

## EL CANTE GITANOANDALUZ

No hay arte sin referencias, es decir, no hay arte sin tradición. La tradición es, como en cualquier arte, el activo del cante; y aunque no tiene por qué ser el objetivo del cante, sin embargo, a la tradición hay que referirse y a esa tradición, de algún modo, se puede aportar, ya que la misma no es algo estático, ni inmutable. Todo artista debiera perseguir, si aprecia y respeta su arte, a inscribir su huella en aquellas bases que lo vienen definiendo y sustentando a lo largo del tiempo. Son, los artistas, en este sentido, “intérpretes” más que “creadores” porque no persiguen la novedad original sino la pureza expresiva para engrandecer la tradición en donde se asienta el arte que detentan. La tradición en el cante es fundamental porque el cante es, ante todo, una música de repertorio, no de cualquier repertorio, y en esto consiste, y así proyecta su capacidad de interacción con el público y así configura su sello de calidad y su idiosincrasia como arte.

Sin duda la tradición más genuina, primordial y característicamente definitoria en el ámbito de lo que se ha venido denominando como “flamenco”, para entendernos, es la tradición gitano-andaluza. El cante gitano-andaluz es la corriente más sustantiva y apreciablemente más notoria, aunque se opine que no sea la más valorada o que no sea la más asequible para el gran público entre las otras vertientes o de entre las otras tradiciones también distinguibles y notorias en el flamenco. Lo cual en absoluto significa que no haya entre ellas, entre las distintas tradiciones reconocibles, intercambios, “pasarelas” artísticas y hallazgos, incluso geniales, que abarquen varias de las modalidades, tradiciones o géneros flamencos. Pero, con todo, se mire por donde se mire, el cante flamenco, en su conjunto, sin los elementos constituyentes de esta ecuación: gitano y andaluz, sería ininteligible como arte.

Los géneros más representativos y nucleares de esta fórmula expresiva gitano-andaluza son el cante por toná, la seguriya, el cante por soleá, los tangos..., cantes que si bien nunca fueron del gusto popular, aún menos todavía lo son en el día de hoy porque de suyo han venido formando parte de un repertorio expresivo particular de unas contadas estirpes gitanas andaluzas vecindadas en el triangulo atlántico de Andalucía la Baja, en el camino que va desde Sevilla hasta Cádiz, conservándose con gran entereza y ductilidad en este medio hogareño hasta los años setenta del pasado siglo, cuando empezó a enquistarse y a mermar ese caudal musical propio, en base a las consabidas circunstancias de homogeneización y de ahormamiento cultural que caracterizan al mundo de hoy, así como también a otra serie de circunstancias distinguibles, valorables y específicas del

género artístico flamenco y de su desenvolvimiento comercial y mediático, en las que no vamos a abundar aquí pero que están en la mente de todos.

Estas son resumidamente los ejes de la práctica documentada y del devenir histórico de esta expresión artística, la del cante gitano-andaluz, como queda plasmado fehacientemente en el “corpus” documental, tanto de sus manifestaciones públicas como privadas, así como se atestigua en la ingente bibliografía que viene sucediéndose desde sus primeras manifestaciones. A todo ello, hay que superponer también la dimensión pública, comercial, de esta manifestación privada en escenarios de todo tipo y la de su proyección por medios diversos. En definitiva hay, pues, un corpus, un cuerpo documental, una realidad patentizada de este arte, que es un arte vivo y no es, como alguna vez se ha dicho, un arte “misterioso” sino palpable. El conjunto de las obras y de las expresiones pertinentes y que integran su contorno artístico constituyen la referencia, su tradición artística y sin este corpus y sin atenerse a él, cualquier análisis o cualquier acercamiento al conocimiento y a la comprensión del mismo, este se falsea o se pervierte, convirtiendo el discurso que se produzca en pura habladuría.

Considerado esto, empíricamente, el cante, acercándonos a su definición, es una música donde la voz es lo principal, que no es folklore, aunque como es lógico y, hasta la saciedad se viene repitiendo, se le supone un trasfondo anterior, porque no es anónima, ni es coral ni es colectiva, sino seleccionada o fraguada en el seno de un grupo marginal, casi en todos los sentidos. Un grupo perseguido y excluido que ocupaba desde el siglo XV un no-lugar, tan ni siquiera el más bajo, pues está prohibido hasta llamarlos por su nombre de gitanos. Cuando se ha querido investigar, conocer y valorar, como muchos lo han hecho, con sentido común, el arte que nos ocupa, remontándose en el pasado, sólo se ha encontrado entre aquellos que se reconocían a sí mismos como gitanos. La tradición familiar de esas contadas estirpe gitanas era de donde manaba el cante, era esta tradición la que modelaba y transmitía los estilos, sus modos y géneros característicos. El Cante es, en este sentido primero, la forma de expresarse o reconocerse de un grupo de oprimidos. Luego, para algunos de ellos, andando el tiempo, llegó a ser también un recurso para buscarse la vida. El cante ha sido y es todavía un arte emergido de la necesidad de identificarse, cumple con esa función primordial entre gitanos. Es un arte donde se cuenta y se canta a la vez. Su peculiaridad radica en la expresión de lo propio. Históricamente aparece porque se dan las condiciones adecuadas: los gitanos tienen algo que decir, pueden decirlo y necesitan un modo de comunicación y de reconocimiento.

El Cante no es, ni mucho menos, un fenómeno raro ni aislado de la Historia. Los gitanos no crearon el cante “ex nihilo” sino que forjaron de lo ya existente, la tradición latente, un ser inédito, peculiar y distinto a las otras

formas expresivas, no mejor sino propio<sup>1</sup>, algo distinguible del folklore, un modo que en algunos casos se fue convirtiendo por la temática de algunas coplas (persecuciones y otras penalidades) y por su escasa relación estilística con otras formas poéticas tanto populares como cultas, en una manifestación lírica específicamente gitana, conformada ya con cierto grado de autonomía artística. De modo que la cultura gitana y su propia tradición musical fue la que permitió o hizo posible que surgiera un sistema musical diferente del folclore andaluz, donde ya latían de antiguo, por supuesto otras músicas como la árabe o la bizantina, la hebrea o la afroamericana<sup>2</sup>. Pero fue el elemento gitano el detonante de la eclosión del cante.

De la observación de estos hechos podríamos concluir que el cante es, para esta gente, y lo fue mucho más hasta hace muy poco, un vehículo de comunicación y, a la vez, un vínculo, que hasta mediados del siglo XIX no tiene una proyección abierta al exterior, cuando las circunstancias lo permiten. Esto ocurre, como es sabido, a raíz del surgimiento de los “Cafés Cantantes” como el de Silverio Franconetti, en Sevilla en el último tercio de ese siglo. Y es a partir de este momento cuando ya es un arte abierto en su devenir y se empieza a distinguir una línea divisoria entre tradición privada, por un lado; y lo que se ofrecía al mercado con las variantes, mixtificaciones y transformaciones que, lógicamente, como todo arte, ha venido ampliando y conformándolo hasta hoy. Es a partir de los años sesenta cuando la cadena de la transmisión oral del cante se fue rompiendo y ya los cantes se fueron aprendiendo en los discos de entonces.

Y es también por la época de Silverio cuando generalmente se le empieza a conocer con el nombre de Cante Flamenco por algunos, mientras que para la mayoría social, hay que decirlo, despectivamente se le consideraba como una “cosa de gitanos”, de “gente baja y pendenciera” o de borrachos. El cante gitano en verdad, hasta los años sesenta, con la reactualización y el impulso de la labor incansable y la rotundidad de la obra artística de Antonio Mairena, no gozó apenas de mucho aprecio general, aunque fuese un “marcador cultural” como les gusta decir ahora a algunos, de lo andaluz o de lo español, incluso. El cante gitano sólo es un arte minoritario, de transmisión oral y de públicos muy reducidos. Así parece casi poco menos que un discurso, prácticamente es un monólogo por lo que parece ser que no necesita “público”, sino más bien “testigos”. Y por esto lo que se ha universalizado no es precisamente el cante, sino el baile o la guitarra.

---

<sup>1</sup> CALLEALTA BARROSO, Pedro. “De Polos...” en MINA III, Revista del Conservatorio de Cádiz, nº 5, Diciembre 2011 pág. 11, dice: <<El fragmentismo por una parte y la contaminación por otra son generadoras de un fenómeno que va forjándose poco a poco, residualmente, y que desemboca en lo que se ha llamado, terminalmente, cante flamenco.

<sup>2</sup> Relacionado con esto veáse el magnífico artículo de María Jesús Castro en la Revista Cuadernos Gitanos, Madrid 2011. Editada por el ICG del Ministerio de Cultura de España.

Desde que en 1881 don Antonio Machado y Álvarez publicara su *Colección de Cantes flamencos*,<sup>3</sup> libro considerado el inicio de los estudios sobre el flamenco, por constituir un trabajo de campo excepcional, horas y horas de conversación con Juanelo de Jerez y con Silverio, el cual declara que descubrió el cante gitano en una fragua de Morón y en las tabernas donde cantaba El Fillo, se han venido publicando algunos centenares de libros más. La mayoría tienen alguna utilidad, pero pocos hay imprescindibles<sup>4</sup>. Bastantes son meras refundiciones de otros, cuando no huecas teorizaciones particulares, asistemáticas y sin fundamento adecuado, ni en el “corpus” del cante, ni en documentos o datos que sean relevantes para el conocimiento del arte flamenco. Resulta así impresionante, y sorprendente, la cantidad de divagaciones absurdas e ingente la maraña de publicaciones que sobre el flamenco se amontona en las librerías, libros que se anuncian como guías básicas o tratados científicos y que, sin embargo, sólo están basados en elucubraciones o en, el mejor de los casos, en hipótesis sin base<sup>5</sup>; o bien, son tendenciosos o incluso claramente instigadores de una polémica artificiosa, ya vieja y manida, y a todas luces infundada, sobre el origen del cante, la cual en síntesis se formula más o menos así: “los

---

<sup>3</sup> MACHADO Y ALVAREZ Antonio. *Colección de Cantes Flamencos*. Sevilla 1881: Imprenta del Porvenir

<sup>4</sup> Citaremos, sobre todo, los siguientes:

- ALVAREZ CABALLERO Ángel. *El Cante Flamenco*. Madrid : Alianza, 1994
- CABALLERO BONALD José Manuel. *Luces y Sombras del Flamenco*. Barcelona : Lumen, 1975
- CARRILLO ALONSO, Antonio. *La huella del romancero y del refranero en la lírica del flamenco*. Granada: Don Quijote 1988
- GRANDE Félix: *Memoria del Flamenco*. Madrid : Espasa Calpe, 1979
- GRIMALDOS FEITO Alfredo. *Historia Social del Flamenco: Península*, 2010
- GUTIERREZ CARBAJO Francisco: *La Copla Flamenca y la Lírica de Tipo Popular*. Madrid : Cinterco, 1990
- LEBLON Bernard: *El Cante Flamenco entre las Músicas Gitanas y las Tradiciones Andaluzas*. Madrid: Cinterco, 1991
- LEFRANC Pierre: *El Cante Jondo*. Sevilla 2000, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla
- MOLINA Ricardo: *Cante Flamenco*. Madrid: Taurus, 1969
- MOLINA Ricardo: *Misterios del Arte Flamenco*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1985
- MOLINA Ricardo y MAIRENA Antonio: *Mundo y Formas del Cante Flamenco*. Madrid: Revista de Occidente, 1963
- ROPERO NUÑEZ Miguel: *El Léxico Caló en el Lenguaje del Cante Flamenco*. Sevilla: Universidad, 1978
- ROPERO NUÑEZ Miguel: *El Léxico Andaluz de las Coplas Flamencas*. Sevilla: Alfar, 1984
- VVAA.: *Conferencia Internacional "Dos Siglos de Flamenco"*. Jerez de la Frontera: Fund. Andaluza de Flamenco, 1988
- VVAA.: *Historia del Flamenco, (5 VOL)*. Sevilla: Editorial Tartessos, 1995

<sup>5</sup> CABALLERO BONALD, J.M., en el Prólogo al libro de Pierre Lefranc (op. cit.), dice a este propósito: “El muy copioso catálogo de estudios flamencos —intensificado de modo casi agobiante en las tres últimas décadas— suele dirimirse entre los enfoques temáticos divagatorios, los aventurados juicios de valor y la amena literatura.”

gitanos no tienen nada que ver con el flamenco, nunca han creado nada y son, todo lo más, “meros intérpretes””.

Como si, al menos, con ser tal que así, fuera poco esto en una expresión artística que, precisamente, consiste en la virtud comunicativa, en la interpretación de un repertorio, en la voz. La relación inmediata entre cante y gitanos que Machado ya mostró fehacientemente se viene poniendo, a partir de entonces, por algunos, en entredicho. De modo inexplicable, aprovechando el poso de animosidad que todavía persiste contra los gitanos, se lanzan este tipo de afirmaciones sin base probatoria alguna. Un sinsentido que se predica o se lanza trayendo a colación hipótesis tan peregrinas que sería imposible formularlas sin incomodarse. Sobre todo porque ni la práctica de este arte ni su desarrollo y evolución pueden corroborar ni de lejos tales hipótesis. Al contrario el cante es una referencia, es verdad, aunque sea inestable, que los gitanos de Sevilla-Cádiz debido a su alto nivel de integración social, modelaron artísticamente como expresión de su identidad, pero que es también un modelo de convivencia humana. Así el cante se fue desarrollando después acompasado en la participación de unos y otros. El cante siendo el único alimento y refugio de la identidad llegó a ser capaz de modelar la convivencia entre gitanos y no gitanos. Es más, dependiendo de esta, si era adecuada o no, se impulsó el desarrollo del cante. El cual, después de cumplir con las funciones identitarias se mercantilizó, más que se “popularizó”. Y así, el cante se ahormó al público general, mientras que en el seno familiar gitano se mantuvo como referencia específica: rito y comunión. Aunque en la actualidad parece ser que el cante gitano-andaluz le es cada vez más difícil mantenerse en ese medio por la disolución de la colectividad gitana, de la identidad gitana.

Ignorar o tergiversar el contexto histórico, social o cultural del territorio del cante ha sido usual en la bibliografía flamenca. Así, muchos de quienes se autoincluyen dentro de lo que llaman la “flamencología científica” mantienen la confusión entre método y teoría. Muy corrientemente el “método” trasladado analógicamente de otra ciencia alcanza el lugar de la teoría y su aplicación acaba por convertirse en un fin en sí. De este modo un elemento metodológico como puede ser la documentación nos lleva a deducir que los reflejos del Cante Flamenco en la prensa a lo largo del tiempo son su realidad totalizadora y nos olvidamos de que es eso, solo un reflejo. Olvidándose, ya que se pretende “documentar” adecuadamente el objeto de investigación de los testimonios artísticos que lo manifiestan o de quienes lo atestiguan de primera mano, denigrándolos. Omitiendo, además, que un gran fragmento de esa realidad pervivía encerrado en el estrecho círculo familiar del hogar gitano.

El cante flamenco en su conjunto pudiera parecer, por tanto, aún hoy en día, un fenómeno inabarcable e ininteligible, ámbito artístico e incluso “industria

cultural” en donde cualquier fórmula expresiva cabe. Lo mismo que cualquier teoría sirve, olvidándose que el cante es ante todo una práctica y no un concepto. Un arte extraño y raro, en suma, porque se sitúa en la estratosfera de la “cultura”, por considerarse una música popularizada, no culta, y porque se encuentra sometido a un pertinaz revisionismo, a sucesivas redefiniciones y cuestionado siempre en sus bases artísticas. Parece así como si cualquier interpretación de esta música valiera, sin más<sup>6</sup>. Y se presume de ello con engolamiento y empaque. Se admite todo en el flamenco y con tan solo tomar prestados algunos caracteres superficiales: apariencia estética, unas cuantas modulaciones, actitudes, algunas síncopas, gesticulaciones e imposturas..., se acepta y se evalúa y se reputa como “flamenco”.

Y es que la total incorporación de lo flamenco al mercado de la música ha contraído su legado fundacional y, para hacerlo más accesible al gran público, se ha hecho más espectacular, tan factible en lo armónico y en la melodía, que se puede canturrear, eliminando el instrumento característico del cante. El mercado ha determinado la desaparición del carácter originario del cante el de ser una música que en muchos sentidos transcendía lo andaluz para cobrar un carácter artístico de música culta, como así lo vieron Falla y Lorca, por ejemplo. Sin embargo, presidida y gobernada por intereses infamantes y por la necesidad del éxito comercial se ha fundado y desarrollado así una nueva “historia” del flamenco a partir de la negación de la tradición y de la ruptura con las bases de este arte. Porque un cante por tonás o por seguiriyas, o por soleá, no se puede tararear, hay que decirlo, hay que ejecutarlo, hay que transparentarlo. Es un arte que exige un cultivo y una entrega.

El cante gitano-andaluz es un lenguaje artístico que necesita un cultivo esmerado y exige un amaestramiento y así poder dar ocasión para que se produzca el encuentro y sea posible la seducción, el conocimiento de sus claves arquitectónicas y de su dimensión moral. Porque el cante exige al artista tomarse el pulso a sí mismo, transparentar su conciencia para reflejarla en los que escuchan. Es un arte concentrado y complejo, de intensidad fija: ese momento en que lo exterior se oscurece y nuestro espíritu se ilumina. Es un arte de la desmesura, no hacia fuera sino hacia dentro. Los intérpretes y, a la par los oyentes deben vislumbrar y asumir los valores de un arte que por instantes desnuda las emociones y las sensaciones, las iluminaciones que nos dan ciertas contadas experiencias: la huella indeleble de los amores, las dudas, las cóleras, el fulgor de la

---

<sup>6</sup> VARGAS LLOSA, M., en el periódico *El País* (5-10-2008): “El arte moderno es un carnaval en el que todo anda revuelto, el talento y la pillería, lo genuino y lo falso, los creadores y los payasos. Y —esto es lo más grave— no hay manera de discriminar, de separar la escoria del puro metal. Porque todos los patrones tradicionales, los cánones o tablas de valor que existían a partir de ciertos consensos estéticos han ido siendo derribados por una beligerante vanguardia que, a la postre, ha sustituido aquello que consideraba añoso, académico, conformista, retrógrado y burgués por una amalgama confusa donde los extremos equivalen: todo vale y nada vale”.

alegría, la resignaciones, todos los actos y las omisiones de una conciencia a la intemperie. El arte gitano-andaluz, aunque de origen preciso, es sin embargo de dimensión universal porque no encubre las cosas sino que las descubre. Tal vez, por esto, no muchos aguanten o incluso les moleste su altísima luminosidad y, obligados a marcar las distancias, nos confundan con lo aparente del cante.

Desde luego y por supuesto, el cante será, como en cualquier arte, lo que los artistas que lo ejecutan o lo interpretan hagan de él. Pero hoy, como siempre, el mercado, aliado con la crítica flamencológica y con la práctica política están arrinconando sus valores intrínsecos, aquellos que lo han venido configurando como una auténtica revolución musical, identificable por una serie de pautas y elementos genuinos, y lo están llevando a la uniformidad artística en el marco del proceso imparable de globalización económica en el que estamos inmersos.

En cualquier caso, esta potencialidad del arte flamenco para transformarse, evidencia la calidad de ser un arte versátil al menos, prueba el alto valor y las fiables y sólidas raíces socioculturales del flamenco en la medida en que el cambio de la situación, la nueva, aunque no del todo normalizada relación del pueblo gitano con el conjunto de la sociedad española y, sobre todo, el valor mercantil del flamenco, hayan supuesto una ruptura, iniciada a mediados del siglo XIX en los cafés cantantes, y amasada luego a lo largo de las décadas por una sucesión de fenómenos sociales y tecnológicos<sup>7</sup>. Fenómenos que van desde el interés de una minoría intelectual por el cante (Manuel de Falla y Lorca) a su condición de producto turístico, en el interior y en el exterior del país, pasando por todas las elaboraciones musicales, coreográficas y aun cupleteras, que se han alimentado, digna o indignamente de él, hasta llegar al apogeo del lenguaje audiovisual y de las técnicas de reproducción. Así se han desarrollado, podríamos constatar, dos tendencias estilísticas dentro del ámbito: una, gitano-andaluza y, otra, folclórica<sup>8</sup>; y, aún otra, comercial y masiva, etiquetada como “flamenco” para el consumo. Digámoslo, todo esto sin menoscabo de ninguna.

Es lógico, hay que distinguir para definir, pues, en el devenir de todo arte se pueden considerar distintos momentos estéticos o distintas tendencias que pueden ser apreciadas o discutidas o seguidas por los que detentan este arte, o por los que lo degustan, y en esto debería haberse centrado la investigación o la crítica o la opinión. Pero no. Obsesivamente, la tendencia general de estos últimos años ha sido la de interpretar el cante desde

---

<sup>7</sup> MONLEÓN José (1967): *Lo que sabemos del flamenco*. Madrid, Gregorio del Toro Editor, pág. 16.

<sup>8</sup>LEBLON Bernard (2008): “*Los gitanos y el flamenco: ¿una cuestión de estética musical?*”. En línea: <http://www.dromesqere.net/archivos/documentos/a15.pdf?drm=6039874bf1009f25d390ee9d800ea>

posicionamientos teóricos cismáticos –conflictos no siempre exentos de racismo–, muchas veces asentados en la ignorancia misma del cante o en la mera incapacidad discernidora. La posición más combativa ha consistido en evacuar a los gitanos del flamenco, tachando de coloristas o de tópicos y colaterales sus aportaciones. Pero sin entrar en reivindicaciones étnicas, el término gitano-andaluz lo usamos aquí con un sentido descriptivo, globalizador del fenómeno expresivo del cante.

Porque para cualquiera que escuche atentamente el flamenco o considere el corpus lírico que lo constituye, aparecen de inmediato dos evidencias: una, la existencia de un núcleo de cantes y de formas que tienen como línea dominante un sentimiento de intimidad y dramatismo; otra, toda una serie de cantes que no participan de esa condición, aunque existan, entre unos y otros algunas afinidades formales que pudieran explicar su vertebración en el mismo contorno estético, pero que son claramente diferenciables. Y, en última instancia se puede considerar otra, masiva, la que sin importar su procedencia, parece un solo bloque por el hecho de llegar a quienes la consumen a través de los mass-media. Cuando se establecen tendencias o corrientes estéticas en otras artes como en la pintura o en la literatura se pretende deslindar para apreciar analizar y valorar con rigor y, sin embargo en la crítica del flamenco cualquier aprecio o deslinde se toma como parcial y malintencionado. Para distinguir hay que definir porque no es lo mismo la soleá de Alcalá que los verdiales de Málaga, ni la función sociocultural es igual en un fandango popular que en un cante por seguiriya.

En la base de todo está que no se admite el cante gitanoandaluz, se niega porque no se aprecia convenientemente como tal arte. Por esta razón apenas, sólo unos pocos, han llegado más allá del estéril debate sobre su origen, remontándose a la noche de los tiempos, y de forma interesada y ramplona se ha fraguado un enigma sobre el cante con la intención, consciente o no, de humillar o de apartar a los que el sentido común admite como iniciadores y cultivadores. Lo escondido se explica por lo visible, sencillamente. Y así el flamenco, en sus formas y en sus ejecuciones más valoradas y apreciadas, ha estado asociado a los gitanos, que por supuesto no lo inventaron de la nada, sino que proviene de unas raíces que se apoyan en la tierra donde se crió y en todas las culturas que en esta tierra proliferaron. Y lograron un vehículo expresivo propio, diferenciado del folclore, que no hicieron en público de pronto y, al cabo se fue conociendo por tabernas y colmaos, empezando a ser apreciado por unos pocos ya no solamente gitanos y se comercializó en los “cafés cantantes”. Así el flamenco se convirtió en una actividad más o menos rentable cuando dejó sus aspectos más íntimos y familiares y conectó con las situaciones ajenas.

Así, lo que no cabe duda es de que lo visible de este arte, su historia, y a donde es necesario encaminarse para observar sus fuentes, aún en la



actualidad, es hacia los contados hogares de unas cuantas familias gitanas. Allí donde no se establecieron estas familias, han nacido cantaores o cantaoras de una forma muy singular y esporádica, la mayor parte de las veces sin unas raíces anteriores ni continuaciones posteriores. Sin alcanzar a formar un conjunto, una colectividad unida, además de por otras muchas costumbres, por la música que le legaron sus mayores, como tesoro intemporal. El cante representaba la defensa contra la asimilación forzosa y el vínculo del reconocimiento mutuo, la identidad. Pero también, al mismo tiempo, como se puede comprobar si escuchamos bien junto a la necesidad de mantener y de expresar la identidad también se encuentra la necesidad de propiciar la convivencia y las relaciones entre unos y otros. Si se escucha el cante se comprobará que es uno de los ejemplos más singulares de fraternidad humana, de los que se alegran o entristecen con lo mismo.

De ahí que se esa asociación, entre cante y gitanos, sea inmediata. Este hecho, incontestable, ha sido negado sin base alguna, con saña incluso por algunos, una minoría. Desde posiciones extraartísticas o ideológicas se han lanzado algunas “hipótesis” construidas en el vacío, y, por consiguiente incontrastables sobre el origen de este arte. Por ejemplo, se ha tratado de sustituir por influencias de músicas escritas el aporte de los gitanos, hablando de una “música preflamenca”. ¿Acáso se puede llamar flamenco al sainete o a la tonadilla escénica o a los bailes de candil... Todo eso, ¿qué tiene que ver con una seguriya o un cante por soleá? ¿Diversión y espectáculo público constituyen, acaso, el eje motivador del cante gitanoandaluz?

Se ha logrado así un empobrecimiento a ojos vistas de la integridad artística del cante, cuyo análisis debiera centrarse en su configuración interna, en sus formas y géneros, y en sus posibilidades semánticas propias, en su facultad artística. Porque el cante es una unidad de sentido y no sólo es una suma de “letra” y “música” o un pretexto para hablar de otros asuntos más o menos relacionados (historia, economía, costumbres..., y hasta de razas). Con todo, si se hace, si se toma el asunto para referirse a tales temas, no se pueden obviar los valores particulares del cante y de sus características ingénitas, como expresión artística autónoma, aunque de carácter tradicional y de resonancia en otras artes como el cine, la pintura, la literatura..., o en otras músicas. Propongo en suma, pues, que la investigación y la consideración del flamenco se centre sobre el análisis y valoración de sus parámetros artísticos: estéticos y éticos.

El arte gitano-andaluz no es algo misterioso e insondable, no encubre las cosas sino que las descubre. Es un arte culto, es verdad, exige un cultivo, una disposición y unas facultades, y entre ellas inteligencia y sensibilidad. Esto se puede encontrar en cualquier parte, por supuesto, y en cualquier persona y por eso es un arte abierto, en tanto que tiene una constitución,

una arquitectura genérica, unas dimensiones expresivas, tiene en definitiva una estética y cada artista la recrea y establece, en base a ello, su interpretación de ese arte. Aquí es donde, salvando disquisiciones de cualquier tipo, incluso de nomenclatura, la tarea investigadora o la crítica y la labor artística debían reconocerse e implementarse.

Hoy día podemos afirmar que la bibliografía sobre el cante es extensa o muy extensa, según se mire. Pero los caminos que se han abierto y que sean practicables son pocos y así, a pesar del elevado número de textos “explicativos”, casi todos tienden a incidir sobre aspectos que no son notables o, al menos no deben serlo, mientras otros, los más significativos permanecen silenciados o inéditos o se han tratado lateralmente. Mi opinión es que el análisis del flamenco o su investigación se ha basado insistentemente en unos cuantos aspectos irrelevantes, por evidentes, resultando en suma, que más que ofrecer bases sólidas para un conocimiento adecuado, han logrado tender una nebulosa sobre lo esencial para la comprensión y disfrute de este arte y, por consiguiente, para una adecuada valoración de sus potencialidades expresivas. Y esto es lo que resulta verdaderamente misterioso e inexplicable.

También se puede decir, por otra parte, que tampoco hace falta investigar ni analizar un arte que, si lo es, se basta por sí mismo para erigirse y afirmarse como vehículo expresivo. El arte ocurre y en cada momento histórico ofrece un rostro adecuado, el que tiene y no hacen falta más explicaciones. La crítica y el análisis de cualquier arte no alcanzan, en muchos casos, más que a entorpecer sus virtudes y su funcionalidad social o sus méritos y cualidades estéticas. ¿Para qué sirve la crítica o la investigación? Y es que, muchas veces, en cada crítico o en cada investigador no hay más que una personalidad acomplejada, imbuida de prejuicios, escéptica o enardecida ante el objeto de su análisis y tratamos siempre, aunque sea involuntariamente, de alumbrar nuestro despliegue metodológico, mientras ensombrecemos el objeto que analizamos. Quiero decir con esto que el investigador necesita una cierta formación, ciertas aptitudes y ciertos conocimientos previos y que no basta con que esgrima un bagaje metodológico más o menos eficaz por su suficiencia científica. ¿Ante el deleite artístico de qué sirve el análisis?

Lo rebuscado y difícil es deshacer el tópico. Porque en efecto, el cante es un llanto. Aún en sus formas más rítmicas y de más colorista tono, el cante nos transmite un sentimiento de tristeza, dolor y frustración: una indeleble nostalgia. Lleva en sí una carga de pesimismo general, de quejumbrosa y desesperada inquietud, y está tan lleno de angustias y de acentos fatídicos, que donde se deja oír desvaría las conciencias más tranquilas y seguras, las penetra de sobresalto, de estremecimiento, y les otorga una momentánea y dolorosa actitud de tragedia. También, a veces, la alegría,

como una exhalación de tanta pena, ocurre como lógico contrapunto de la añoranza.

Su rostro, el semblante del cante es pues, en gran medida, la expresión de la pena. Es una permanente referencia a la enormidad del drama humano, un redoble de conciencia que nos sitúa en la auténtica realidad del vivir: el aprendizaje de la soledad, la desolación infinita, la aceptación de la fatalidad. Un arte, en suma, emergido de lo más radical y hondo del ser. De ahí la validez universal, la significación excelsa de esta música, una de las expresiones humanas más bellas y profundas.

La esencia del cante, por tanto, no radica en la separación de unos valores, no es un arte autónomo, no es un objeto. El cante está ligado a un arquetipo, a un modelo configurador de la identidad gitano-andaluza. El cante, no es una floración misteriosa ni rara, es una expresión artística, pero asimismo, una moral y una filosofía. Es algo más que una estética: es una manera de pensar, de sentir y de vivir. Es fuente de la identidad y proyección de ella. El cante gitano-andaluz, supone, la única significación ideal de alcance y validez universal que ha forjado la cultura gitana. Es el único patrimonio que, si bien arraigado en la tierra que lo vio nacer, es el resultado de la labor de algunas familias e individuos gitanos que lograron un fenómeno expresivo de dimensiones humanas y artísticas fundado en el etnocentrismo gitano y en la necesaria convivencia. Y donde no hay ni un asomo de esa marginación... Hay pena, dolor... y su expresión: el llanto, pero no hay una queja social, ni una reivindicación, ni un planteamiento de liberación ante la opresión; no hay rebeldía tampoco... No hay héroes ni mártires que unifiquen los criterios o las actitudes colectivas. No hay nada que sacralizar. El cante nos exime del fanatismo y del odio. En este sentido, el cante es una arte vanguardista.

**ANTONIO CARMONA FERNÁNDEZ**  
Presidente de la Fundación Antonio Mairena