

EL CANTE FLAMENCO Y LAS LETRAS ESPAÑOLAS CONTEMPORANEAS

P O R

RICARDO MOLINA y ANTONIO MAIRENA

EL DESPRESTIGIO DEL CANTE ENTRE LOS INTELLECTUALES (1890-1920)

La creciente adulteración del arte flamenco entre 1890 y 1920 (nos referimos al que se exhibía públicamente en cafés y teatros) tenía que provocar una reacción negativa y de desprecio en los hombres de la generación del 98. Era una reacción lógica y natural. Eugenio Noel, escritor menor de aquella generación, representa la actitud general en toda su virulencia. González Climent ha tratado extensamente el tema en su obra *Andalucía en los toros, el cante y la danza* (Madrid, 1953).

No todos los escritores del 98 le fueron, sin embargo, hostiles. Recordemos a un Antonio Machado, cuyo poema «Cante hondo», de las *Soledades, galerías y otros poemas*, es una prueba suficiente:

*Yo meditaba absorto, devanando
los hilos del hastío y la tristeza,
cuando llegó a mi oído,
por la ventana de mi estancia, abierta*

*a una caliente noche de verano,
el plañir de una copla soñolienta,
quebrada por los trémolos sombríos
de las músicas magas de mi tierra...*

En realidad, ni Pío Baroja, ni Unamuno, ni —que sepamos— ningún escritor de aquella gloriosa generación tuvo conocimiento directo del genuino cante flamenco.

Lo que atacaban era la «españolada», que se confundía entonces, como ahora, con la «andaluzada», y al cante y al baile, en cuanto vehículos del despreciable producto. No soportaban la inautenticidad, la afectación, la vulgaridad que habían invadido al flamenco en tanto que *espectáculo*.

La actitud más representativa es la de Baroja, excelente conocedor de Sevilla, Córdoba, Cádiz. Basta leer algunas divertidas páginas de *Las inquietudes de Shanti Andía* para comprobar, a través de la caricatura del andaluz, cuánto desprecio le inspiraba.

* Del libro *Mundo y formas del Cante Flamenco*, de próxima publicación por Ediciones «Revista de Occidente».

«Quería transformarme en un andaluz flamenco (confiesa el protagonista), en un andaluz agitanado. Entrar en una de esas tiendas de Montañés a tomar pescado frito y a tomar vino blanco; ver cómo pateca sobre una mesa una muchachita pálida y expresiva, con ojeras moradas y piel de color de lagarto; tener el gran placer de estar palmoteando una noche entera, mientras un galafate del muelle canta una canción de la *maresita* muerta y el *simenterio*; oír a un chatillo, con los tufos sobre las orejas y el calañés hacia la nariz, rasgueando la guitarra; ver a un hombre gordo contoneándose, marcando el trasero y moviendo las nalguitas y hacer coro a la gente que grita: ¡Olé!, ¡ay tu *mare!* y ¡ezzo *el!*, ésas eran mis aspiraciones...»

La opinión de Baroja refleja, en términos generales, la de sus contemporáneos; nos referimos a los escritores. Sin embargo, esta opinión, referida a Baroja, pierde un poco de su fuerza, porque en términos parecidos nos habló de la jota (que calificó de «brutal») y de otros cantes regionales españoles.

Es que la generación del 98 no fué amiga de la música. Las alusiones de Valle-Inclán son meramente esteticistas y ambientales; las de Azorín, circunstanciales, biográficas. Unamuno se pronuncia abiertamente contra la música, a la que atribuye influencia paralizadora de la acción y de las ideas. Contradictorio, como siempre, Unamuno, escribió una breve composición sobre cante dedicada «al gitano»:

*Con el cante jondo, gitano,
tienes que arrasar la Alhambra,
no le hacen falta a la zambra
palacios hechos de mano.
Que basta una fresca cueva
a la vera del camino,
tienes el cante por sino
que a tus penitas abrevea.
Tienes el sol por hogar,
tienes el cielo por techo,
tienes la tierra por lecho,
por linda tienes la mar...*

Lo gitano, para Baroja, tiene un sentido peyorativo. Por otra parte, su falta de sensibilidad musical y poética le impidió percibir la gracia, el arte, la originalidad del baile flamenco. Por eso es tan grotesca su imagen de la bailaora, que no baila, sino *pateca*. La expresión recuerda otras análogas de Eugenio Noel. La posición barojiana frente al cante y baile flamencos no es más que una muestra de su oposición general a todo folklore que no sea el vasco, al que dedica abundantes recuerdos en sus *Memorias*.

El Madrid de principios de siglo no le inspiró páginas más favorables. Don Pío ha trazado magistralmente la caricatura de cada tipo humano regional. Somete cada región española a semejantes análisis, y como fruto de él obtiene esos personajes, verdaderos dentro de su deformación esencial.

En lo andaluz, Baroja exageró y destacó lo negativo y bastardo. Y lo hizo con claridad y justicia. ¿Acaso lo que Baroja presenta grotescamente no es la plaga que amenaza y viene corroyendo al cante desde hace cincuenta o sesenta años?

La actitud de la generación del 98 no desaparece con sus hombres representativos. Todavía son muchos los escritores e intelectuales de nuestro tiempo que la prolongan. Testimonio evidente es el artículo *Las ínfulas del flamenco*, de don José Bergamín («Al volver», p. 139, ensayos, ed. Seix y Barral, S. A., Barcelona, 1962). La crítica de Bergamín tiene un fundamento literario. No alude a experiencias propias. Habla del cante «de oídas». Su opinión es una amalgama de otras. Enfoca en falso un objeto cuya poderosa realidad desconoce. Tropieza con la aporía de la interna contradicción del cante, a un tiempo popular y aristocrático o minoritario. Bergamín asimiló el cante al folklore y se encontró con el caso estupendo de una manifestación supuestamente folklórica, de carácter impopular. Ahí está el error. Porque el flamenco no es folklore, por más que de él proceda. Lo ha superado e ingresado en la esfera superior del arte. Por tal razón carece de aquella popularidad o favor de las masas, constituyendo un caso, quizá único, de «arte popular minoritario».

En cuanto a las conquistas universales del cante, estimado hoy en todo el mundo, no son, como sugiere Bergamín, consecuencia de una desorbitación agónica, sino de su entrañable contenido humano.

Volviendo al tema de la generación del 98, es oportuno subrayar que otros factores, ajenos al arte, pesaron sin duda en la desestima de lo flamenco, capítulo particularísimo de una desestima mucho más grave y general de lo andaluz. Mas no es éste lugar ni momento de considerar el fenómeno. Nos desviaría demasiado de nuestro objeto.

Escritores posteriores, como don José Ortega y Gasset y don Eugenio d'Ors, adoptaron actitudes muy diferentes. Don José Ortega acercóse más que D'Ors a la posición dominante de la generación del 98. Su *Teoría de Andalucía* califica de «quincalla meridional» fastidiosa al «cante hondo», que asocia al contrabandista y la «presunta alegría» del andaluz.

Este juicio data de 1927, en que fué publicado en *El Sol*.

Lo extraño es que, adverso al cante, don José Ortega fuese tan amante del castizo y flamenco toreo. Es muy posible que una expe-

riencia más profunda hubiese repercutido en sentido favorable. De todas formas, hay que valorar el juicio como lo que es: una simple alusión, escrita además en época relativamente temprana.

Eugenio d'Ors, testigo de las jornadas granadinas precursoras del Concurso Nacional de Cante Jondo de 1922, nos ha dejado pruebas dispersas de comprensión y amor al cante, al baile y al toque flamencos. Una de las glosas más interesantes, titulada *Cante Jondo*, remite nada menos que a la ciencia de la cultura el problema (con el que chocó Bergamín) de la definición de la naturaleza del cante: «Porque o una de dos: o bien se trata aquí de algo ya entrado y difundido en el conocimiento común, como en el folklore oral los proverbios y en el folklore material los trajes populares, y entonces, ¿a qué viene el misterio?; o bien estamos con ello en la región del hermetismo y de los sabores, para cuya luz y cuyo cultivo es necesaria la iniciación, y en este caso el tal saber distará bastante de ser «folklore», de constituir un «saber popular» (*Nuevo glosario*, vol. III, pp. 820-21, Editorial Aguilar, 1949).

En *Dialéctica de la guitarra* descubre el importante secreto de que «la guitarra, lejos de limitarse a cantar, razona. Por eso, el sometido al hechizo de un rasgueo no sólo queda suspenso, sino convencido» (*Nuevo glosario*, vol. I, p. 199; Ed. Aguilar, Madrid, 1947).

Epos de los destinos recoge en verso la impresión que causó a don Eugenio una visita a «El Polinario» granadino, taberna flamenca de la calle Real, de la Alhambra, donde solían celebrar tertulia los organizadores del Concurso Nacional de Cante Jondo de 1922 (*Epos de los destinos*, Editora Nacional, Madrid, 1948).

El hecho de que los grandes escritores e intelectuales españoles se ocupasen más o menos incidentalmente del cante entre 1890 y 1920 demuestra, sobre todo, que había adquirido un relieve significativo y extraordinario, por más que se manifestara exteriormente en forma de lamentables mistificaciones (salvo contadísimos casos excepcionales).

EL CONCURSO NACIONAL DE CANTE JONDO DE GRANADA EN 1922

Los escritos sobre música y músicos, de Manuel de Falla; la obra documental de Eduardo Molina Fajardo *Manuel de Falla y el cante jondo* (edición de la Universidad de Granada, cátedra Manuel de Falla, Granada, 1962) y los numerosos artículos periodísticos aparecidos en la prensa de la época y posterior nos informan ampliamente

sobre el desarrollo y los frutos del ya casi legendario Concurso de Cante de Granada.

«Una tarde caminaban solitarios Manuel de Falla y Miguel Cerón por los jardines del Generalife, y volvieron al tema. Falla insistió en que el cante jondo estaba en trance de desaparecer, y Cerón insinuó que quizá se atajaría su muerte convocando un concurso de cantaores no profesionales, gente vieja que no estuviese influida por las nuevas modas.

—¿Se atreve usted a que hagamos ese concurso? —preguntó.

Manuel de Falla se paró, miró atentamente a su compañero y sólo dijo:

—¡Hombre, sí!

Y este sí apasionado fué la base de la rehabilitación del cante jondo, el fulminante de la gran polémica española, piedra inicial del éxito del «Primer Concurso del Cante Jondo», celebrado en Granada en los días 13 y 14 de junio de 1922 (Eduardo Molina, *Manuel de Falla y el cante jondo*, pp. 49-50, Granada, 1962).

Corría diciembre de 1921 y los organizadores proyectaron incluirlo en los festejos del Corpus de 1922, buscando con ello obtener una subvención municipal.

La solicitud al Ayuntamiento la redactó Miguel Cerón y la suscribía el Centro Artístico de la ciudad. El documento alternaba verdad y error en memorables dosis. Verdad: la influencia del cante en la música europea contemporánea. Error: que Granada, según las más serias investigaciones, sea su cuna.

La solicitud iba firmada por importantes personalidades intelectuales y artísticas.

Subrayaremos los nombres ilustres de Falla, Turina, Juan Ramón Jiménez, Pérez de Ayala, Oscar Esplá, Adolfo Salazar, Alfonso Reyes, Fernando de los Ríos, García Lorca, etc.

Tras laboriosas deliberaciones concretáronse las bases, el lugar y el desarrollo del concurso, y se creó una *Escuela de Cante Jondo* para que, semanas antes de las pruebas, enseñara a cantar a los aficionados de la localidad, haciéndoles oír discos seleccionados para el caso; medida de encantadora ingenuidad.

Por fin, celebróse el concurso en la plaza de los Aljibes, con una brillantez extraordinaria de poetas, pintores, críticos musicales, periodistas, compositores, catedráticos y una carestía no menos extraordinaria de cantaores.

El premio de honor, correspondiente a las siguiriyas, quedó desierto. El premio de soleares, serranas, polos y cañas se dobló y fué para Diego Bermúdez Cala, apodado *Tenazas*, y Manolo *Caracol*, un niño

entonces. Los otros premios se otorgaron a Francisco Gálvez, *Yerba-güena*; José Soler, *Niño de Linares*; María Amaya, *La Gazpacha*, y las niñas granadinas Concha Sierra, *la Goyita* y Carmen Salinas.

Los datos son por sí tan elocuentes, que no necesitan comentario.

El certamen granadino del año 1922 cumplió la misión primordial de rehabilitar el cante entre artistas e intelectuales. Los concursantes fueron pocos y de escaso relieve, si se exceptúa a Manuel Ortega (Manolo Caracol), cuyo destino de cantaor despuntó públicamente entonces. El resto (el mismo Diego Bermúdez) careció de personalidad y de trascendencia. El concurso fué una fiesta para intelectuales—legos la mayoría en materia del cante—, en modo alguno un auténtico certamen para cantaores, y la prueba está en que tanto en los días del concurso como ahora no es de los cantaores de quien se habló—ni se habla—, sino de las relevantes personalidades españolas y extranjeras que acudieron. Del cante genuino, pues, ni la discografía ni los profesionales (con haberlos de primerísimo orden) hacían otra cosa que seguir mercantilmente la moda del fandango, los cantes levantinos, etc.

La gran personalidad magistral estaba asesorando al Jurado, y se llamaba don Antonio Chacón.

Y los concurrentes (mas no concursantes) geniales llamábanse Pastora Favón, *Niña de los Peines*, y Manuel de Soto Loreto, *Niño de Jerez*, o *Manuel Torre*.

Al margen, pero en fecunda tangencia con el cante, había dos poderosos creadores andaluces: don Manuel de Falla y Federico García Lorca.

El objetivo de reorientar la afición y reintegrar el cante a su primitiva pureza no se había logrado. Una de las causas del fracaso radicó, a nuestro juicio, en el supuesto erróneo de que el concurso partía, a saber: que el cante es *cosa del pueblo*, y que el gañán y el mayoral, el arriero y el hortelano, el zapatero y el sastre, el cochero y el carpintero poseían puro el precioso legado, mientras que el profesional era responsable de la reinante adulteración y, por tal motivo, debía tener vedada la participación en el certamen.

Pero negar acceso al profesional era ir al fracaso; porque el cante es arte de profesionales o, a lo sumo, de minorías muy exiguas. El pueblo jamás cantó ni conoció siquiera la inmensa mayoría de las modalidades que el concurso granadino calificó de jondas. Dichas modalidades fueron siempre patrimonio de muy pocos. Por eso el Concurso surtió menguado efecto. La figura más distinguida que

descubrió fué la de Manolo Caracol, niño entonces, profesional hoy; figura que, con el Concurso y sin él, estaba abocada a un puesto señero en la historia flamenca; figura, por otra parte, no surgida del pueblo, sino de una familia gaditana de cantaores y bailaores calés,, que desde muchas generaciones vivían en la intimidad de sus hogares su propia tradición cantaora.

Los verdaderos maestros, *el Morcilla* (Jiménez Herмосilla, hijo de Enrique *el Mellizo*), Manuel Torre, Pastora y Tomás Pavón, *Niño Gloria*, *Curro de la Jeroma*, *Niño de Escacena*, Cayetano Muriel, Juan Mojama, Joaquín de la Paula, *Joaniquí de Utrera*, etc..., no asistieron. Y ellos poseían (no el pueblo) el buscado tesoro.

El cante no recibió impacto alguno. Ya lo hemos apuntado: el concurso granadino afectó principal y transitoriamente a un heterogéneo grupo de artistas e intelectuales. Frente a los ataques de la generación del 98 surgen ahora dos excelsos defensores de la causa flamenca: Falla y Lorca.

La tentativa quedó ahí. Todo siguió como estaba antes de la celebración del concurso. Ni los discos, ni los teatros, ni las salas de fiestas, acusaron el golpe. Y la afición general no sancionó con su aplauso el fallo del jurado: la presentación al público de algunos de los premiados en diversas ciudades españolas fué un lamentable fracaso.

DOS PALADINES: DON MANUEL DE FALLA Y FEDERICO GARCÍA LORCA

Manuel de Falla, nacido en tierra y tiempo de cantes (Cádiz, 1876), oyó desde niño a *la Morilla*, moza rondeña que servía de criada en su casa. Recuerdos infantiles, nostálgicas canciones maternas afloran en sus obras. *La Nana* («Siete canciones») es acaso la que su madre le cantaba de niño (L. Campodonico: *Falla*, Ed. du Seuil, pág. 105, Bourges, 1959).

Desde sus primeras obras el cante ejerció profunda influencia en el primer músico español de todas las épocas, hasta que a partir de 1922, precisamente a raíz del Concurso del Cante Jondo de Granada, su inspiración se alejó definitivamente de lo flamenco, y aun de lo andaluz. Antes que él Albéniz había bebido en la misma fuente, pero su actitud había sido distinta. Ni Albéniz ni Turina consiguieron trascender lo flamenco a un arte universalístico en el grado en que lo logró Falla, superando limitaciones regionales y nacionales.

El gran compositor gaditano utilizó el cante como reactor de ideas y, asimilándolas directamente, les dió expresión abstracta.

El cante tuvo para él valor inapreciable en su calidad de fuente de la que llamó Pedrell *música natural*, traduciendo un concepto de Oublichief (L. Campodonico: *Op. cit.*, pág. 93). Por eso, a través de la conferencia de Lorca, Falla lo describió: «*teñido por el color misterioso de las primeras edades*».

La propia experiencia, el interés de Pedrell, su maestro, por el folklore en general y por el flamenco en particular, el ambiente de su adolescencia y juventud, despertaron su temprana afición. Más tarde Debussy había de influir decisivamente en su orientación artística, mostrándole cómo se deben utilizar los elementos de origen popular. Falla descubre en la música de Debussy «verdad sin autenticidad, porque no hay un solo compás tomado al folklore español, y sin embargo, toda la composición (1) evoca a España, incluso en sus menores detalles».

Verdad y autenticidad brillarían sólo en la obra del maestro gaditano. Partiendo de Barbieri y Albéniz, Falla, técnicamente formado al lado de Pedrell, encuentra su camino propio en París, donde establece fecunda comunión artística con la música europea.

La etapa creadora comprendida entre 1904 y 1922 se caracteriza por la persistencia de un común denominador que es el cante y el toque flamencos. «La vida breve», «Sombrero de tres picos», «Las noches en los jardines de España», «La fantasía bética», son las obras maestras de ese período.

¿Qué pensaba Falla del cante? Su breve estudio *El cante jondo* («Escritos sobre música y músicos», Colec. Austral) desarrolla su teoría. El tronco del que derivan los cantes jondos (los que nosotros hemos calificado de «gitanos primitivos») es la siguiiriya. Todos guardan «altísimas cualidades que los distinguen de los cantes que el vulgo llama flamencos».

Luego analiza los factores históricos del cante y sus caracteres propios, de los que deduce su parentesco con los primitivos sistemas musicales hindúes.

Como colofón, y para subrayar la importancia del cante, repasa su influencia en egregios compositores europeos, rusos y franceses principalmente.

Las últimas relaciones de Falla con el cante flamenco ejemplifican (a parte del valor intrínseco de su obra) el camino a seguir y la actitud a tomar frente a lo popular.

(1) *Soirée dans Grénade.*

Falla jamás fué lo que se llama un músico folklórico, como lo habían sido muchos de los infaustos compositores de zarzuelas anteriores y contemporáneos suyos. Por otra parte, la obra musical de Falla, estimada en el mundo entero al lado de un Strawinsky o un Bela Bártok, familiarizó a numerosas minorías españolas y extranjeras con la idea de la excelsitud del flamenco, abriéndole así camino en la estimación de los mejores.

Lo extraño y casi inexplicable es que a continuación del Concurso granadino el maestro se apartara para siempre de lo andaluz. Más que a contrariedades humanas, pensamos que ese alejamiento obedeció a desilusión artística. Falla esperaba mucho del Concurso, y la magnitud de su esperanza fué defraudada por la mediocridad del resultado.

Es posible que, de haber logrado acceso al hermético mundo gitano-bajoandaluz, Falla se hubiese sentido compensado con creces. Pero en Granada, lejos de él, el gran músico no traspasó los umbrales del minoico laberinto flamenco. Porque en Granada no podía tener experiencia del cante, y mucho menos del que calificaba de jondo. Ni siguiiriyas ni soleares, ni tonás, ni polos, ni cañas arraigaron nunca en Granada. La sugestiva ciudad andaluza no cuenta con un solo siguiiriyero ni con un soleaero que hayan pasado a la historia; fenómeno nada privativo, pues lo mismo ocurre en Málaga, Córdoba, Jaén y Almería... (2).

Para penetrar en el «sancta sanctorum» del cante puro Falla tenía que haber vivido en Sevilla y haber morado temporalmente en muchos de sus pueblos. En Sevilla congregábase el oro de ley de la época. Los maestros de Cádiz y de Jerez aflúan a ella. Sevilla era un crisol. Ahora bien, además de la razón geográfica, otras dos poderosas circunstancias impedían la familiaridad de Falla con el cante. Una de ellas, su prejuicio contra los profesionales, que entrañaba la creencia de que el cante es de dominio popular, y otra, el carácter serio y reservado del maestro.

Para ingresar en la cueva mágica del cante hay que contar con la amistad y simpatía de sus cultivadores, los gitanos bajo-andaluces. Hay que metamorfosearse «de verdad». Sólo entonces gozaremos el precioso privilegio de la «iniciación».

Se nos objetará que Falla había oído cantar muchas veces a Chacón, a Manuel Torre, a Pastora Pavón. Precisamente tal hecho justifica su fervor. Pero la experiencia nos enseña que no basta. Un cantaor en

(2) La colección de artículos «Cosas de Antaño», de Antonio Muñoz, publicada en *El Ideal*, de Granada (diciembre, 1962), da fe de cuanto acabamos de afirmar, por si fuera poco testimonio el de la historia misma del cante.

una reunión de intelectuales, por muy ilustres que sean, se siente como el pez fuera del agua y canta casi siempre por cumplir, si no es que da «gato por liebre». Y un cantaor de rango y gitano nunca da todo lo que tiene a una reunión de ese tipo. El único procedimiento de indagar en el tesoro celosamente oculto es ganarse su amistad y su confianza.

La presencia de Rusiñol, Zuloaga, Gómez de la Serna, Falla, Oscar Esplá y tantos escritores y artistas en las fiestas privadas de «El Polinario» sólo podía producir reacciones negativas desde el punto de vista flamenco. El hecho es triste, pero real. En el fondo de su alma, el gran cantaor desprecia profundamente cuanto no procede del «Tronco de Faraón». Y aquellos artistas y escritores madrileños, catalanes valencianos, congregados en Granada como en un sínodo para definir la ortodoxia de un arte que desconocían, tenía que causar sorda e íntima irritación en los sumos sacerdotes de ese arte.

Federico García Lorca, muy joven en 1922, se interesó apasionadamente por el cante, arrastrado por las circunstancias locales granadinas y el ejemplo insigne de Falla, pero llevado también por una vocación flamenca indiscutible y sentimentalmente preparado por recuerdos de su infancia. (Vid. *Manuel de Falla y el Cante Jondo*, Eduardo Molina, páginas 62 y 63.)

Las dos obras poéticas de Lorca más popularizadas *El poema del Cante Jondo* y el *Romancero Gitano* son el mejor testimonio de su flamenquismo. Algunos desorbitaron el valor de lo flamenco (y de lo gitano) en la obra del poeta granadino. El propio Lorca reaccionó contra aquella engañosa imagen que lo reducía a poeta gitanófilo: «Mi gitanismo es un tema literario y un libro. Nada más.» (Guillermo Díaz Plajá: *Federico García Lorca*, Colec. Austral, pág. 106.)

El Poema del Cante Jondo, «escrito al calor de los preparativos del Concurso granadino en 1921, y publicado más tarde, nos ilustra sobre las ideas y sentimientos de Lorca respecto al cante.

La función y el alcance de lo flamenco en su poesía no han sido tratados a fondo, que sepamos. Nuestras observaciones aspiran a aproximarse, por lo menos, a la cuestión. Puede afirmarse sin temor a yerro que ni antes ni después de él hubo poeta que más profundamente haya captado el mundo y el espíritu de lo flamenco. La penetración mágica de Lorca en ese mundo es un capítulo —no más— de una orientación mucho más amplia de su poesía: la tendencia a lo popular.

Esta se pluraliza por cuatro vertientes: el *Romancero castellano*, el *Cancionero de los siglos xv al xvii*, el *Cante Flamenco y los Toros*. No nos proponemos desarrollar el hecho que apuntamos ni indagar la

causa o causas que pudieron haber influido en favor de lo flamenco. La cuestión es sugestiva, pero lo que nos interesa ahora es señalar cómo lo flamenco y, concretamente, el cante, encarna en la poesía lorqueña hasta el punto de convertirse en sustancia de un libro fundamental, *El Poema del Cante Jondo*, y en fuente inspiradora del *Romancero Gitano*.

Tenemos un documento precioso que nos informa de las ideas de Lorca: la conferencia que con el título *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado «Cante Jondo»* leyó en el Centro Artístico de Granada el 19 de febrero de 1922.

Aunque en última instancia no pasa de ser una exaltación lírica, preparatoria de clima propicio al Concurso inminente, la conferencia revela finura, apreciación de los matices y profunda simpatía por el tema. En cuanto a la interpretación del fenómeno del cante, Lorca mantiene: 1.º, la diferencia entre lo jondo y lo flamenco. 2.º, la identificación de lo jondo con el cante primitivo andaluz, y 3.º, la creencia de que ese cante primitivo había surgido del «alma música del pueblo». Tal creencia, muy de acuerdo con el neopopularismo poético de la época y con importantes teorías literarias avaladas por la autoridad magistral de Menéndez Pidal, despistaron a Lorca del camino a seguir en una posible investigación sobre el origen del cante. Pues el cante flamenco —ya lo hemos expuesto— refunde materiales heterogéneos preexistentes en Andalucía. Algunos de dichos materiales seguramente podrían definirse como cantos populares andaluces, mas no todos. Ahora bien, el cante flamenco (nosotros no distinguimos lo flamenco de lo jondo) fué desde su origen críptico, oculto, secreto, como expresión profunda de un pueblo perseguido.

Lo más valioso de la conferencia es el breve y certero estudio sobre las «letras» o «coplas», que tendremos muy en cuenta al tratar el cante en su aspecto literario.

Mucho más profundo que la conferencia es el *Poema del Cante Jondo*. El poeta se mueve aquí en su mundo. No dominaba los hechos, en lo que al cante se refiere, pero había llegado a una entrañable identificación con su esencia lírica. Los hechos no le hacían falta al poeta.

Cuatro cantes, los portentosos cuadros titulados *Viñetas*, las *Tres ciudades* y los *Seis caprichos* componen la obra que comentamos. Estilizados, transfigurados, trascendidos al plano superior de la poesía, no falta ningún elemento característico: cante, baile, guitarra, taberna, café de cante, pueblo nocturno, cantaor, cantaora, castañuela, balcón, cueva, serranía, chumbera, procesión, velatorio, candil...

A la dominación de la imagen acústica, representativa de la Siguiriya (el «grito») y de la Petenera (las «campanadas»), opónese el predominio de lo óptico en la Soleá (el «puñal») y en la saeta (panorama de pueblo en «Semana Santa»).

Tres ciudades asumen categoría típica: Granada, Córdoba y Sevilla.

Desde su *Andalucía del Sacromonte* Lorca olvidó la «Andalucía del Observatorio de San Fernando. Cádiz, Jerez, Huelva brillaban por su ausencia. Málaga es aludida en varias ocasiones, pero sin alcanzar nunca el relieve de Granada y Córdoba, ciudades protagonistas del «Poema».

Las *Viñetas Flamencas* nos dan que pensar. Existe una marcada antinomia entre la sustancia gitana del *Poema del Cante Jondo* y el dócil sacrificio que el poeta ofrece a los ídolos convencionales del cante, que tenían que ser *no-gitanos*: Silverio y Juan Breva. No faltaba más que don Antonio Chacón para que el triunvirato fuese completo. Pero hay un dato personalísimo, que es la dedicatoria de las *Viñetas* al maestro del cante gitano Manuel Torre, en lo que se revela, a nuestro entender, que al escribirlas Lorca siguió la opinión vulgar, mientras que al dedicarlas, obedeció a su personal inspiración que le arrastraba irresistiblemente hacia las misteriosas raíces del cante: hacia los gitanos de la Baja Andalucía, encarnados en el *Niño de Jerez*.

Hasta qué punto es auténtica la inspiración flamenca de Lorca en esta obra lo demuestra la *Viñeta* dedicada a Silverio, en la que descubrimos coincidencia literaria con una vieja siguiriya: son aquellos versos que marcan la culminación poética y expresiva del retrato de Franconetti:

*Los viejos
dicen que se erizaban
los cabellos
y se abría el azogue
de los espejos.*

La siguiriya aludida coincide con los dos últimos versos. Es la siguiente:

*Yo no sé por dónde
al espejito donde me miraba
se le fué el azogue.*

No se limitó al *Poema del Cante Jondo* y a la Conferencia el influjo del cante y de su mundo en la obra lorqueña. Está presente también en el *Romancero*, en la conferencia sobre «el Duende», en sus creaciones dramáticas.

REHABILITACIÓN DEL CANTE FLAMENCO
EN LA ACTUAL POESÍA ESPAÑOLA

En nuestro tiempo los grandes poetas han cultivado los metros populares y han bebido inspiración en el cante flamenco. Algunos (Manuel Machado: *Cante hondo*) incluso han compuesto con éxito letras para cantar. La tendencia venía del siglo XIX, en que varios poetas escribieron letras populares. El cancionero de Paláu incluye un apéndice de coplas firmadas por Antonio Trueba, Augusto Ferrán, Ventura Ruiz Aguilera, Campoamor, Zorrilla, Balart, Luis Montoto, Cayetano Alvear, Villaespesa, etc... En total 79 autores. Pero la colección peca de informalidad, porque incluye como «cantares» poemas que jamás fueron concebidos en ese sentido por sus autores. Tal vez ocurre con Bécquer, representado por la conocida rima:

*Por una mirada un mundo,
por una sonrisa un cielo,
por un beso... ¡yo no sé
qué te diera por un beso!*

La inmensa mayoría de estas coplas no prendieron en el pueblo ni llegaron a cantarse. La causa la ha señalado certeramente don Francisco Rodríguez Marín: *el olor literario*.

A veces, el pueblo reelaboró coplas de origen culto con pretensiones populares. En tales casos casi siempre mejoró las originales. Sirva de ejemplo uno de los aducidos por Rodríguez Marín (*El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*, pág. 44). El cantar de Ventura Ruiz Aguilera:

*En tu escalera mañana
he de poner un letrero
con seis palabras que digan:
«Por aquí se sube al cielo».*

adoptado por el pueblo se transformó en la siguiente copla:

*En la puerta de tu casa
he de poner un letrero
con letras de oro que digan:
«Por aquí se sube al cielo».*

A. González Ciment ha coleccionado en *Antología de la Poesía Flamenca* (Edit. Escelicer, 1961) una serie de poemas *circunscritos a lo que va de siglo*. El índice suma 85 poetas (españoles y americanos). El criterio del antólogo no fué selectivo. Su propósito consistió en reali-

zar *un balance* de poesía contemporánea inspirada en temas de cante, baile y guitarra.

A la distinción de González Climent entre poetas vernáculos (o tradicionales) y neopopularistas nosotros añadiríamos un tercer grupo estrictamente lírico, constituido por los poetas que se limitaron a asimilar y refundir sustancia o hechos flamencos a su pura e íntima subjetividad, tal como ocurre en Caballero Bonald. La nota castiza, externa, pintoresca, está ausente. Alberti, Oliverio Gironde, Bartolomew, Rodríguez Spiteri, pertenecen a este grupo.

La diferenciación entre vernaculistas y neopopularistas establecida por González Climent en el prólogo nos parece muy justa: «La tarea del vernaculista —escribe—, sin ser del todo pleonástica, rara vez alcanza a renovar ni menos que menos a reforzar lo que el pueblo brinda con más segura prodigalidad y frescura. Se trata, pues, de un folklorismo presionado por procedimientos estilísticos.»

El neopopularismo se caracterizó, según González Climent, por su calidad lírica y literaria de primer orden, arraigada principalmente en el motivo flamenco. Una extraordinaria libertad y variedad son sus atributos cardinales.

La Antología de Poesía Flamenca muestra que un 25 por 100 de poemas se inspiran en el *cante* (los mejores están firmados por Caballero Bonald, Concha Lagos, Antonio Murciano, Rafael Montesinos, José María Pemán y Mario López).

Le siguen en importancia cuantitativa los dedicados a ciudades andaluzas (un 13 por 100). Sobresalen composiciones de Gerardo Diego, Carlos Murciano, Romero Murube, Adriano del Valle. Luego, los inspirados en motivos del baile (12 por 100, muy mediocres en general, a excepción de los de Carlos Pellicer, Mario López y A. Murciano).

El grupo biográfico evoca cantaores de antaño. El más celebrado es Chacón. Tres poesías merecen destacarse: la de José María Pemán a *Aurelio de Cádiz*, la de Tomás Borrás a *Chacón (Elegía del Cantaor)* y *Funeral*, de Eloy Muñoz Martí, *in memoriam* de Rodríguez Marín, verdadero alarde en verso de erudición flamenca. El puro lirismo representa un 10 por 100 (J. Rejano, R. Molina, Roy Bartolomew, G. Diego, Aquilino Duque, González Estrada, Caballero Bonald, R. Montesinos, Rodríguez Spiteri)... Lorca, Gerardo Diego, Antonio Machado, Pemán y Evaristo Carriego son cantaores de la guitarra (5 por 100). Finalmente, Andalucía en general inspira poemas de M. Machado, Romero Murube y Benítez Carrasco (3 por 100).

Un tono de áurea mediocridad flota en la *Antología*, donde de cuando en cuando suena la malhadada pandereta andaluza. A pesar de Villalón y de M. Machado, llegamos a la conclusión de que el can-

to de cisne de la poesía flamenca lo representa la obra lírica de Lorca (en su *Poema del Cante Jondo* y *Romancero Gitano*). Y no podemos menos de llamar la atención sobre el poema admirable *Cante hondo* de Antonio Machado, que brilla en el libro con profundo esplendor de solitario astro.

LAS COPLAS Y EL CANTE ACTUAL

La primitiva sencillez de las letras gitanas y el «esprit» de las andaluzas se han adulterado en los últimos cuarenta años. El cancionero flamenco ha padecido una lamentable invasión de coplas escritas por compositores comerciales, ansiosos de halagar el gusto popular con lo truculento, sensiblero y folletinesco. Todo lo cual existía en las coplas primitivas, pero excepcionalmente y en germen.

El auge del fandango (1915-1950) con sus «letras» melodramáticas intensificó el mal y lo agravó. Fué así como se divulgaron esas caricaturas flamencas que en tanto libretillo a la venta callejera constituyen un atentado contra la mágica tradición literaria, la gracia, la sinceridad y el espíritu mismo del cante flamenco.

Debe denunciarse también la nefasta costumbre (todavía en boga) de intercalar recitales de versos entre cante y cante, de la que *Romería Loreña* puede ser grotesco exponente.

Pero los buenos cantaores intuyeron que no es ese el cauce literario del cante. En consecuencia, su fidelidad a las viejas coplas sumóse a la fidelidad a los cantes auténticos, y si aportaron creaciones personales, fué siempre a tono con los altos ejemplos de la tradición literaria flamenca.

Los grandes maestros fueron extraordinariamente sensibles al contenido de las coplas. Su argumento lírico o sentimental fué y sigue siendo para ellos inspirador estímulo.

Cuando interpreta una «letra», el buen cantaor tiene muy presente su contenido, y los matices expresivos del cante se ajustan al desarrollo de la letra, de la que son íntima y sentida expresión. La elección de las letras (para cantarlas) no por intuitiva es menos delicada. Las hay que no van a ciertos estilos. El cantaor debe realizar una doble elección, pues ha de escoger una copla idónea al cante y además en armonía profunda con su estado de ánimo del momento. La compenetración con la letra ha de ser muy honda y total, de forma que se produzca la impresión de que acaba de nacer en el instante mismo en que se está cantando, y que brota espontáneamente de los más entrañables estratos sentimentales del artista.

Algunos cantes (bulerías, tanguillos) están abiertos a toda suerte de inmigraciones. Coplas de moda, de procedencia italiana, francesa o norteamericana, invadieron las bulerías, cuya actitud hacia los recién llegados invasores la define perfectamente el clásico:

Graecia capta ferum victorem cepit...

En la obra de nuestros clásicos, desde Cervantes y Lope hasta Rafael Alberti y Antonio Machado, se pueden espigar «letras» cantables, flamencas por el espíritu y por la forma. Tal la garbosa quintilla de *La Encerrada*, de Alberti:

*Porque tienes olivares
y toros de lidia fieros,
murmuran los ganaderos
que yo no vengo por ti,
que vengo por tus dineros...*

Ricardo Molina y Antonio Mairena
Calle Coronel Cascajo, 26
CÓRDOBA (ESPAÑA)