



# *Música oral del Sur*

Revista Internacional

Nº 6. Año 2005

Actas del Coloquio Internacional «Antropología y Música. Diálogos 4»  
*Pensar el Flamenco desde las Ciencias Sociales*

JUNTA DE ANDALUCÍA  
Consejería de Cultura

Centro de Documentación Musical de Andalucía

**Presidente y Fundador**

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

**Director**

MANUEL LORENTE RIVAS

**Presidente del Consejo de Redacción**

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

**Consejo de Redacción**

ÁNGEL MEDINA

MOHAMED METALSI

JOSEP MARTÍ

MANUEL LUNA

ESTEBAN VALDIVIESO

DAVID COPLAN

SUSANA ASENSIO

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

MANUEL LORENTE RIVAS

MARTA CURESES

MANUELA CORTÉS

STEVEN FELD

CARMELO LISÓN TOLOSANA

JOSÉ MANUEL GAMBOA

**Secretaria del Consejo de Redacción**

MARTA CURESES

**Secretaría Técnica**

ISABEL SÁNCHEZ OYARZÁBAL

CARLOS ARBELOS

**Diseño**

JUAN VIDA

**Fotocomposición e impresión**

LA GRÁFICA, S.C.A.N.D. GRANADA

Depósito Legal: GR-487/95

I.S.S.N.: 1138-8579

**Edita**

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

## El flamenco y la cultura oficial española.

Angelo Pantaleoni

Enomusicólogo. Agregado Cultural en el Instituto Italiano de Cultura de Madrid.

No es mi intención en esta ponencia abordar una definición de Flamenco. No pretendo, ni tampoco creo posible, sintetizar un fenómeno tan amplio y de tan extensas connotaciones en una sentencia que, aunque pueda ajustarse a concepto, correría el grave riesgo de quedarse en un tecnicismo que no dé idea de la trascendencia que dicho fenómeno ha tenido y tiene hoy, en nuestra forma de entender el mundo. Quizá la descripción del Flamenco y su definición con todas sus implicaciones, sea la misión de un trabajo de otra índole. Ahora creo más productivo el que mi intervención se aproxime al Flamenco captando, analizando y describiendo alguna de esas implicaciones.

Las contradicciones forman parte de la naturaleza humana, y son el fruto del conflicto entre los valores que nos permiten operar en un determinada realidad cultural y los valores emanados de nuevas realidades. Reaccionamos a las contradicciones o bien ignorando que existen o bien asumiendo que nuestros valores, los que son base de nuestras decisiones, no son inmutables, es decir entendiendo que existen realidades culturales diferentes a la propia y que cuando dejan de ser aisladas permiten el mestizaje.

El flamenco es mestizo y puro a la vez, en tanto que nace de un sincretismo cultural y se presenta como fenómeno completamente novedoso.

La Cultura Oficial necesariamente llega tarde al mestizaje de raíz popular, cuando éste ya es. Porque las necesidades de los pueblos van siempre por delante de la llegada los recursos para afrontarlas, porque solamente en las revoluciones culturales existe sincronía entre las necesidades de la clase intelectual y las de los protagonistas de la historia con minúsculas. Entendiendo que existen ciertos límites por parte de la Cultura Oficial entremos a reconocer sus grandes pregiros. Lo son tanto la capacidad de análisis, mayor instrumento para hacer comprensible al resto de universos culturales los nuevos valores surgidos de las nuevas realidades, como la capacidad de transformar una realidad inlegible sólo por un grupo humano, en símbolos comprensibles por otros y que además permiten construir mediante la humana capacidad para la abstracción nuevos universos culturales y por tanto nuevos valores.

El Flamenco no es un fenómeno ejemplo del proceso descrito, o si lo es, está lleno de excepcionales peculiaridades. Una de ellas es que subsiste una contradicción todavía no resuelta, entre lo que supone para la identidad étnica o de Nación de gran parte de España en general y de Andalucía de manera muy particular y la forma en que la Cultura Oficial a abordado el análisis del fenómeno. Desde un primer proceso de fascinación, al desprecio. Desde una atracción por la fuerza expresiva del Flamenco, a un desdén por las implicaciones estereotípicas que éste comportaba.

Se trata de un fenómeno de raíz popular, que por tanto surge para dar respuesta a unas necesidades existenciales concretas, en una zona concreta y con protagonistas anónimos. Y



al tiempo un fenómeno con capacidad de valerse y de impregnar cualquier forma expresiva, único también por ello, como la música a través del canto y del toque, la literatura por medio de la copla, u otras formas expresivas como lo son el teatro, el cine, el baile, el tablao, el cuplé, etc., y también a través del léxico, especialmente evidente en el lenguaje taurino. Aspectos todos ellos que el Flamenco utiliza y que hace difícil delimitar al transgredir sus lindes definitorias tradicionales. A pesar de lo dicho y de la potencia expresiva que un fenómeno así permite, no hay que olvidar que no se trata de un ente con voluntad propia, ni tampoco de un credo religioso aunque pueda llegar a manifestarse también a través de aspectos rituales, por el contrario se trata de un producto cultural modelado por personas, que atiende, como antes dije, a unas necesidades concretas y que gracias a que sirve, se expande y perdura.

Para dar forma a algunos argumentos que intentaré tratar creo necesario establecer dos premisas, que quizá puedan parecer obvias pero que conducirán a conclusiones no tan obvias cuya demostración no puede ser argumento de este trabajo.

La primera, al hilo de lo comentado anteriormente, es que el Flamenco presenta aspectos de originalidad, riqueza, variedad de formas y potencia expresivas, que se manifiestan especialmente a través de la música y la danza, que hacen de él uno de los fenómenos artísticos de tradiciones populares más importantes que se conocen.

La segunda premisa es que la música y su influencia en nuestras vidas, constituyen elementos esenciales de la identidad de una cultura de casi la misma trascendencia que la misma lengua y que presenta con relación a ésta una diferencia fundamental, y es que mientras la lengua es válida como instrumento de comunicación sólo para quienes la comparten, la música es perceptible y al menos en parte comprensible, universalmente y por tanto válida como instrumento de expresión, y de conocimiento más allá de los límites de la propia cultura. Intentemos imaginar, para hacernos una idea, cual sería nuestra concepción de lo que entendemos por Italia sin haber escuchado nunca un aria de ópera, una tarantela o una canción italiana. O más en relación al caso que nos ocupa, piénsese cuán inconcebible sería la cultura estadounidense sin el jazz y todas sus consecuencias: desde la música culta (Gershwin, Porter, Bernstein, Rodgers, etc.) al 'movie-songs' pasando por el 'rock', con implicaciones sobre la moda, el cine, los gestos, los valores, etc., es decir sobre gran parte de todos aquellos aspectos que, como afirmó en el 1871, el antropólogo Edward B. Taylor, constituyen una 'cultura'. Taylor, es considerado el patriarca de la antropología entendida como ciencia dotada de ámbito y metodología propios cuyo objeto de estudio es la cultura y que, según los tiempos y países, ha asumido varias denominaciones a lo largo de la historia (antropología cultural, etnografía, historia de las tradiciones populares, demología...).

Varios hechos conocidos y traumáticos para la identidad de España y de lo español se conjugan en 1898. De un lado la pérdida de las colonias de ultramar Cuba, Puerto Rico y Filipinas, de otro lado la devastación de tipo político y moral que las guerras carlistas ocasionaba con todas sus repercusiones sobre los nuevos valores, del conservadurismo al liberalismo, provocaron un hastío generacional, una decadencia de los valores que habían sustentado la identidad española de nación-imperio a la par que se asumía que los nuevos

valores emergentes en Europa fruto de unas renovadas sociedades industriales, no eran válidos en un país que no caminaba a la par de sus vecinos europeos. Y sin embargo una lúcida clase intelectual, consciente de esta crisis luchaba por sobrevivir a las contradicciones. Una fórmula para ello fue la búsqueda y el rescate de nuevos valores que pudieran ser operantes en la nueva realidad española.

Así la riquísima, a veces contradictoria, y a menudo genial producción literaria, filológica, historiográfica, filosófica y musical de Giner de los Ríos, Clarín, Pérez Galdós, Blasco Ibañeta, Miguel de Unamuno; Joaquín Costa, Menéndez y Pelayo, Felipe Pedrell, Enrique Granados, Isaac Albéniz y muchísimos otros, representa en su conjunto la manifestación de la búsqueda y la actuación de un nuevo horizonte de valores, es decir de una nueva forma de Ser.

En suma, uno de los estados más antiguos del mundo, que había protagonizado y decidido el rumbo histórico de la Humanidad se encontraba sin proyección exterior e inmerso en una crisis social y política a la cual reaccionaba el mundo intelectual español con la clara y pujante necesidad de reencontrarse y redefinirse como pueblo, como nación y también como estado.

El nacionalismo romántico, que había permitido la formación de los nuevos estados europeos, en España había llegado como un fenómeno tardío y alimentaba varios nacionalismos locales, todavía hoy muy activos. El pasaje de una cultura imperial 'hidalga', a una cultura nacional burguesa fue posible solamente a través de una redefinición del concepto de 'pueblo' y de lo popular; lo cual ocurrió, probablemente por la falta de una clase media extendida en todo el territorio, sólo en los casos excepcionales de Cataluña y, en cierto modo, de Euskadi.

En el fervor intelectual de la segunda mitad del siglo XIX destaca por originalidad y clarividencia la personalidad de Antonio Machado Álvarez, apreciado casi exclusivamente, hasta hace algunos decenios, por el influjo que ejerció sobre la formación de la entidad y la poética de sus ilustres hijos Manuel y Antonio Machado. Hoy, sin embargo, se reconoce a Antonio Machado Álvarez por lo menos un hecho desconcertante: fue el primer y prácticamente único antropólogo español de gran relevancia, si se exceptúan las figuras, muy originales, de Enrique García Martos (etno-musicólogo) y Julio Caro Baroja (historiógrafo), hasta que se llega a los años 90 del siglo XX con Carmelo Lisón Tolosana. Antonio Machado Álvarez nació en 1.846 y murió, en plena actividad, en 1893. Desde 1.879 a 1.881 creó y gestionó una 'Sección de Literatura Popular' en la revista "La Enciclopedia", de Sevilla. En 1.880 publicó una "Colección de Enigmas y Adivinanzas" en forma de diccionario. En 1.881 publicó la "Colección de Cantes Flamencos". En el mismo año fundó la sociedad y la revista "El Folck-lore Andaluz", de orientaciones claramente científicas, basadas también sobre la densa correspondencia que mantuvo con Edward B. Taylor -del cual tradujo al español su "Antropología" (Madrid 1888)- y con el siciliano Giuseppe Pittre del cual conocía y admiraba la gran labor de recopilación de datos etnográficos.

La revista y asociación "El Folck-lore Andaluz", que posteriormente pasaría a denominarse "El Folck-lore Español", permitió la exposición sistemática de un 'corpus' de material

folclórico al cual contribuyeron varios investigadores entre los que hay que nombrar, además de a Machado Álvarez, a Alejandro Guichot, Emilia Pardo Bazán y Eugenio Olavarría y Huarte.

La antropología se inaugura de hecho en Italia por medio del ya mencionado Giuseppe Pitré. En mi país ocurre un fenómeno parecido al que se produjo a través de la persona de Machado Álvarez, y fue que tras la muerte de Pitré, como en España tras la muerte de Machado Álvarez, se abrió un vacío científico en lo concerniente a los estudios antropológicos. Sin embargo la situación se desarrollaría de forma bien distinta gracias a dos factores determinantes:

- De un lado la presencia de un amplio registro de datos etnográficos.
- De otro el creciente protagonismo histórico que amplias masas de población, anteriormente relegadas a un plano secundario en la construcción de su propia historia, adquirieron, sobretodo en el sur de Italia.

Estos dos factores condujeron en los primeros *decenios del siglo XX* a la realización de un amplio espectro de estudios de orden sistemático, a cargo de, entre otros, Giuseppe Cocchiara y Raffaele Pettazzoni. Ellos fueron los causantes del definitivo despegue que se produjo en la cultura oficial Italiana desde concepciones de tipo folclorístico románticas, hasta una ciencia que reveló nuevos horizontes al Humanismo Historicista. No puedo eludir mencionar la trascendencia que la aplicación del Humanismo Historicista adquiere en obra de Ernesto De Martino. En ella se abre definitivamente una nueva forma de concebir y de integrar la pequeña historia, aquella de la que no queda constancia escrita y que sin embargo constituye el basamento de la identidad de un pueblo, y cuyos protagonistas pasan gracias a ello a ser por fin protagonistas del devenir de toda la Humanidad. Las implicaciones de los estudios de De Martino, lo sitúan al más alto nivel del pensamiento europeo.

En España el estudio del patrimonio cultural, además de una intensa reflexión sobre la Historia (Menéndez y Pelayo), lleva a espléndidos resultados en el ámbito de la creación literaria (Baroja, Galdós), en la filosofía (Ortega y Gasset) y, sobretodo, en la filología lingüística y literaria (Menéndez y Pidal). En la música, sin embargo, nos encontramos con ingenuas reflexiones post-románticas que tuvieron marcadas consecuencias, como podremos ver. No hay que olvidar que España, desde la época de los grandes polifonistas (Victoria, Guerrero, Morales, etc.) hasta Albéniz y Granados (activos en el 98), no produjo prácticamente música culta autóctona; la música de corte era italiana o italianizada, osea al estilo italiano, y la música popular había conseguido entrar con cierta dificultad en la producción de corte, además de haber sido siempre acogida con cierta distancia por las clases hegemónicas, por lo que *no había logrado* constituirse una tradición musicológica de alto perfil.

El paso del romanticismo folclorístico a una verdadera ciencia antropológico-historicista, dotada de método, en España no se dio sino en el estudio de la literatura popular, sobretodo a través de Menéndez-Pidal. Es significativo constatar que las primeras y casi únicas noticias sistemáticas sobre el flamenco que han alimentado y alimentan toda la 'flamencología' existente están contenidas en los artículos de la revista "El Folck-lore Andaluz" y en la "Colección de Cantos Flamencos".

En la época que va de 1880 a 1890, y a través de su investigación del ‘alma popular española’, Antonio Machado Álvarez, al unísono con otros investigadores contemporáneos suyos, que más tarde serían protagonistas de la conocida como ‘Generación del 98’, realizó una investigación literaria de tradición popular sobre ‘dichos, adivinanzas y literatura de cordel’ y llegó a un verdadero descubrimiento: pudo constatar que en las coplas del flamenco había un aliento lírico, una expresión de intensa inmediatez que no tenía nada que envidiar a la mejor literatura culta. Es curioso constatar cómo las mayores fuentes informativas sobre el flamenco vienen de un enfoque literario y no musical. Los datos que hacen referencia a la música y a los ‘cantaos’, sobretodo Silverio Franconetti, pero también El Planeta, El Fillo, Juanelo, etc. aparecen por primera vez en la historia, como notas a pié de página, en las “Colecciones de cantes flamencos” (1881) de Demófilo, es decir de Antonio Machado Álvarez.

Me interesa poner en evidencia un hecho: desde la época de los cafés-cantantes, inaugurada en el siglo XIX con Silverio Franconetti, hasta hoy, el flamenco ha vivido una constante expansión, tanto en la popularidad como en la generación de formas y contenidos. Tanto es así, que se ha convertido en un elemento esencial de la identidad cultural española y no sólo de la andaluza. A pesar de esto y de su gran importancia histórica y social, no se ha dado, por parte del mundo intelectual español, un estudio, una asimilación historiográfica, un enfoque antropológico de la relevancia que semejante fenómeno requiere.

En unas anotaciones a pié de página, de Antonio Machado Álvarez, en sus estudios sobre el folclore musical, la referencia más directa que nos queda del flamenco de aquella época, y sin embargo deducimos por su evolución, por su capacidad expansiva y porque los instrumentos para afrontar ciertas realidades críticas que dan razón a su existencia eran, en aquel momento histórico, si cabe, más necesarios que en etapas posteriores, que la dimensión musical de este fenómeno debía ser ya poderosísima.

Con la desaparición de Machado Álvarez desaparece también la investigación sistemática sobre el folclore musical. Es muy conocida la postura de profundo rechazo de grandes autores del 98 hacia lo que definían la ‘España de charanga y pandereta’, que en el caso de Eugenio Noel acabó por ser una verdadera militancia antipopulista y anti-flamenca.

La música nacional española se forma, sin embargo, sobre las directrices de Felipe Pedrell y no consigue liberarse de los estribos de un romanticismo de importación y, de hecho “Els Pirineus”, que es la gran opera-epopeya de Pedrell, utiliza un lenguaje wagneriano centroeuropeo. También Albéniz y Granados producen música al inicio del siglo XX pero con un lenguaje chopiniano. Será en la creación de compositores extranjeros como Chabrier (“Rapsodia Española”) y sobretodo Debussy (“Port du Vin”) y Ravel (“Alborada del Gracioso”) donde se perciben no sólo citaciones ‘exóticas’, como hicieron Glinke, Rimsky-Korsakoff y sobretodo Bizet en su “Carmen”, sino un verdadero enfoque armónico, tímbrico y rítmico de la dimensión musical flamenco-andaluza.

Manuel de Falla, el gran músico español de la era moderna, se formó, no por casualidad, en contacto con el primer impresionismo francés, gracias a sus largas estancias en París (1907-1919). En aquella época compuso “La vida breve”, “Las siete canciones”, “El sombrero de tres picos”, “El amor brujo”, hasta la magistral “Sonata Bética” y “Noches en los jardines

de España”, todas obras impregnadas de una raíz *folclórica flamenca*, *destilada* por un originalísimo uso de los recursos armónicos típicos del impresionismo.

En el 1922 Manuel de Falla, con la participación entusiasta de García Lorca y de un grupo de artistas e intelectuales de la época entre los cuales se encontraban Andrés Segovia, ideó y organizó el primer concurso de Cante Jondo. Las consecuencias fueron de importancia fundamental en la historia del mismo flamenco y en la postura que mundo de la Cultura Oficial española adoptó frente a éste.

Manuel de Falla se preocupó, con una pasión y eficacia organizativa poco frecuentes en él, de hacer de forma tal que aquel concurso fuese la ocasión para abrir al flamenco las puertas de la gran cultura española y europea, y de hecho quiso invitar a Ravel y Stravinski. Escribió artículos y dio conferencias en la cuales, con gran inteligencia pero con un enfoque totalmente acientífico, argumentó la estrecha conexión entre cante jondo, sobretodo de las seguriyas gitanas, y las ‘raíces de la primitiva oriental’ que alimentó toda la mística islámica y cristiana (incluso el canto gregoriano).

Sin embargo, y creo que hay que decirlo sin reparos, el concurso, para sus más fervientes organizadores, fue una amarga desilusión. Lo deducimos por los resultados: el primer premio se quedó desierto. El segundo fue asignado exaequo, es decir repartido entre dos finalistas: un niño de 12 años (Manolo Caracol) y un viejo desconocido que, además, estaba casi afónico (El Tenazas).

De la correspondencia epistolar de Manuel de Falla, posterior a 1922 se puede deducir, que bajo el velo de los argumentos de dificultades de organización se ocultaban otros más profundos y sustanciales. El cante jondo de hecho, entendido como esencia del flamenco, es inconciliable con la tradición musical culta puesto que viola las leyes de la armonía, que Manuel de Falla consideraba sagradas. Además el deslíz melismático en el cante flamenco es microtonal y, por tanto, el oído de un músico de formación académica percibe la sensación de un constante desafine; la cualidad del canto no está atada ni al timbre de la voz ni al registro; no se contempla diferencia entre público e intérprete; la música se reproduce con una gran componente de improvisación y, por tanto, es prácticamente imposible de transcribir y elaborar, todos estos factores hicieron en poco tiempo, del idolatrado flamenco, fruto de una visión romántica de las tradiciones populares, un ignorado a los ojos de la Cultura Oficial.

El hecho es que Andrés Segovia pasó directamente al bando de los anti-flamenquistas; desde 1922 García Lorca renegó en más de una ocasión del rol de poeta del cante jondo y tomó distancias del gitanismo que se le atribuía; y sobretodo Manuel de Falla cambió radicalmente su lenguaje musical: pasó de la muy andaluza “Sonata Bética” (1921) a la esencia castellana del “Retablo de Maese Pedro” (1923) y al “Concierto para Clavichémbalo” (1926), para llegar después a una auténtica parálisis creativa puesto que no consiguió acabar “La Atlántida” y no compuso nada más.

Al paciente lector que haya llegado hasta este punto, hay que decirle que la explicación, bastante extensa, sobre la postura de Manuel de Falla y Antonio Machado Álvarez con relación al flamenco se ha hecho por una constatación sorprendente y es que casi toda la literatura sobre el flamenco o, si se quiere, la flamencología, me refiero a unos 50 textos



significativos, es un darle vueltas muy poco riguroso a la contribución original dada en su tiempo por Machado Álvarez en la revista "El Folclore Español" y en sus libros y, a las conferencias de Manuel de Falla y Federico García Lorca escritas para publicitar el primer 'Concurso de Cante Jondo', del 1922.

Lo que queda de la gran bibliografía sobre el flamenco, que se produjo en el siglo XX, suele moverse entre el género de la laudatio –algunos libros están, incluso, escritos directamente en verso– y el de la exaltación sin límites de cantaores y bailaores. En 1955 uno de estos apologistas, el argentino Anselmo González Climet, fundó la pseudo-ciencia de la 'Flamencología' y la 'Cátedra de Flamencología y Estudios Folclóricos andaluces', al margen de cualquier institución académica, definiendo, de una forma radical, un despegue de la historiografía, de la antropología y de la filología. Toda esta cadena de acontecimientos dejaba al margen el flamenco, de los estudios que caracterizan la cultura oficial de un país. En favor de la iniciativa de la citada 'Cátedra de Flamencología' hay que decir, más allá de constataciones críticas, que de todas formas su creación ha permitido la acumulación de una gran cantidad de material documental etnográfico, bibliográfico y discográfico, desde que se inauguró en 1973, el 'Museo de Arte Flamenco' de Jerez a cargo de los promotores de dicha cátedra.

La producción artística del flamenco continúa ininterrumpida y genera constantemente sincretismos con otros ámbitos culturales, del cuplé a la canción española, desde el cine costumbrista al teatro de contestación, del flamenco-rock al ballet contemporáneo. Sin embargo la profunda raíz se regenera constantemente con el protagonismo indiscutible de los gitanos en un ámbito geográfico extremadamente delimitado que afecta, grosso modo, al territorio comprendido entre Sevilla, Cádiz y Ronda.

El protagonismo gitano y la estrechísima y limitada localización geográfica son, en mi opinión, los motivos reales que no han permitido la asunción del flamenco musical y coreográfico a la identidad cultural española a través de la mediación historiográfica y antropológica de la cultura oficial. El aspecto lingüístico y poético, sin embargo, ha sido plenamente asumido desde la época de Antonio Machado Álvarez, tanto es así que entre los estudios de flamencología destacan los que analizan el léxico, la sintaxis y las estructuras poéticas de las coplas. A pesar de todo ello es tan poderosa la dimensión artística del flamenco, que vive una especie de existencia autónoma que hace de este género uno de los tópicos insuprimibles de la imagen y de la idea de España, sea en el exterior, como (por adhesión o por aversión) o en el ánimo de los mismos españoles.