la Guerra Civil, tras la victoria militar de aquellos que propugnaban la tendencia folklorizante, ésta se desarrollará sin limitaciones. El Flamenco, su verdadera esencia, se relegará al olvido en las décadas siguientes, transmutado en la "Canción Española"⁶³, utilizada profusamente por el franquismo como objeto identitario de

63 La "Canción española" viene a ser una síntesis entre el cuplé, de origen francés, y las coplas populares aflamencadas. Curiosamente, una vez finalizada la etapa franquista, algunos artistas e intelecto-



Malagueña

tuales como Carlos Cano o Antonio Burgos, han reivindicado lo que el franquismo llamó "Canción Española" como un género musical genuinamente andaluz, proponiendo la sustitución de este término a su juicio erróneo por el de "Copla Andaluza".

“lo español” y, claro está, despojado de toda su carga de reivindicación y protesta. Es significativo en esta etapa el desarrollo de un cine folklórico donde aparecen personajes del mundo flamenco. Un cine que ya se había consolidado en los años treinta, con más de veinte grabaciones y que despegará definitivamente entre 1940 y 1960 con casi cien películas rodadas, cuyos protagonistas serán Lola Flores, Antonio Molina, Manolo Caracol⁶⁴...

La utilización por parte del franquismo de ciertos rasgos de la identidad cultural andaluza será una forma de dar “pan y circo” a las clases populares. Una forma de hacer más llevaderas las penalidades que se sufrieron bajo el franquismo. Y un intento de sublimación simbólica de una pretendida Andalucía en compensación de lo que en lo material, político y económico se le había arrebatado. Como señala el historiador Manuel González⁶⁵ con respecto a este período “...la sublimación de lo moro o de lo gitano corrió una suerte paralela a la sublimación de lo andaluz. Cuanto más paroxística era la exaltación simbólica, más duro y cruel era el desprecio, la represión y la humillación material y cotidiana.”

Por otra parte, la apuesta por la recreación de una “identidad española” se constituye como un intento de proporcionar cohesión al estado como un hecho nacional, frente a las tendencias disgregadoras que habían existido, especialmente en País Vasco y Cataluña pero también en Galicia y, aunque en menor medida, en Andalucía. De hecho, el referéndum de Autonomía para Andalucía había sido fechado durante la II República para septiembre de 1936, pero el estallido de la Guerra Civil segó también este proceso.

64 Francisco López Villarejo, *Tópicos del cine andaluz III*, en *Andalucía en la Historia*, número 14, Sevilla, CENTRA, septiembre de 2006, pp. 104-105.

65 González de Molina, y Gómez Oliver, *Historia contemporánea de Andalucía*, Granada, Junta de Andalucía, Granada, 2000, pp. 477-478.

No obstante, el ejercicio de asimilación cultural de ciertos elementos de la identidad andaluza en este período, especialmente del Flamenco, se realizará de forma inacabada, aunque tendrá sus consecuencias en la forma en que, tanto andaluces como no andaluces, ven al Flamenco y en general al propio pueblo andaluz.

Afortunadamente, pronto llegarían, antes de la finalización de la dictadura, aires nuevos para el Flamenco y para todo el pueblo andaluz, y el Flamenco volverá a prestar testimonio a los acontecimientos vividos por el pueblo andaluz:

«Pan i trabaho prima
Pan i trabaho
Ziempre z'ehkapa er tiro
Pá loh d'abaho
Ke mala pata prima
Ke mala pata
No leh zaliera er tiro
Pó la kulata»⁶⁶

Cante dedicado al joven Francisco Javier Verdejo Lucas, militante de la Joven Guardia Roja asesinado de un disparo "fortuito" realizado por miembros de la Guardia civil, el 13 de agosto de 1976 en una playa almeriense, mientras intentaba con otros compañeros escribir en una pared : PAN, TRABAJO Y LIBERTAD⁶⁷.

4.4. EL FIN DE LA DICTADURA Y EL PROCESO AUTONÓMICO ANDALUZ EN EL FLAMENCO.

El papel que desde el siglo XIX se ha atribuido al territorio andaluz en la coyuntura histórica en la que se

⁶⁶ Cante escuchado a José Fernández por aires de Cádiz en mayo de 2008, en la Peña La Platería. Sin embargo, se trata de una copla que forma parte de la obra *Ay! Jondo* de Juan de Loxa.

⁶⁷ Ver Antonio Ramos Espejo, *Andalucía : Campo de trabajo y representación*, Granada, Aljibe, 1978.

fija el Flamenco, que ya hemos descrito anteriormente cuando hablábamos del marco histórico en el que se gesta, se complementa y culmina con la función que cumplió Andalucía en los años 60 y 70 del siglo XX como suministradora ya no de recursos materiales, sino de mano de obra, a través de un masivo desplazamiento de miles de andaluces y andaluzas hacia los centros industriales del estado español, (Cataluña o Madrid) y de Europa (Alemania, Francia, Bélgica o Suiza). Hasta el punto de que en la década de los 70, uno de cada cuatro andaluces se encontraba sufriendo ese exilio económico⁶⁸.

El proceso que desembocó en el fin de la dictadura franquista y el establecimiento pactado por las clases dirigentes de una monarquía parlamentaria estará marcado por una elevada conflictividad laboral y por las reivindicaciones de autogobierno formuladas desde diferentes territorios del estado español. En el caso concreto de Andalucía, los años setenta serán los años de cristalización masiva de la identidad andaluza.

Si bien hasta ese momento, históricamente habían sido Galicia, País Vasco y Cataluña los territorios que con más fuerza habían expresado sus especificidades como pueblos diferenciados del conjunto estatal, los años setenta serán los de la eclosión y cristalización de la identidad del pueblo andaluz. Eclosión que vendrá marcada por la toma de conciencia de buena parte de las clases populares andaluzas, fruto de la percepción de Andalucía como territorio con un alto grado de subdesarrollo en relación con las zonas económicamente más poderosas del estado, de la evidente sangría migratoria hacia las áreas industriales y de la constatación de la especificidad cultural andaluza — en buena parte debida

68 Desde 1960 a 1973, 2.508.000 andaluces abandonaron Andalucía en busca de trabajo en áreas industrializadas tanto del propio estado español como de Europa ("Realidades a lo claro", en *Revista Identidad Andaluza*, n° 2, Granada, enero de 1988).

a estas migraciones — en contraste con un contexto social, geográfico y lingüístico ajeno y a veces hostil. Esta toma de conciencia se verá reflejada en la abundancia de estudios, tesis, publicaciones, congresos... cuyo eje principal es el estudio de la realidad andaluza.

Tras el final de la dictadura, lo identitario se traducirá en Andalucía en una reivindicación política concreta: autogobierno. En este sentido, los tecnócratas que pilotaron el viaje de la dictadura franquista a la monarquía parlamentaria española tenían calculado conceder una autonomía efectiva a los territorios de País Vasco y Cataluña específicamente, junto a Galicia. Mientras que los demás territorios tendrían acceso a una autonomía atenuada, con mucha menos capacidad de maniobra.

Es en este contexto donde se va a desarrollar un proceso de lucha popular en Andalucía con un claro carácter nacionalista. Luchas impulsadas en principio desde asociaciones vecinales y culturales, que intentarán con diferente éxito capitalizar las diferentes organizaciones políticas de la izquierda andaluza y/o andalucista, especialmente el socialdemócrata PSOE. Luchas cuyo principal objetivo era conseguir una autonomía política, que entonces se pensaba "de primera", a fin de paliar la lacerante situación del pueblo andaluz, tanto dentro como fuera de sus fronteras geográficas. Desde la primera manifestación por la Autonomía el 4 de diciembre de 1977, en la que la policía asesinó a un manifestante en Málaga⁶⁹, hasta la realización del referéndum pro Estatuto el 28 de febrero de 1980, y su posterior aprobación en 1981, el proceso se tornó largo y tortuoso.

"El Flamenco será testigo de este proceso, que se verá plasmado en las coplas y trabajos discográficos de los cantaores flamencos de la época. Es en este momento cuando aflora de nuevo el carácter contestatario, ya

⁶⁹ Ver Equipo 4 de Diciembre, *Morir por Andalucía*, Barcelona, A.T.E., 1978.

incipiente en la década de los años 30, cercenado por la dictadura franquista. Un florecimiento facilitado a su vez por la mayor independencia económica de los artistas flamencos que proporcionó la eclosión de los festivales a partir de los años sesenta.”

Se retoma pues la reivindicación sociopolítica en el Flamenco, pero con un nivel de concreción mucho más alto, fruto de la tensa situación social que se vivía:

«Loh pueblöh ze dehpueblan
i pazo a pazo kaminan
pazito a pazo kaminan
kubriendo por Europa
loh tayereh i lah minah
de klaze trabahaora»⁷⁰

Aparecen entonces cantaores como José Menese con sus grabaciones «Romance de Juan García» o «Andalucía: 40 años»; Manuel Gerena con «Cantando a la libertad» o «Mano a mano»; Enrique Morente con «Despegando»... que se van a convertir nuevos referentes críticos de la cultura andaluza, en contraste con la Andalucía «gitana y española» promocionada por el franquismo.

El cantaor Manuel Gerena fue con diferencia el más perseguido y censurado por las autoridades del tardo-franquismo. Posicionado públicamente a favor del derecho de autodeterminación de Andalucía⁷¹, y con coplas de títulos tan explícitos como “Por Víctor Jara y su justa venganza”⁷², sufrió multitud de cancelaciones de sus recitales y procesos judiciales, por letras como ésta:

«Bergüenza debe de darte
ziendo patrón d’ehtah tierra
k’éhte tan arta la yerba
i er pueblo muerto d’ ambre»⁷³

70 José Menese, *Andalucía: 40 años*, CD, RCA, 1978.

71 Jesus M. Alonso, *Un trozo de pueblo que canta al pueblo*, Última Hora, Palma De Mallorca, 21/8/1976.

72 Manuel Gerena, *Alianza del pueblo nuevo-En vivo*, RCA, 1977.

73 Manuel Gerena, *Cantando a la libertad*, RCA, 1975.

Otro cantaor que sufrió la represión hasta ser encarcelado por su vinculación con la asociación de familiares de presos políticos Socorro Rojo⁷⁴ fue el cantaor Paco Moyano. Natural de Alhama de Granada, grabó interesantes trabajos como "Yo os canto"⁷⁵, en la que contó con la colaboración del cantaor granadino Antonio Cuevas "El Piki".

Junto a este fenómeno, aparecen otros nuevos dentro del mundo flamenco, como el salto a la escena pública de personajes hasta entonces confundidos entre el anonimato de las clases populares andaluzas: los letristas. En un momento en el que el valor del Flamenco empieza a reconocerse, con su entrada en las Universidades, aparece la figura del letrista, mientras que otros cantaores toman la labor de interpretar a poetas como Federico García Lorca o Miguel Hernández.

En resumen, el Flamenco se politiza, introduciendo contenidos bien claros sobre la conflictividad en el campo andaluz, la estructura social o el floreciente nacionalismo andaluz:

«Kon la fuerza i la ehperanza
regüerta kon l´alegría
animan a mi perzona
A defendé Andalucía»

«Abramoh nueboh kaminoh
con pizá berdiblanca
ke ze noh kaiga la benda
ke loh ohoh noh tapaban.
Abramoh nueboh kaminoh
con pizá berdiblanca"⁷⁶

74 Ver Antonio Ramos Espejo, *Andalucía : Campo de trabajo y represión*, Granada, Aljibe, 1978.

75 Paco Moyano, *Yo os canto*, CFE, 1978.

76 Enrique Morente, *Despegando*, CD, CBS/Sony, 1977.

Buena muestra de ello es la grabación que realiza, de la mano de Heredia Maya, el ya citado cantaor Antonio Cuevas "El Piki", titulada "Homenaje a Blas Infante". Grabación que es, en nuestra opinión, fundamental para entender este momento histórico:

"Ni la kantan loh poetah
ni la miran loh ehtrañoh
no ehta en zambra ni ehta en fiehta
l'Andaluzia ke kanto"

"L'Andaluzia ke kanto
eh la flamenka de berah
ke yorando ehta por dentro
i ze rebela por fuera"⁷⁷

Sin duda "El Piki" con su participación, previa a "Homenaje a Blas Infante", en las obras "Camelamos Naquerar", "Penar Ocono" o "Ay! jondo", trazó una trayectoria reflejo fiel de la Andalucía que le tocó vivir⁷⁸. Por desgracia, Antonio Cuevas El Piki, sería hallado muerto a las afueras de Madrid en 1980, en circunstancias aún no aclaradas⁷⁹.

Es señalable que esta etapa se constituye como el único caso, junto con los cantes mineros, de colaboración entre autores populares, intelectuales y poetas a favor de propósitos sociopolíticos concretos.

"No me kiereh tu enzeñá
A ke aga yo mih kuentah

77 Antonio Cuevas El Piki, *Homenaje a Blas Infante*, RCA, 1977.

78 Según Fernando Miranda "En el disco que grabamos dedicado a Blas Infante, se esforzó en conocer su vida y sus ideales, que también hizo suyos. Canta memorablemente textos escritos por Heredia Maya, como las Bulerías del Campesino que emigra, la Malagueña del Nacimiento y las Siguirillas de la Muerte bruta"

79 Pocas semanas después de su muerte se editó un libro a modo de homenaje **Pikiriki Pikiriki (homenaje colectivo a Antonio Cuevas El Piki)**, Granada, Aljibe, 1980.



Martinete

no me kiereh tu enzeñá
pero la ambre m'aprieta
i ehta zi k'eh la berdá:
no labro mah ehtah tierrah"⁸⁰

Junto a los cantaores ya citados, encontramos dentro del Flamenco otros casos como el de de un conjunto de sevillanas, Gente del Pueblo, cuya obra discográfica estará estrechamente ligada a los jornaleros andaluces, con trabajos titulados "Sevillanas por la Autonomía", "Tierra y Libertad" o "Simiente de Libertad", por citar algunos.

"Ehto a zio er progrezo
pa mi Andaluzia
ke zige zangrando
por muxah eriah
ze yeban loh frutoh
k'ehta tierra a dao
paro i mizeria
a kambio an dehao"⁸¹

Otros cantaores, si bien no hicieron de su posicionamiento político un rasgo significativo de su carrera, aportaron su grano de arena artístico a los conflictos que en la sociedad andaluza se estaban desarrollando, como es el caso de Manuel Mancheño, "El Turroneo":

"Por ke la verdá der kuento
del abandono der kampo
la zaben bien unoh kuantoh
ke no tienen zentimientoh"

"Er kampezino andalú
rota la ehparde i lah manoh
z' a orbiao nombrá a dioh
de tanto dezí mi amo"⁸²

80 Manuel Gerena, *Cantando a la libertad*, RCA, 1975.

81 Gente del Pueblo, *Otra Andalucía*, Movieplay, 1980.

82 El Turroneo, *Esta es mi vía*, CD 2002.

En este marco aparecen también grupos teatrales andaluces que utilizarán la expresión flamenca para posicionarse políticamente como las del grupo "La Cuadra", fundado por Salvador Távora, con *Quejío*, estrenada en 1972, a la que seguirían otras como *Los Palos*, *Herramientas o Andalucía Amarga*. O la obra *Camelamos Naquerar*⁸³, de Heredia Maya donde participa Antonio Cuevas El Piki, estrenada en 1976, que relata las desdichas del pueblo gitano.

En la actualidad, a pesar de que el nivel de impugnación en el Flamenco ha descendido en mucho, acorde con el descenso de la conflictividad social y política en la sociedad andaluza, podemos encontrar aún algunos casos de cantaores que han continuado esta tradición de denuncia y contestación, cuyo ejemplo más patente es representado por José Domínguez "El Cabrero".

"Preza ehta la libertá
en la kartzé der dinero
entre rehah enkaena
i tiene por kartzelero
el engaño i la mardá"⁸⁴

Habiendo grabado su primer disco en 1975, y trabajando con el grupo La Cuadra de Sevilla desde 1972, ha sido uno de los pocos cantaores definidos como «fenómeno social» debido a su impacto en los públicos más diversos. Un impacto causado por el contenido de sus cantes, asociados a la vida del jornalero, la injusticia y a una Andalucía llena de desigualdades.

83 Jose Heredia Maya, *Camelamos Naquerar (queremos hablar)*, EDIG-SA, 1977.

84 El Cabrero, *Fandangos de Huelva*, CD Hispavox, 1992.

Epílogo

Comenzábamos estas páginas formulando algunas «incógnitas» a modo de interrogaciones sobre la situación actual del Flamenco y, por ende, de su pasado más cercano; creemos haber respondido a las mismas a través de este pequeño recorrido por el enmarañado universo del Flamenco.

Hoy, cuando por fin el Flamenco, al contrario de otros marcadores elementales de la identidad andaluza —como es el caso de la modalidad lingüística andaluza, secularmente considerada propia de gentes «poco instruidas» y, por lo tanto, desvalorizada— goza de un prestigio y consideración en cierto modo generalizados, hasta el punto de haber sido propuesto para ser declarado Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO, hoy, decíamos, se ve asimismo clasificado como música étnica, totalmente descontextualizado del pueblo del que nace, o asimilado a la música folklórica española. De esta forma, este reconocimiento, esta consideración quedan incompletos, cuando no viciados. No son sino fruto del intento histórico de las clases dominantes por constituir el estado español como un estado-nacional desde finales del siglo XVIII, en contraste con la realidad pluricultural y plurinacional del mismo.

Este reconocimiento «a medias» del Flamenco no es, pues, casual, sino que se presenta como un producto necesario y coherente con la situación global que sufre el pueblo andaluz.

En este proceso, el Cante, moldeado a capricho del poder hasta el esperpento, aparece como una pieza fundamental en su afán por construir una «cultura genéricamente española». Creemos que resulta bastante evidente

a este respecto el siguiente párrafo de Alberto Arana⁸⁵ «... nada más coherente entonces, bajo la aparente paradoja, que Andalucía, o más bien una visión superficial, parcial e interesada de ella, se haya convertido en la imagen del estado. Con ello se logra, de paso, producir el efecto de una desorientación generalizada respecto a la indiscutible naturaleza castellana y castellanizadora de dicho estado. Y en concreto al pueblo andaluz se le enajena al haber convertido su cultura expropiada en un producto trivial para exhibición de señoritos...»

Por lo demás se extiende en torno a todo lo andaluz, desde la historia a la música pasando por la literatura, una corriente de opinión que no ve, en el mejor de los casos, más que "lo genéricamente español". Se trata de una doble estrategia que intenta, sin conseguirlo, vaciar de identidad a un territorio que conforma aproximadamente el 18% de territorio estatal y el 20% de su población, y apuntalar la superestructura ideológica y cultural de lo que se ha dado en llamar España, obviando su carácter plurinacional.

No podemos considerar casual que el adecuado conocimiento e interpretación del arte flamenco sea obstaculizado por los mismos factores de bloqueo que velan la comprensión, e incluso la percepción, de la identidad andaluza. Y es que la imagen que desde las instancias superiores se ofrece de Andalucía influye a su vez en la forma en la que los propios andaluces se ven a sí mismos. No pocos andaluces y andaluzas asumen de una forma acrítica la versión oficial que se ofrece sobre el Flamenco y otros marcadores de la identidad andaluza, en un vivo ejemplo de lo que el escritor Frantz Fanon denominó, refiriéndose al caso argelino, como síndrome

85 Alberto Arana, *El problema español*, Hondarribia, Hiru, 1998, pp. 125.

del colonizado⁸⁶. Este hecho se plasma, por ejemplo, en una situación no normalizada, en cuanto al rechazo que sufre la modalidad lingüística andaluza entre el propio pueblo andaluz en determinados contextos que podríamos calificar como «formales», o en la asunción de unos presupuestos sobre su historia, hoy puestos en cuestión y rebatidos ampliamente.

Sin embargo, pensamos que todo este proceso de asimilación aún no está ni mucho menos cerrado, ni lo consideramos irreversible. Como hemos podido ver, en los momentos en los que la identidad cultural andaluza se encontraba en una situación de alienación galopante, en la década de los setenta del siglo pasado, se produjo un proceso de cristalización y toma de conciencia acerca de la especificidad y el carácter nacional de Andalucía desconocido hasta entonces, proceso en el que el Flamenco tuvo un papel primordial, actuando como una herramienta más de protesta y afirmación de la identidad colectiva del pueblo. Un proceso que rebasó lo puramente identitario para sintetizarse en lo político consiguiendo inquietar y modificar los planes de las clases dirigentes.

A pesar de que la estructura social andaluza actual presenta evidentes diferencias con la que amparó el proceso de cristalización del Flamenco, se siguen manteniendo formas de desigualdad que siguen definiendo a Andalucía como dependiente, y a las clases populares andaluzas como subordinadas. El modelo de desarrollo impuesto por las políticas estatales al territorio andaluz sigue siendo fuente de desigualdades como lo fue antaño, si bien no alcanza el grado de polarización social que tomaron dichas desigualdades en el siglo XIX y buena parte del XX. Es por ello que el Flamenco sigue siendo un referente obligado de conocimiento y

86 Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra*, Tafalla, Txalaparta, 1999.

reconocimiento de las actuales condiciones de existencia del pueblo andaluz.

Al igual que en otros momentos no muy lejanos, en los que se constituyó como la principal vía de impugnación colectiva del pueblo andaluz, pensamos que el Flamenco puede cumplir una vez más esa función, alejándose otra vez de las salas de recreo de las clases pudientes, para representar las aspiraciones y deseos de todo un pueblo, para continuar avanzando en el camino del autorreconocimiento como sujeto colectivo del pueblo andaluz y de la conquista de los derechos que como tal le corresponden.

Epílogo final

Texto de Andrés Vázquez de Sola escrito en 1982 para el libro Caricatura flamencas de la Peña Flamenca de Jaén. Por su actualidad y sobre todo por su aportación los editores han decidido publicarlo de nuevo

Por A. Vázquez de Sola

Para muchos de nosotros cultura significa: Coña-zo. Otros confundimos Cultura con Erudición.

Cultura, dice el diccionario de la Real Academia Española, es: «El resultado o efecto de cultivar los conocimientos humanos y de afinarse por medio del ejercicio las facultades intelectuales del hombre».

Hay quien dice que: «Cultura es lo que se recuerda cuando ya se ha olvidado todo lo que se sabía».

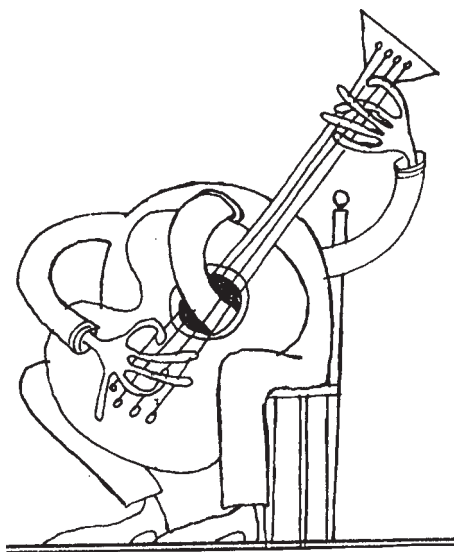
Yo diría que «cultura es lo que sabemos sin saber que lo sabemos».

La cultura es algo CASI inconsciente. O que olvidamos en nuestro subconsciente. Contrariamente a la Erudición, que es, según el mismo diccionario: «Intrucción en varias ciencias y artes, lectura varia, docta y bien aprovechada».

Podemos pensar que la erudición es un fin en sí.

El erudito es como un coleccionista. Saber y saber que sabe le basta y le sobra. Es como si coleccionara guitarras y las colgara en la pared.

El hombre culto —y luego intentaré demostraros que hombres cultos son todos los hombres— no. El hombre



Mineras

simplemente culto utiliza instintivamente su cultura para gozar de ella. En vez de coleccionar guitarras, tiene una guitarra, buena o mala, pero no la cuelga en la pared: la toca y saca de ella vibraciones que le hacen vibrar.

Siguiendo mi ejemplo de la sonanta, como instrumento de música y no como objeto de colección, veremos que la cultura, como nosotros la entendemos, separada de la erudición, es siempre Cultura Popular.

Desde los tiempos más remotos, aparte algunos jeroglíficos y pinturas rupestres, la cultura, el saber, se ha transmitido siempre de manera oral.

Ciertos libros sagrados —no quiero enumerarlos, para que nadie me tome por un erudito— no han sido escritos hasta después de varios siglos de tradición oral. Me limitaré a lo que todos conocemos: los evangelios. Pues bien, el más próximo cronológicamente del personaje Jesucristo, fue escrito más de un siglo después de su supuesta muerte y cuando ningún testigo presencial de su vida y hazañas estaba aún en vida.

En «Las mil y una noches» se transcriben cuentos populares que contaba Cherezade de viva voz...

También podemos hablar del admirable libro de Platón «Los diálogos», en el que se recuerdan los discursos y discusiones de Sócrates.

Obras que hoy nos parecen «intelectuales» o eruditas y que una inmensa mayoría no ha leído, han sido en su época leyendas o creencias populares. Y es el pueblo quien las ha ido forjando poquito a poco, añadiéndoles, sobre todo a las religiones, toda la gracia inocente a estructuras más lógicas, o, al menos, menos fácilmente refutables.

Así, de la «revelación» original de una religión cualquiera, a lo que llega a ser después de unos siglos de tradición, hay un abismo.

Tomemos como ejemplo la religión católica que es la que nos ha sido inculcada —a la fuerza ahorcan— y veremos que ya en los evangelios encontramos trazas de mitos de otras religiones, introducidos en el cristianismo por la tradición cultural de los cristianos primitivos que, habiendo olvidado que sabían lo que sabían de otras creencias, lo aplicaban tranquilamente al cristianismo. Mitos como el de una virgen preñada de un dios que toma la forma de un ave lo tenemos en todas las viejas mitologías. Leda y la Virgen María han pasado las dos por la misma experiencia.

Otros mitos han ido acumulándose, gracias a la fe un tanto inocente de los curas de misa y olla, es decir, del pueblo. Por ejemplo, la Inmaculada Concepción no ha sido «descubierta», si mis recuerdos son buenos y siempre sin consultar librajos, hasta hace menos de un siglo, o puede que un poco más, pero no ha sido hecho «artículo de fe», es decir, que quien no crea en ella no puede considerarse católico ni ir al cielo, hasta que Pío XII, entre una bendición a Hitler y otra a Franco, no lo decidiera. Y si lo decidió fue porque en Fátima se apareció la Virgen a unos pastorcillos hambrientos, diciéndoles que había que luchar contra el comunismo que acababa de implantarse en Rusia...

En fin, por si acaso estas verdades molestan a alguien volvamos a nuestra cultura.

La creencia artística e intelectual de los hombres se forma a partir de sus preocupaciones inmediatas y está supeditada a su ambiente cultural, es decir, no sólo a lo que *él* sabe, sino a lo que *se* sabe. Así, la cultura nace y se desarrolla, juntando lo que se sabe y lo que se siente.

En la creación artística de un hombre erudito, veremos motivaciones más sutiles y ejemplos o citas extrañas al pueblo medio, pero no esencialmente diferentes. Por cada «mito» erudito hay otro popular.

Las sensaciones, grosso modo, son siempre las mismas. Expresadas con más o menos refinamiento: el amor, el trabajo y el deseo de perdurar, lo encontramos lo mismo en los grandes autores que en los poetas populares o en los copleros.

En el cante hondo, que es el ejemplo que más nos interesa de cultura popular, tenemos siempre repetidos estos tres temas mayores que encontramos en toda literatura, clásica o moderna y en todos los folklores y tradiciones populares: Amor, Trabajo, Dios.

Naturalmente, al hablar de amor se habla también de familia, la madre, los hijos... El trabajo es también lucha, aventura, injusticia y a veces muerte. Y Dios no significa solamente religión o creencia, sino «mitología-ejemplo» simbolismo del Bien y del Mal. Del Absoluto.

Sobre los orígenes del flamenco hay tantas versiones como autores. No hablemos del nombre: flamenco, ya que en ningún momento puede considerarse el cante hondo como oriundo de Flandes. ¿Entonces, por qué ese nombre? Yo doy una explicación entre mil:

Dando por seguro, y esto nadie lo pone en duda, su origen andaluz autóctono, incrementado por las aportaciones judía y, sobre todo, árabe, podemos pensar que el nombre ha nacido de la ignorancia geográfica de los españoles de la época, que confundían a los aventureros errantes que venían de las guerras de Flandes gente nómada, de trato difícil, con otros nómadas, de trato no menos difícil, echado de sus tierras y sus tradiciones por los Reyes Católicos: los felagas. Es decir, los campesinos

andaluces, o moros, si ustedes prefieren. La palabra ha ido cambiando poco a poco, gracias a la confusión geográfica, en flamenco, traducción «sui generi» del árabe «*canto de campesinos*».

Lo que conocemos con el nombre genérico de flamenco es una serie o varias series de temas musicales que sirven para acompañar otros tantos temas de expresión poética. Estos temas musicales, estos ritmos, son conocidos tradicionalmente, sin haber sido jamás catalogados, se puede decir, hasta la innovación del gramófono.

Cuando los entusiastas del cante decimos que los intérpretes «improvisan», mentimos. Pero si mantenemos lo contrario, mentimos también. Entonces, ¿cuál es la verdad? Pues que improvisan sobre un ritmo y unos versos conocidos de antemano por tradición. Así, se enriquece cada día, en cada interpretación, cada cante.

Como no hay nada escrito, ni letras ni músicas, las interpretaciones que se conocen son interpretaciones de interpretaciones. Así, podemos escuchar la malagueña de Chacón, recordando a la Trini, según la versión de Caracol. Y esto, tanto en las músicas como en las letras. Porque cada cantaor ha dejado rastro no sólo de un estilo, sino también de alguna letra que ha ido deformándose con el uso.

Cuando se escucha *el polo*, siempre, o casi siempre, el cantaor empieza como empezaba su creador, Tóballo:

Carmona tiene una fuente, con catorce o quince caños.

A partir de ahí, cada uno dice lo que quiere.

Cuando ocurrió lo que ocurrió en Carmona hace unos años —no me acuerdo de la fecha, pero sí del hecho—, alguien —yo mismo— dijo así el polo:

Carmona tiene una fuente con catorce caños secos, pero la sangre caía formando diez mil regueros.

To el mundo le pide a Dios el pan y la liberta. Yo le pido que a los seres les quite tanta maldá.

Hablando del po7o, cuando Tóballo lo creó fue sin duda porque ya no tenía reaños para cantar la caña —dicho entre paréntesis—, porque el polo es a la caña como el novillo al toro.

El verdadero motor del pueblo es el sentimiento de injusticia ante las desigualdades sociales. Lo que Carlos Marx llamaba la lucha de clases.

El pueblo, aunque no conozca a Marx, intuye la injusticia y se subleva contra ella. Se queja, testimonio de las desdichas debidas a la pobreza; llama a Dios en su auxilio. O se rebela claramente.

En los últimos siglos, nuestra cultura ha sido profundamente marcada por las estructuras económicas que podrían resumirse en dos puntos: latifundio y capital colonizador.

a) El latifundio conlleva la técnica del monocultivo extensivo que, a su vez, engendra el paro y la escasez de mano de obra diseminada durante las horas de trabajo y agrupada en núcleos urbanos durante las horas de reposo y las grandes temporadas de desempleo. Este modo de vida imprime normas de conductas, expresiones artísticas y folklóricas individualistas, intimistas, compartidas después en fiestas colectivas en los pueblos.

b) El capital colonizador que, por definición radica fuera del territorio colonizado —Andalucía— hace que la cultura andaluza no sea una cultura de élites, sino profundamente popular, creada por el pueblo en su trabajo —por no hablar más que del aspecto folklórico, la mayoría de los cantes tienen ritmo de la cadencia de un quehacer determinado y para el pueblo en sus fiestas populares.

Por otra parte, ese mismo capital colonizador ha exportado e impuesto como cultura estatal (el nacional-flamenquismo) y, por lo tanto, desvirtuado lo que es nuestro acervo cultural, del que hemos de eliminar los tópicos que lo envilecen.

Lo más característico en el cante hondo, porque además es inamovible, es el ritmo. Escribiendo estas cuartillas hice un lapsus y escribí «rito». Hasta cierto punto, como siempre que se hace un lapsus, es con razón. Porque hay, también, un rito y no sólo un ritmo, en el trabajo.

Y ese ritmo y ese rito se encuentran en la mayoría de los cantes.

Empezando por la nana, que es el cante que acompaña el trabajo más tierno y más hermoso que se puede concebir: el de mecer y dormir a un niño y cuyo ritmo es el de la silla, meciéndose.

Los cantes camperos como la liviana se le parecen mucho en el ritmo, teniendo en cuenta que es el paso cansino de las caballerías, meciendo al arriero.

Se llama liviana porque, como ustedes saben, un burro liviano es el que marcha delante de la recua, sin carga, para aligerar el paso de los otros cargados:

Este burro liviano nació cansao el peso de mi mano lo ha derrengao.

El martinete es el cante de las herrerías. Su ritmo es el golpe del martillo en el yunque.

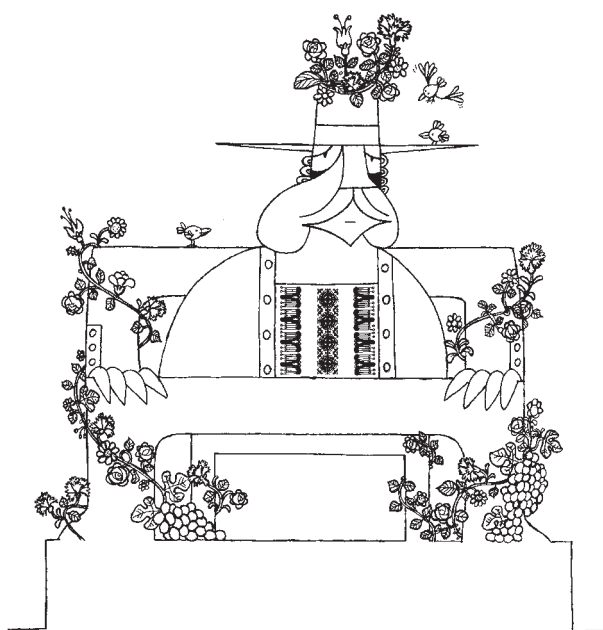
Resumiendo, todos los cantes que no son «fiestas» tienen como acompañamiento rítmico la cadencia de un quehacer.

Antes, el flamenco hablaba de pobreza, miseria, limosna... Hoy es el trabajador quien se queja de las condiciones de trabajo. Ya no se habla del pobre, ni del pedigüño, sino del obrero consciente, del proletario que se rebela, porque no tiene nada que perder, sino las cadenas...

Como decíamos en Andalucía no existía el proletariado. En Andalucía no se conocía al «capitalista», sino al «treateniente». En vez de obreros había «braceros» que trabajaban cuando podían contratados como en tiempo de los romanos, para arar con arados romanos. Salvo en el caso de los mineros, el trabajador andaluz no poseía, no podía poseer conciencia de clase. Al menos, diremos, no podía poseerla mientras no cambiaran sus condiciones de vida y de trabajo aislado.

Ahora los andaluces van a trabajar a la emigración juntos y empiezan a tomar conciencia de clase, y no sólo están cambiando las temáticas del cante, sino que cada vez se escucha más el cante «en coro», que antes existía solamente en países o regiones industrializados, pero no en nuestra tierra.

Ya no son los braceros contratados uno a uno, cada mañana por el señorito montado a caballo. Ahora son obreros, que trabajan y luchan junto a otros muchos hermanos de clase. Y ya no es que intuyen las injusticias, sino que saben el por qué de ellas, de dónde vienen y la forma de combatirlas.



Antonio Mairena

Bibliografía recomendada

Antonio Machado y Álvarez, (Demófilo), *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados*, Madrid, Ed. Demófilo, 1975.

Blas Infante, *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1980.

Cristina Cruces Roldán (ed.), *El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*, Sevilla, Consejería de cultura de la Junta de Andalucía. Centro Andaluz de Flamenco, 1996.

Cristina Cruces Roldán, *Más allá de la música. Antropología y flamenco (I). Sociabilidad, Transmisión y Patrimonio*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2002.

Cristina Cruces Roldán, *Más allá de la música. Antropología y flamenco (II). Identidad, género y trabajo*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2003.

Isidoro Moreno, *La globalización y Andalucía. Entre el mercado y la identidad*, Sevilla, Mergablum, 2002.

Jose Gelardo Navarro, «Clases sociales y trabajo en el Cante Flamenco»; en Cristina Cruces (ed.) *El Flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Centro Andaluz de Flamenco, 1996.

Miguel Roperó Nuñez, "Léxico caló y andaluz en las coplas flamencas"; en *Actas de la Conferencia Internacional: Dos siglos de Flamenco*, Jerez, Fundación Andaluza de Flamenco, 1989.

VV.AA., *La identidad del pueblo andaluz*, Sevilla, Oficina del Defensor del Pueblo Andaluz, Sevilla, 2001.

Otras fuentes bibliográficas consultadas

Alberto Arana, *El problema español*, Hondarribia, Hiru, 1998.

Ángel Álvarez Caballero, *El cante flamenco*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

Ángel Rodríguez Cabezas, *La salud en las coplas flamencas*, Málaga, Ed. A.R. cabezas, 1997.

Antonio Gil Olcina, *Evolución demográfica del núcleo minero de la Unión*, Valencia, Saitabi XX, 1970.

Antonio Machado y Álvarez, A. (Demófilo), *El folk-lore andaluz*, Sevilla, E.A.U., 1986.

Antonio Machado y Álvarez, *Cantes flamencos*, 3ª ed., Madrid, Colección Austral, Espasa Calpe, 1998.

Antonio Machado, *Poesías Completas*, Madrid, Colección Austral, Espasa Calpe, 1988.

Antonio Ramos Espejo, *Andalucía: Campo de trabajo y represión*, Granada, Aljibe, 1980.

C. Alcázar Molina, *Las colonias alemanas de Sierra Morena*, Madrid, 1930.

Carlos y Pedro Caba Landa, *Andalucía, su comunismo y su cante jondo*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1988.

Cristina Cruces Roldán, «El Flamenco, un arte contemporáneo», en *Andalucía en la historia*. Nº 7, Sevilla, Centra, 2005, pp.. 54-61.

Cristina Cruces Roldán, *Historia del flamenco*, Sevilla, Tartessos, 2002.

Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua. Edición digital de la vigésima segunda edición, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.

Domingo Manfredi, *Geografía del cante Jondo*, Madrid, Bullon, 1966.

Enrique Iniesta Coullaut-Valera, *Blas Infante. Una historia de leyenda*, Granada, C.E.H.A., 1999.

Eugenio Noel, *Campaña antiflamenca, Señoritos, chulos, fenómenos gitanos y flamencos*, Valencia, Editorial Sempere y Cía., 1919.

F. Rodríguez Marín, *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*, Madrid, Tipografía de archivos, 1929.

Federico García Lorca, *Poema del Cante jondo. Romancero Gitano*, Madrid, Letras Hispánicas, Cátedra, 1992.

George Borrow, *Los Zíncali. Los gitanos de España*, Madrid, Ed. Turner, 1979.

Huan Porrah, *¡Ehkardiyea l'armaziga k'ai hugo!*, Donostia, Iralka, 2000.

Huan Porrah, *II Reunión de escritores en andaluz. Actas*, Málaga, Kolehtibo Tamiza, 2004.

Hugo Schuchardt, *Die Cantes Flamencos*, Sevilla, Fundación Machado, 1990.

J.L. Ortiz Nuevo, *Pensamiento político en el cante flamenco*, Sevilla, E.A.U., 1985.

José Cadalso, *Cartas Marruecas*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986.

José Manuel Caballero Bonald, *Anteo*, Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, 1956.

Luis Lavaur, *Teoría romántica del Cante Flamenco*, Sevilla, Signatura Ediciones, 1999.

Manuel Balsamenda, *Primer cancionero de coplas flamencas populares según el estilo de Andalucía, comprensivo de polos, peteneras, cantos de soleá (vulgo soleares) y playeras o seguidillas gitanas*, Sevilla, 1881.

Manuel Delgado Cabeza, *Andalucía en la otra cara de la globalización*, Sevilla, Mergablum, 2002.

Manuel Gerena, *Cantando a la libertad*, Madrid, Akal Editor, 1976.

Manuel González de Molina y Miguel Gómez Oliver, *Historia contemporánea de Andalucía*, Granada, Junta de Andalucía, 2000.

Mario Penna, "Una hipótesis sobre el origen del término flamenco", en *Folk-Lore Andaluz*. 2ª época, Sevilla, Fundación Machado, 1991, pp.. 101-127.

Miguel Ropero Nuñez y Cristina Narbona Jiménez(dir.), *El habla andaluza*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.

Miguel Ropero Nuñez, *El léxico calo en el lenguaje del cante flamenco*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991.

Miguel Ropero Nuñez, *Estudios sobre el léxico andaluz*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1989.

Pascual Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. 6 volúmenes, Madrid, Gredos, 1989.

Ricardo Molina, *Misterios del arte flamenco*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.

Ricardo Molina y Antonio Mairena, *Mundo y formas del Cante Flamenco*, Sevilla, Giralda, 2004.

Romualdo Molina y Miguel Espín, *Flamenco de Ida y Vuelta*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir-Bienal de Flamenco, 1992.

Serafín Estébanez Calderón, *Escenas andaluzas*, Madrid, Edición de Alberto González Troyano, Cátedra, 1985.

Tomás Gutier, *Sin ánimo de ofender*, Cádiz, Vipren, 2001.

VV.AA., *Los andaluces*, Madrid, Ediciones Istmo, 1980.

Fuentes consultadas en internet

José Gelardo, *Moriscos y Flamenco en Andalucía Oriental*, Almería, www.jondoweb.com, boletín Enero 2007.

Comentarios a la segunda edición

La identidad andaluza en el flamenco

Comentario de Juan Pinilla, escritor y cantaor

Mi presencia en este sitio no es únicamente testimonial, es una adhesión en cuerpo y alma a uno de los acontecimientos más destacables por mi humilde persona en cuanto al flamenco: el engrosar su literatura con trabajos de investigación que arrojen luz sobre tanta oscuridad y mito poética barato que ha envuelto siempre al mundo del flamenco. Porque aquello que decía el poeta de

“A la mar miraba,
y a la mar miré,
cómo miraba
pa toítas las partes
y solo me encontré’
sólo se da en esta
tierra de la luz”.

En el antiguo Al Andalus, en Andalucía como consecuencia de todas las culturas, pueblos, lenguas y músicas que la habitaron, que la quisieron, que la amaron y así sembraron cada uno algo de su idiosincrasia y consiguieron la quinta esencia con la que está fabricado el flamenco.

Por tanto, la identidad andaluza del flamenco de la que no nos cabe duda alguna, aún no se había puesto de manifiesto de una manera tan clara y veraz como hasta ahora. Vaya para el autor y la editorial mi olé mas sincero.

Juan Pinilla

Granada, mayo de 2009.

Comentario de Manuel Gerena, poeta y cantaor

Esta es "La identidad andaluza en el Flamenco" que debes acoger en tu corazón, y has de beber en cada renglón de su escrito y sentir con emoción todo lo expresado sobre el flamenco que este libro te ofrece en lo dicho y dibujado con la propia sangre sobre el papel, poética y flamencamente hablando.

En cada espacio la inundación de verdades y sentimientos solidarios para ansiada libertad que el flamenco siempre expresó desde los revolucionarios corazones de los poetas del pueblo y de cada cantaor que luchó con rabia contra la tiranía.

Con la esperanza de que despierten los adormecidos sentidos de este tiempo, con este libro que la identidad andaluza en el flamenco pregona y ha de prevalecer en el corazón y la conciencia de los andaluces, de los hombres y mujeres que aman el flamenco en libertad.

En el ayer mis escritos
Combatían enemigos,
Hoy le traigo en cada verso
Esperanza a mis amigos.
Mañana será mañana
El ayer ya se nos fue,
Hay que vivir el presente
Siempre sembrando el querer.
Entre la vida y la muerte
Hay un tiempo que se va,
Cada minuto merece
Vivirlo en la libertad.

Manuel Gerena

Andalucía, 17 de septiembre de 2009.

**Comentario de Jose María Carrillo
de Gente del Pueblo**

La huella de diferentes pueblos que fueron dejando semillas de su cultura, las condiciones naturales de esta tierra y el padecimiento de un pueblo sobreexplotado, maltratado por el sistema caciquil imperante y la necesidad de sacar las penas de adentro, posibilitaron el nacimiento del Cante Flamenco. No podía haberse dado en ningún otro lugar que no fuese Andalucía.

Por los campos, por las fraguas, en la mar, fueron brotando los frutos de aquellas semillas en la voz de los que padecían las carencias en sus propias carnes y en las de su gente.

La pena les rebozaba por la garganta y en los ecos de sus rincones y de los caminos fueron naciendo los cantes.

Sin ánimos de tenerlo en propiedad, Andalucía le abrió su puerta al mundo, para que pudieran sentirlo en sus adentros.

José María Carrillo Ramírez
Morón de la Frontera, Septiembre de 2009.

