

## Introducción

Lo que se pretende al escribir este libro es, fundamentalmente, orientar. Proporcionar orientación a las personas interesadas en este tema. Todo aquel que sintiéndose más o menos atraído por el misterioso arte que es el flamenco, desee conocerlo y no sepa cómo, encontrará en este estudio las vías necesarias para hacerlo.

No pretendemos dogmatizar ni descubrir nada nuevo. Queremos, simplemente, ayudar a los no iniciados para que puedan, con la mayor facilidad posible, acercarse a las verdades que el flamenco encierra. Y hacer que el recorrido por sus oscuros vericuetos –casi todos todavía sin esclarecer– se ilumine un poco. Después cada uno, en la medida que su sensibilidad se lo permita, sentirá más o menos profundamente el *pellizco* del flamenco y podrá calibrar, con cierta dosis de acierto, dónde está lo bueno y dónde no.

Todavía seguimos hoy sin saber apenas qué es el flamenco pero sí es posible saber dónde está en cada uno de nosotros. La dualidad «ser/estar» del español nos permite saber en cada caso lo que las cosas son y dónde –cómo– cuándo están; lo que es el hombre y dónde, cómo y cuándo está.

No pretendemos llegar a poder decir plenamente lo que es el flamenco (ni, por supuesto, el hombre) pero sí dónde está, cómo está y desde cuándo está.

De todos los tópicos adjudicados a España en los últimos tiempos, quizás ninguno ha sido tratado tan burdamente y con tanta intensidad como el flamenco. Andalucía como símbolo común de España y, de Andalucía, el flamenco ¡y olé!

Esta es la visión que tiene de España una gran mayoría de los millones y millones de turistas que la visitan todos los años. Sucede, además, que una serie de españoles oportunistas dedicados a la explotación del extranjero con divisas no tiene el más mínimo reparo en engrosar esta falsa creencia que el turista suele traer. Y le ofrece una España superficial y aparente de pandereta y castañuelas para que el foráneo «se sienta» de verdad en España. Muchos de ellos –hoteleros, dueños de restaurantes, organizadores de espectáculos, agentes de los llamados «tour operators», etc.– les pondrían, si pudieran, batas de cola a las taquilleras del metro y una guitarra en la mano a los guardias para que dirigieran el tráfico con ella.

Esta falsa España tópica que mucho turista adocenado quiere descubrir se fomenta, como decimos, desde dentro de la propia España. La muestra suprema la encontramos, sin duda, en el pseudoflamenco que se ofrece, con más frecuencia de lo que quisiéramos, en algunos *tablaos*.

Y que nadie se ofenda por lo que venimos diciendo. Que si alguien se siente aludido sus motivos tendrá para que así sea. Porque hay por fortuna muchas y muy honrosas excepciones tanto en el gremio de los hoteleros como en el de los restauradores, promotores de espectáculos, agentes de viaje, etc.

La mayoría de las agencias de viaje que programan las estancias de grupos de turistas en Madrid, por ejemplo, no dejarán nunca de incluir en su repertorio una excursión a Toledo (un poco de cultura queda siempre muy bien); la asistencia a una corrida toros (y de esto habría igualmente mucho que hablar pero no es el tema que nos ocupa) y, ¡por supuesto! un espectáculo flamenco en un *tablaó*. Aquí es donde, a veces, el timo llega a la exasperación. Porque en Toledo, a pesar de la especial interpretación que se le dé a las cosas, la Catedral y El Greco seguirán siendo lo que son. Y en la corrida, por mucha mixtificación que exista, el toro –mal que bien– sigue tenien-

do dos cuernos. ¡Pero en el flamenco de algunos *tablaos*...! ¡Dios nos coja confesados! ¡Se oye y se ve cada cosa...!

Naturalmente no pretendemos establecer sistemas de vida a ultranza de corte dictatorial: las agencias pueden organizar los viajes como prefieran; los *tablaos* pueden igualmente montar los espectáculos que deseen y los turistas pueden seguir «tragándose» cuanto quieran. Nosotros lo único que queremos es aclarar las cosas e intentar que el lector consiga sacar unas cuantas ideas también claras en lo que al flamenco se refiere.

Situar al presunto aficionado adecuadamente frente al flamenco y elaborarle las coordenadas imprescindibles para que sepa, a su vez, situarlo frente a sí mismo, éstos son los objetivos que, humildemente, nos proponemos.

## 1. Orígenes del flamenco

La vinculación de los gitanos al flamenco es total. De ahí que, cualquier análisis que quiera hacerse acerca del flamenco, implique el estudio previo del pueblo gitano. Cuanto mejor conozcamos a los gitanos mejor podremos entender el misterioso mundo del flamenco.

### Procedencia de los gitanos

La creencia falsa –mantenida en pie incomprensiblemente durante tantos años– de que los gitanos (los egipcianos) venían de Egipto está hoy totalmente superada. Nadie que estudie a los gitanos con un mínimo de rigor dirá hoy tal cosa. Las opiniones más serias y más fidedignas coinciden en afirmar que los gitanos proceden del norte de la India, de la zona que se llama hoy Pakistán. Son, por tanto, hindúes. Pero no son arios de origen sino que su etnia hay que vincularla a la raza prearia que habitó y desarrolló una extraordinaria cultura en el valle del Indo antes de ser sometidos por los invasores.

Con el paso de los años esta cultura superior se fue imponiendo de nuevo, renaciendo, porque, como apunta Félix Grande, «el orgullo de los humillados sobrevive a la soberbia de los poderosos».

El misterio acerca del origen de los gitanos ha sumido en la confusión y el error a mucha gente. No vamos a pretender esclarecerlo todo aquí en cuatro líneas pero sí queremos dejar constancia de dos verdades evidentes e imprescindibles:

1. Los gitanos son hindúes y no egipcios.
2. No proceden, por lo tanto, de Egipto ni mucho menos llegan a España encaminados desde Flandes como han podido imaginar algunas mentes alienadas.

### Su tortuoso peregrinaje

Después de largas y penosas vicisitudes, los gitanos inician un éxodo masivo en el siglo IX. El pueblo gitano prefiere huir antes que luchar. Y emigra. Nunca se adornó esta raza de virtudes guerreras.

Existen opiniones diversas sobre la ruta seguida y, probablemente, lo más acertado sea suponer que no tuvieron un itinerario único. Sin embargo, la opinión más generalizada se inclina por estimar que el camino seguido preferentemente fue salir de lo que ahora es Pakistán y atravesar Afganistán, Persia, Armenia, bordear el Mar Negro, Turquía y toda la franja sur de Europa con incursiones hacia el centro para terminar con derivaciones hacia los países nórdicos, Gran Bretaña y España.

Este largo peregrinaje fue lento y dificultoso aunque no sea éste el momento de analizarlo con detenimiento. Digamos que, salvo períodos excepcionales, las penalidades les acompañaron por todas partes y que el gitano fue, de ordinario, mal recibido dondequiera que estuvo.

En Europa penetraron en el siglo XIV y se extendieron por ella a lo largo de este siglo y del siguiente.

### Llegada a España

Con respecto a España –que es lo que ahora nos interesa– la más antigua prueba documental escrita con que contamos

data de 1425. Es un salvoconducto expedido por el rey Alfonso V el Magnánimo autorizando la entrada de un grupo de gitanos en enero de ese año. O sea que los gitanos entran en España cuando se cumple el primer cuarto del siglo xv.

Se calcula que, en sucesivas oleadas, debieron llegar a España –siempre a través de los Pirineos– hasta 180.000 gitanos que se fueron desperdigando por todo el país.

Otro documento testimonial nos informa de que llegaron a Andalucía, concretamente a Jaén, en 1462. Allí encontraron una tierra y un ambiente adecuados para asentarse. La razón fundamental fue la idiosincrasia de los andaluces.

Durante siglos Andalucía había padecido numerosas invasiones (tartesios, fenicios, griegos, cartagineses, romanos, visigodos, árabes... ) pero también se había beneficiado de ellas convirtiéndose en crisol de culturas. El espíritu abierto de los andaluces, siempre hábiles receptores, acogió al pueblo gitano y se produjo una profunda simbiosis.

#### **Recreación por parte de los gitanos de la música andaluza. Nacimiento del flamenco**

Los gitanos se aclimatan en Andalucía y asimilan las formas de vida, las costumbres y el folklore de la tierra. Bernard Leblon lo analiza con absoluta claridad:

Una larga tradición de hospitalidad, un don particular para la comunicación, unas afinidades evidentes en lo que concierne al gusto por la música y el sentido de la fiesta sin olvidar la necesidad de artesanos y comerciantes especializados, han debido facilitar la instalación de los gitanos en varias regiones de Andalucía.

Sabemos que los gitanos practicaron dos tipos de música muy diferentes. Por una parte fomentaron una música folclórica, alegre, expansiva a la que podríamos incluso llamar comercial que les sirvió para divertir a la gente y para asegurarse el pan de cada día. Pero, paralelamente, también desarrollaron otra música intimista, cargada de valores, humana, que ejecutaron solamente en círculos cerrados.

No hay que olvidar que, por diversas razones políticas, religiosas, ideológicas o económicas numerosos grupos étnicos heterogéneos compartieron en la España de aquel entonces miseria y penas: judíos, moriscos, gitanos, andaluces... Todos ellos, en ambientes familiares reducidos o en solidaria convivencia comunitaria aportarían a la música el eco de sus sufrimientos. Con innegables influencias judías y moriscas y, sobre todo, basándose en la mutua asimilación de andaluces y gitanos, nacerían los primeros gritos, preludio de lo que luego fue el cante. Por eso se ha dicho a veces que el flamenco nació por necesidad.

Es indudable que la participación gitana ha sido decisiva en la gestación del flamenco pero también hay que afirmar rotundamente que el flamenco no es patrimonio exclusivo de los gitanos como muchos pretenden afirmar. Sin ellos el flamenco no existiría pero no han sido sus creadores exclusivos.

Los gitanos no se distinguen por su espíritu creativo precisamente; imaginativo, sí. El gitano no crea: asimila, se integra y, al mismo tiempo, deja sentir su influencia.

Su verdadera incapacidad creadora –si es que llega a negársele por completo– la suple con ingenio, ductilidad y actitud maleable. Su participación en el proceso engendrador del flamenco es decisiva e imprescindible. Pero de ahí a decir que el cante les pertenece hay un abismo; un abismo insalvable.

Una simple prueba que demuestra de una vez por todas y para siempre que el flamenco no es creación suya es el hecho de que no haya ni un cante con nombre caló: todos tienen nombre castellano. No es creación suya desde luego pero coadyuvan definitivamente.

Molina y Mairena –que tan exageradamente han realzado el papel de los gitanos en la creación del cante– aciertan sin embargo cuando dicen que «con los materiales dispersos en los campos de Sevilla y Cádiz, un nuevo pueblo, el gitano, llegado al final del siglo xv, forjará los primitivos cantos flamencos, integrando en ellos diversas tradiciones musicales».

Ríos Ruiz incide en el mismo tema:

Los gitanos absorbieron el folclore andaluz de viejísimas resonancias orientales, un cancionero popular de amplia gama musical y estilística para inyectarle su racial eco, brotando de este cruce algo nuevo: el cante jondo.

La conclusión a la que hay que llegar es clara: el flamenco surge cuando los gitanos llegan a Andalucía. Pero también, y sobre todo, porque llegan precisamente a Andalucía. En su largo peregrinar por tierras muy diversas y conviviendo con pueblos y razas muy diferentes jamás hubo ni el más mínimo atisbo de flamenco en ningún sitio. El gitano no canta flamenco por el hecho de serlo. El flamenco no es un producto natural de los gitanos sino la muestra musical que nace sólo y exclusivamente también en algunos sectores de Andalucía.

Sirva de rúbrica a lo que venimos diciendo estas palabras de Félix Grande:

Sean cuales sean las diversas procedencias de las remotas músicas que sirvieron para la formación del cante, lo decisivo fue la mezcla; y esa mezcla sólo ocurrió en Andalucía.

### 3. Geografía del flamenco

El flamenco es un arte misterioso, lleno de enigmas y confusiones. De él apenas si conocemos nada con certeza y casi todo se intuye y se adivina más que se sabe.

Dentro de este oscuro panorama en el que difícilmente se puede asegurar nada que concierna a su origen, a su nacimiento y a las auténticas razones de su existencia, hay algo sin embargo que parece estar claro y que resulta evidente: la ubicación de su núcleo originario y el eje alrededor del cual se desarrolló.

Hemos manifestado ya que la aparición de este arte singular tiene mucho que ver con el asentamiento de los gitanos en España y, más concretamente, en Andalucía.

Pretendemos, dentro de lo posible, sacar en conclusión ideas claras en todo lo referente al flamenco. Para ello convendría, de entrada, eliminar todo aquello que pueda conducirnos al error, por ejemplo:

1) Los gitanos, por el hecho de serlo, no garantizan la existencia del flamenco ya que no lo han cantado ni lo han bailado jamás en ninguno de los países por los que han pasado antes de llegar a España.

2) El flamenco tampoco brota en cualquier sitio de España donde haya habido gitanos sino exclusivamente en Andalucía.

3) Dentro de Andalucía hay que situarlo muy concretamente en una determinada zona. ¿Cuál?

Todos los estudiosos especializados coinciden en afirmar que fue en la llamada Andalucía la baja, es decir, en la zona más meridional que se extiende entre Sevilla y Cádiz.

Para unos, la localización hay que hacerla siguiendo el curso bajo del río Guadalquivir, desde Sevilla hasta su desembocadura por Sanlúcar de Barrameda en la provincia de Cádiz. Tomando el río como eje, el flamenco nacería y se arraigaría de una forma muy especial en la amplia zona que comprende —de una forma más o menos elástica— las dos márgenes del río, como si de una lengua *cantaora* y vibrante se tratase. El grito del cante y el quiebro del baile se asentarían, fundamentalmente, en Triana, en Utrera, en Alcalá, en Morón, en Jerez, en los Puertos, en Cádiz. Para otros, partiendo de la idea básica de que el núcleo es el mismo, resulta adecuado hablar de un triángulo cuyos vértices serían Sevilla-Lucena-Cádiz. El río sigue siendo cauce y causa del cante aunque su radio de acción se ensanche.

Compartimos por completo ambos supuestos que, en el fondo, son uno mismo. Y preferimos utilizar otra figura geométrica para abarcar el núcleo primitivo y su radio de extensión: el círculo. Un círculo ensanchable que extendiéndose desde Triana o Jerez, irradie los hondos *quejíos* del cante. Ahí, sin duda, está la raíz del flamenco. No sólo porque nació en esa zona sino porque siguió siendo a lo largo del tiempo —y aún lo es— el embrión que alimentó —y alimenta— a las comarcas colindantes.

Resulta curioso constatar que, según el censo de habitantes que se hace en Andalucía a finales del siglo XVIII, las grandes concentraciones de gitanos corresponden a las dos provincias que hemos considerado como el núcleo matriz del flamenco: Sevilla (con Triana, Utrera, Lebrija, Écija, Marchena, Morón, Osuna y Carmona) y Cádiz (con Jerez, Arcos, Sanlúcar de Barrameda, El Puerto de Santa María, Puerto Real y San Fernando).

Esto indica, de forma evidente, que la presencia gitana influye de manera decisiva en el nacimiento y vigorización del flamenco. Esta afirmación podemos ratificarla aún más si com-

probamos que, atendiendo al censo mencionado con anterioridad, los apellidos de las familias gitanas que más se repiten coinciden con aquellos otros que han sido –y siguen siendo– apellidos ilustres dentro del mundo del flamenco: los Vargas, Heredia, Reyes, Jiménez, Montoya, Monje, Cruz, Fernández, Cortés, García, Peña, Soto, Ortega, de los Santos... Cualquier lector curioso que revise la relación de nombres famosos en la historia del flamenco (capítulo 8), comprobará que estos apellidos aparecen repetidamente.

El flamenco, por lo tanto, puede situarse –geográficamente hablando– en una zona de Andalucía perfectamente definida en la que existían a su vez las mayores concentraciones gitanas. Eso en cuanto al brote originario; luego, a medida que fue pasando el tiempo, el flamenco se esparció y fue inundando otras comarcas más extensas. Nacieron cinturones receptores, por así decirlo, bajo la influencia del centro gravitatorio. Una primera banda podría situarse en Huelva, norte de Sevilla, nordeste de Córdoba y Málaga. A esta primera franja bordearía otra más amplia, especialmente por el este, abarcando Jaén, Granada y Almería para terminar con una última zona de influencia, fuera incluso de la propia Andalucía, comprendiendo extensiones de Extremadura (Badajoz en especial), sur de La Mancha y Murcia (preferentemente La Unión y Cartagena.)

A medida que la zona de influencia se ensancha, la autenticidad se desvirtúa. Y el cante flamenco-gitano del núcleo germinal se va *aflamencando* primero para terminar finalmente por convertirse en cante regional andaluz de muy escasas vinculaciones con el cante gitano.

Para completar el mapa flamenco de España no podemos omitir otros tres puntos relevantes en los que el cante, el baile y la guitarra han arraigado con fuerza:

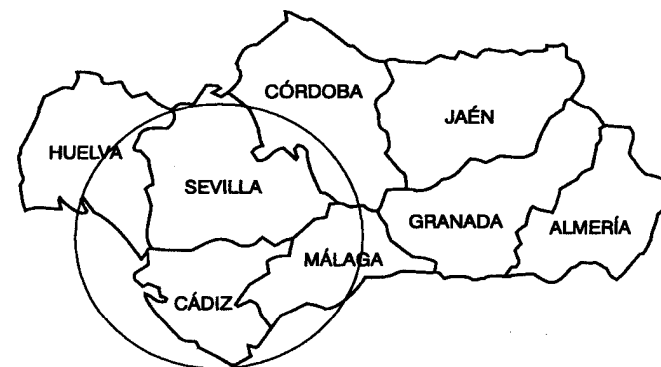
1) Salamanca y Valladolid, hasta donde llega la influencia ramificada a través de Extremadura y en donde grandes núcleos de población gitana allí asentados posibilitan el rebrote.

2) Madrid que, con su carácter cosmopolita lo asimila todo sin olvidar tampoco que la capital de España, comparada con el resto del país, tiene más de meridional, de *andaluza*, que de norteña.

3) Barcelona, centro importante de inmigración por su poderío industrial. Una gran masa de gitanos y de andaluces que residen en ella mantienen allí viva la llama del cante y del baile.

### Andalucía

En el mapa de Andalucía, que reproducimos a continuación, se enmarca con un círculo la gran zona de desarrollo del flamenco más auténtico y gitano. Es el ensanchamiento producido a partir del núcleo original que tendríamos que situar en la vertical entre Sevilla y Cádiz.



## España

En este segundo mapa aparece la silueta de España. Dentro de ella, en el sur, se asienta Andalucía, cuna del cante. Y, dispersados por el resto de la geografía española, encontramos los otros puntos importantes en los que el flamenco también arraigó con fuerza: La Unión y Cartagena en Murcia; Badajoz en Extremadura; Salamanca y Valladolid en Castilla-León y, finalmente, los dos mayores núcleos urbanos del país: Madrid y Barcelona.





## 5. El baile

### Razón de su existencia

El baile nació —¿sabe Dios cuándo!— espontáneamente. Alguien debió sentir la necesidad de exteriorizar una carga de sentimientos internos y rompió a bailar.

Nos estamos refiriendo a la danza en general. El baile flamenco en concreto no tiene otro origen que la adaptación agitanada de ritmos ya existentes. Andaluces y gitanos, en la común simbiosis que los ensambló a partir del siglo xv, aflamencaron los sonos bailables que procedían del folclore andaluz e incluso que tenían otras procedencias más lejanas.

Los andaluces han tenido siempre una natural predisposición genética que los capacita excepcionalmente bien para el baile. Como dice Ricardo Molina, «el substratum del cante es tan profundo que se confunde con la nativa aptitud andaluza para cantar y bailar». El substratum del cante y del baile, añadiríamos nosotros. Las citas de los clásicos desde los tiempos más remotos así lo atestiguan. Lo decía Avieno, en su *Oda Marítima*, cuando elogiaba, asombrado, el fabuloso sentido rítmico de los habitantes de la Bética, es decir, Andalucía.

Igual testimonio aportan Marcial y Juvenal cuando mencionan la gracia sin par de las bailarinas fenicias que, desde

Cádiz, eran trasladadas a la metrópolis del Imperio donde amenizaban los más fastuosos festines de Roma. Mucha de esa gracia aún queda hoy en Cádiz donde las mujeres, más que andar, parece que bailan cuando atraviesan las calles. Cualquiera que visite la antigua Gades puede comprobarlo.

El baile flamenco no es creación particular de los gitanos. No corresponde en exclusividad a su patrimonio. Como no lo es el cante, según hemos visto. Sin embargo, la aportación gitana es importantísima. Tanto en el origen y la evolución del baile flamenco como en el sello peculiar que los gitanos saben imprimirle. Naturalmente no es condición imprescindible para bailar bien flamenco el hecho de ser gitano pero sí es indudable que los gitanos lo hacen de otra forma, con otro aire. Y sin necesidad de escuela ni aprendizaje de técnicas, simplemente por pura intuición, el gitano baila. Porque lo siente y eso le basta.

### Primeras referencias

Alusiones literarias a la música, y más concretamente al baile de los gitanos en España aparecen ya en el siglo xvi, por ejemplo, en Gil Vicente. Como se encuentran también en Lope de Vega y Cervantes un siglo más tarde. Y en el siglo xviii, D. Ramón de la Cruz habla por primera vez de seguidillas gitanas.

Hay que tener muy en cuenta, sin embargo, que todas estas menciones —y otras muchas más que hay— no se refieren en modo alguno al flamenco sino que se trata simplemente de alusiones a la música popular hispánica interpretada —como se dice repetidamente— a la manera gitana.

La primera referencia concreta a lo que, sin duda alguna, podemos considerar ya como flamenco, aparece en *Escenas andaluzas* de Serafín Estébanez Calderón, en 1847. En esta obra hay un capítulo titulado «Un baile en Triana» en el que no mencionan nombres concretos de cantes y *cantaores* que pertenecen ya, con todo derecho, al mundo del flamenco. Igualmente se citan bailes y *bailaoras* de la misma índole.

Una vez más tenemos que confirmar que, a pesar de todas las intuiciones que nos lleven a sospechar que el flamenco —el baile flamenco, en este caso— sea muy antiguo, la verdad es que no tenemos ninguna cita testimonial que lo ratifique como anterior al siglo XVIII. Y, mientras no se demuestre lo contrario, a eso debemos atenernos.

### Características del baile flamenco

Entre los más entendidos prima el cante. Un mayor número de verdaderos aficionados presta especial atención al cante y lo antepone al baile. Esta jerarquización es, sin embargo, subjetiva y podría ser discutible quizás en todos los casos.

Lo que sí resulta evidente es que, entre los no entendidos, el baile fascina con mayor prontitud. Por su propia naturaleza, el baile es más extrovertido y abarca mayores posibilidades de comunicación. Es más sensorial que el cante. Penetra por la vista y por el oído y resulta mucho más fácil de comprender y de admirar. De ahí que, los no iniciados, aprecien más el baile. El atractivo que provoca una figura en movimiento arrebata con mayor facilidad a la masa que una simple voz. Por quejumbroso que sea su lamento. El *bailaor* o la *bailaora* tienen además más medios a su alcance. Les favorece el juego de piernas y brazos, el aleteo de las manos, el taconeo, el zapateado, los quiebros de cintura, el desplante del torso, los gestos... Todo ello impresiona más a los profanos que el cante. Por eso, en los locales públicos en los que se ofrece flamenco, el mayor atractivo radica, por lo general, en el baile. Y mucho más si son locales para turistas con fines exclusivamente comerciales.

Analizando individualmente el baile comprobamos que, en el hombre, ha predominado siempre el gesto de torso erguido, el zapateado y el juego de brazos con las manos casi estáticas mientras que en la mujer, el juego de brazos implica, a su vez, un mayor dinamismo de las manos y los dedos y el cuerpo se quiebra y se retuerce, con frecuencia a base de contorsiones salomónicas, en forma de espiral ascendente.

Asistimos hoy, por degeneración, a un acercamiento entre el baile de la mujer y el baile del hombre, con movimientos cada vez más afines entre ambos lo que nos lleva a una especie de unisexualidad gesticular.

En el baile flamenco son cualidades fundamentales el garbo, la gracia, la personalidad y el *duende*. Podríamos decir que el baile se perfecciona pero no se aprende. Los que tienen el don natural del baile lo perfeccionarán cada vez más dominando la técnica, pero los que no lo tienen no pasarán de interpretar de manera insulsa y fría los pasos que marca la normativa de cada estilo, incluso con gran precisión técnica pero sin el sabor y el sentimiento que el baile en sí requiere.

Cuanto más sofisticado, superficial y falso sea un baile más pintoresco será el vestuario utilizado. En general la ropa que llevan los *bailaores* y las *bailaoras* es una consecuencia de la evolución en el tiempo y de las exigencias del espectáculo comercial. Si repasamos ilustraciones y fotos del siglo pasado comprobaremos que la ropa que utilizaban los artistas para bailar difiere bastante poco de la que llevaban normalmente por la calle aunque en el baile, las faldas solían ser más amplias y tenían más volantes. Para intensificar la luminosidad del espectáculo, la falda se fue alargando en forma de cola. Bailar con bata de cola no resulta fácil y saber moverla con agilidad y gracia requiere una especial destreza. Pero, al mismo tiempo, las *bailaoras* que consiguen dominar esta técnica, cuentan con un elemento fundamental para enaltecer la fisonomía del baile, realzando su vistosidad en gran manera. En el hombre se ha acentuado la esbeltez de la figura estrechando al máximo pantalones y chaquetillas, al tiempo que se ha generalizado el uso de lunares grandes en las camisas. El tono predominante en los trajes de los hombres es el negro, incluso entre *cantaores* y guitarristas. Cualquier coreografía repleta de colorines y lentejuelas resultará siempre sospechosa y poco fiable. Cuanto más colorido en la vestimenta menos seriedad flamenca.

Digamos finalmente que, existe una estrecha vinculación entre espacio y baile. El artista, para bailar bien, necesita desarrollar adecuadamente sus movimientos pero éstos no

implican necesariamente un amplio desplazamiento por el escenario. Dicho de otro modo: el baile flamenco no es, en modo alguno, una acumulación de movimientos rápidos que el artista ejecuta mientras recorre un gran espacio. Muy al contrario: si baila bien, necesitará muy poco espacio y la calidad de su baile estribará en componer una serie encadenada de figuras estéticas sin apenas desplazar el cuerpo del suelo que pisa. Hoy se echa en falta eso en gran cantidad de *bailaores*: que no saben pararse en el escenario.

El baile flamenco no es una gimnasia ni un ejercicio de contorsionismo. Es una sucesiva transformación gestual construida sobre sí misma. Es mímica más que recorrido y enjundia más que desarrollo corporal.

#### Estilos del baile flamenco

El artista de calidad imprimirá siempre su sello personal al baile que interprete sin atenerse estrictamente a normas rígidas ni estereotipadas. Pero eso, naturalmente, no está en contradicción con que existan pasos, ritmos y normas que diferencian a unos bailes de otros y que el artista, por muy personal que sea su interpretación, estará obligado a respetar.

En el flamenco, cante y baile no van siempre juntos. Hay muchos cantes que no se bailan y que pueden clasificarse en cuatro grandes grupos:

a) Los cantes *a palo seco*, con la salvedad ya hecha del *martinete*.

b) Los *fandangos* grandes y diversos cantes de Levante derivados de ellos como las *cartageneras*, *mineras*, *granaínas*, *media granaínas*, *malagueñas* o *jaberas*.

c) Los cantes que no pasan de ser folclóricos andaluces más o menos aflamencados como las *nanas*, *bamberas*, *campañeros* o *marianas*.

d) Los llamados cantes de *ida y vuelta*, de influencia hispanoamericana, como las *milongas*, *guajiras* o *vidalitas*.

Siempre ha sido norma tradicional, tanto en el cante como en el baile, mitigar los estados de excesiva tensión emocional o dramática rematándolos con otro estilo más distendido. Así ocurría antiguamente —al decir de algunos— con las *seguiriyas* que solían terminarse cantado una *liviana* para desdramatizar, es decir, para aliviar una emotividad a punto de estallar. Y así sigue sucediendo hoy con el baile por *soleá* que, en el colmo del paroxismo, se aligera y se trivializa por *bulerías* o por *fiestas*. Pero una cosa es atenuar un estado de ánimo «in extremis» sosegándolo con un cambio hacia caminos más dulces o templados y otra el vicio actual —cada vez más generalizado— de mezclar indiscriminadamente estilos con una arbitrariedad injustificada y con una frecuencia que apabulla. El aficionado termina por no saber qué cante está escuchando o qué baile contempla. Y si esto ocurre así entre los entendidos, ¡ya podemos imaginarnos el confusiónismo y la desorientación que se originan entre los menos iniciados! Afortunadamente esto no sucede siempre ni en todas partes. Con frecuencia los estilos no se mezclan. Venimos observando que este vicio de enlazarlos indebidamente, creando la confusión correspondiente, se acentúa en el caso de los *tangos* y los *tientos*. Resulta ya costumbre generalizada empezar por *tangos* y pasar de pronto a *tientos*.

Otro vicio extendido en el baile de hoy es la aceleración. Entienden muchos —y entienden mal— que el baile es como una carrera contra reloj. Cuantos más pasos se den y más rápidos, mejor. Pues, no; es todo lo contrario. El baile flamenco es pausa más que prisa. Con razón dice Manuela Carrasco: «El baile es arte, personalidad y pararse un poquito en el escenario.» Y Manolete también lo dice muy claramente: «No me gusta que la gente hoy no se pare».

Digamos como resumen final que el baile es como una prolongación febril del cante. Vive de él y de él se alimenta. Se puede cantar sin baile pero difícilmente se puede bailar sin cante. Es como si la voz del *cantaor* tomara cuerpo mediante un misterioso hechizo y se encarnara en ardiente figura humana. La llama la anima y la voz del cante la mantiene y, como decía Cocteau, en esta llama el *bailaor* se consume.

## 6. El toque

En el flamenco, el toque significa la acción de tocar la guitarra. Y así como al que canta se le llama *cantaor* y al que baila, *bailaor*, al que toca se le conoce como *tocaor*.

Son los tres pilares fundamentales del flamenco: el cante, el baile y el toque. Y resulta curioso comprobar que existen unas claras inclinaciones, según los sexos, hacia cada uno de estos tres vértices del triángulo mágico del flamenco. En el cante predominan los hombres y han sido siempre mayoría a lo largo de la historia aunque en todas las épocas –y en la actual, también– hubo mujeres que fueron –y que son– excepcionales *cantaoras*.

En el baile ocurre justo lo contrario y la balanza se inclina claramente a favor de las mujeres. Podríamos decir lo mismo que se ha dicho del cante pero a la inversa: las mujeres han sido mayoría a lo largo de la historia del flamenco aunque en todas las épocas –y en la actual, también– hubo hombres que fueron –y que son– excepcionales *bailaores*.

En cambio en el toque el hombre monopoliza casi por completo el protagonismo. Así ha ocurrido a lo largo de la historia del flamenco y así sucede en la actualidad. No ha habido –ni hay hoy– *tocaora* de guitarra digna de especial mención. Explicar por qué sería demasiado complejo y nos

tememos que incluso no sabríamos hacerlo de una forma convincente. En el fondo la cuestión no tiene mayor importancia ya que el único interés radica en que la guitarra suene bien, la toque quien la toque.

Analicemos ahora diversos aspectos relativos a la guitarra que merecen especial atención.

### Origen y evolución de la guitarra

Los folcloristas y musicólogos dedicados al estudio de la guitarra dividen sus opiniones en cuanto al origen de este instrumento. Para unos el antecedente más remoto –y también más directo– se encuentra en el antiguo Egipto. Existen bajo-relieves de las dinastías faraónicas XI y XII en los que aparecen guitarras esculpidas. Para otros, en cambio, su origen se encuentra en la primitiva cítara greco-asiria que trajeron a nuestro país los romanos.

Sea cual fuere su origen sí parece evidente que se trata de un instrumento muy antiguo. Como también parece evidente que a España llega por dos conductos distintos: por un lado, la traen los romanos, como ya se ha dicho; por otro, los árabes.

Esta diversidad de procedencia originó el establecimiento de un dualismo claro: la guitarra latina, después castellana, rasgueada y la guitarra morisca o punteada. Más adelante hablaremos de estas técnicas de rasgueo y punteado.

Personaje fundamental al que muchos adjudican la introducción de la guitarra en España es Ziryab, cantor y poeta nacido en Bagdad en el siglo IX. Abul-l-Hasán Alí ibn Nafi –que éste era su verdadero nombre completo– se estableció en Córdoba en la corte de Abderraman II y pronto fue conocido por el sobrenombre de Ziryab («pájaro negro») a causa de su tez muy morena. En Córdoba creó un Conservatorio, crisol de música andaluza y música oriental e introdujo importantes innovaciones técnicas, agregando una quinta cuerda a la guitarra morisca. Su influencia de cara a la posteridad ha sido enorme.

La convivencia de las dos guitarras mencionadas se mantuvo durante siglos y, cuando los gitanos llegan a España en el siglo XV tienen oportunidad de conocerlas. En toda España se produce un proceso de fusión e identificación de ambos modelos de guitarra que se desarrolla hasta el siglo XIX, momento en el que se le agrega la sexta y definitiva cuerda.

A medida que ha ido pasando el tiempo el instrumento se ha ido unificando pero, paralelamente, se forjan dos técnicas diferentes, dos sentimientos distintos, dos sonidos y dos estilos. Es lo que hoy conocemos como guitarra clásica y guitarra flamenca.

Como decía Andrés Segovia, la guitarra es como una montaña con dos vertientes: una es la vertiente flamenca; otra, la clásica, ambas igualmente admirables.

#### Incorporación de la guitarra al flamenco

Todos coinciden en opinar que la guitarra se incorpora al cante en el siglo XIX.

Es indudable que el cante, en sus orígenes, prescindió de todo acompañamiento musical que pudiera edulcorar el patético grito que entrañaba. Todavía hoy quedan cantes *a palo seco* en los que la voz cabalga a solas entre tinieblas.

Unos, como Manuel Ríos Ruiz, preconizan que su incorporación sobrevino en los comienzos del siglo; otros, como Ricardo Molina y Antonio Mairena, sostienen que el hecho se produjo un poco más tarde y aventuran que «su simbiosis con el cante gitano debió de iniciarse allá por el año 1850». La más antigua referencia histórica concierne a Francisco Rodríguez, alias «El Murciano», nacido en 1795 (en Granada, por cierto, y no en Murcia) y que, según Molina y Mairena, «seguramente acompañaba los cantos folklóricos de su tierra natal con una pequeña guitarra llamada tiple».

Lo indudable es que la guitarra se empareja con el cante en el transcurso del siglo XX. Su misión no fue puramente decorativa, innovadora o renovadora sino que, como manifiesta Ríos Ruiz, «cuando el flamenco toma el auge de

espectáculo, inicia una labor digna de encomio: la de consolidar la estructura de los estilos al dar entrada y salida a la copla y cerrar los distintos tercios o melismas del cante»<sup>7</sup>.

La guitarra regula pues, en gran medida, los esquemas del cante y canaliza su ordenamiento.

#### Técnicas de la guitarra flamenca

La técnica puesta en práctica por el *tocaor* de flamenco difiere por completo de la que se emplea en la guitarra clásica. Y esta diferencia va desde la forma misma de coger el instrumento hasta la utilización de determinados aditamentos exclusivos del flamenco, desconocidos en la guitarra clásica. Si a todo esto añadimos la enorme dosis de personalidad, improvisación y sentimiento que aporta el *tocaor*, tendremos la suma de los elementos que operan en el toque de un guitarrista flamenco.

Pero vayamos por partes. Analicemos primero la forma de coger el instrumento. El guitarrista flamenco tiene a gala el hecho de adoptar una postura incómoda y difícil para manejar la guitarra. Consiste en apoyarla en el muslo derecho al tiempo que trata de sujetarla entre el brazo derecho y el torso. La mano izquierda recorre el mástil marcando los tonos sobre las cuerdas mientras la derecha las tañe. La guitarra queda entonces en una situación de difícil equilibrio inestable que acongojará al principiante. De hecho ocurre que el guitarrista flamenco principiante pasa primero mucho más tiempo aprendiendo a sostenerla que a tocarla en sí.

El concertista de guitarra clásica adopta una postura más cómoda y práctica apoyando el pie izquierdo en un escabel. El muslo izquierdo queda entonces más elevado que el derecho y la guitarra se acomoda perfectamente entre ambos, reposan-

<sup>7</sup> Según Georges Hilaire, los melismas son “los elementos melódicos del trozo musical”. De una manera menos técnica, podríamos decir que se trata del adorno que se consigue cantando una serie de notas diferentes sobre la misma sílaba.

do la base sobre el derecho y la curvatura cóncava de la guitarra—su *cintura*— sobre el izquierdo. El instrumento se encuentra así seguro y las manos pueden dedicarse a tocar libremente. Pero el guitarrista flamenco desdeña el empleo del escabel. Por tradición y quizás también por inercia adoptará siempre la difícil postura ya descrita, alegando incluso —lo que sería muy discutible— que, en esta posición, la guitarra emite mejor sonido.

Algo que diferencia por completo la guitarra flamenca de la clásica es la utilización de la cejilla. Es una varilla o puente móvil que se ajusta transversalmente sobre el mástil a la altura que se desee. Con su empleo se consiguen los tonos diferentes que se requieran para acomodarse a la voz del *cantaor*.

La cejilla es un aditamento exclusivo de la guitarra flamenca, jamás empleado en la clásica. Aparte de conseguirse con ella la intensidad tonal que se necesite, como ya hemos dicho, los *tocaors* alegan también que con ella se consigue un sonido más flamenco.

Otra diferencia fundamental —la más importante sin duda— no se produce entre las guitarras en sí sino entre los guitarristas ya que, el de flamenco, por regla general, no sabe música. Toca de oído, por intuición, improvisando continuamente. Y aporta, como productos de cosecha propia, las falsetas.

Se llaman falsetas a las variaciones personales que el *tocaor* intercala modificando e incluso enriqueciendo la melodía. Resultan siempre imprevisibles y, como dice Hilaire, «no tienen valor flamenco si no se inscriben en el ritmo y el espíritu del toque. Es decir, deben ser más significativas que ornamentales».

Imagínense la escena: el *cantaor* ha terminado un tercio de la copla; el *tocaor* marca ritmo y compás con su guitarra hasta dar entrada al tercio siguiente y, de pronto, inesperadamente, en un estallido de la sensibilidad que le desborda, desgrana una serie de notas personalísimas. No corresponden a la melodía pero por una inspiración momentánea sobrecogedora y por un sentimiento avasallador, el *tocaor* siente la irreprimible necesidad de expresarlos. Es cuestión de segundos. Luego volverá al compás normal de la copla.

Las dos técnicas tradicionales al tocar la guitarra son el punteado y el rasgueado. Consiste la primera en puntear las cuerdas, una a una, en secuencia, al modo de los tañedores árabes de laúd, produciendo un cierto sonido lánguido, azucarado y monocorde.

La segunda técnica en cambio consiste en deslizar los dedos sobre las cuerdas de manera nerviosa y repetida. El movimiento de los dedos puede orientarse, frente a las cuerdas, en sentido transversal, diagonal e incluso circular produciendo en todos los casos una sensación de repique o redoble. Con un buen dominio técnico, el rasgueado permite al guitarrista seguir, simultáneamente, melodía, armonía, ritmo y contrarritmo.

Precisamente, como apunta Hilaire, «la gran originalidad de la música flamenca de guitarra se resume en el hecho de que los elementos melódicos, armónicos y rítmicos que la componen tienden a interferirse en provecho de un elemento expresivo superior que engloba y enriquece a los demás y que podría calificarse de dinamismo».

El guitarrista flamenco —aparte de otras técnicas que apuntaremos someramente— se apoya en esencia en el rasgueado, el punteado, los trémolos y los golpes sobre la caja. Desentendiéndose momentáneamente de las cuerdas, el *tocaor* golpea con los dedos, de forma fugaz, la tapa de la guitarra, como si fuera un tambor. Para evitar desgaste o deterioro en las partes más vulnerables de la misma, se le incrustan trozos de madera dura o de plástico que se llaman golpeadores.

Según Donn E. Pohren, los trémolos son «sonidos que implican la pulsación de una cuerda baja por el pulgar y una determinada cuerda alta, generalmente la primera, por dos, tres, cuatro dedos en alternancia».

Otras técnicas complementarias pueden ser el picado y el arpegio. Se llama picado a la acción de tocar una cuerda con dos dedos alternativamente.

El arpegio es una técnica más complicada pero no por ello menos utilizada. Consiste en pulsar una cuerda baja con el dedo pulgar al tiempo que se pulsan varias cuerdas altas con dos o tres dedos de forma alterna.

## Presente y futuro de la guitarra flamenca

Molina y Mairena fijaron perfectamente en su momento la situación:

La guitarra flamenca cuenta con una ilustre ascendencia hispana. Marca una desviación de la clásica y acaso represente en la actualidad la síntesis del primitivo dualismo técnico peninsular cuyos exponentes fueron la guitarra punteada morisca y la rasgueada o castellana.

Durante muchos años –más de un siglo sin duda– la guitarra no se excedió jamás de su misión de acompañar al canto. El *tocaor* se dedicó simplemente a mantener el ritmo y a seguir el canto procurando que el sonido de las cuerdas se acoplase lo mejor posible a la voz. Así ha sido desde su incorporación al canto en el siglo XIX hasta sobrepasada la mitad del siglo XX.

Quizás este papel permanentemente secundario es lo que hizo que D. E. Pohren escribiera en 1962:

El guitarrista es el héroe anónimo del flamenco.

La verdad es que, de entonces acá, las cosas han cambiado bastante. El guitarrista, ansioso quizás de protagonismo o de compartir al menos las mieles del éxito –fama y dinero– se arriesgó a adoptar una postura nueva, con un mayor grado de participación. Es lo que Molina y Mairena dieron en llamar «tendencia coloquial», es decir, una actitud más activa, más relevante del *tocaor* en la que la guitarra –sin abandonar su misión fundamental de acompañar al canto– se manifiesta al mismo tiempo con más personalidad, entablando una especie de guerra dialéctica con el canto. La guitarra pugna por colocarse a su altura, no como un elemento secundario sino más bien como copartícipe, como un complemento primordial que, al cincuenta por ciento, sostiene, con la voz, la copla.

Naturalmente los puristas acérrimos rechazan este afán progresivo de la guitarra quizás porque no olvidan –y con razón– que, en el principio, fue el canto. Es decir, que la guitarra vino

después y detrás y que nunca debe pasar de ahí. A este respecto, Molina y Mairena dicen:

Naturalmente que al canto sólo convienen *tocaores* penetrados de su misión, que es la de acompañar y nada más. Toda desorbitación o aspiración que rebase este papel es injustificable.

Sin embargo, el empuje avasallador de la guitarra ha sido incontenible y hoy nos encontramos en una fase nueva. Los guitarristas no sólo pretenden hacerse escuchar tanto como los *cantaores* sino que, en cuanto pueden, se emancipan y se convierten en concertistas independientes. La gran aspiración de todo guitarrista flamenco hoy es alcanzar la perfección y el relieve necesarios para tocar solo, dar conciertos y grabar discos olvidándose de los *cantaores*. Es, quizás, la consecuencia lógica de tantos años de ostracismo y oscurecimiento. Es como la rebelión de los sometidos que aspiran a su propia libertad.

Gracias a unos intérpretes formidables que impusieron su innegable magisterio, la guitarra ha ido evolucionando no sólo en técnica sino también –y más aún– en su papel a desempeñar. Con media docena escasa de grandes figuras se ha conseguido, primero, la evolución y, después, la revolución. Todo ello debido, fundamentalmente, a las guitarras de Patiño, de Javier Molina, de Ramón Montoya, de Paco de Lucía, de Manolo Sanlúcar...

De los mencionados y de otros muchos buenísimos guitarristas encontraremos noticia en el capítulo 8.

¿Qué va a pasar a partir de hoy? Es difícil predecirlo. Desde que en 1975 el Teatro Real de la Ópera de Madrid abrió sus puertas por primera vez para un concierto de guitarra flamenca, las cosas variaron por completo. Paco de Lucía sentó el precedente. A partir de ahí puede esperarse todo. Si en la segunda mitad del siglo XIX Tárrega consigue que la guitarra española sea reconocida como instrumento de concierto abandonando y superando el concepto plebeyo y vulgar que se tenía de ella, también ahora asistimos a la sublimación y estimación de la guitarra flamenca como instrumento de concierto. Paco de Lucía primero y Manolo Sanlúcar después

prendieron la mecha. Tras ellos, toda una serie de guitarristas pugnan por alcanzar el reconocimiento y la gloria.

¿Peligra con ello el futuro del guitarrista flamenco? Posiblemente, sí. Por dos razones fundamentales:

a) El afán desmedido de protagonismo y el exceso de la propia supervaloración que están llevando a cabo casi todos ellos –como hemos dicho– a no tener más meta que la de tocar solos, prescindiendo del cante.

b) La subestimación que hoy supone limitarse a acompañar el cante (cuando además el cante se acompaña hoy de otros muchos instrumentos, como se verá en el capítulo 7) hace que, en la mayoría de los casos, los guitarristas toquen de forma rutinaria, sin personalidad, limitándose a contar con la técnica necesaria. La ilusión, en la mayor parte de los casos, se ha perdido. La ilusión por acompañar. No sienten el cante como vehículo fundamental al que hay que dar apoyo con la guitarra. Y aspiran sólo a independizarse.

Sin embargo, no queremos ser pesimistas. Confiamos en que las aguas vuelvan a su cauce. Por una parte porque sospechamos que la fiebre independentista se sofocará aceptando la inmensa mayoría que a la cumbre sólo llegan los muy dotados. Y, por otra parte, porque confiamos en que los guitarristas recuperen la confianza en su misión. Sin que tengan que sentirse condenados a ser secundones, recuperarán –esperamos– la satisfacción de sentirse imprescindibles colaboradores del cante.

#### **Características de la guitarra flamenca y cuidados que requiere**

La fabricación de una guitarra de calidad supone un verdadero trabajo de artesanía, esmerado y cuidadoso. En la actualidad y por razones económicas, se fabrican multitud de guitarras comerciales, en serie y mecánicamente, pero una auténtica guitarra de calidad exigirá el mimo y el conocimiento de un artesano especializado y, naturalmente, resultará cara.

Con los años, la guitarra gana en nitidez de sonido, cuando la madera y la cola se han secado por completo y los engarces se ajustan sólidamente.

En el proceso de mantenimiento influye de manera decisiva el clima. Los ambientes excesivamente húmedos retrasan el secado total de la madera, que puede tardar años en consumarse. Por el contrario, un clima cálido en exceso, el sol o la calefacción deterioran también la guitarra. Si la madera se seca demasiado rápidamente, el instrumento puede sufrir deformaciones. Es costumbre generalizada poner en el estuche donde se guarda la guitarra humidificadores especiales o un simple paño ligeramente mojado, lo que equilibrará la excesiva sequedad del ambiente.

La guitarra flamenca es algo más ligera y pequeña que la clásica y su sonido resulta más áspero y arcaico.

Para fabricar una buena guitarra flamenca se utilizan diferentes clases de madera: ciprés para la caja, pino para la tapa y cedro o caoba para el mástil. El mejor ciprés es el de Aranjuez; el mejor pino, el de Alemania y para el cedro o la caoba se prefieren los de Centroamérica.

Algunos *tocaos* prefieren utilizar guitarras negras, de palo santo como las clásicas, mejor que las blancas de ciprés. De esta forma consiguen un sonido más amplio o, como dicen algunos, más *gordo*.

Ya hemos dicho que la guitarra flamenca es más pequeña que la clásica. Tiene algo menos de medio metro de largo, unos 38 centímetros de ancho y apenas 10 de hondo. Las cuerdas están montadas a menor distancia de la tapa.

La guitarra flamenca primitiva, por ejemplo la de la segunda mitad del siglo XIX, era mucho menos profunda –apenas unos cinco centímetros– y las formas curvas de la caja eran muy diferentes: la parte ancha, mucho más ancha y la estrecha en cambio, mucho más estrecha. Con el paso del tiempo ambas curvaturas se fueron acercando en tamaño y la altura de la tapa aumentó al doble. Se consiguió así un instrumento más equilibrado y de mejor resonancia.

Aparte de la cejilla –ya mencionada– la otra gran diferencia que ofrece la guitarra flamenca con respecto de la clásica es la existencia de los golpeadores que se colocan en la tapa. La clásica no los tiene.

Digamos como colofón que, dentro del toque de la guitarra flamenca, observamos hoy una acentuada aceleración. Como



en el baile, se pretende progresar a base de velocidad. Esto sucede mucho más, naturalmente, en los recitales que da el guitarrista como concertista y no cuando acompaña el cante.

La delirante técnica interpretativa de Paco de Lucía ha llevado a muchos de sus imitadores a tocar de forma supersónica, intentando incluso superarle.

Junto al afán independentista, ya apuntado, de los *tocadores* de hoy que pretenden hacerse todos solistas, encontramos en la actualidad este otro defecto peligrosísimo de entender que se toca mejor cuando se toca más de prisa. O lo que es lo mismo: cuanto más rápido, mejor. Creen que la perfección se alcanza cuando se logra tocar a mil revoluciones —es decir, notas— por minuto.