

persecuciones de que habían sido objeto desde su llegada a España tres siglos antes. Ello ha ocasionado que este arte de origen más o menos desconocido pero siempre relacionado con el pueblo y el folclore, haya conocido épocas de brillantez y aceptación holgada junto a otras de rechazo y repliegue. No cabe duda de que una primera época de florecimiento de este arte discurrió en la segunda mitad del siglo XIX, coincidiendo con el auge de los «café cantantes». A principios del siglo XX, por el contrario, se inicia una espectacular decadencia con motivo del apogeo de los teatros para resurgir en la década de los años veinte, pero con influjos ajenos a su esencia e innovaciones desdichadas. A mediados de siglo, su asombrosa celebridad lleva a los especialistas e intérpretes de innegable calidad a reconducir los cauces del «flamenco» y a revitalizarlo.

De aquellos detractores, se puede decir que con harta frecuencia o han relacionado con el cante flamenco circunstancias sociales que nada o bien poco tenían que ver con este arte gitano-andaluz o «desprecian cuanto ignoran»; de los admiradores y defensores, guiados por su entusiasmo o por su falta de objetividad y rigurosidad, en numerosas ocasiones han incurrido en errores de bulto. Pues bien; presentadas estas dos consideraciones, hemos de señalar que en esta última década, una vez superado el apabullamiento de la «música dura», vuelve a resurgir con fuerza este cante imperecedero. Para ello se celebran encuentros nacionales y se crean premios de investigación —literarios, lingüísticos, musicales, sobre sus orígenes, historia, etc.—, a través de la Fundación del Cante Flamenco patrocinada por la Asociación para la Defensa del Flamenco. Además, la editorial Cinterco, en su colección Telethusa¹, dedica un especial empeño en promocionar y divulgar libros y estudios relacionados con el cante flamenco. Así, recientemente, han aparecido tres libros en dicha colección íntimamente relacionados con lo que venimos tratando: *Los cafés cantantes de Sevilla* de José Blas Vega, *Esa angustia llamada Andalucía* de Luis Rosales y *Sobre el flamenco. Estudios y notas*² de Manuel García Matos, libro este último al que pasamos a referirnos.

No es éste el momento de hablar del autor del libro: bás-

tenos con afirmar que su vocación folclorista nace en su infancia. A los dieciocho años funda y dirige la Mesa Coral Placentina; en 1945 recibió el Primer Premio Nacional de Folclore y ha sido Catedrático de Folclore en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Esta constante dedicación hacen del profesor García Matos uno de los más grandes estudiosos no sólo del arte flamenco; también de nuestro folclore nacional de todos los tiempos y la máxima autoridad de postguerra sobre estos temas.

Aunque es mucho lo escrito y afirmado, pues, sobre el «flamenco», sus orígenes, historia, transmisión, etc., se encuentran aún en el enigma del tiempo. Ahora, con este libro del profesor García Matos, aun sin salir del terreno de las hipótesis y conjeturas, se ponen en orden muchos de los estudios anteriores, se rechazan teorías bien por falta de rigurosidad científica, bien por una deficiente preparación musical de los investigadores, bien por apreciaciones superficiales y poco objetivas. Asimismo, se abren caminos claros que, indudablemente, han de ser considerados como inexcusables por los futuros investigadores y estudiosos.

Componen las páginas de este libro seis estudios con visos de continuidad que la inesperada muerte del autor dejó truncados. Tratan sobre los más diversos aspectos del cante «flamenco»: sus presuntos orígenes, introducción a la investigación de este cante, su bosquejo histórico, los posibles influjos que en el cante flamenco ha ejercido la canción folclórica hispano-americana, también sobre el ritmo de la «seguriya» y notas sobre la guitarra flamenca. No importa que estos temas puedan considerarse, o sean, lugares comunes de la investigación porque, como afirma María Carmen García-Matos Alonso en la Introducción, este libro de 135 páginas es producto no sólo de una exhaustiva documentación y rigurosa entrega a investigar los orígenes del cante flamenco; también de numerosas horas empleadas en conversar con los intérpretes y protagonistas de este arte «sui generis». El resultado es un libro denso y rigurosamente científico.

En el primero de estos estudios, después de consideraciones generales sobre las vicisitudes por las que ha pasado este arte en su historia, desdice a aquellos investigadores empecinados en clasificar los cantes en «jondos» y «flamencos», «sin caer en la cuenta de que todo «cante jondo» es «cante flamenco» aunque no todo «cante flamenco» sea «cante jondo» (pág. 15). Desdice también a quienes identifican «cante flamenco» con «canto popular» de Andalucía: su verdadero carácter se halla en el folclore. Después

¹ Otros títulos de próxima aparición en la colección Telethusa son: *Gitanos, payos y flamencos* de Angel Álvarez Caballero, Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco, 2 vols. y *varias monografías dedicadas a intérpretes destacados de este arte: la biografía de Juan Brea y la de Manuel Torres entre otros*.

² García Matos, Manuel: *Sobre el cante flamenco. Estudios y notas*, Madrid, Edit. Cinterco, col. Telethusa.

el profesor García Matos se ciñe a rebatir, desbrozar y aclarar teorías que señalan como ciertos algunos orígenes e influencias sobre el flamenco, apoyándose en fonogramas, pentagramas y transcripciones realizadas por él mismo. En el siguiente, «Introducción a la investigación de los orígenes del cante flamenco», cifra su interés en acabar con el «opinionismo» inoportuno, los «pareceres» subjetivos y teorías superficiales e indocumentadas dedicadas a este menester. Para ello, tras lamentar la pobreza de testimonios históricos, acude a diversas manifestaciones literarias para rastrearlos: la novela, el teatro, artículos de costumbres y libros de viajes serán su fuente de información. Termina esta ponencia con un estudio dedicado al cante en sí, «a su música, perfectamente, alma y nervio de él» (pág. 62).

El «Bosquejo histórico», igualmente, rechaza conclusiones a las que han llegado estudiosos anteriores por no estar apoyadas en documentaciones fidedignas y datos eficaces que las garanticen y avalen. Es este estudio ejemplo de rigurosidad, mesura y prudencia por parte del profesor García Matos, quien, a pesar de sus profundos conocimientos, no pretende erigirse en portador de la última palabra; antes al contrario: «En tanto no descubramos testimonios o indicios que nos aseguren lo contrario, así hemos de creer que empezaron a ser (...) y a tener realidad los estilos del cante flamenco» (págs. 76-77). A partir de aquí, estudia numerosos cantos: debla, tonás, martinetes I y II, carceleras, la caña I y II, soleares, malagueñas, fandangos y tarantas; tientos, bulerías, mirabrás y alegrías, romeras y caracoles: la «siguiriya» gitana, el polo y la seguidilla a los que concede la hipótesis de ser los cantos que fueron más practicados en los inicios del «flamenco». En la ponencia siguiente, «aclara» algunos influjos que en el «flamenco» ejerció la canción folclórica hispano-americana. También menciona las dificultades existentes para llegar

a puerto seguro: lo cierto es que la introducción de canciones y ritmos procedentes de aquellas tierras y su afianzamiento y afluencia en España fueron muy ponderados, como demuestra el beneplácito con que contó la adecuación de la guajira y el tango al flamenco.

«Acerca del ritmo de la siguiiya» es el penúltimo estudio del libro. Para exponerlo, el profesor se sirve de esquemas musicales y pentagramas transcritos por él mismo. Finaliza con «Algunas notas sobre la guitarra flamenca». En este apartado, resalta el profesor García Matos el indudable origen andaluz del instrumento, rechazando, por tanto, la pretendida y supuesta ascendencia árabe puesto que una de las propiedades de la guitarra flamenca «es la de producirse "armónicamente", o, lo que es igual, en simultánea pluralidad sonora» (pág. 127), rasgo éste que siempre fue ajeno a la música árabe. Cierran el libro el apartado bibliográfico del autor con más de treinta fichas y el de discografía en el que se consiguan veinte obras del profesor.

El libro, pues, en su conjunto, por su densidad y profundidad, se nos muestra como una obra que marcará una época en los estudios más diversos de la historia del «flamenco», y como obra indispensable para los estudiosos de este arte majestuoso. En fin, a pesar de la mesura que en todo momento muestra el autor al exponer sus teorías o al rechazar otras, y de moverse en numerosas ocasiones en el terreno de las hipótesis y sugerencias aplazadas a futuras consideraciones y confirmaciones, el presente libro ha de constituir un punto de partida para todo investigador del arte flamenco sin olvidar por ello el punto de llegada.

**Juan José
Fernández Delgado**



Liberman o la indagación del instante *

No vamos a hablar de un libro *sobre* Wagner ya que no se trata, estrictamente, de una obra biográfica ni crítico-descriptiva en torno a su vida y su música. Tampoco vamos a hablar de un libro escrito *desde* Wagner, es decir de un intento de dramatización literaria en el que su autor cedería al protagonista la palabra en el afán de infundir mayor verosimilitud testimonial a su relato. Vamos a hablar, en cambio, de un libro que acompaña a Wagner. En sentido musical estricto vamos a hablar de un *acompañamiento*. Arnoldo Liberman ha compuesto una obra en la que Wagner se recorta como símbolo y como metáfora de una problemática que, en Liberman, es esencial: la del sentido de la existencia como experiencia trágica y la de la función del arte en la configuración del valor de esa experiencia trágica.

Por una parte, Wagner es *símbolo*. Y lo es en la medida en que Liberman ve en él al prototipo de un significado, la figura o divisa con que se representa una noción muy determinada, el paradigma de una concepción. ¿Y de qué es símbolo Wagner? Wagner resume para Liberman la trayectoria de esos hombres excepcionales que habiendo descubierto que el amor por una mujer es la única experiencia capaz de arrancar la vida a su opacidad natural, no

logran sostenerse en la atmósfera apasionada de ese encuentro privilegiado pero pueden transformar, gracias a su genio, ese deseo incumplido en un monumento artístico que hace de la imposibilidad de perpetuarse en el amor un símbolo, precisamente, en el que todos los hombres que se atreven podrán reconocerse.

Pero, además, Wagner es para Liberman, *metáfora*. Es decir, sugerencia de un sentido no literal y que, por lo tanto, no reviste la inequívocidad de lo simbólico sino que, a la inversa, sumerge la percepción en una profunda y fecunda ambigüedad. ¿Metáfora de qué es Wagner? Wagner, nos dice Liberman, es la metáfora glorificadora del instante. De lo que el instante implica, de lo que entraña y de lo que brinda. Como metáfora que es, el instante no puede ser decodificado de una vez y para siempre. Puede ser, en cambio, incesantemente interrogado, aprehendido para volver a ser extraviado, perdido para volver a ser encontrado. Wagner metáfora del instante, es decir de la experiencia efímera del absoluto, de la plenitud agraciada del encuentro fugaz, de la prodigiosa riqueza del encuentro, de la correspondencia y el acoplamiento de la carne y el alma que es, siempre, luminosa fugacidad.

En la música de este artista ve nuestro escritor el enunciado más elocuente de esa metáfora, la plasmación acabada del valor del instante. Precisamente porque sabe muy bien qué es una metáfora, Liberman no intenta decirnos qué es la música de Wagner. De la música —nadie lo ignora— sólo puede hablarse en escorzo: no pretendiendo decir frontalmente lo que ella significa sino dejándonos decir cómo y de qué modo *nos* significa, nos infunde identidad, sustancia, sentido. Este libro es, pues, el de un oyente que interrogando a Wagner sobre lo que podría querer significar la vida y la obra del compositor alemán, llega a enterarse de lo que su propia vida de hombre y escritor le quiere decir. Y lo que su propia vida pareciera querer decirle a Liberman es que hay una dimensión privilegiada de la experiencia a la que yo no vacilaría en llamar, recurriendo al lenguaje religioso, *el momento de la epifanía* —ese fragmento del tiempo finito en el que se moldea la eternidad, es decir, el milagro de la integración, de la consubstanciación plena de los contrarios, de la abolición de toda sed, del resarcimiento de toda espera, de la disolución de todo anhelo en una concreción gratificante y abismal por lo absorbente, que es el instante de la pasión; el encuentro en su doble vertiente de entrega y posesión. Wagner conoció el momento de la epifanía en su relación con Mathilde Wesendonck. Su tragedia personal no fue la de haber emer-

* Arnoldo Liberman: *Wagner, el visitante del crepúsculo*. Editorial Atrium. Madrid 1990.