

poético-musical que se conoce como arte flamenco. No se trata de un cante popular, sino minoritario, vanguardista y de ámbitos marginales enfrentados al «buen gusto» de la sociedad burguesa, donde el personaje del gitano sirvió de símbolo a esta resistencia cultural.

El máximo error de Demófilo, concluye Steingress, consiste en confundir lo gitano con lo gitanesco o agitanado. A partir de aquí, este error se establecería en el mundo de la flamencología, nutriendo la vana polémica de gitanistas y andalucistas.

Tras Demófilo, pasa Steingress a ocuparse de su contemporáneo Hugo Schuchardt, autor de *Die cantes flamencos*. Las conclusiones que este romanista austriaco saca del examen de la obra de su amigo Demófilo, son la segunda gran aportación que se produce en el mundo de la flamencología.

La obra de Schuchardt es una réplica a las tesis gitanistas de Demófilo, basándose en el método comparativo que le permiten apoyarse en estudios parecidos sobre la música y poesía gitana en países como Rusia y Hungría. Parte de que la denominación de flamenco, de acuerdo con la tesis de Borrow, se debe a la suposición del origen o mejor decir procedencia alemana de los gitanos, y la confusión de Alemania con Flandes. Así flamenco vendría a ser «agitanado». No existe, dice, una poesía gitana, sino agitanada. Esta poesía agitanada es muchas veces utilizada por cantaores gitanos, que aunque no creadores, sí son transmisores del flamenco. Los cantes flamencos no son el producto de la andalucización de una supuesta «poesía gitana», sino al revés; se trata del producto de una gitanización efectuada por poetas aficionados al gitanismo.

Así pues el flamenco se basa en una determinada poesía en que por la moda gitanesca utiliza un lenguaje especial agitanado, la jerigonza propia de los ambientes picarescos. Por otra parte, esta poesía utiliza formas métricas tradicionales, tercetas y cuartetos, que por diversos mecanismos son susceptible de modificación originando formas nuevas. Los gitanos cantan esta poesía con unos aires melancólicos de tipo tradicional y de influencia morisca. Cuando el cante flamenco se consolida, la soleá y la seguiriya gitana van a ser los estilos fundamentales de los que se deriven los demás. Lo esencial en la tesis del filólogo austriaco es la negación de una poesía gita-

na y la reducción del papel del gitano al de intérprete transmisor de este arte.

Pasa Steingress a continuación a ocuparse de la flamencología de González Climent. Considera que se trata de una visión idealista del cante. Climent parte de la defensa del «cante puro» frente a las deformaciones de la llamada «ópera flamenca». Pero su estudio, dice nuestro autor, se reduce a una apología de ciertas conductas subjetivas ante el cante, alejado del análisis científico que caracteriza a la flamencología contemporánea.

En el siglo pasado —dice Steingress en su crítica a González Climent— el romanticismo y costumbrismo se convirtió en un obstáculo para la explicación de los fenómenos culturales. El nacionalismo español fomentó un flamenquismo superficial y casticista. Hasta cierto punto es heredera de esta postura la flamencología tradicional, que se convierte en una confirmación metafísica de la *afición* flamenca, basada *grosso modo* en las tradiciones filosóficas del idealismo y de la filosofía alemana. Es la justificación de un flamenquismo elitista que aísla el cante de la realidad social, convirtiéndolo en una especie de religión de cuya pureza cuidan algunos pocos pontífices, guardianes del fuego sagrado.

Tras el estudio de González Climent, Steingress se va a ocupar de la obra de Molina-Mairena. En su investigación histórica, —única que examina nuestro autor— Molina-Mairena consideran al cante como «arte quintaesenciado del pueblo andaluz». El cante flamenco no es un producto folclórico, sino artístico. Las manifestaciones poéticas y musicales más jondas de este arte están relacionadas con los gitanos. Porque Molina-Mairena distinguen dos clases de cante: uno auténtico, jondo, existencial, gitano; otro híbrido, folclórico, estético, alegre, andaluz. Ambos cantes son el producto de dos ambientes. El primero, del ambiente hermético de la casa gitana; el segundo, el de los cafés cantantes. Y esto sin despreciar la teoría ya recogida por Demófilo de la pureza racial, que ve en el tipo idealizado del gitano la encarnación de la expresividad más *jonda* del hombre.

Pero, objeta Steingress, la diferenciación entre «arte flamenco» «folclore andaluz», exigiría un análisis de la dialéctica entre arte y sociedad, no entre gitano-andaluz. Mairena-Molina caen en la falsa explicación existencial de la flamencología de González Climent. No hay prueba de la existencia de esos «cantes primitivos», y los así

llamados son variantes de formas anteriores. El que ciertos cantes se consideren gitanos por pertenecer al repertorio de cantaores gitanos, no prueba el origen gitano de los mismos. Los gitanos no podían crear un *folklore* aislado del desarrollo general del andaluz, sino que se limitaron a un proceso general de modificación de este *folklore*, junto con otros sectores del pueblo andaluz.

Toda la teoría de Molina-Mairena es un intento de legitimar su opinión de las dos edades del cante: la de oro y la de la decadencia. La primera etapa, la de la edad de oro, corresponde a la etapa *hermética*, en la que el cante se desarrolla en el ambiente cerrado de la casa gitana. La etapa de la decadencia sería aquella en la que el cante se comercializa, se hace público en los cafés cantantes.

Pero el hermetismo, señala Steingress, no se dio tal como señalan Molina y Mairena. Lo que se da no es la cerrazón de la casa gitana, sino un nuevo ambiente artístico que permaneció desconocido durante algún tiempo en la vida pública de la sociedad andaluza. No se trata propiamente de un ambiente gitano, sino de un ambiente moderno subcultural y artístico de ambiente plebeyo, orientado por la afición a lo popular, lo gitano y andaluz, así como por la necesidad de crear una nueva identidad cultural de tipo urbano popular, una nueva subcultura urbana que unía las tradiciones populares del campo de la Baja Andalucía, con las apetencias culturales de esa nueva clase social urbano-popular. No existe hermetismo. Antes que saltara a los cafés-concierto el cante ya era conocido en las academias de baile y en los teatros. No existe un origen gitano, sino un proceso de agitanamiento.

Tanto en la exposición como en la crítica de los nombres esenciales de la flamencología, Steingress nos anticipa su teoría sobre el cante flamenco, teoría que desarrollará y fundamentará en la tercera parte de su obra: *Cante y sociedad*.

El cante flamenco, aunque específicamente español y, más concretamente andaluz, no puede desvincularse de un movimiento general de la cultura europea: el romanticismo. En la última parte de su obra el autor nos hará ver las semejanzas que guarda el flamenco con otros movimientos musicales, como la música de los gitanos de Hungría occidental y la música rembética griega, que podría extenderse a otras manifestaciones musicales como el fado o el tango argentino. El último romanticis-

mo, con su rebelión ante lo burgués, supondrá la creación de un nuevo tipo de artista y de público: *la bohemia*. Pues bien, en España el equivalente de la bohemia es el flamenco.

Lo gitano no es un equivalente de lo flamenco, sino tan sólo uno de sus componentes. Steingress, tras estudiar el proceso de asimilación de los gitanos en la sociedad andaluza, llega a la conclusión de que gitano no es un término que se pueda interpretar con criterios raciales, sino socioeconómicos. El estudio de la evolución histórica de España y muy concretamente de Andalucía durante el siglo XVIII le hace ver cómo se crea un subproletariado rural ambulante, al servicio del latifundismo, del cual forma parte los gitanos; este subproletariado en buena parte se convertirá en un subproletariado urbano muy vinculado al hampa de las ciudades y, concretamente, a la de Sevilla. Ser gitano, pues, no es cosa de sangre, sino consecuencia de una forma de vivir y pensar. La influencia romántica, con su identificación idealizada de lo popular con personajes tipos (toreros, contrabandistas, bandoleros, gitanos, en el caso español), va a llevar a una idealización de lo gitano. Por otra parte el gitano desde tiempos lejanos se especializa en la interpretación de la música popular. Para hacernos ver esto, el autor pasa revista a una serie de documentos literarios, desde Cervantes a Estébanez Calderón, donde puede verse esta faceta del gitano como intérprete de música popular, que en tiempos de Estébanez Calderón ya ha cuajado en un estilo nuevo, con creaciones de artistas individuales y agrupación en auténticas academias o corporaciones de cante y baile. Todo ello, una vez desaparecida la cultura tradicional, va a incentivar a los artistas gitanos a identificarse con la reelaboración de lo popular como si se tratara de algo propio. Pero, sostiene Steingress «la aparición de la denominación *cante flamenco* tuvo en un primer momento que ser sinónima de *canto a lo gitano*, y no de *cante gitano*, y de esta confusión de lo gitano con lo gitanesco surgió la identificación de lo flamenco y lo gitano.

El cante flamenco no fue sino el cante romántico-gitanesco creado como manifestación y expresión indirecta de las clases plebeyas del ambiente suburbano andaluz.

Es pues el ambiente y la cultura romántica, con su idealización de lo gitano y su potenciación de los artistas gitanos, quien va a potenciar el nacimiento de un nuevo artista y de una nueva afición. Steingress estudia-

rá la división tanto en música como en poesía que origina la nueva situación social del siglo XIX y finales del XVIII. Esta división se concretará en un arte culto y un arte popularizado. En música el arte culto viene marcado por la influencia italiana y flamenca, mientras el popular supone la aceptación de la música tradicional. Pero cuando, por la influencia del nacionalismo, las clases cultas se inclinan también por lo tradicional, no por eso deja de darse la división, estableciéndose una separación entre bailes decentes o aceptados y otros, con más clara influencia oriental, que se consideran indecentes o populacheros. En poesía, lo popular vendrá representado por la adopción de formas tradicionales, muy concretamente el romance y, ya en el último periodo, por una introducción del realismo que hará que el artista busque expresar en sus creaciones sus propios sentimientos y circunstancias. Es el momento del nacimiento de la *seguriya gitana*.

Este arte popularizado va a ser asumido por este nuevo público romántico que es la afición flamenca, equivalente a la bohemia. Entrará en el teatro menor, multiplicando los tipos castizos y empleando este lenguaje propio del hampa que es la *jerigonza*. Y es así como los artistas modernos, tanto eruditos como populares, estimularán la reaparición modernizada de algunos de los troncos antiguos de la cultura tradicional, desaparecida de los ambientes públicos o refugiadas en ambientes marginales. Obligados por las exigencias del mercado, el arte popularizado fue una de las respuestas que dieron los artistas a la nueva afición por lo popular. Y por primera vez aparecieron artistas procedentes de ambientes populares y marginados.

El papel de artistas populares y marginados como los ciegos rezadores, transmisores de los romances tradicionales, va a tener una gran importancia en el nacimiento del flamenco, así mismo la religiosidad popular, fomentada por clérigos de la más baja categoría y que tiene su expresión en la *saeta franciscana*. El gitano, intérprete tradicional de la música, puesto de moda e idealizado por el romanticismo, tendrá no sólo una gran participación.

en el nuevo arte, sino que creará la confusión de que lo que tan sólo es un proceso de agitanamiento sea una creación propia. Finalmente, un nuevo público heterogéneo, la afición flamenca, que no es más que una variedad local de la tradicional bohemia romántica, completará los esquemas dentro de lo que se va a desarrollar este nuevo arte cuyo origen hay que buscar no en el «hermético hogar gitano» de Molina y Mairena, sino en las academias de bailes o salones, para pasar posteriormente a los teatros y por fin a los *café cantantes*.

Todos estos elementos, el romanticismo, el agitanamiento de la sociedad andaluza, la formación de la peculiar bohemia andaluza de la cual «lo flamenco» es una manifestación y que tendrá su mejor manifestación en la afición flamenca de Sevilla, serán estudiados detenidamente por el autor, mostrando en todo momento cómo todos estos componentes socioculturales son resultado de la evolución histórica económico-social. Nos hará ver cómo en un primer momento el aflamencamiento se efectuó sobre la base del *cante y baile andaluz*, para, en una segunda etapa, independizarse del género costumbrista y convertirse en un género artístico llamado *cante y baile flamenco*, no popular, sino popularizado, y vinculado al ambiente y formas de expresión marginal de la que «flamenco» toma el nombre. Que el *cante «hondo»*, cuya expresión mayor es la *seguriya gitana*, es el producto de una larga síntesis histórica a lo largo del desarrollo del género flamenco; y, finalmente, que el fenómeno del flamenco, aunque peculiar de España, no es único, sino que tiene su equivalencia en otras manifestaciones musicales que, como el flamenco, no son el producto del genio de una raza, sino de un peculiar ambiente marginado.

Obra que podrá y supongo que será discutida, al libro de Steingress lo que nadie podrá negarle es la seriedad de sus planteamientos y la solidez de su argumentación, lo que hace que pase a ser un trabajo fundamental e imprescindible en este nuevo campo del conocimiento que es la *flamencología*.

**Antonio Martínez Menchén**