

FIGURAS INOLVIDABLES:

LA RITA

Nació Rita Giménez en Jerez de la Frontera, el año 1853. Cultivó con gran éxito el cante festero, la malagueña y la soleá, y su nombre quedó acuñado en un dicho popular de graciosa intención exclusiva: "Eso, a Rita la cantadora".

La existencia de La Rita fue pintoresca sin llegar a ser azarosa, se redujo a amar todo lo que pudo, a cantar todo lo que se la pidió y a saborear todos los gozcos que pasaron al alcance de su mano. Desde muy joven tuvo que ganarse el sustento con su prodigioso arte de bien cantar. En Madrid, mecena de todas las artes, obtuvo sus primeros éxitos al lado de la simpática bailarina Juana la Macarrona y del Pontífice del cante, Juan Brea, concretamente, en el famoso Café Romero, que estaba ubicado en la calle Alcalá. Fue íntima amiga de Fosforito, La Paloma, Las Coquimeras, y más tarde de Manuel Pavón Varela "Manel" y de Manuel Escacena "Cabeza de Peplino".



La famosa cantadora, mirando con orgullo y melancolía la última bata de cola con que salía a escena

Cuenta mi buen amigo y gran investigador extremeño Manuel Yerga Lancharro, que, cuando el trajín de su vida artística y el azote de los años dejaban sus terribles huellas ensucándole la faz, cuando su carrera extraordinaria va en declive, hace a mi lado con el bailar "Patricio el Feo", quien se la llevó a vivir a Carabanchel Alto. Más tarde, conoció al volquetero Manuel González Flores, y tras un flechazo amoroso contrajo "matrimonio" con él, Manuel era viudo; llevó una hija y cuatro nietos, precisamente son esos a que hizo alusión María Luisa Carnés en su reportaje aparecido en el periódico "Estampa", del año 1935.

En el año 1930 se produjo la muerte de "su esposo", y desde ese funes-

to día Rita consagró el resto de sus años a vivir con "su hija y nietos", ayudando cuanto le permitían sus fuerzas en el diario quehacer de la casa. En 1934, Francisco Lema "Fosforito", con la colaboración de una pléyade de artistas, organizó en el "Café de Magallanes" un festival a un compañero muy necesitado, y como era de esperar, se acordó de La Rita. Y allí estuvo, con su bata blanca y negra con la que aparece en la vieja fotografía y con 75 años sobre sus espaldas. La acompañó a la guitarra Enrique el Negrete y cantó primeramente la malagueña famosa de Fosforito: "Desde que te conocí, mi corazón llora sangre...". Después cantó por soleá su letra preferida:

*Male que acarrea el tiempo
quien pudiera penetrarlo,
pa ponerle el remedio
ante que viniere el daño.*

LOS ESCRITORES Y EL FLAMENCO

Las siguiriyas son las soleares trágicas, agudas, altisonantes, apasionadas. Son el drama irremediable, narrable entre andaluces, rajado entre gitanos.

Ansuelmo González Climent

Que Andalucía no canta: que al cante jondo le sobran la música y la palabra.

José Carlos de Luna

Nadie que se estime asistirá a una sesión de cante grande sin tener caliente la cabeza, aunque nunca si se estima de veras y sabe lo que es el cante, llegue a perderla del todo; y la difícil sabiduría de casar temple y templanza la ejercita el buen perito con esa mezcla sutil de vino y diálogo que técnicamente se llama «copen».

Pedro Lain Entralgo

El público toma parte en la «Griha» batiendo las manos con ciertas reglas ritmicas, según costumbre antigua. «El Musafaha», análogas a los aplausos de compás en el cante flamenco.

Gil Benumeya

¿Qué quieren ustedes? Andalucía es así. Como esas personas sordas de mirada lejana y expresión ausente, que parece que no se enteran de nada y que, de pronto, resulta que se han enterado de todo. Pasan años y años, pasmada e indiferente al margen de los grandes ruidos europeos y las grandes trepidaciones culturales y, de pronto, un buen día, con un salto felino de su gran fuerza in-

tuitiva y su gran poder de adaptación, surge un Falla en Cádiz, o Juan Ramón en Huelva, o Picasso en Málaga, enterados hasta el fondo de todo el revuelo de por ahí fuera, maestros del mundo, cabos de vanguardia.

José María Pemán

Te llamas Rosa de nombre, y de apellido Grasiosa, y de apodo Resalada, y atiendes por Primorosa: ¡Vaya una gachí sembrada!

Tomás Borrás

En Cádiz, cantar y bailar no es una manera de ganarse la vida, para recreo del profano, a cargo de unos profesionales que esperan su dinero en turbio amanecer. Es un rito que sólo se explica en un «porque sí», que únicamente los etimólogos pueden descifrar.

M. Sánchez del Arco

Escribió José María Izquierdo que el cante jondo sólo puede cantarse así (muy por lo hondo), muy bajito y entre pocos. Y tenía más razón que la pura estética e impresionista que cabía en su pluma. Porque así como las corridas de toros son las misas mayores de la religiosidad de Andalucía, solemnes y festivas, el cante jondo es la plegaria doliente, recordada y triste que habla en la soledad del corazón.

Ellas de Tejada

DICCIONARIO

- C -

CANTE DE LAS MINAS.— Subgrupo del cante de Levante, que incluye los cantes propios de las comarcas de Jaén y Murcia. Está constituido por las mineras, tarantas y cartageneras.

CANTE DE LEVANTE.— La denominación de cante de Levante, de clara significación geográfica, engloba los cantes propios de Jaén, Almería, Murcia y Cartagena, así como los de Málaga y Granada, sin saber por qué. Lógicamente, deben ser llamados de esta forma las mineras, tarantas, cartageneras, murcianas y fandangos mineros, así como la levántica, cante del trovo y cante de Pedro de Morato, que ha popularizado Piñana. Pero lo que no creo que deba entrar en este grupo son las malagueñas, rondeñas, jaberas, jabegotes, granaña, etc.

CANTE DE LOS JABEGOTES.— Este cante recibe también el nombre de cante de los marengos y es una banda, o sea, lleva una línea melódica más extensa que el verdal y es ya un fandangito.

CANTE DE LOS PUERTOS. Denominación así los cantes oriundos y propios de una región gaditana que comprende de las ciudades de Cádiz, Chiclana, San Fernando, Puerto Real, Puerto de Santa María y Sanlúcar de Barrameda. Pertenecen a este grupo determinados estilos de siguiriyas y soleares, más las cantitas, alegrías, mirabris, romeras, caracoles, tangos, tanguillos y chufas.

CANTE FESTERO.— Como su nombre indica es el cante de fiesta, alegre y bullicioso. Son cantes festeros las cantitas, alegrías, tangos, tanguillos, bulerías y chufas. Todos, desde luego, son cantes para bailar.

CANTE FLAMENCO.— Denominación colectiva que abarca y diferencia a un copioso número de canciones dentro del gran conjunto de

los cantares propios del pueblo andaluz.

CANTE LARGO.— Es aquel cuyos tercios se hacen numerosos porque se repiten algunos de ellos, o aquél cuyos tercios, sin ser numerosos, se prolongan con mellizas, quejíos, repeticiones de palabras y hasta inclusión de palabras nuevas. No debe confundirse esta calidad de largo con los adornos y falsos gorgoritos con que algunos cantaores intentan suplir su carencia de aptitudes jondas.

CANTE LIVIANO.— Es aquel cuyo acento y cuya intención no ofrecen las garantías de gravedad ni las dificultades interpretativas de los verdaderos cantes jondos. Es sinónimo de cante chico.

CANTE PARA BAILAR.— Es el que se ejecuta para acompañar al baile del mismo nombre que dicho cante. Según tradición fue antiguamente llamado cante atrás y cante «atrás» (para atrás), porque, para ejecutarlo, el cantador se coloca en el fondo del tablado y en el semicírculo formado por el cuadro flamenco, para que en la parte delantera pudiese actuar la bailaora o el bailarín.

CANTE PARA ESCUCHAR. Es el cante que se ejecuta para sólo ser escuchado. Hoy día son muy pocos los cantes para escuchar que no sean también cantes para bailar. Según tradición fue antiguamente llamado cante «adelante» y cante «adelante» (para adelante) por que para decirlo, el cantador se coloca en la parte delantera del tablado.

CANTE SIN GUITARRA.— Es el que se interpreta sin acompañamiento musical alguno. Sus fuentes históricas o el mismo ambiente en que se desarrollaron les negaban ya previamente a estas modalidades flamencas el apoyo de la guitarra. Los cantes sin guitarra son la toná, la debba, el marínete, la saeta, la carcelera y, a veces, la liviana.

Vamos a finalizar en este comentario las distintas opiniones e hipótesis que hemos encontrado sobre el origen del flamenco. García Lorca y Manuel de Falla, poco más o menos, coinciden en pareja definición. Del primero sabemos que definió el cante jondo y el flamenco, estableciendo sus diferencias, diciendo que el primero es hijo de los primitivos sistemas musicales hindúes y que el segundo es una derivación de aquél, que no tomó forma hasta el siglo XVIII. Manuel de Falla, por su parte, afirmó que el concurso de cante jondo de Granada tenía por objeto el renacimiento, conservación y purificación del antiguo cante jondo.

Eugenio D'Ors, en «Nuevo Glosario» agradece a Manuel de Falla el haber separado «el cante andaluz del agitado cante flamenco, por lo que realiza una buena obra, que nunca nuestra nueva Europa le pagará bastante. Limpia, borra mucho farrago, mucha basura —basura de pintoresco, basura del carácter—, que la superación localista ha acumulado y en cuyos hedores se complacía».

Carlos Clavería dice que «el flamenguismo es un fenómeno polifacético difícil de definir, incluso para aquellos que lo denigraron y combatieron; pero ha sido sentido y denunciado por muchos en sus varios aspectos y causas».

Tras las diversas opiniones que hemos venido exponiendo a lo largo de estos cinco comentarios, vale preguntarse: ¿Qué es, pues, lo que palpita en esta disputa interpretativa, por qué tanta coincidencia? Indudablemente, como dice González Climent, a fuerza de pretrecharse para buscar la historia y filología del flamenguismo, se ha llegado a yugar la fuente nutritiva, el modelo real, palpitante: el flamenco en sí mismo. Por lo que ya se necesita —con una urgencia sin hipérbolo— valorar el contenido de la palabra y no la palabra en sí misma, en suma, asediar al sujeto de carne y hueso, el flamenco y exprimirle su definición directa.

El concepto de lo flamen-

co se ha inflado y se ha falsado de afuera hacia dentro, gestándose en la mentalidad de pandereta y al calor del vomitivo internacionalismo español, como dijo Anselmo. La falsa concepción de lo flamenco flota en la vaguedad del varieté cosmopolita y regresa a España como un boomerang indeseado. Flamenco le sugiere al no español un sin fin políromo de tinglados bulliciosos, rebosantes de alegría disparatada o de dramatismo fatal, feria acetosa y vocinglera. Flamenco es el bandido patillado, mezcla de marchoseria y matonismo. Es el cantao borracho y gangoso payasando para una concurrencia sin conocimiento. Es el que con fácil modulación ejecuta lo mismo un facillón fandanguillo que un fragmento de «La Traviata». Es el señorito que incendia un corrijlo después de una borrachera; flamenco es cualquier cosa. Ahí es nada, la destitución del que pisa España con el cuadro previsto del flamenguismo intuitivo desde París, Londres o Nueva York!

Poca gente, en verdad, puede imaginarse el caudal de alto vuelo psicológico que concurre a formar la esencia de lo flamenco, cuánto de ordenaciones éticas naturalmente aristocráticas y cuánto de nudos de costumbrismo sublimado. Al decir de González Climent, la eti-

FLAMENCO PROGRESIVO

Hace unos días llegó a mis manos una revista en la cual uno de los componentes del conjunto musical Smash, al contestar a las preguntas del periodista, asegura una "revolución en la pop-music con el flamenco y el blues. No tenía que ser demasiado listo para darme cuenta de que se trataba de un grupo de esos que ahora hacen "flamenco progresivo".

Como introducción a la entrevista, se dice que el flamenco, en toda su primitiva pureza, y en la voz de un joven cantao, ensambala perfectamente dentro del rock-blues de Smash. Tan en serio se dice, que parece que es verdad. No se trata de un simple collage más o menos brillante, como lo fue en su día el encuentro discográfico entre Sabicas y Joe Beck, no; Smash desea que se analice en serio su tango, garrotín, su soleá...

Para poder contestar lo más "puesto" posible en la materia, escuché "su garrotín" y "su tango" y, la verdad, no he oído mayor disparate flamenco. Si como música pop puede pasar (ni entro ni salgo en la cuestión), como flamenco es un auténtico sacrilegio, pese a que hayan introducido en el conjunto a Manuel Molina, gitano de Sevilla, que "también está muy interesado en ello".

Si los Smash, según ellos mismos declaran, tienen una pronunciación "en inglés muy deficiente", si es un conjunto abandonado por su manager, si saben cantar en español, si les gusta la música pop y saben defenderse en este campo, ¿por qué no dejan el flamenco para quienes lo entienden? Porque está bien claro que ellos no han escuchado cantar "por derecho" en su vida. Si fuese de otra forma, no se atreverían a decir: "Ahora empezamos a cantar los; festivos de flamenco, que como el de Morón, reúne cada año a quince mil personas. Pero lo cierto es que la mayoría va a beber y a liberarse de su represión erótica".

¿Entraron ellos en esa mayoría? ¿Fueron a Morón con tal fin?

Smash quiere que sus discos se escuchan, pero piensa que "pueden tener una repulsa automática de los "burros", y que quizá tampoco guste a los flamencos oficiales como Mairena y José Menese; pero, en cambio, gustará a Camarón y a Paco de Lucía, ya que Camarón tiene para ellos y para su música la influencia de Mick Jagger".

Ahora resulta que Camarón y Paco de Lucía se "rompen las camisas" escuchando el garrotín o el tango de los Smash, y ni los vellos se los ponen de punta unas siguiriyas de Manuel, unos tangos de Pastora, unas soleares de Tomás, ni las guitarras de Ramón Montoya o Esteban de Sanlúcar. ¡Vivir para ver!

Si son ustedes tan listos, señores Smash, ¿por qué no cantan flamenco con una guitarra sin volios? Si tanto les gusta el flamenco, ¿por qué no lo evolucionan en su forma accidental, cambiando su terminología en "flamenco progresivo"? Pero bien entendido, evolución dentro de su sustancialidad. No olviden el principio de la filosofía escolástica, de que la materia ni se crea ni se aniquila, sólo se transforma. No pretenden hacer ese "ensamblaje" rock-blues-flamenco y llamar a ese híbrido que salga de su coctelera electrónica "flamenco progresivo", porque nadie, absolutamente nadie, se lo creería.

Crean, sí, pero creen como Juan Varela o Pepe Beltrán crearon sus malagueñas, como Caracol creó sus fandangos y Fosforito su bandola. Ponéndoles un alma creadora a unas reglas ya establecidas. Pero lo que ustedes, señores Smash, han hecho con el garrotín y el tango, no es crear; lo que han conseguido es seguir la estela de spanish-show, y desde el punto de vista flamenco, eso sólo tiene un adverbio: desastroso.

Crean, sí, pero creen como Juan Varela o Pepe Beltrán crearon sus malagueñas, como Caracol creó sus fandangos y Fosforito su bandola. Ponéndoles un alma creadora a unas reglas ya establecidas. Pero lo que ustedes, señores Smash, han hecho con el garrotín y el tango, no es crear; lo que han conseguido es seguir la estela de spanish-show, y desde el punto de vista flamenco, eso sólo tiene un adverbio: desastroso.

Crean, sí, pero creen como Juan Varela o Pepe Beltrán crearon sus malagueñas, como Caracol creó sus fandangos y Fosforito su bandola. Ponéndoles un alma creadora a unas reglas ya establecidas. Pero lo que ustedes, señores Smash, han hecho con el garrotín y el tango, no es crear; lo que han conseguido es seguir la estela de spanish-show, y desde el punto de vista flamenco, eso sólo tiene un adverbio: desastroso.

Crean, sí, pero creen como Juan Varela o Pepe Beltrán crearon sus malagueñas, como Caracol creó sus fandangos y Fosforito su bandola. Ponéndoles un alma creadora a unas reglas ya establecidas. Pero lo que ustedes, señores Smash, han hecho con el garrotín y el tango, no es crear; lo que han conseguido es seguir la estela de spanish-show, y desde el punto de vista flamenco, eso sólo tiene un adverbio: desastroso.

Crean, sí, pero creen como Juan Varela o Pepe Beltrán crearon sus malagueñas, como Caracol creó sus fandangos y Fosforito su bandola. Ponéndoles un alma creadora a unas reglas ya establecidas. Pero lo que ustedes, señores Smash, han hecho con el garrotín y el tango, no es crear; lo que han conseguido es seguir la estela de spanish-show, y desde el punto de vista flamenco, eso sólo tiene un adverbio: desastroso.

A B C DEL FLAMENCO

CARCELERA.—Cante gitano del mismo origen que el marínete, se canta sin acompañamiento de guitarra y tradicionalmente no se baila. Las carceleras son tonas desarrolladas en la atmósfera de las cárceles andaluzas. Además de servir de escape emocional a los encarcelados, las carceleras cumplían un fin práctico. Los presos gitanos las utilizaban para mandar mensajes en caló dirigidos a sus familias y amigos de fuera de los muros.

Las carceleras tienen mucho de endecha morisca influida por el acento jondo de los gitanos. Métricamente suele ser una cuarteta octosilaba.

Veinticinco calabozos tiene la cárcel de Utrera, veinticuatro he recorrido y el más oscuro me queda.

Maldita sea la cárcel sepulcra de hombres vivos, donde se amansan los guapos y se pierden los amigos.

Conoci a un hombre de bien tan cabal como un relé y por cosas del queré en un presidio murió.

LA "LETRA" O COPLA EN EL CANTE

- IV -

Continuamos hoy con esta cuarta entrega el estudio que iniciamos sobre el mundo de las «letras» o coplas del flamenco. Tanta importancia tiene el estudio de estas coplas, que nadie entenderá jamás la literatura de un país, ni se explicará la temática de su teatro y su novelística, si no ha incluido en el estudio literario de ella el de esa porción de manifestación folklórica que está implícita en los cantares.

Jean Roy, en su libro «Orígenes de la lírica popular en Francia», escribe: «El arte popular no es sólo la creación impersonal, vaga e inconsciente, sino la creación "personal" que el pueblo recoge por adaptarse a su sensibilidad».

«Los poetas que hacen cantares populares —decía García Lorca— esturbian las claras líneas del verdadero corazón; y ¡como se nota en las coplas el ritmo seguro y feo del hombre que sabe gramáticas!». «Los verdaderos poemas del cante jondo —decía igualmente el poeta de Fuente Vaqueros— no son de nadie, están flotando en el viento como vilanos de oro y cada generación los viste de un color distinto, para adornarlos a la futura. Nacen porque sí, son un árbol más del paisaje, una fuente más en la alameda. La mujer, corazón del mundo y poseedora inmortal de la «rosa, la lira y la ciencia armoniosa», llena los ámbitos sin fin de los poemas. La mujer en el cante jondo se llama Pena. En las coplas, la Pena se hace carne, toma forma humana y se acusa con una línea definida. Es una mujer morena que quiere cazar pájaros con redes de viento».

La temática de las coplas flamencas ha sido dividida por Ricardo Molina Tenor en quince grupos:

- 1.—Amorosas.
- 2.—Maldiciones, denuestos y amenazas.
- 3.—Tema de la madre.
- 4.—Tema de la gente.
- 5.—Dinero y pobreza.
- 6.—Saber y experiencia inútiles ante el amor y la muerte.

- 7.—Sentencias morales.
- 8.—La muerte.
- 9.—Fatalismo y destino.
- 10.—Religiosidad de irreligiosidad.
- 11.—Honra y deshonra.
- 12.—Burla y humor.
- 13.—Vanidad de las cosas mundanas.
- 14.—Astros y fuerzas naturales.
- 15.—Paisajes y criaturas naturales.

Vamos a comenzar a recorrer estos apartados para ir viendo el tipo de copla o «letra» de cada uno de ellos.

¿Qué es el amor? Las respuestas agnósticas son muy frecuentes:

*Nadie ha entendido ar queré
es durse como l'armiba
y amargo como la jle.*

Debido a su fuerte emotividad, el amor, a veces, nos trastorna, nos hace llorar, nos enloquece:

*El amor es una cosa
¡Dios nos libre y Dios nos guarde!
que hace perder los sentios
ar que los tiene cabales.*

*De noche me sargo ar patio,
y me jarto de llorá,
en ver que te quiero tanto
y tú no me quieres na.*

Ricardo Molina, al comprobar que en el trasfondo del amor existe dolor, decía que la amargura y la desesperación constituyen el hueso de la tentadora fruta. Puede afirmarse en el flamenco una tendencia calificable de «pesimismo erótico», de lo que da buena prueba la siguiente letra:

*Yo creía que el amor
era cosita de juguete,
y ahora veo que se pasan
las fatigas de la muerte.*