

LOS GITANOS Y EL FLAMENCO

¿Una cuestión de estética musical?

Bernard Leblon

Se trata de un tema muy polémico en Andalucía, en donde gitanos y payos rivalizan por la paternidad del flamenco, en conflictos no siempre exentos de racismo. Acerca de esto es necesario saber que la palabra “flamenco” no proviene del árabe, sino que significa “flamenco” (de la región de Flandes) y que este término se aplicó a los gitanos porque algunos de ellos sirvieron en el ejército de Flandes en el siglo XVII, lo que permitió a sus familias la obtención de privilegios reales hereditarios y el poder así escapar en parte a las terribles persecuciones de las que fue víctima esta comunidad en el transcurso del siglo siguiente. Se trata también de un tema de múltiples aspectos, en donde la doble pertenencia corresponde a una doble estética y, en el ámbito musical, a concepciones muy divergentes que hacen del flamenco un tipo de vínculo entre Oriente y Occidente.

Andalucía, lugar de encuentro entre Oriente y Occidente

El flamenco es un fenómeno relativamente reciente, ya que su existencia no se remonta mucho más allá del siglo XIX; sin embargo, el encuentro entre tendencias culturales orientales y occidentales en Andalucía es tan antiguo como la historia de esta región. Podemos recordar de manera breve el orientalismo reconocido de la civilización de los Tartessos, o Tarsis, (entre el s. XII y el VI a. J. C.), el asentamiento de los fenicios en Gades (Cádiz) (1100 a. J. C.), los contactos con los pueblos de Focea (a partir del s. VII a. J. C.), la llegada de los celtas en el norte de España (por la misma época), el asentamiento de colonias judías en el primer siglo de nuestra era, la conquista cartaginesa (s. III) seguida de muy cerca por la romana (a finales del s. III), -(Andalucía, la Bética, será la provincia más romanizada de España) - el paso bastante efímero de los vándalos (411-429), que aun así llegaron a dejar su nombre a esta región, el asentamiento de los visigodos (a mediados del s. V), sin olvidar la época bizantina (conquista de Justiniano en 551 e incorporación al imperio hasta 629, fecha de la reconquista visigótica), y por fin, la llegada de los musulmanes (711), entre los cuales hay muchos berberiscos, pero también árabes de diferentes regiones (sobre todo yemenitas).

La herencia musical

En el ámbito puramente musical, los únicos datos de los que disponemos están en relación con los bailes eróticos de las jóvenes de la antigua Cádiz durante el dominio del imperio romano, la liturgia hispánica (y no mozárabe, ni bizantina como también se le llamó) durante el periodo visigótico, hasta llegar a las influencias iraquíes introducidas por Ziryab durante el califato de Córdoba (Abd-Al-Rahman II, 822-852), según el relato de Al-Maqqari (s. XVII), muy matizado por la lectura más reciente de Al-Tifashi (s. XIII). En todos los casos se trata de elementos orientales, pero todo esto no ha de tapar la fusión de aportaciones muy diversas en el suelo andaluz y el hecho de que son los elementos de tipo occidental los que terminan por dominar en el folklore.

El papel llevado a cabo por los gitanos, profesionales de la música en España como en el resto de Europa desde el siglo XV, podría resumirse en las transformaciones más o menos inconscientes ejercidas por intérpretes orientales sobre un folklore (o una música popular) de tipo occidental. Aquí se trata de seguidillas, de romances, más tarde de fandangos; todo esto es ternario y silábico o, dicho de otra manera, típicamente occidental, a pesar de todo lo que acabamos de decir en relación con las influencias orientales en la península. No queda excluido que los gitanos también hayan podido transmitir (además de sus aportaciones indo-irano-turcas) tradiciones orientales presentes en Andalucía en el momento de su llegada y desde entonces casi desaparecidas en la práctica musical de la comunidad andaluza, aunque esto está por demostrar. De todas maneras, la tesis -muy romántica- de una complicidad entre los diferentes proscritos (judíos, moriscos y gitanos) no resiste el análisis de los documentos. Lo que podemos observar es la acción “subversiva” de los intérpretes gitanos sobre un fondo musical “hispanico”.

El caso de los romances es especialmente elocuente: si escuchamos sucesivamente dos versiones contemporáneas de un mismo romance antiguo, *Gerineldo* o *Hermanas reina y cautiva*, por ejemplo, la primera extraída de la tradición popular hispánica, seguramente andaluza, y grabada en el Romancero panhispánico- publicada por Tecnosaga en 1992-, y la segunda interpretada por Gitanos del Puerto de Santa María y grabada en la Magna Antología del Cante Flamenco –publicada por Hispavox en 1982– nos damos cuenta enseguida de cómo las transformaciones inconscientes ejercidas en una melodía hispánica de tipo tradicional por intérpretes gitanos condicionados por una estética musical radicalmente diferente desembocan en lo que se puede considerar como la primera etapa en la formación del cante flamenco: el romance gitano.

De esta misma manera podemos intentar explicar la transición de la seguidilla a la siguiiriya, entre la alegre cancioncilla folklórica, la “seguidilla”, que pertenece a una tradición muy antigua, y ese cante trágico que es la siguiiriya gitana. Se ha modificado apenas la estrofa, pero el ritmo ternario se ha disuelto en un compás de doce tiempos y la melodía silábica se ha transformado en canto largo de tipo oriental; una verdadera revolución estética ha hecho que este canto sea musicalmente irreconocible.

En esta fase nos damos cuenta de que, si las apariencias del folklore (ritmo, tipo de melodía) son más bien occidentales, el aspecto modal no desaparece a pesar de ello. Podemos comprobar sobre todo la omnipresencia del conocidísimo modo de Mi – dorio para los griegos y frigio para los bizantinos– característico de los fandangos y, al parecer, generalizado en todo el contorno mediterráneo desde hace muchísimo tiempo. Esto nos recuerda que el carácter modal está muy lejos de ser un desconocido en Occidente (igual podríamos decir de las variaciones rítmicas) y que la fractura “clásica”, cuyas consecuencias seguimos experimentando aún, tiende a hacernos olvidar nuestros orígenes.

El aspecto modal del Flamenco “primitivo”

Si aceptamos la idea según la cual la música tradicional hispánica (seguidillas, romances, villancicos) se encuentra realmente en el origen del flamenco denominado “primitivo” (tonás, siguiiriyas y soleares), entonces se plantea un debate crucial.

¿De dónde vienen esos compases de doce tiempos, esa concepción oriental del canto, de la melodía y, de manera aún más precisa, de las escalas musicales, de la ornamentación, etcétera?

¿De dónde viene, en otras palabras, ese conjunto de rasgos característicos que vinculan de manera evidente el flamenco a lo que podríamos denominar “lenguaje modal” y que van hasta incluir un sentimiento modal relacionado con cada palo o tipo de cante?

¿De dónde vienen entonces todos esos caracteres orientales presentes en el flamenco, pero ausentes en el folklore andaluz? Hay que admitir que se produjo una verdadera confusión a finales del s. XVIII, en circunstancias bastante misteriosas, poco después de la tragedia gitana de 1749 -o sea, la detención de todos los miembros de la comunidad y la condena a trabajos forzados de todos los hombres y chicos jóvenes que fueron juzgados aptos para ello-.

De cualquier forma, el primer flamenco, el que se expresa primero en las herrerías gitanas y más tarde en las tabernas, es decididamente modal y el análisis propuesto por Manuel de Falla en 1922 (enarmonía, amplitud melódica reducida / generalmente por debajo de la sexta /, reiteración, ornamentación, etcétera) es muy revelador a este respecto. Falla se refiere esencialmente a la siguiiriya, cante característico de lo que llama el cante jondo, en oposición al “flamenquismo” de moda, procedente de una evolución que juzga lamentable, y añade, entre otras, esta anotación: “la riqueza modal de sus escalas musicales antiguas ha sido sustituida por la pobreza tonal provocada por la utilización preponderante de las dos únicas escalas musicales modernas, que han monopolizado la música europea durante más de dos siglos”.

La revolución estética de los “cafés cantantes”

En 1881, Machado padre ya decía: “Al pasar de la taberna al café, el cante gitano se ha andaluzado y se ha convertido en lo que hoy todo el mundo llama flamenco.”

Así es como el gran folklorista, padre de los dos poetas Antonio y Manuel Machado, hace referencia a la revolución estética de los cafés denominados cantantes o de cante. Se trata del periodo que va globalmente desde 1850 hasta 1930 y durante el cual el flamenco, ya entonces fuera de su semi-clandestinidad, se convirtió en un espectáculo teatral. Si algunos, como Machado, protestan en contra de lo que consideran una decadencia del puro cante gitano de los orígenes, otros no han dudado en bautizar a esta época como “la edad de oro” del flamenco. Hay que reconocer que los aspectos positivos de esta etapa decisiva son numerosos e importantes. En esa época es cuando los fandangos folklóricos van a evolucionar, gracias a creadores geniales, payos en su mayoría, y cuando van a aparecer esos cantes prestigiosos que son las malagueñas, las granaínas y los cantos llamados “de Levante”, sin los cuales el flamenco se encontraría hoy muy limitado. Paralelamente a esos tipos de cante, se empiezan a oír también otra clase de voces, y se puede hablar de la verdadera aparición de una estética nueva.

Está claro que al pasar de la expresión musical íntima a un escenario, y de la audiencia familiar a la de un público externo y además condicionado por otras músicas –la ópera y sobre todo las canciones populares– el flamenco va a

transformar su estética -se occidentaliza de alguna manera- y en esas circunstancias se va a producir un fenómeno absolutamente sorprendente. Si los gitanos utilizaban la guitarra en otros tiempos para sus espectáculos folklóricos profesionales, ya no la necesitaban en sus fiestas íntimas, donde el acompañamiento de palmas, más barato por añadidura, era más que suficiente.

El espectáculo teatral va a reintroducir el acompañamiento instrumental con gran facilidad, puesto que la guitarra ya se encuentra en aquellos cafés de renombre popular, donde el flamenco no es la única atracción.

En estos cafés, el flamenco se codea con variedades de todos los estilos: cancioncillas populares, numeritos de circo, obras de teatro y sobre todo bailes diversos, a menudo corregidos y supervisados por las academias de lo que se ha llamado la escuela bolera. La guitarra es el instrumento de acompañamiento ideal para este tipo de bailes, de la misma manera que está perfectamente adaptada a los cantos folklóricos o populares hispánicos. Sin embargo, cuando se intenta utilizar la guitarra para acompañar al flamenco “primitivo”, los problemas no tardan en aparecer.

¿De qué manera este instrumento armónico, cuyo mástil está dividido en trastes según la escala cromática, iba a poder adaptarse al canto largo oriental “enarmónico” -como decía Falla-, o sea, caracterizado por el uso de intervalos inferiores al semitono? Muy sencillamente: empleando la armonía de una manera bastante empírica y salvaje.

Los guitarristas pioneros de esta época van a inventar realmente acordes nuevos, disonancias insólitas, sin saberlo, al encadenar acordes de manera instintiva, por ejemplo, como en el caso de la posición llamada “por medio” (en La), en donde se mantienen dos dedos en Si bemol, Re (3ª y 2ª cuerda, 3ª casilla) durante los tres primeros acordes (teóricamente: Re menor, Do, Si bemol) antes de irse al La, haciendo sonar sucesivamente Re (4ª cuerda en vacío), Do y Si bemol (5ª cuerda), y de paso, con un Do 7ª/9ª que suena muy flamenco.

Las fronteras de un arte único, nacido del encuentro

Lorca dijo, y con razón, que la guitarra había “occidentalizado” el cante flamenco, pero, tal y como acabamos de comprobarlo, ocurre también lo contrario. Al adaptarse al cante, la técnica del instrumento se transforma y las disonancias que aparecen de repente, podríamos decir de manera accidental, van a fascinar a los músicos de la época, precisamente en ruptura con la armonía clásica, y Falla no dudará en escribir: “Los efectos armónicos que nuestros guitarristas producen de manera inconsciente representan una de las maravillas del arte natural.”

De hecho, podemos comprobar que la poderosa originalidad del flamenco nace del encuentro de dos estéticas musicales casi diametralmente opuestas. Es cierto para el cante, es cierto para la guitarra y es igualmente cierto para el baile, que va desarrollándose en las mismas circunstancias, aprovechándose de la presencia, en los tablaos de los cafés del s. XIX, de los estilos más diversos, a los que se añadieron más tarde influencias coreográficas modernas, a menudo extranjeras. El problema de la evolución de un género definido como un lugar de encuentro o de conflicto (“Oriente y Occidente en pugna”, decía Lorca) queda plasmado en el equilibrio entre fuerzas adversas.

Ya en tiempos pasados, unos estilos musicales bastardos de concepción demasiado occidental se separaron del tronco, o más exactamente tuvieron una evolución al margen del flamenco, sin confundirse con él. Es el caso de lo que llamamos copla o canción andaluza, y lo que hoy en día llamamos flamenco-rock seguirá también el mismo destino. Existen otros elementos que resultan más difíciles de clasificar, como las sevillanas, la mayoría de los cantos de ida y vuelta, los fandangos más folklóricos, los tanguillos y algunas rumbas.

Hoy en día nos hemos dado cuenta de que el talento de los intérpretes no era un argumento suficiente y que ni el “Cielito lindo” de la Niña de los Peines, ni la “Niña de fuego” de Caracol, ni hasta la más reciente “Caravana” de El Lebrijano habrían podido integrarse en el repertorio flamenco. En el empeño de aclarar las cosas estamos buscando criterios. Todo el mundo estará de acuerdo en lo siguiente: el hecho de situar la voz de una cierta manera, algunas variaciones rítmicas o algunos vibratos característicos no bastan para transformar una canción en cante y los puristas afirman que lo que no podemos identificar de inmediato gracias a un tipo de ritmo y de melodía, o lo que no ha sido reconocido por una mayoría de cantaores auténticos no tiene su sitio en el flamenco.

Sea lo que fuere, los criterios –que aún están por definir- no pueden ser más que musicológicos y, a mi parecer, tendrán que integrar elementos de ritmo, de concepción melódica, incluso el tratamiento de las letras, lo que está relacionado precisamente con el aspecto modal. En la confluencia del lenguaje modal y del armónico existe una clara frontera que no se puede cruzar impunemente.

Las experiencias actuales que utilizan conjuntos de instrumentos diversos, incluso coros, muestran de manera bastante clara cuáles son los límites que no se pueden sobrepasar sin que el flamenco pierda su propia identidad.

Bernard Leblon

Profesor de lengua, literatura y cultura española en la Universidad de Perpiñán