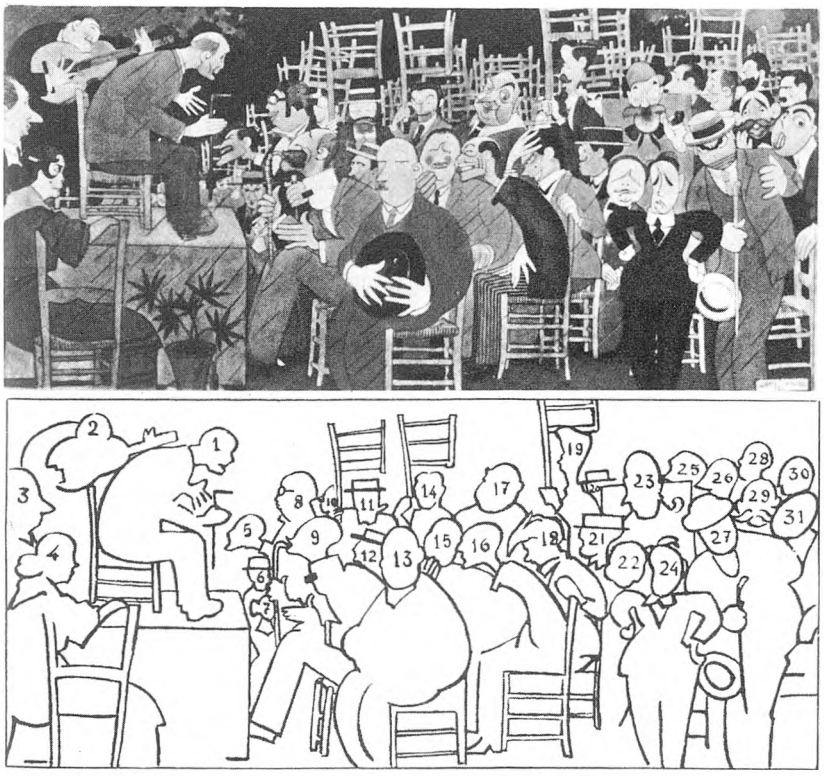
Granada, 1922. Manuel de Falla reivindica al flamenco

Sobre el concurso de Granada del 22 se podría hacer una conferencia de un par de horas desarrollando el tema: «No voy a hablar de...». Desde luego, no voy a detenerme en la presencia o participación de los intelectuales y artistas: escritores y poetas entre los cuales destacaban Juan Ramón Jiménez, Ramón Pérez de Ayala, Ramón Gómez de la Serna, los hermanos Francisco y Hermenegildo Giner de los Ríos, el mexicano Alfonso Reyes (que reside en España entre 1914 y 1924), Tomás Borrás, Salvador Rueda, Edgar Neville (más conocido todavía como cineasta), sin olvidar el papel esencial del joven Federico García Lorca, quien acaba de cumplir los 24 años, ya autor del *Libro de Poemas*, publicado el año anterior; pintores como Manuel Ángeles Ortiz, Ignacio Zuloaga y el catalán Santiago Rusiñol y el inglés Wyndham Tyrol; músicos (desde luego) como Falla, Turina, Pedrell, Oscar Esplá, Adolfo Salazar, Federico Mompou, Roberto Gerhard, Ángel Barrios... y Andrés Segovia, Miguel Salvador, Fernández Arbós, Pérez Casas... No evocaré tampoco el papel de los profesionales del cante, del baile o de la guitarra: Chacón, Manuel Torre, la Niña de los Peines, Juana la Macarrona, Ramón Montoya, Manolo de Huelva, Amalio Cuenca y Manuel Jofré. Sobre estos aspectos del concurso todo está dicho ya en varios artículos y sobre todo en el extenso capítulo titulado: «¡Don Manuel, que nos vamos!», en *Memoria del Flamenco* de Félix Grande, con un duende, además, insuperable. Aunque esto pueda pasar por una trivial alabanza de circunstancias, no puedo dejar de decirlo porque le envidio demasiado esa manera muy suya de seguir siendo poeta cuando escribe en prosa, una prosa con estremecimiento de poema, como la de Federico. Este escrito fundamental de Félix Grande se apoya en una bibliografía básica imprescindible (12 títulos), que se puede completar hoy con 8 obras no citadas, publicadas entre 1974 y 1986. A eso hay que añadir algunos artículos publicados en *Candil* y en *Sevilla*

Flamenca, una crónica del concurso en cinco entregas, escrita por Luis Suárez Ávila en 1972 para el periódico *Ideal,* otra en *Diccionario enciclopédico e ilustrado del Flamenco,* de José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz (1988), otro artículo de Félix Grande sobre «García Lorca y el flamenco» y uno de Suzanne Byrd sobre «La fiesta del Cante Jondo de Granada», también publicados en 1988, y algunas ponencias y conferencias presentadas en diversos congresos entre 1983 y 1990. Puede parecer mucho y es poco, en realidad, sin consideramos la importancia de los datos musicológicos contenidos en la conferencia de 1922 titulada: *El Cante jondo (canto primitivo andaluz),* fuente y base de cuanto se ha escrito hasta ahora sobre los orígenes del flamenco y los aspectos más característicos de esta música singular. Podemos observar, por otra parte, que, en los libros y artículos citados, dominan los juicios negativos y que los autores suelen evocar el «fracaso» del concurso, debido, según algunos, a la eliminación previa de los profesionales y al hecho de que los organizadores eran intelectuales todos, ajenos en su mayoría al mundo flamenco. El silencio de muchos pudiera interpretarse como una forma de pudor o, quizá, de desconfianza inspirada por el supuesto «gitanismo» de Manuel de Falla y Federico García Lorca. Por eso, hay que saludar y encarecer el esfuerzo casi solitario de Félix Grande para rehabilitar el «flamenquismo» del gran poeta granadino y enjuiciar de manera más desapasionada —o más objetiva, por lo menos— el acontecimiento del 22.

Desde luego, no voy a repetir una crónica de los hechos, tan pormenorizados en otros escritos, ni tampoco abordar el tema polémico de la trascendencia del concurso y me conformaré con analizar la actitud de los intelectuales y sobre todo la argumentación musicológica de los organizadores.

En un libro muy polémico y por lo tanto muy discutible, titulado *Teoría romántica del Cante Flamenco,* publicado por la Editora Nacional en 1976, Luis Lavaur, especialista del turismo, califica de «neojondista» —sinónimo, para él, de neorromántica— la postura de Falla y García Lorca y, desde luego, la afición de los intelectuales que acudieron al concurso. La sustitución del término «flamenco» por el de «cante jondo» traduce, según Lavaur, «el ambicioso objetivo regeneracionista de la empresa» y, por añadidura, el tachable elitismo de sus organizadores, quienes levantaron un altar para el dios «Pueblo», o, según los propios términos del autor, sentaron a «Su Majestad *el pueblo,* en un trono intelectual», volviendo al mismo tiempo las espaldas al pueblo verdadero, o sea a las capas populares que seguían deleitándose con fandanguillos triviales y *flamenco* de mala cepa. El romanticismo de la élite que acudió a la Plaza de los Aljibes se manifestó, asevera Lavaur, hasta en sus atavíos, ya que las señoras lucían trajes de la primera mitad del siglo XIX. En cuanto a la estética «neojondista», se limita, según el mismo autor, a la «valoración de la ruina» —única explicación posible del éxito que tuvo en la época Diego Bermúdez «El Tenazas», con sus setenta y dos años a cuestas y de la veneración que gozó, más recientemente, otro veterano del cante, Pepe «El de la Matrona». A eso se añade la «amusicalidad», bautizada «duende»



1. Diego Bermúdez, el *Tío Tenazas*. 2. Ramón Montoya Salazar. 3. Joaquín Cuadros. 4. Pastora Pavón, la *Niña de los Peines*. 5. Valentín Felip Durán. 6. El *Niño del Barbero*. 7. La *Niña de la Aguadera*. 8. A. Segovia. 9. José Ruiz Almodóvar. 10. José Sánchez Puertas. 11. Ruperto Martínez Rioboó. 12. Antonio López Sancho. 13. Ignacio Zuloaga. 14. José García Carrillo. 15. Fernando Vilchez. 16. Manuel de Falla. 17. Vicente León Callejas. 18. Federico García Lorca. 19. Hermenegildo Lanz. 20. José Martínez Rioboó. 21. Luis Rioboó. 22. Ramón Martínez Rioboó. 23. Santiago Rusiñol. 24. Antonio Ortega Molina. 25. José Carazo. 26. Rogelio Robles Pozo. 27. Francisco Vergara Cardona. 28. Fernando de los Ríos Urruti. 29. Santos Martínez. 30. Miguel Cerón Rubio. 31. Ramón Carazo.

Caricatura de Lorenzo López Sancho, historiando la noche del 14 de junio de 1922 en la plaza de los Algibes, de Granada.

Diploma concedido en el *Concurso* a Manolo Caracol, entonces un niño de once años. Como presidente del *Concurso* puede leerse la firma de Antonio Chacón.

por Federico García Lorca en otra de sus conferencias, y el culto de lo crudo y horrendo, reacción evidente y brutal contra el sentido estético de la mayoría.

Exponiéndome al riesgo de engrosar las filas de los turistas extranjeros fascinados por el exotismo gitano-andaluz, no puedo dejar de subrayar que el libro de Lavaur es una mera reacción clasicista, tan elitista e intelectual como la actitud dicha «romántica», y manifiesta el total hermetismo, el espíritu conservador y la ignorancia sentenciosa o la pedantería inculta de quien se dice «melómano casticista y de buena fe». La buena fe no casa con la polémica y los escritos partidistas y mordaces, sean antitaurinos o antiflamencos, no pueden reivindicarla. Si Falla y García Lorca son, para Lavaur, románticos rezagados, él mismo se dará cuenta, al afirmarlo, de que se inscribe en la retaguardia neocasticista y antiflamenquista ilustrada, en otros tiempos, por algunos intelectuales de la generación del 98 y epígonos a veces menos cultos, tales como Eugenio Noel, Francisco de Paula Valladar o Joaquín Corrales Ruiz.

La contienda entre antiguos y modernos ha de ser eterna, como las oleadas sucesivas de clasicismo y vanguardismo, pero, a pesar de las apariencias, no se trata aquí de una mera cuestión de moda. La noción de arte popular surge, en Europa hacia el final del siglo XVIII, en el momento en que salen los primeros brotes de lo que va a ser el cante flamenco. El fenómeno tiene íntima relación con el despertar histórico de los pueblos y la aparición de ciencias nuevas a lo largo del siglo XIX —*Volkskunde* (1806), *etnología* (1838), *folklore* (1846)— inspiradas, en su origen, por teorías evolucionistas, etnocentristas o aristocráticas de la cultura. Hoy, todo el mundo sabe —salvo algunas excepciones— que todos los idiomas no derivan del hebreo, que todos los mitos no proceden de los arios y que el folklore no es una deformación plebeya de la cultura aristocrática. La historia de las relaciones complejas entre arte popular y arte culto es casi tan antigua como la cultura de la humanidad, aunque la discusión es forzosamente posterior a la constitución de castas. Conocemos todos el papel decisivo de la jarcha y del zéjel populares en la elaboración de la lírica europea; todos hemos podido olfatear la inspiración popular en poetas tan cultos como el arcipreste de Hita, el marqués de Santillana, Lope de Vega o Góngora. A ninguno de ellos se atreverá nadie a llamarlo «romántico», y el caso, más moderno, de Federico García Lorca es totalmente similar. El autor del *Poema del Cante Jondo* y del *Romancero Gitano* saca su inspiración de la poesía más auténtica de su tierra, sea culta o popular, antigua o moderna. En el dominio de la música, los ejemplos, tan conocidos, de Falla, Albéniz, Turina, Ravel, Debussy, Glinka, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov, Stravinsky, etc., etc., parecen constituir un fenómeno de escuela o de moda musical, pero es obvio que la música de la élite se ha alimentado, en todos los tiempos, con la música del pueblo, si bien, en este caso como en el de la literatura, los influjos e intercambios se han efectuado casi siempre en ambas direcciones. La novedad, en la segunda mitad del siglo XIX y primera de éste, es una valoración del arte popular que desembocará en la investigación, la recolección de romances, canciones y cuentos, hasta el descubrimiento tan reciente de las jarchas. La novedad para los músicos ru-

sos, franceses o españoles, es la confrontación con sistemas musicales modales desconocidos u olvidados, capaces de regenerar un arte anquilosado, llamado clásico por soso y aburguesado. La novedad para muchos artistas de la época —pintores, músicos, poetas— es el encuentro con una fuente de inspiración antiquísima y siempre viva, apta para descongelar la frialdad académica al uso. La suerte para Federico es impregnarse desde niño en la cultura más rica y honda de Europa, la de Andalucía, y hallar en la música de su tierra, más especialmente en el cante gitano, un eco de ansia de expresividad total, una sed de paroxismos, un anhelo de poesía «para abrirse las venas».

Inspiración no significa imitación. Podemos encontrar en la obra poética de García Lorca una buena cantidad de referencias tanto a la cultura popular como a la poesía culta[1], pero nunca una imitación servil de los modelos, y, por otra parte, siempre es posible utilizar algunos versos octosílabos para cantarlos por soleá, por bulerías o por lo que sea, pero, a pesar de los raptos efectuados por ciertos profesionales del cante, es fácil comprobar hojeando la obra del poeta granadino, incluso el *Poema del Cante Jondo,* que la idea de hacer coplas le era totalmente ajena, como lo afirmaba él mismo en su famosa conferencia sobre *El Cante Jondo:*

> Los poetas que hacen cantares populares enturbian las claras linfas del verdadero corazón; y ¡cómo se nota en las coplas el ritmo seguro y feo del hombre que sabe gramáticas! Se debe tomar del pueblo nada más que sus últimas esencias y algún que otro trino colorista, pero nunca querer imitar fielmente sus modulaciones inefables, porque no hacemos otra cosa que enturbiarlas. Sencillamente, por educación[2].

Sin embargo, en el terreno musical, valiéndose de su educación, Federico García Lorca adaptó algunas canciones populares, siguiendo una moda de la época, quizá para hacerlas más asequibles a unos oídos cursilones, ensordecidos por el academismo vigente. Quería ser, en cierto modo, intérprete entre dos mundos artísticos que dominaba perfectamente. Ser fiel traductor de lo jondo es también lo que anima a Federico cuando escribe el *Poema del Cante Jondo* o *El Romancero Gitano.* Quiere comunicar a sus lectores la emoción pura, empapada de duende, que brota de forma al parecer espontánea en las coplas flamencas:

> Las más infinitas gradaciones del Dolor y la Pena puestas al servicio de la expresión más pura y exacta, laten en los tercetos y cuartetos de la «siguiriya» y sus derivados. No hay nada, absolutamente nada, igual en toda España, ni en estilización, ni en ambiente, ni en justeza emocional[3].

Aquí están todos los elementos del arte poético lorquiano. Aun cuando utiliza el verso narrativo por excelencia, el de romance, García Lorca quiere huir de la anécdota —de ahí el rechazo de un romance tan famoso y anecdótico como el de *La casada infiel*—. Lo que proponen sus poemas es una visión estilizada, muy flamenca, de su Andalucía, con sus campos de olivos y sus gitanos altivos, apasionados y fantásticos; una sucesión de ambientes nocturnos, de juergas o de duelos, y lo más difícil, sin duda, la emoción pura y desnuda, escalofriante e inefable, que produce en el auditorio

[1] *Véase la tesis de doctorado de Joseph Velasco:* Recherches sur l'oeuvre poétique de Federico García Lorca (traditions populaires et influences savantes). *Université de Toulouse-Le Mirail, 1985, pág. 1010.*

[2] *Federico García Lorca: «El Cante Jondo (primitivo canto andaluz)» en* Obras Completas. *Madrid, Aguilar, Varias ediciones.*

[3] Ibíd.

receptivo el cante con duende. No le interesa el relato, sino la sugestión de impresiones fugitivas por medio de fulgurantes metáforas. Cuando se encieden las estrellas, lo que queda del horizonte puede borrarse. Los paisajes se limitan, como en la lírica popular, a los elementos imprescindibles cargados de significaciones animistas o de connotaciones simbólicas. Lejos del colorido pintoresco y de la viñeta folklórica, el poema lorquiano refleja el ¡ay! degollado de la siguiriya, el silencio vibrante y patético que sucede a los tercios estallados de la copla cantada y los raros melismas orientales que enroscan sus versos:

como tallos de parra
encendidos[4].

La influencia del *cante* en Federico García Lorca carece de efectos «populistas» y conocemos sus reacciones frente al éxito, a veces sospechoso, de su *Romancero Gitano*, su miedo a pasar por un poeta «salvaje» y mal educado, agitanado o aflamencado. En una entrevista con Gil Benumeya, en 1931, el poeta declaraba:

> De expresar yo algo flamenco, sería la soleá o la siguiriya gitana —o el polo o la caña— o sea lo hondo, lo escueto, el fondo primitivo del andaluz, la canción que es más grito que gesto[5].

Lo que quiere sacar del cante jondo es la ausencia de medias tintas, el patetismo absoluto, el grito espeluznante de Silverio capaz de agrietar los espejos, la voz que duele, el verso que hiere profundamente. Ni la hermosura ni el dolor se pueden contar; sólo se pueden hundir en los ojos y en la carne como una flecha, como una navaja. Lorca no se conformó con prestar su voz a los seres humildes y a las cosas diminutas, quiso también expresar lo inexpresable.

Puede calificarse de romántica esta actitud poética aunque es de todos los tiempos. Siempre han coexistido los paladeadores de sensaciones fuertes y los amantes de suavecitas chucherías. Es cuestión de temperamento o de gusto, y de eso no se discute. Por encima, dedicar, como el señor Lavaur, un libro de más de 200 páginas a lo que se odia es mero masoquismo si no es desahogo psicoanalítico. Personalmente, me fastidia el monopolio dictatorial que ejerce, por lo menos en mi tierra, la música llamada clásica, o grande, en las cadenas de Radio Nacional, por ejemplo, pero me parece que la afición a Bach o Mozart no debería incapacitar a los oyentes para el aprecio de otras músicas. Es cierto, sin embargo, que el uso exclusivo de la escala temperada y de la armonía de tipo occidental empobrece realmente el oído, lo mismo que el hecho de comer únicamente jamón de York con puré te atrofia irremediablemente el gusto. Por lo tanto, el interés de los intelectuales y artistas, y especialmente de los músicos, por el flamenco, antes y después del 22, corresponde no tanto como una moda como a la necesidad de «reactivar» un arte decadente y moribundo con una aportación de sangre nueva y viva.

Estas consideraciones nos llevan naturalmente al análisis del contenido musicológico del texto de 1922 titulado *El «cante jondo», canto primitivo andaluz.* No me refiero

[4] *Federico García Lorca: «Sevilla»,* Poema del Cante Jondo. *V.* Obras Completas *y otras ediciones.*

[5] *Federico García Lorca: «Estampa de García Lorca» (entrevista de Gil Benumeya, 1931) V.* Obras Completas.

a la conferencia de idéntico título —salvo la inversión: *primitivo canto andaluz,* leída por Federico García Lorca el 19 de febrero del mismo año en el Centro Artístico de Granada, y que, muy pronto, deriva —magníficamente, desde luego— hacia los aspectos literarios de la copla, sino al texto publicado anónimamento con motivo del concurso y que es obra legítima del maestro Falla. Ahí arraigan, como queda dicho, casi todas las teorías e hipótesis desarrolladas posteriormente sobre los orígenes del flamenco, salvo la tesis hebraica expuesta por Máximo José Kahn, alias Medina Azara, en un artículo de la *Revista de Occidente* publicado en 1930, y combatida después por Hipólito Rossy[6].

Los hechos citados por Falla al principio de su exposición, como «factores históricos», son tres: 1.º) la adopción por la Iglesia española del canto bizantino, 2.º) la invasión árabe y 3.º) la inmigración y establecimiento en España de numerosas bandas de gitanos. La primera hipótesis estriba en una serie de confusiones que se reflejan en los textos de Pedrell utilizados por Manuel de Falla. Existe una primera confusión entre la liturgia bizantina y la música griega antigua, debida a los propios bizantinos, quienes se esforzaron en relacionar su música litúrgica con la teoría musical de los griegos y adoptaron los nombres de los modos griegos con extrañas trasposiciones: El modo de mi (dórico) se llamará frigio, el modo de re (frigio) se llamará dórico, etc. Se trataba de buscar —como en 1922 para el flamenco— un origen prestigioso, cuando, en realidad, la música bizantina procede del sistema modal sirio.

La segunda confusión es la que hace Pedrell cuando llama «bizantina» a la liturgia hispánica primitiva, también llamada equivocadamente «mozárabe», tratándose de cantos litúrgicos anteriores a la ocupación efímera de parte de Andalucía por los bizantinos (segunda mitad del siglo VI y principio del siguiente) y, desde luego, anteriores a la España musulmana y mozárabe. De todos modos, es ocioso buscar una relación entre el flamenco y la música litúrgica primitiva de España, llámese hispánica, mozárabe o de otra forma, ya que, como tuve la ocasión de recordarlo el año pasado en el congreso de Badajoz, esta liturgia, suprimida por el papa Gregorio VII en 1081, desapareció casi totalmente en su aspecto musical, a pesar de la reconstitución efectuada en seco por el cardenal Francisco Jiménez de Cisneros cuatro siglos más tarde, porque estaba escrita en neumas, sin ninguna precisión de tonalidad[7].

Puede parecer contradictorio el hecho de que, después de evocar, en su 2.º punto, «la invasión árabe», Falla cita una frase de Pedrell, donde el maestro catalán afirma:

> Nuestra música no debe nada esencial a los árabes ni a los moros, quienes quizá no hicieron más que reformar algunos rasgos ornamentales comunes al sistema oriental y al persa, de donde proviene el suyo árabe. Los moros, por consiguiente, fueron los influidos[8].

En realidad, se trataba de señalar algunos elementos musicales comunes a casi todas las músicas orientales y, entre otras, a las de los bizantinos y de los árabes. Estos elementos, también característicos del cante jondo, son los que Falla va a presentar

[6] *V. Hipólito Rossy:* Teoría del Cante Jondo, *Barcelona, Edit. CREDSA, 1966.*

[7] *Se trata de indicaciones mnemotécnicas inutilizables sin un conocimiento previo de la melodía.*

[8] *(Anónimo): El «Cante Jondo» (canto primitivo andaluz). V. edición facsímil del XI Congreso Nacional de Actividades Flamencas, Granada, 1983. Texto recogido en Manuel de Falla:* Escritos sobre música y músicos. *Madrid, Espasa-Calpe, la ed. 1950, págs. 137-162. (Col. Austral, n.º 950).*

y comentar a continuación. Sin embargo, al llegar a su tercer punto, el músico gaditano insiste en la aportación gitana:

> Pero, a más elemento litúrgico bizantino y del elemento árabe, hay en el canto de la *siguiriya* formas y caracteres independientes, en cierto modo, de los primitivos cantes sagrados cristianos y de la música de los moros de Granada. ¿De dónde provienen? A nuestro juicio, de las tribus gitanas que en el siglo XV se establecen en España, vienen a Granada, donde viven por lo común a extramuros de la ciudad, se acercan espiritualmente al pueblo, dando origen a que se les designe con un nombre que delata como se los incorpora a la vida civil, *castellanos nuevos,* y así quedan diferenciados de aquellos otros de su raza en quienes perdura el espíritu nómada y son llamados *gitanos bravíos*[9].

En el párrafo siguiente, Falla precisa que dichas tribus gitanas vinieron «del Oriente», expresión que volvemos a encontrar en el segundo apartado del texto titulado «coincidencias con los cantos primitivos de Oriente». Se trata del análisis de los puntos comunes al cante jondo, y más particularmente la siguiriya, y a las músicas orientales, con una precisión significativa expuesta en las tres líneas de presentación:

> Los elementos esenciales del cante jondo presentan las siguientes analogías con algunos cantos de la India y otros pueblos de Oriente.

La mención de la India, repetida luego en el comentario, es alusión bastante clara a la aportación gitana, mientras que no aparece, a continuación, ninguna referencia, ni siquiera implícita, a moros ni a bizantinos. ¿Cómo hay que interpretar esta incongruencia aparente? Conocemos de modo suficiente las circunstancias mismas del concurso del 22. Sabemos que se trataba, para los organizadores, de rehabilitar una música comúnmente despreciada, considerada como propia de los bajos fondos, de un populacho hediondo, una chusma de borrachos... y gitanos. Las palabras «flamenco» y «gitano» son tan asquerosas y odiosas en la época que hay que buscar substitutos. Para los gitanos, Falla recuerda que se les llamó «castellanos nuevos» en el momento de su sedentarización forzosa, antes de que la ley de Carlos III (1783) prohibiese de igual modo los dos nombres evocadores de una «raza maldita». El propio Federico, acosado por los antigitanos, tiene que hacer concesiones y distinguir dos categorías de gitanos:

> Los gitanos no son aquellas gentes que van por los pueblos, harapientos y sucios; esos son húngaros. Los verdaderos gitanos son gentes que nunca han robado nada y que no se visten de harapos[10].

La distinción ya aparecía en *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez, publicado en 1914. Basta con hacer una comparación de los dos retratos de la obra, el primero titulado «los húngaros» y el segundo «los gitanos». Sin embargo, los gitanos que pasaban por Moguer eran «canasteros» o «gitanos bravíos», como los llama Falla, y no los «flamencos», estas familias honradas, asentadas en Andalucía desde hace siglos y dueñas del cante jondo.

En cuanto a la palabra «flamenco», en su entrevista con Bagaría, en 1936, Federico García Lorca opone el *canto gitano* (sinónimo de *cante jondo*) y el *flamenco:*

[9] Ibíd., *pág. 8. (Col. Austral, pág. 141).*

[10] *Antonina Rodrigo:* García Lorca en Cataluña, *Barcelona, 1975, pág. 348.*

Muy poca gente conoce el canto gitano porque lo que se da frecuentemente en los tablados es el llamado flamenco, que es una degeneración de aquél[11].

En la conferencia del 22, Falla es más explícito. Si dejamos aparte ciertas rarezas en la genealogía de los cantes (la siguiriya sería la madre de todos los cantes, incluso de los martinetes y de las soleares), la denominación *cante jondo* correspondería, poco más o menos, con el grupo de cantes que llamamos hoy «básicos» o «primitivos». La palabra *flamenco* se aplicaría únicamente a los cantes derivados del folklore andaluz, como los de la familia de los fandangos (Falla cita las malagueñas, granaínas y rondeñas), o también como las sevillanas, las peteneras, etc.

Sabemos que el desprecio por el flamenco era grande, que la oposición a la celebración del concurso ha sido fuerte, como lo muestra la conocida polémica que estalló en la época. Se trata, pues, para los organizadores, de convencer a las autoridades, a quienes se les pedía importantes subvenciones (12.000 pts.), de que el flamenco no era lo que ellos imaginaban. Era necesario presentar una argumentación científica, demostrar que el *cante jondo* podía reivindicar un parentesco con algunas músicas nobles o prestigiosas, tales como la de la liturgia bizantina o la de las cortes musulmanas. Desde luego, ni Falla ni García Lorca compartían el desprecio de la mayoría por los gitanos. Ambos tenían buenos motivos para apreciarlos y quererlos. De ahí el juego de pasapasa donde los gitanos, escondidos un tiempo detrás de bizantinos y moros, vuelven a surgir finalmente a través de su patria de origen, la India. Manuel de Falla y Lorca estaban convencidos del papel esencial desempeñado por los gitanos en la formación del flamenco, pero había que tomar algunas precauciones oratorias, como en esta frase algo ambigua de Falla:

Y estas tribus venidas —según la hipótesis histórica— del Oriente son las que, a nuestro juicio, dan al cante andaluz la nueva modalidad en que consiste el cante jondo; es éste el resultante de los factores señalados; no es la obra exclusiva de ninguno de los pueblos que colaboran a su formación; es el fondo primigénico andaluz el que funde y forma una nueva modalidad musical con las aportaciones que ha recibido[12].

También había que abrumar a los adversarios con una buena porción de términos técnicos, sólo accesibles a los especialistas. En primer lugar menciona Falla «el enarmonismo como medio dominante», a lo que sigue una explicación que manifiesta las cualidades pedagógicas del maestro, sin llegar, sin embargo, a la vulgarización, según lo indica el vocabulario utilizado y el tecnicismo general de la demostración. Falla evoca aquí los microtonos propios del flamenco y de las músicas orientales y subraya su relación con los sistemas modales.

El segundo punto alude a la reducida amplitud aparente de los cantos estudiados —una quinta o una sexta— que hay que considerar en el marco del sistema definido en el punto anterior y no con referencia a la gama occidental.

Los tres puntos siguientes conciernen a otras características de las prácticas orientales como el uso reiterativo de una misma nota, los giros ornamentales —los melis-

[11] *Federico García Lorca: «Diálogos de un caricaturista salvaje» (1936). V.* Obras Completas.

[12] *«El "Cante Jondo" (canto primitivo andaluz)». Ed. facsímil, pág. 8. (Col. Austral, págs. 141-142).*

mas entre otros– y, por fin, el *jaleo,* otro punto común entre el flamenco –¡perdón!, el cante jondo– y ciertas músicas de Oriente.

Estos cinco elementos –y más particularmente los cuatro primeros– bastan para clasificar el cante jondo entre los cantos largos de tipo oriental y las músicas modales. Se pudieran añadir otros como la presencia de ciclos rítmico-armónicos, de escalas modales particulares, siempre descendientes y de un sentimiento modal. Se trata de rasgos comunes al conjunto de las músicas orientales y, por lo tanto, no permiten por sí mismos establecer una relación privilegiada con una música o un grupo étnico particular[13].

Lo más interesante es, quizá, lo que Manuel de Falla escribe en la nota final, donde aparecen algunas de las motivaciones de los organizadores del concurso. El peligro que parece amenazar «el canto puro andaluz», se debe al éxito del «flamenquismo» –primeros asomos de la próxima boga del cuplé flamenco– y a la atracción consiguiente de las gamas y modalidades de la música occidental, lo que representa realmente un empobrecimiento tremendo, comparable con el que se verifica hoy con el flamenco-rock y otras degeneraciones o aculturaciones del mismo tipo:

> Los límites del reducido ámbito melódico en que se desarrollan los cantos han sido torpemente ampliados; a la riqueza modal de sus gamas antiquísimas, ha sustituido la pobreza tonal que causa el uso preponderante de las dos únicas escalas modernas, de aquellas que monopolizaron la música europea durante más de dos siglos; la frase, en fin, groseramente metrificada, va perdiendo por días aquella flexibilidad rítmica que constituía una de sus más grandes bellezas[14].

La toma de conciencia del gran músico es significativa y no tiene nada que ver con una actitud romántica. Hay aquí como una prefiguración de la evolución futura de la música europea, gracias, en efecto, a la influencia de las músicas orientales. En este contexto, el interés de los músicos rusos, españoles y franceses por el flamenco no es pura casualidad y no se limita a una mera moda efímera. La segunda parte de la disertación de Manuel de Falla evoca el caso de estos músicos europeos sojuzgados por el cante jondo y la tercera subraya la importancia de la guitarra española.

Así se acaba el discurso de presentación del concurso de 1922, que es una defensa e ilustración del cante jondo, una valiosa tentativa de rehabilitación de un arte musical mal conocido y peor juzgado. De la misma manera, el *Poema del Cante Jondo* y *El Romancero Gitano* de Federico García Lorca pueden considerarse, más allá de su valor poético, como obras de valoración del cante y dignificación del mundo gitano. Son cosas que siguen siendo necesarias en la actualidad, a pesar de ciertas apariencias, y si se pueden encontrar todavía algunos bárbaros capaces de denostar tontamente lo que desconocen por completo, quiero pensar que la mayoría de los intelectuales de hoy son plenamente conscientes de su deber y de sus responsabilidades frente a las culturas y a los grupos humanos amenazados.

Bernard Leblon

[13] *Para un desarrollo de estos aspectos musicológicos, véase: Bernard Leblon* El Flamenco entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas. *Madrid, Cinterco, 1991.*

[14] El «Cante Jondo» (canto primitivo andaluz). *Ed. facsímil, pág. 13. (Col. Austral, pág. 147).*

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel: *Historia del Cante Flamenco.* Madrid, Alianza Ed., 1981, págs. 179-186.

BUSTOS (Sr.): Conferencia en *XVI Congreso Nacional de Actividades Flamencas-Ponencias.* L'Hospitalet de Llobregat, Ajuntament, 1987, págs. 43-52.

BYRD, Suzanne: «La *Fiesta del Cante Jondo* de Granada: ¿una españolada?», *Estelas/ Laberintos/ Nuevas sendas/ Unamuno-Valle Inclán/ García Lorca-La Guerra Civil.* Coordinación e Introducción de Ángel G. Loureiro. Barcelona, Anthropos, 1988, págs. 345-352.

CABA, Carlos y Pedro: *Andalucía, su comunismo y su cante jondo.* Madrid, Edit. Atlántico, 1933.

CABALLERO BONALD, José Manuel: *Luces y sombras del Flamenco.* Barcelona, Lumen, 1975, pág. 37.

CAMPODONICO, L.: *Falla.* Bourges, Ed. du Seuil, 1959.

CARRILLO ALONSO, Antonio: *El Cante Flamenco como expresión y liberación.* Almería, Ed. Cajal, 1878, págs. 166-167. «Concurso de Cante del 22».

GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo: *Flamencología.* Madrid, Escelicer, 1964, págs. 234-235.

GRANDE, Félix: «*¡Don Manuel, que nos vamos!. Falla. Granada, 1922.* El *concurso de cante jondo*», *Memoria del Flamenco.* Madrid, Espasa Calpe, 1979, págs. 466-516, (t. 2).

———: «García Lorca y el Flamenco», *Estelas/ Laberintos/ Nuevas sendas/ Unamuno-Valle Inclán/ García Lorca-La Guerra Civil.* Coordinación e Introducción de Ángel G. Loureiro. Barcelona, Anthropos, 1988, págs. 321-343. (Artículo publicado en *Candil,* n.º 69, Mayo-Junio 1990, págs. 405-415).

INFANTE, Blas: *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo.* Sevilla, Junta de Andalucía, 1980, págs. 31-34.

JIMÉNEZ QUESADA, Mateo: *Autenticidad del Cante Flamenco.* Madrid, Ediciones Iberoamericanas, S.A., 1974, págs. 145-150.

LARREA PALACÍN, Arcadio: *El Flamenco en su raíz.* Madrid, Editora Nacional, 1974, págs. 232-234, 255-259.

LAVAUR, Luis: *Teoría romántica del cante flamenco.* Madrid, Editora Nacional, 1976, págs. 101-122.

LEBLON, Bernard: «El Flamenco *paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*», *XIII Congreso Nacional de Actividades Flamencas. Ponencias, comunicaciones y conclusiones.* Huelva, Comisión Organizadora, 1985, págs. 79-86.

———: «El Flamenco entre las músicas orientales», *XVIII Congreso Nacional de Actividades Flamencas,* Badajoz, 1990, págs. 13-14.

———: *El Flamenco, entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas.* Madrid, Cinterco, 1991.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, Manuel: «Perfil flamenco de Falla», *Versión literaria de Manuel de Falla.* Málaga, Ed. Litoral, 1976.

MANZANO, Rafael: *Cante Jondo.* Barcelona, Ed. Barna, s.f.

MOLINA, R. y MAIRENA, A.: *Mundo y formas del cante flamenco.* Sevilla-Granada, Al-Andalus, 1971, págs. 66-76.

MOLINA, Ricardo: *Obra Flamenca.* Madrid, Ed. Demófilo, 1977, pág. 73.

———: *Cante Flamenco.* Madrid, Taurus, 1981. Véase Quievreus, Louis.

MOLINA FAJARDO, Eduardo: *Manuel de Falla y el Cante Jondo.* Universidad de Granada, 1962.

———: *El Flamenco en Granada. Teoría de sus orígenes e historia.* Granada, M. Sánchez, 1974.

NÚÑEZ DE CASTRO GÓMEZ, José: «Algo más sobre los gitanos», *Candil,* n.º 51 (Mayo-Junio 1990), págs. 17-20.

OROZCO DÍAZ, Manuel: *Falla y Granada.* Granada, Obra cultural de la Caja de Ahorros, 1976.

PEMARTÍN, Julián: *El cante flamenco-Guía alfabética.* Madrid, Afrodisio Aguado, 1966.

PINEDA NOVO, Daniel: «Lorca y el Flamenco», *Sevilla Flamenca,* n.º 56 (Julio-Agosto 1988), págs. 29-34.

QUIEVREUX, Louis: «Los sonidos negros», *Cante Flamenco,* ed. Ricardo Molina. Madrid, Taurus, 1981, págs. 67-69.

QUIÑONES, Fernando: *El Flamenco, vida y muerte.* Barcelona, Plaza Janés, 1972.

ROJO GUERRERO, Gonzalo: «Del café cantante a la ópera flamenca», *Conferencia Internacional: Dos siglos de Flamenco.* Jerez, Fundación Andaluza de Flamenco, 1988, págs. 269-278.

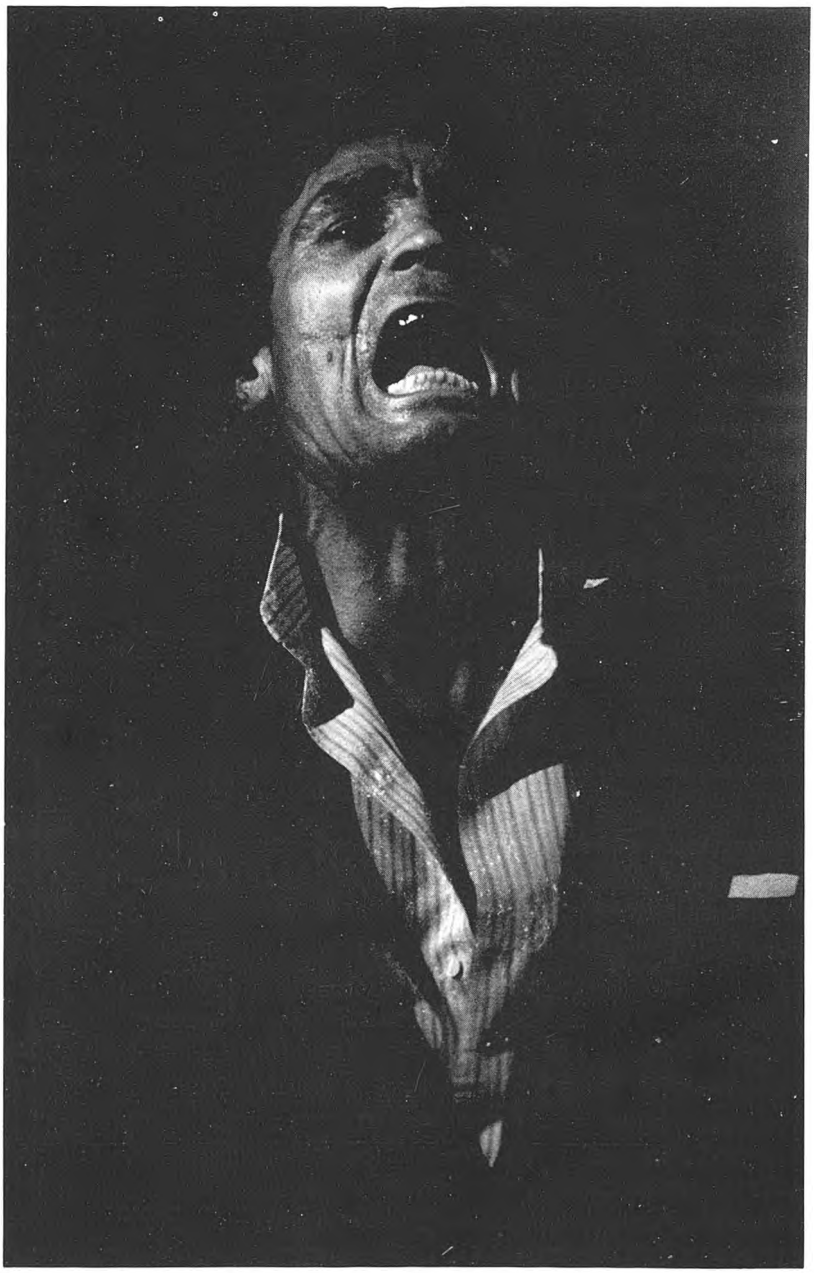
ROSALES, Luis: *El contenido del corazón.* Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1969.

SANDOVAL, Gabriel: *Flamenco et société andalouse.* Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1986, págs. 112-115.

SUÁREZ ÁVILA, Luis: «Érase una vez en Granada. El eterno poema del Cante Jondo», *Ideal,* 20-V-72 y 26-V-72.

URBANO, Manuel: «Literatura y Flamenco, notas de asedio. Por ejemplo García Lorca», *XI Congreso de Actividades Flamencas.* Granada, 1983; págs. 7-17.

«Concentrado en sí mismo y terrible enmedio de la sombra»



El Agujetas (Foto: Michel Dieuzaide)