Del nacionalflamenquismo al renacimiento

En 1939, España puso fin a una larga pesadilla de casi tres años de duración. O creyó ponerle fin. Porque apenas silenciados los fragores de batallas fratricidas, con las heridas aún frescas, este país fue dándose cuenta de que el mal sueño perduraba, de que íbamos cayendo en un abismo más profundo aún, cuyo término cada vez parecía alejarse más de nosotros.

Entonces no lo sabíamos, pero la cosa iba ciertamente para largo. Ciñéndonos al tema que aquí nos importa —pues otra cosa sería improcedente—, hay que fijarse inmediatamente en lo que ocurre en una posguerra, cuando todo hay que reajustarlo, recomponerlo, adaptarlo a la nueva realidad. Si esa realidad es sombría, desesperanzada, sin horizontes asequibles —y lo fue en España, ¡vaya si lo fue!—, las cosas son más difíciles, el ambiente se enrarece y en él nada puede desarrollarse normalmente.

El arte es muy sensible a las situaciones adversas. El arte necesita, más que cualquier otro elemento, crecer en libertad. A comienzos de aquella triste década de los 40, el arte flamenco arrastraba no sólo los traumas de la guerra civil, sino además muchos años anteriores de aquella auténtica *travesía del desierto* que fue lo que llamamos ópera flamenca. Poco antes del estallido letal, en 1935, Tomás Borrás escribió respecto al cantaor, guitarrista y memorialista de lo jondo Fernando el de Triana, algo que nos ilustra cabalmente sobre el tema: «A veces se aparece en uno de esos "monumentales" coliseos de cemento armado para procurar digerir eso que le llaman "la ópera flamenca", y al oír a los petulantillos de la milonga, la colombiana y vengan fandanguillos de gramófonos, insultos a la poesía en forma de coplejas pedestres y carencia absoluta de tradición, de arte sincero y de sabor, Fernando el de Triana se sale del "monumental" escupe un poco bajo las luces de neón y se vuelve al pueblecito de Camas, junto a Sevilla, donde tiene una guitarra, unos gitanos que pasan y otros viejos que se juntan en rueda y beben a sorbitos sus recuerdos»[1].

Con tan escuálido bagaje nuestro arte flamenco salió de una guerra y se dispuso a enfrentar una nueva etapa que, sin ser muy linces, se podía vislumbrar sombría

[1] *Prólogo al libro de Fernando el de Triana* Arte y artistas flamencos, *págs. 7 y 8. Imprenta Helénica, Madrid, 1935.*

y cuajada de incertidumbres. España en soledad, aislada del exterior y gobernada en su interior por fuerzas reaccionarias y cavernícolas, forzosamente habría de trasladar a su vida cultural la atonía y castración que dominaban una sociedad gravemente mediatizada. El flamenquismo, ya bastante desprestigiado por aquellas calendas, se convertiría en lo que Francisco Almazán llamaría un día nacionalflamenquismo: «La España de Franco, aislada y bloqueada internacionalmente, necesitaba una afirmación nacional orgullosa de sus valores frente al mundo y reducir, definitivamente, la diversidad interior a unidad firme y claramente manejable. Nada para ello como la poderosa estética popular castellano-andaluza y toda la belleza de la imaginería del Sur para cristalizar una estampa donde los valores y colores raciales tantas veces expresados por el pueblo y reflejados y mimetizados por el poder como algo positivo y por la Europa protestante, capitalista y democrática como negativo, no encuentran ya la oposición crítica de una clase intelectual disconforme...»[2].

Yo no estoy muy seguro de que deban cargarse todas las culpas al poder, y especialmente en el tema del flamenco, que venía ya herido de muerte tras dos décadas largas de operismo. Y más teniendo en cuenta que el flamenco nunca había tenido una *militancia* política significativa en sus manifestaciones. Ni la ha tenido después, salvo alguna puntual excepción. El poder lo que hace es diseñar la sociedad en que quiere desarrollar su régimen —quizás porque no podría hacerlo en otro tipo de sociedad—, y a la misma todo debe adaptarse si quiere sobrevivir. El arte y la cultura también.

El flamenco sobrevivió. Malamente, pero sobrevivió. E incluso pudo renacer de sus cenizas cuando el poder surgido de la guerra gozaba de su máxima vitalidad, escasamente a mitad de camino en su larguísima andadura. No parece, pues, que el poder pusiera especial empeño en reprimir u obstaculizar el normal desarrollo del flamenco; de ser así, igual hubiera podido yugular su movimiento restaurador, a mediados de los cincuenta, y sin embargo las instituciones del régimen colaboraron frecuentemente a favor del mismo.

Lo que ocurrió es que desde 1940 a 1955 el flamenco siguió dormitando en la herencia del operismo anterior, sin mayores inquietudes. Es cierto que un buen número de artistas se habían exiliado, pero no es menos cierto que buena parte de ellos volvieron a poco de terminada la guerra para convivir placenteramente con el poder establecido. No habían huido por convicción política; habían huido, pura y simplemente, para ponerse a salvo de los peligros bélicos. Algunos, ciertamente, se mantuvieron exiliados hasta que el régimen se agotó en España, e incluso hubo quienes murieron lejos de su lugar de nacencia. Pero fueron los menos.

Uno «más franquista que Franco»: Tomás Borrás

¿Qué ocurrió con los intelectuales en esta etapa específica del nacionalflamenquismo? Pues ocurrió que mientras Antonio Machado se dirigía hacia Colliure para morir

[2] «*Flamenco y Sociedad (1887-1987)*». *En* Aurelio/ Bernardo/ Matrona. Cien años hace que nacieron, *pág. 27. Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.*

—creyendo que se aproximaba a Sevilla—, el régimen tuvo aquí sus propios intelectuales, unos afectos, otros acomodaticios, otros indiferentes... Su actitud respecto al flamenco fue diversa. Unos pocos se mostraron afines, verdaderos aficionados, y lo hicieron patente no sólo en su actitud vital, sino también en alguno de sus escritos; los demás, la inmensa mayoría, se mantuvieron absolutamente indiferentes hacia un arte que desconocían, probablemente porque nunca habían tenido acerca de él la mínima información. Como, por lo demás, había ocurrido siempre, salvo contadas excepciones que todos conocemos. Tampoco hubo un antiflamenquismo militante, como el que en su día habían manifestado Eugenio Noel y algunos miembros de la generación del 98. Ni un movimiento a favor, reivindicativo, como el que en 1922 capitaneara Falla y que cristalizó en aquel memorable, aunque inoperante, concurso de Granada.

Ni lo uno, ni lo otro. Las relaciones de los intelectuales con el flamenco se mantuvieron, digamos, a niveles personales de complacencia o indiferencia que no tuvieron mayor trascendencia que, en el primer caso, la producción de algunas obras de inspiración o de temática flamencas.

Nos referiremos en primer lugar a Tomás Borrás, a quien ya hemos citado. «Más franquista que Franco, prácticamente nazi», en frase de nuestro amigo Eugenio Cobo. Pero era un buen aficionado, y desde luego entendía el tema flamenco. En 1935 había escrito el prólogo al libro de Fernando el de Triana *Arte y artistas flamencos* y colaborando en la búsqueda de las fotografías que son parte sustancial del mismo: «En la rebusca de los retratos hemos participado muchos. Ha sido encarnizada y difícil, porque cada fotografía estaba en un pueblo distinto, oculta, olvidada, a punto de perderse. ¡Qué colección tan raramente hermosa hemos logrado reunir!».

En lo que tiene toda la razón del mundo, porque sin esa estupenda galería fotográfica hoy la iconografía flamenca de ese tiempo sería casi inexistente. En el texto, aunque tenga algún error corriente en aquella época y hoy rectificado por la investigación flamencológica —que la caña y el polo son el padre y la madre de la soleá, por ejemplo, y la serrana y su macho de la siguiriya—, Borrás arremete contra algunos de los prejuicios que tanto daño han hecho al flamenco: «Que el flamenco era cosa de golfos y borrachos, de gentuza y maleantes. No se supo decantar el arte límpido que daba un grupo nacional de los pozos y grumos de las fermentaciones en las juergas de la ciudad y del señoritismo que no se encanallaba por los artistas flamencos, sino que él encanallaba a esas mujeres y a esos hombres de la nativa marina y la labradora campiña, otra cosecha humana nacida del alto azul y del jugo profundo, inmaculados, hasta que rodaban por las artificiales ciudades... (...) Es uno de los muchos focos de espiritualidad que de modo suicida hemos dejado cegar y aún hemos ocultado como defectos y taras cuando eran expresiones y modos artísticos incomparablemente hermosos»[3].

Tomás Borrás fue autor de un poema clásico ya en la poesía de inspiración flamenca, *Elegía del Cantaor*, que sitúa en el colmao madrileño Los Gabrieles y en el que,

[3] *Obra citada, págs. 7-13.*

poniendo como personaje central a don Antonio Chacón, nos da una espléndida estampa del ambiente flamenco de la época[4]:

> ...Llegan al mostrador el sereno y los guardias
> pidiendo el aguardiente que mata el gusanillo.
> Las guitarras callaron sus falsetas de encaje;
> las artistas, marchitas, se arrancan los postizos.
> Es la hora de Chacón. La madrugada lívida
> como una ahogada, llega, es puntual, a las cinco,
> a la cita del viejo cantaor. Ya no hay gente,
> ya están solos la vida, la pena y los amigos...

«Me declaro profundamente aficionado al cante —manifestaría Borrás a González Clíment[5], en frases que vienen a ser un manifiesto de la más pura ortodoxia jonda (aún aludiendo al flamenco como folklore)—. La jerarquía de este folklore en su música y en su lírica es verdaderamente extraordinaria. (...) A mi juicio, el cante no sale del triángulo que forman Sevilla, Jerez y Cádiz. Es un triángulo esencial, maternal. Nadie podría desmentirme que todo el cante de Huelva, de Córdoba y de Levante es ligero y relativamente flamenco. Es otra cosa. No resisto la actual época fandangueril. A mi entender la verdad gira alrededor de la siguiriya y la soleá. Los cantes chicos llegan por añadidura».

El señor gobernador civil José Carlos de Luna

Esto de los *cantes chicos* Borrás lo había tomado, seguramente, de otro escritor franquista, José Carlos de Luna, quien durante aquel régimen fue gobernador civil en Sevilla y Badajoz.

En sus años juveniles (1926), José Carlos de Luna había publicado un libro titulado *De Cante Grande y Cante Chico*[6], que si tuvo la virtud de reanudar la bibliografía flamenca —prácticamente abandonada desde la *Colección de Cantes Flamencos* de Demófilo en 1881—, tuvo el vicio de introducir algunos errores de los que nos ha costado décadas desprendernos.

El más grave de todos es el que se deduce del título del libro, esa artificial clasificación en *cante grande* y *cante chico.* Y no estoy pretendiendo decir, ¡ojo!, que todos los estilos tienen una misma dimensión cantaora. Evidentemente, no es comparable un fandango a una siguiriya, incluso hechos ambos por un mismo y gran cantaor. Es cierto que cantaores como Palanca, el de la Calzá o Macandé engrandecieron el género fandangueril con sus creaciones, pero no sé que hicieran historia por siguiriyas o soleares. De ahí la dificultad en hacer creíbles clasificaciones tan elementales como la de cante grande y cante chico de José Carlos de Luna. Otro error garrafal suyo fue el de hacer a la caña *abuela venerable* de todos los cantes[7], error que trajo asimismo larga secuela de repetidores.

[4] *González Clíment, Anselmo:* Antología de Poesía Flamenca, *págs. 105-112. Escelicer, Madrid, 1961.*

[5] *González Clíment, Anselmo:* Viejo carné flamenco. *En revista* Candil, *n.º 64, pág. 152. Jaén, Julio-Agosto 1989.*

[6] *Escelicer. Madrid. Reedición del Ateneo de Almería, 1981.*

[7] Ob. cit., *págs. 22-23. «Es, sin duda, la manifestación más antigua del* cante jondo», *escribe Luna.*

Personaje contradictorio, pues, este gobernador civil del régimen franquista metido a flamencólogo. En su libro citado y en otros escritos hay buen número de equivocaciones de mayor o menor calibre. Da la impresión de que el hombre, malagueño, se aproximó al tema flamenco con interés y dedicación, pero desde un posición decididamente elitista, de *señorito* frecuentador de juergas. De él dejó escrito González Climent[8] que «no profesa cordialidad alguna a los cantaores. Los mira con viejo hastío. No los respeta».

María del Carmen García Tejera lo define como «excelente poeta del flamenco, aunque más bien en la línea vernaculista». Y a continuación puntualiza: «Su inspiración poética nace en el campo andaluz (concretamente malagueño y gaditano) donde pasó su juventud; de ahí que su flamenquismo, como ocurre con García Lorca, nazca, más que de su acercamiento literario al tema, de su propia experiencia»[9].

Esa vivencia directa del cante y el baile por parte de José Carlos de Luna es perceptible en su obra de inspiración flamenca, que es abundante, con títulos tan conocidos como *La taberna de los Tres Reyes, El Café de Chinitas* y *El Piyayo,* poema este último muy popular pero en el que, mire usted por dónde, comete otro grave error al confundir al protagonista del mismo

—«¿Tú conoces al Piyayo?
Un viejecillo renegro, reseco y chicuelo;
la mirada de gallo
pendenciero
y hocico de raposo
tiñoso...

que no era el Piyayo, sino otro artista callejero a quien llamaban El Rubúo[10]. Hay un título, menos conocido, en la obra de José Carlos de Luna, *Gitanos de la Bética*[11], que aún no siendo de temas específicamente flamencos, me parece más interesante respecto al mismo que el tan citado *De Cante Grande y Cante Chico.* En todo caso fue una personalidad no desdeñable en el variopinto mundo de gentes diversas que se han movido, y se mueven, en torno al flamenco. Pero sumamente controvertida.

El monárquico complaciente Pemán

A José María Pemán no se le puede considerar, en rigor, hombre del régimen franquista, aunque convivió con él placenteramente. Incluso en plena guerra civil presidió la comisión de cultura y enseñanza de la junta técnica creada en Burgos (1936-1938).

De talante afable, tranquilo, católico y monárquico por convicción —fue presidente del consejo privado de Don Juan, hasta su disolución en 1969—, el régimen lo instrumentó en un tiempo en que no tenía a mano muchos intelectuales de prestigio, dispersos por esos mundos en la diáspora que siguió al fin de la guerra civil. El régimen,

[8] Viejo carné flamenco. *En revista* Candil, *n.º 74, pág. 644. Jaén, Marzo-Abril 1991.*

[9] Poesía flamenca (Análisis de los rasgos populares en la obra poética de Antonio Murciano, *pág. 37. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz. Cádiz, 1986.*

[10] *Calderón Rengel, Juan:* Sobre el Piyayo. *En revista* Candil, *n.º 48, págs. 21-23. Jaén, Noviembre-Diciembre 1986.*

[11] *EPESA. Madrid, 1951.*

en fin, le mimó, le otorgó honores y Pemán se dejó querer; quizá se pasó un poco en el conformismo, pues hay páginas suyas de aquel tiempo de una palmaria tonalidad *azul.*

Como gaditano que era, aunque no necesariamente estudioso del flamenco, Pemán picoteó en este arte interminentemente, sin profundizar demasiado en él. En realidad, no se puede decir que Pemán profundizara en ninguna parcela de su obra, pues su impulso creador fue ágil, volandero, fácil, sin complicaciones... «Mástil del buen decir. Pluma del día», le canta Antonio Murciano[12], pensando quizás en su enorme facilidad versificadora, que le llevaba a escribir en un momento versos llenos de gracia y donosura. Por ejemplo:

Torbellino de colores,
no hay en el mundo una flor
que el viento mueva mejor
que se mueve Lola Flores[13].

«Y es bueno —cuenta Lola[14]— porque está hecho, en un santiamén y de su propia mano, delante mío».

Hizo cosas más importantes, naturalmente, sobre la temática flamenca. «Gran poeta neopopularista —le califica García Tejera[15]—, dotado de enorme capacidad para describir el mundo andaluz, particularmente el de Cádiz». Uno de sus poemas más interesantes es el que dedicó a Aurelio Sellés *el Tuerto:*

A Aurelio se le desgarra
la voz cuando la guitarra
lo cita por soleares...

Los responsables del Concurso Nacional de Córdoba pensaron en 1959 ofrecerle el cierre del acto final de aquella edición del mismo, la segunda, y Ricardo Molina viajó expresamente a Cádiz. «Pemán me recibió espléndidamente —explicaría—. Le formulé la invitación. Quedó sinceramente halagado. Pero se excusó por falta de tiempo y señaladamente para ponerse *a la altura* del concurso. Su modestia se corresponde con su señorío. No es un genio. Pero ingenio le sobra. Y de cante sabe más que lo que demuestra. Es un hombre querido por tirios y troyanos, oficialistas y rojos, académicos y surrealistas. El vale más que su propia obra»[16].

Edgar Neville y su *Duende...*

En 1952, Edgar Neville realizó la película *Duende y misterio del flamenco,* que fue premiada en Cannes y se convirtió pronto en hito de la filmografía del género, tan poco estimulante por lo general. La obra de Neville contaba con actuaciones de Pilar López, Antonio, Alejandro Vega y unas jovencísimas Fernanda y Bernarda, entre otras.

[12] Andalucía a compás, *pág. 179. Fundación Andaluza de Flamenco. Jerez de la Frontera, 1991.*

[13] *Tico Medina:* Lola en carne viva, *pág. 50. Ediciones Temas de Hoy. Madrid, 1990.*

[14] *Tico Medina.* Ob. cit., *pág. 127.*

[15] Ob. cit., *pág. 36.*

[16] *González Climent, Anselmo:* Viejo carné flamenco. *En revista* Candil, *n.º 69, pág. 393. Jaén, Mayo-Junio 1990.*

En aquel tiempo en que aún no se había iniciado la etapa de revalorización del flamenco, una película semejante causó impacto incluso a un público no específicamente aficionado a lo jondo. Es una obra hecha con seriedad y con un profundo respeto al arte que trata. Un visionado actual de la misma quizá revele cierto envejecimiento, y alguna caída en el tópico, pero aún así *Duende y misterio del flamenco* sigue siendo un punto de referencia imprescindible.

Aunque no hubiera hecho esta película, Edgar Neville habría demostrado igual su gran conocimiento y su auténtico amor por el flamenco, al que dedicó también obra escrita, en prosa y en verso, además de alguna otra secuencia cinematográfica (en *El crimen de la calle Bordadores,* por ejemplo). Fue un aficionado serio, de los que no se dejaba embaucar por gorgoritos y repipieces fruto del tiempo.

En 1958, cuando Antonio Mairena todavía era casi un desconocido para gran parte de la afición, Edgar Neville llamaba la atención de sus lectores hacia el cantaor, con ideas que indican, ciertamente, auténtico sentir de lo jondo: «Cuando el cante se va a morir, cuando a los más aficionados comienza a aburrirnos, (...) surge de pronto, inesperada y salvadora, una voz que disipa nuestro aburrimiento y que nos confirma que el cante no tiene fondo, que queda siempre un más allá inédito para nosotros y para los mismos profesionales. (...) Y entonces, cuando estéis *en familia,* pedidle que os *diga* el cante de Triana como era antes de que lo *civilizasen* para traerlo a la capital; a aquel Madrid de hace 40 años, que había perdido la noción de su valía. (...) Alerta, aficionados, uno de los más grandes cantaores de la época canta en Madrid, no os perdáis y escuchadle callandito»[17].

Era, pues, Neville, de los *puros,* de los que saben escuchar, saben lo que escuchan y lo sienten en lo hondo de su ser. Luis Caballero nos habla de su amistad con él, cuando Neville estaba obsesionado por «la idea de poder escuchar la Toná Grande como es», y cuando le hablaba de la afición al cante de su amigo Charles Chaplin, quien según él decía de la cabal de Pena hijo «que esa música era única, extrañamente distinta, que le atravesaba el alma y le ponía alas»[18].

Un Neville, que, jovencísimo, había estado en 1922 en Granada, en el Concurso de Cante Jondo que promovieron Falla y un grupo de intelectuales, donde conociera a Chacón, quien le inspiró unos versos que perduran:

Voz de canario fino, eco en el cielo,
arpegios increíbles y emoción.
Sin emoción no hay arte,
y si al cantaor no sangra el corazón
el flamenco no es bueno;
es tan sólo flamenco de salón.
Y don Antonio conocía el cante.
Y oyó a Silverio, romperse con la debla
el esternón.
«¡Era mucho flamenco el de Chacón!».

[17] *Diario* ABC. *Madrid, 16 marzo 1958.*

[18] Edgar Neville. *Revista* Sevilla Flamenca, *n.º 56, pág. 44. Sevilla, Julio-Agosto 1988.*

Allí, en Granada, adquirió Neville la conciencia de que «se habían olvidado los cantes grandes y sólo imperaban unos insoportables cuplés aflamencados, unas afeminadas colombianas y toda una serie de fandanguillos de gorgorito a cual más ridículo», en sus propias palabras[19].

El poeta del sentimiento jondo Rafael de León

Edgar Neville dirigió también alguna película en cuyo guión aparecía la firma del poeta Rafael de León, una de las personalidades más representativas de la época en relación con el flamenco, aunque no fuera propiamente un escritor del flamenco, pues como es bien sabido su pluma se decantó muy pronto hacia la canción española más que hacia el cante.

Sevillano de familia noble —era primogénito de los condes de Gómara—, había nacido en la calle de San Pedro Mártir, no lejos del centro de la ciudad, una zona en que «los cafés cantantes y cabarets eran lugares donde se podía escuchar a los maestros del flamenco, nombres hoy casi legendarios; a las cupletistas de voces atipladas y carnes generosas; a las bailaoras de nombres sonoros como La Malena y La Macarrona (...). Es la Sevilla del Café Concierto Novedades, del Tronío y del Kursaal, nombre este que para toda una generación fue paradigma de los espectáculos de varietés»[20]. Lugares todos que un jovencísimo Rafael de León frecuentaba asiduamente, al igual que su padre.

Y si ciertamente su producción para el mundo del espectáculo de la época no fue genuinamente flamenca, no es menos cierto que gran parte de la misma estuvo impregnada de flamencura de buena ley, fuera en la expresión poética —sin excluir la métrica—, fuera en el contenido, fuera en los ambientes que supo captar y reflejar admirablemente, no sólo con fidelidad, sino incluso con amor. Valga un sólo ejemplo: *María de la O* fue primero canción, después obra teatral y por último película, interpretada ésta en sus personajes protagonistas por dos bailaoras tan flamencas como Carmen Amaya y Pastora Imperio. Y la propia Amaya hizo de la canción un cante con melismas jondos evidentes.

No se olvide —no olvidemos— que no siempre fue fácil mantenerse fiel a determinadas facetas rectoras de un género en el que Rafael de León fue maestro de maestros. La moral oficial imperante durante la dictadura franquista, especialmente a partir de la firma del Concordato con la Santa Sede en 1952, casaba mal con ese mundo *exaltado y violento* retratado por nuestro poeta y sus colegas, en que *fulanas, marineros, gitanos, equívocas venteras, madrinas o cantaoras* campaban por sus respetos[21]. Y sin embargo, Rafael de León, hombre afecto al régimen, supo mantener su obra en esa línea, tópica si se quiere, del género.

Pastora Imperio, Trini la Parrala y la Petenera, fueron personajes flamencos, entre otros, a los que cantó Rafael de León con su singular donosura y su personal senti-

[19] *Gómez Santos, Marino:* Edgar Neville cuenta su vida. *Diario* Pueblo. *Madrid, 28 abril 1962.*

[20] *Acosta Díaz, Josefa; Gómez Lara, Manuel José; Jiménez Barrientos, José: Introducción al libro* Poemas y canciones de Rafael de León, *págs. 18-19. Ediciones Alfar. Sevilla, 1989.*

[21] Id. id., *pág. 54.*

miento de lo jondo. A esta última, flamenca enigmática como pocas, le dedicó poema y canción:

La Petenera bailaba
en el café del Burrero...

Siendo personaje de los más atractivos para la inspiración flamenca de los poetas, Rafael de León supo escribir algunos de los más hermosos versos que se le hayan dedicado:

La Petenera lloraba
en el café del Burrero;
sobre el mármol de la mesa
se deshojaba su pelo.
¡Malhaya sea, malhaya,
quien Petenera me ha puesto!
Al llegar la medianoche,
la Petenera se ha muerto...

Córdoba y Jerez: el renacimiento

A mediados de la década de los 50 comienzan a ser perceptibles en el mundo del flamenco algunos cambios que, finalmente, concluirán en la mayor dignificación de lo jondo, que hasta entonces había arrastrado décadas de depauperación y miseria, derivadas en primer lugar del operismo y después, del nacionalflamenquismo de la posguerra. Se cita, entre esos elementos del cambio, la primera *Antología* de Hispavox, el surgimiento y auge de los tablaos, la publicación del libro *Flamencología* y la convocatoria del Concurso de Cante de Córdoba. En estos dos últimos hechos fue decisiva la autoría o influencia de intelectuales.

Flamencología fue la obra, cumbre en el tema flamenco, de un escritor no especializado hasta entonces precisamente en el mismo: el argentino, hijo de andaluces, Anselmo González Clíment. Después publicaría otros libros de la misma temática, llegando a formar un personal corpus bibliográfico flamenco de importancia, con títulos como *¡Oído al cante!, Cante en Córdoba, Bulerías...*

Pero su obra capital, y uno de los hitos fundamentales en la historia de la bibliografía dedicada al arte flamenco, fue *Flamencología.* Salió a la luz muy oportunamente, en un momento en que hacía falta ofrecer una perspectiva seria y rigurosa de un tema lastrado por prejuicios y falta de prestigio, y que registraba de siempre una aridez editorial desoladora. González Clíment vino a establecer las bases de un estudio científico y sistemático de lo jondo, e incluso dio nombre a la nueva ciencia: flamencología. Un nombre —lo he dicho repetidamente— que no a todos gusta, pero que está ahí y se usa normalmente, seguramente porque no ha podido encontrarse otro mejor.

En 1956, Anselmo González Clíment fue uno de los cinco miembros del jurado del primer Concurso de Cante Jondo de Córdoba. Otro fue Ricardo Molina Tenor, poeta cordobés, miembro muy significado del grupo *Cántico* y principal responsable de que

ese importante certamen se concretara en una venturosa realidad. Ricardo Molina llegó tardíamente al conocimiento del flamenco, pero se entregó apasionadamente, hasta el fanatismo, a él. Tanto como para dar pie a juicios como el de José García Nieto, quien manifestó por entonces: «Desconfío de los entusiasmos temáticos de Ricardo. Ahora, por ejemplo, desconfío de su exagerada afición flamenca...»[22].

González Clíment, que tuvo múltiples contactos con Molina en el curso de las primeras ediciones del concurso cordobés, en las que ambos fueron jurados y promotores destacados, nos ha dejado multitud de testimonios del hombre y de aquella su entrega enfervorizada hacia lo jondo. Transcribo uno de ellos:

> Sería harto difícil sintetizar la avaricia perceptiva de Ricardo Molina durante las inolvidables jornadas del Concurso de Córdoba. Estaba en todos los rincones y por todos los rincones se escapaba. A veces no se sabía de él por horas y hasta por días. Decir que estaba poseído es poco. Todo él —ojos vivaces, humo rubio sin tasa, Moriles en proximidad— parecía una tabla de multiplicar vivencias. Tanto estaba fuera de sí como ensimismado...[23].

Es cierto que Ricardo Molina se equivocó en su valoración de diversos aspectos del flamenco, seguramente a causa de su estrecha amistad y posterior colaboración con Antonio Mairena —fruto de la cual fue esa obra básica titulada *Mundo y formas del cante flamenco*—, manifestándose en él un extremado filogitanismo, por ejemplo, o una subestimación de figuras del calibre de un Silverio Franconetti o un Antonio Chacón. Aún así, permanecerá como uno de los pontífices de la flamencología, al igual que Anselmo González Clíment, y su aportación a la misma debe considerarse decisiva.

También los intelectuales tuvieron mucho que ver —yo diría que todo— con la fundación en Jerez de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces en 1958. Surgió esta entidad en el seno del Grupo Atalaya, de escritores y artistas jóvenes, del Centro Cultural Jerezano, más tarde del Ateneo de Jerez.

Jóvenes poetas jerezanos fueron alma y vida de este proyecto: Juan Martínez Franco —más conocido como Juan de la Plata, su firma habitual para los temas flamencos— y Manuel Pérez Celdrán, en primer término. La Cátedra de Flamencología, con treinta y tres años de vida ya, cumplió una importante tarea en ese objetivo ideal de dignificar lo jondo, de elevar el nivel de exigencia y rigor en el tratamiento del hecho flamenco. Más, quizás, en los primeros años de actividad que en los últimos, en que aparece como un tanto enquistada en sí misma, cercenadas muchas de sus actividades anteriores, limitada seguramente por la concurrencia de instituciones como la Fundación Andaluza de Flamenco, con más apoyos oficiales y financieros que la Cátedra.

Pero en aquellos primeros años de su andadura, que son los que corresponde historiar aquí, cuando nada o casi nada se había hecho en el terreno de proximar el flamenco a la vida intelectual del país —o viceversa, tanto da lo uno como lo otro—, la Cátedra marcó pautas, abrió caminos, estuvo en casi todo lo que había de tener una significación sustantiva en aquella empresa, entonces ardua y casi quimérica, de jerarquizar este arte que salvo puntuales excepciones había arrastrado a trancas y

[22] *González Clíment, Anselmo:* Viejo carné flamenco. *En revista* Candil, *n.º 69, pág. 395. Jaén, Mayo-Junio 1990.*

[23] Oído al cante, *pág. 77. Escelicer. Madrid, 1957.*

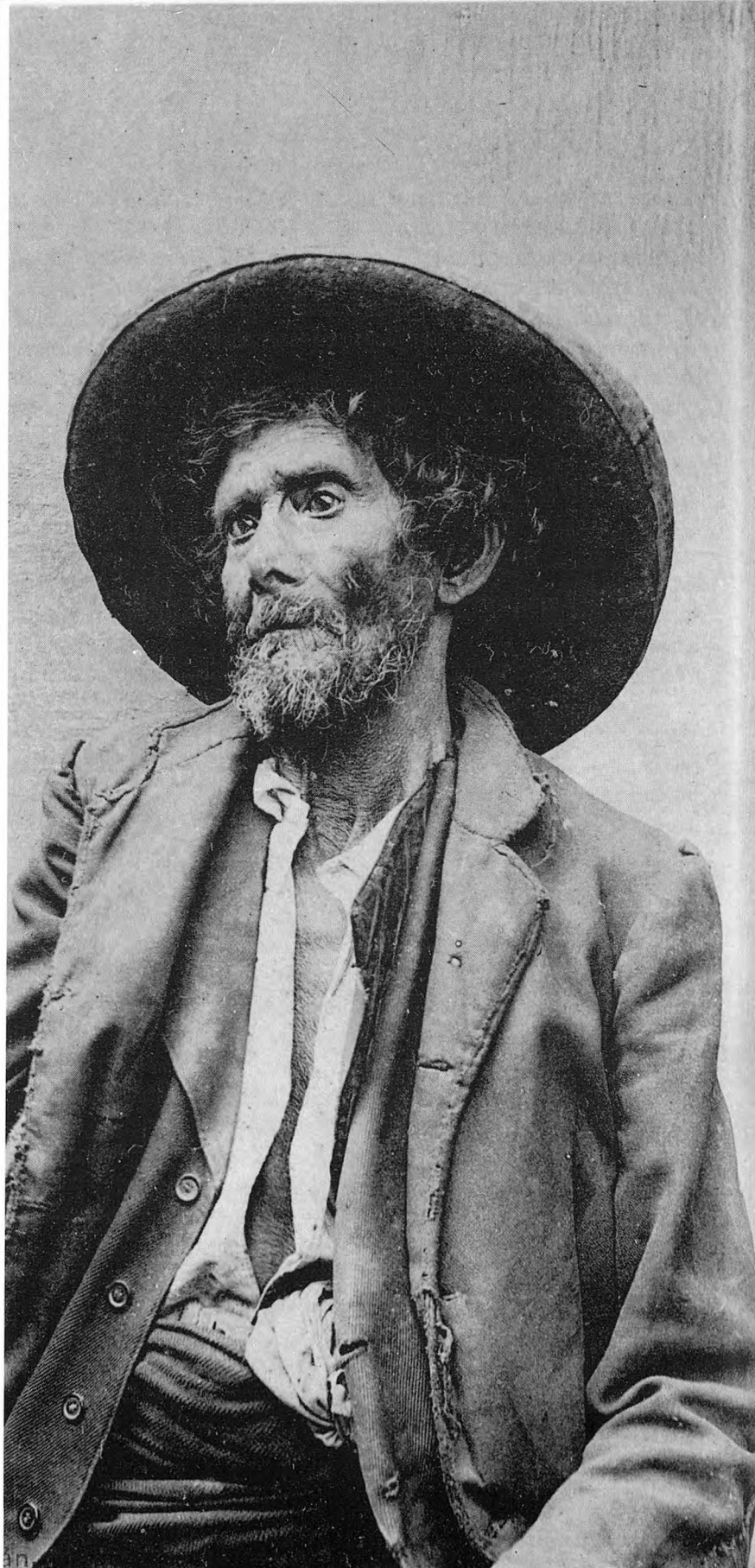
barrancas casi dos siglos de existencia, huérfano de cualquier atención por parte de la gente del pensamiento y la cultura.

En este sentido la Cátedra realizó una notable tarea. Sacó a la luz libros y publicaciones diversos, asesoró e impulsó espectáculos múltiples —la Fiesta de la Bulería ahí sigue, desde 1967—, sus premios nacionales en distintas especialidades continúan mereciendo estimación, tanto por parte de los artistas como por parte de los aficionados, su museo reúne probablemente el conjunto documental y de objetos más importante del arte flamenco, y miembros de número u honorarios de la Cátedra han sido o son las personalidades de más prestigio en el mismo.

Estas son sólo algunas de las realizaciones de una entidad sin precedentes —ni consecuentes, pues las que surgieron después ya tienen otras connotaciones—, con cuya aparición y posterior desarrollo el arte flamenco y el mundo intelectual con él relacionado sentaron las bases definitivas para una correlación posterior que ha sido fructífera y que tuvo trascendencia. Cuando los logros de la Cátedra comenzaron a ser visibles, la percepción por la generalidad de la gente del hecho flamenco varió sensiblemente con respecto a las etapas inmediatamente anteriores.

Lo del *nacionalflamenquismo* comenzaba a ser, sólo, historia...

Ángel Álvarez Caballero



Un gitano de finales del siglo XIX, la época de lo que podemos llamar el «siglo de oro» del flamenco.