

Homologías estructurales del flamenco andaluz y el rebético greco-oriental

1 La subcultura musical rebética y flamenca como herencia del canto bizantino

En lo que sigue, hablaré de dos estilos musicales etnicitarios, cuya música no sólo expresa los sentimientos y las experiencias de determinados grupos étnicos y sociales en el marco de la sociedad y de la cultura a la que pertenecen, y a cuya mentalidad atribuyen su acento musical peculiar, sino que su significado las trasciende y son elementos importantes en el proceso de identificación colectiva y de construcción de las identidades individuales relacionadas con los estilos de vida. Emplearé el concepto de “homología” para referirme al hecho de que las estructuras del campo del flamenco y las del campo del rebético muestran unas relaciones equivalentes, es decir, lejos de ser manifestaciones musicales idénticas o sinónimas, pueden ser interpretadas a partir de determinadas características compartidas, que son consideradas importantes para su explicación. En nuestro caso, se trata de características o variables, como por ejemplo el trasfondo socio-cultural, la relación de ambas músicas con su entorno musical tanto actual como histórico, su carácter subcultural, el peculiar *habitus* y la jerga inconfundible de los rebetes y flamencos como principales intérpretes, su inicial y ocasional relación con el submundo del alcohol, las drogas, la prostitución y la pequeña delincuencia, el contenido de las letras de las canciones, el papel que ambas músicas desarrollaron respecto a la identidad cultural de Grecia y España, etc. En fin, se trata de demostrar que el rebético greco-oriental se relaciona con las estructuras y procesos sociales de la Grecia de finales del siglo XIX hasta la actualidad, como ocurre con el flamenco en el caso de España. Por otra parte, además de estos aspectos, hay que destacar que, como elementos pertenecientes a las tradiciones musicales de las culturas mediterráneas, ambas manifestaciones musicales están históricamente relacionadas mediante una tangente que une Oriente y Occidente, la Antigüedad y la Modernidad, y son el fruto de una serie de hibridaciones transculturales que explican su diversidad, al mismo tiempo que su parentesco socio-cultural y musical.

Si bien es verdad, que el flamenco se ha adentrado en el concierto de las músicas mundiales, mezclándose y fusionándose con otros estilos, moviendo artistas, empresarios, críticos y públicos en todo el mundo, sigue siendo algo esencialmente

vinculado a Andalucía y España. Esto no siempre fue así, como bien es sabido. El actual triunfo del arte flamenco es el fruto de una larga historia de esfuerzos, de rechazos, marginación, e incluso desprecio. El emblemático *Concurso de Cante Jondo*, celebrado en junio de 1922 en Granada, tenía como principal objetivo demostrar que esta música, a pesar de sus múltiples manifestaciones estéticas, de mayor o menor cualidad, representa, en su núcleo, la herencia musical de la inconfundible trayectoria cultural de Andalucía. El *cante jondo* es propiamente andaluz, destacaron los organizadores del Concurso, pero Don Manuel de Falla y Federico García Lorca no dejaron ninguna duda sobre la inconfundible vinculación de este fruto con toda una serie de intervenciones, encuentros y espejismos musicales operados desde fuera de Andalucía. Como en el caso del flamenco, la historia del rebético greco-oriental muestra características similares. Como escribe Ed Emery en su introducción al libro de Petropoulos, traducido por él, el rebético es, a pesar de los intentos de apropiación por parte del nacionalismo musical griego, una expresión musical disidente: “Un complejo encuentro de modos musicales y ritmos, combinado con un lenguaje distintivo prestado de todos los lenguajes de las costas del Mediterráneo” (Petropoulos, 2000: 13). Curiosamente, la revalorización de esta música de la marginación en la década de los años sesenta y setenta del siglo XX también se debió a la insistencia de intelectuales, compositores y poetas como Mikis Theodorakis o Manos Hadjithakis que demostraron a través de su obra, que a pesar del aparente carácter sencillo de la música rebética, ésta era una música de gran trascendencia, tanto musical como cultural, debido a su descendencia y largo recorrido, una música en la que culmina la turbulenta y dramática historia de la cultura de los Balcanes, de las islas del mar Egeo y de Asia Menor, región regentada, marcada y expresada por Constantinopla, el antiguo Bizancio y actual Estambul. Curiosamente, esta trayectoria, como en el caso del flamenco, no pasó por la puerta grande de la cultura representativa, sino que entró en el siglo XX por el submundo de la miseria y la represión, pero cargado de ecos lejanos. El rebético surgió como una música de los marginados producidos por las sociedades en plena fase de cambio social y cultural, una música que emergió entre las placas culturales de Oriente y Occidente, de la agonizante sociedad tradicional y la triunfante sociedad moderna, la cultura agrícola y la industrial-urbana, la sociedad distinguida y la llamada escoria.

Hoy, tanto el flamenco como el rebético han dejado de ser un sinónimo de lo chabacano, de lo vergonzoso y de lo vulgar, para convertirse en objetos de una amplia consideración pública a nivel internacional. Han pasado a formar parte de “lo nuestro” y de “lo suyo”, en un proceso de identificación nacional y cultural. Hoy

es bastante fácil identificarse con las dos músicas, porque recuerdan un pasado ya lejano, unos hechos y circunstancias que ya no molestan, pero cuyo recuerdo transformado en expresión musical fascina. El dolor y la alegría que expresan sus melodías, ritmos y versos ya no son nuestros, pero nos tocan profundamente, quizás por instinto. Hoy, desde la perspectiva de la postmodernidad, con su anhelo de la tradición como accesorio inofensivo de los múltiples estilos de vida individualizados, de una tradición convertida en mercancía al alcance de todos, tanto el flamenco como el rebético permiten una cómoda identificación colectiva. De acuerdo con la actual dinámica cultural, lo local se refleja a nivel global, y lo local responde a la demanda global: así se hacen buenos negocios, se relaciona de una manera diferente y se estimula un nuevo espejismo cultural. No obstante, este proceso de reinterpretación posmoderna de la tradición es engañoso: nunca se puede volver atrás, ni en la historia ni en la cultura. Por esta razón nos enfrentamos al contradictorio hecho de la destradicionalización y desterritorialización de las músicas tradicionales en el preciso momento en que más interés se muestra por la revalorización de la tradición. En 1922, Don Manuel de Falla ni podía imaginar esta curiosa tendencia y quizás por ello le decepcionara el resultado de su valiente intento por concienciar a la sociedad española y al extranjero de que el pueblo andaluz aun conservaba -incluso de manera inconsciente- uno de los más valiosos tesoros musicales, testimonio y emblema de los rasgos culturales más significativos de la cuenca mediterránea: su *cante jondo*, eco oriental, cantos modales premodernos, enraizados en las escalas de la música griega antigua y el posterior canto litúrgico bizantino.

Ya en 1891, Felipe Pedrell, en su intento de concienciar el mundo de la música del gran valor de la música popular tradicional como aquella “infinitud de cantos inspirados en *gammas* antiguas”, lo denominó “canto popular transformado” para poner de relieve las consecuencias de su adaptación a la música polifónica moderna, su armonización. Con respecto a esta observación propuso desligarse por unos momentos de “los hábitos de la música europea” y dedicarse a aquellas tradiciones musicales que fueron sustituidas por ella a lo largo del tiempo, pero que dejaron sus huellas en la música popular. De este modo, defendió el valor musical de las escalas diatónicas y su empleo en la música antigua, en el canto llano, en la música eclesiástica griega y romana como bases de tales principios, y no menos si se desconocen los géneros diatónico y cromático oriental y las fases históricas del desarrollo de cada uno de esos sistemas, los modos árabes españoles, la melopea mozárabe, las salmodias judaicas, propias de nuestras antiguas sinagogas, y, en general, todas las melopeas y ritmopeas galaicas, celtas, vascas, etc.” (Pedrell,

1891: 44/45). Cuando el gran maestro murió en 1922, año del célebre *Concurso de Cante Jondo*, estaban formuladas las bases para la conceptualización musicológica del “primitivo canto andaluz” por parte de su discípulo Manuel de Falla. Otro discípulo de Pedrell, Joaquín Turina, destacó el papel de la música litúrgica como transmisora de “los cantos orientales de las primitivas civilizaciones” (Turina, 1982: 42) y su reflejo en las canciones modernas derivadas de aquel “tronco antiguo”, para añadir: “aunque sea difícil reconocerlas” (ibíd.: 44) debido a la constante modernización a la que están sometidas. En fin, en su comunicación leída en el tercer Congreso de Musicología, celebrado en Barcelona en 1936, Turina resume las ideas de Pedrell y Falla, destacando el canto litúrgico medieval “llamado mozárabe” como “el origen de nuestros cantos del sur”, la influencia árabe como elemento importante en su consolidación tonal y melismática y el papel de los gitanos en la formación de la “nueva escuela popular”, la flamenca. No existe, pues, una única base musical del canto andaluz, pero un “tronco antiguo”, anclado en la música modal, estrechamente relacionado con la música litúrgica medieval, derivada de las escalas pre-modernas, es decir “orientales” o “griegas”. Ahí es, donde debemos establecer el punto de comparación entre el flamenco andaluz y el rebético greco-oriental, comprendiéndolos como dos formas concretas y singulares del “canto popular transformado” (Pedrell).

2 Tres niveles del estudio comparativo socio-musicológico

Ahora bien, cualquier comparación a primera vista mostraría que el flamenco y el rebético son estilos musicales propios, es decir, que no tienen semejanzas fácilmente demostrables. No obstante, si sometemos ambos estilos a un análisis socio-musicológico, esta primera impresión cambia drásticamente.

El análisis de cualquier estilo musical se suele efectuar a **tres niveles**: El primero se refiere a los aspectos formales de la música, tal es como tonalidad, ritmo e instrumentación. El segundo enfoca los aspectos semánticos, su psicología, el estado de ánimo expresado en la música, que va desde la soledad, el desamor y el desengaño hasta la alegría, el frenesí y el delirio. El tercero, por último, esclarece la dimensión socio-cultural en la que encontramos su significado específico como expresión de la experiencia humana.

2.1 Nivel formal: La estructura de los tonos. La diferenciación de las formas musicales como adaptación a un ambiente socio-cultural en cambio. La

hibridación transcultural como motor del desarrollo musical.

Por lo que se refiere al nivel formal, sólo quiero destacar que tanto el flamenco como el rebético muestran influencias de la música modal tradicional, tanto de origen popular como litúrgico, así como de las técnicas modernas de composición, como por ejemplo la de la música operística moderna. Pero, al margen de la relación entre música popular y música litúrgica, hay que subrayar que ha sido la tradición musical litúrgica griega o bizantina la que ha influenciado tanto al rebético como al flamenco. Incluso se podría decir que debido a la influencia del Imperio Romano Oriental entre el siglo V y 1453, año de la caída de Bizancio en manos del emergente Imperio Otomano, el estilo litúrgico bizantino, anclado en las tonalidades antiguas griegas y sirias, determinó el desarrollo de la música popular de todas las culturas colindantes del Mediterráneo. Por esta razón, la tonalidad jonda del flamenco y la del rebético tienen una fuente histórica común que explica su carácter oriental: la música bizantina. Es por esto, por lo que estamos ante toda una serie de modalidades derivadas de las escalas antiguas griegas, conservadas en los romances, las nanas, cantes populares como por ejemplo las *asturianadas* (llamadas también *tonadas asturianas*) o los cantos de trilla - en fin, tradiciones musicales extendidas por todo el Mediterráneo y fusionadas con otras músicas autóctonas. Quiero resaltar, pues, una característica tanto de la música tradicional andaluza como del flamenco en general y de toda una serie de composiciones musicales artísticas que comparten, por ejemplo, la técnica de los tres semitonos descendentes de la llamada cadencia andaluza, el uso de semitonos y el cromatismo etc. La música tradicional de origen popular se muestra, además, en el caso del rebético en la música popular tradicional (*demotiki*), con sus múltiples influencias turcas y eslavas (p.e. en el caso del *jasáposerviko*). Por otra parte, no hay que olvidar que debido a la influencia de la Iglesia en la vida social medieval las tradiciones musicales populares siempre estuvieron expuestas y vinculadas con la música litúrgica y la religiosidad popular. En el caso de Andalucía y España en general, esta influencia se hizo extensible durante siglos a la coexistencia de las tres religiones monoteístas. De este modo podemos destacar el papel decisivo de las características musicales de las *antiguas saetas*, muy distintas de las actuales, estrechamente vinculadas con la tonalidad griega y los cantos litúrgicos bizantinos, y las *tonás* como modelo básico del cante jondo y de toda una serie de cantes flamencos modales. Quiero recordar en este contexto al musicólogo Hipólito Rossy y su libro titulado *Teoría del cante jondo*, publicado en 1966 y apenas citado por los flamencólogos porque era contrario a la tesis gitanista imperante en la época. En él distinguía tres grupos básicos de cantes según su modalidad: (a) “cantes en modo dórico” o “escala griega en mí”, (b) “cantes en modo mayor o modo menor”, y (c)

“cantes bimodales” (Rossy, 1966: 89s.). Es sumamente interesante comprobar esta relación entre canto litúrgico de tipo oriental y la tradición musical popular a partir de las todavía existentes y cuidadas tradiciones saeteras de Marchena, Puente Genil, El Arahál y algunos otros pueblos de las provincias de Córdoba y Sevilla. Y es sorprendente observar su bien documentada transformación en el siglo XIX en formas musicales conocidas bajo el nombre de carceleras y otras tonadas o *tonás*. Existe pues, una conexión musicológica histórica, tanto sacra como profana, del cante jondo y los himnos bizantinos, incluyendo sus formas prestadas de la música sacra turca, que va a través del canto ambrosiano y después gregoriano, de la música *andalusí* y de los cantos sinagogaes, y que llega al siglo XIX conservada en las diferentes formas de la saeta antigua como expresión profunda, jonda, de la religiosidad popular andaluza. En este sentido podemos hablar del verdadero origen “oriental” de los cantes flamencos: se trata de una aplicación musical de los tonos griegos o bizantinos, cuyo uso y transformación a lo largo de la historia de la música litúrgica occidental no sólo han influenciado el canto popular, sino que al mismo tiempo han garantizado que la antigua herencia musical griega influyera en amplias regiones europeas, sobre todo las del Mediterráneo, y llegara al siglo XIX español en forma de romances y saetas. Bajo la influencia del romanticismo, con su afición por lo oriental y lo popular, estas formas sirvieron como modelos básicos para una serie de hibridaciones musicales cuyo fruto más destacado en el siglo XIX fueron el canto andaluz y después el flamenco. Fueron primero Pedrell y luego Falla quienes descubrieron al canto bizantino como el elemento nuclear en el desarrollo de la música en Andalucía que recibiría, además y por cercanía, importantes influencias adicionales por parte de las culturas musicales musulmanas y judías. Este congreso sirve, pues, para demostrar que los dos maestros antiguos, gracias a su conocimiento musical, habían intuido correctamente -y curiosamente, contra la corriente gitanista- el verdadero origen del carácter oriental del cante flamenco, comprendiéndolo como resultado histórico de una serie de hibridaciones musicales transculturales que forman el “fondo primigénico andaluz (...) que funde y forma una nueva modalidad musical con las aportaciones que ha recibido” (Falla, 1988: 167). No obstante, les faltaron datos más concretos para corroborar sus hipótesis y nuestro análisis comparativo del cante jondo y el rebético greco-oriental sirve, pues, para apoyar su tesis. Además, de acuerdo con ella, ambos compositores y musicólogos atribuyeron a los gitanos solamente el papel de transmisores de estas tradiciones musicales “jondas”, aunque reconocieran la importancia de las aportaciones de los músicos gitanos en este proceso de hibridación.

Ahora bien, es necesario señalar el porqué de la falsa oposición entre cante

gitano/jondo y cante andaluz/flamenco, cante grande y cante chico. **El verdadero origen de lo jondo -y, volviendo otra vez más a Falla, de la *siguiriya*- no está en lo grande de lo gitano, sino en la diferencia entre la modalidad de la música tradicional (o escrita en neumas, en griego *dromos*, o de tradición oral) y la de la música moderna (con sus escalas tonales en *mayor* y *menor*).** Cuando los intelectuales y compositores se acercaron por primera vez al fenómeno del flamenco, les llamó la atención el “tono oriental” de estas composiciones, y ante su extrañeza no se les ocurrió nada mejor que atribuir su origen a los gitanos como pueblo de origen desconocido, es decir, “oriental”.

En fin: el verdadero origen del cante flamenco obedeció a influencias “cruzadas”, es decir, al mestizaje:

S En primer lugar: cuando a partir del Renacimiento (siglo XVI) se impuso la nueva técnica de composición musical basada en la tonalidad dual de las escalas en mayor y menor, empezó a desaparecer el anterior sistema tonal basado en los cinco tonos eclesiásticos (el sistema pentatónico) procedente de la música bizantina u “oriental”, que había perdurado durante más de mil años. Pero, mientras que las composiciones artísticas modernas introdujeron rápidamente el nuevo sistema de anotación, la música popular de tradición oral siguió reproduciendo la herencia musical anterior hasta el siglo XIX, momento en el que fue redescubierta por el Romanticismo y su pasión por los romances antiguos y el canto tradicional. Lo originariamente bizantino-litúrgico-andalusí pasó entonces a ser algo “arcaico”, “primitivo”, “jondo”, es decir: “gitano”. El equívoco es evidente, sólo cabe decir que **el carácter jondo de la música andaluza obedece simplemente a la supervivencia del sistema tonal litúrgico-bizantino que predominó en España hasta el siglo XVI y que -enriquecido por las aportaciones árabes, bereberes, judías y mozárabes que confluyeron en la música andalusí- dio su inconfundible acento oriental a muchas de las canciones populares.**

S En segundo lugar: a partir de la colonización de América, la música popular española recibió de manera cada vez más intensa las influencias de los ritmos y melodías ultramarinos. De este modo el flamenco desarrolló, aparte de su trayectoria musical “oriental”, otra “americana”, llamada de “ida y vuelta”, integrada ya en la tonalidad musical moderna de las escalas *mayor* y *menor*.

La mezcla de las dos tendencias musicales (la “tradicional-oriental” y la “moderna-occidental/americana”) caracteriza, desde entonces, el carácter del flamenco: hay

cantes de tipo “oriental” (culminando, según Falla, en la *siguiriya*), basados sobre todo en la escala griega de *mí* y el uso cromático de semitonos (resumidos por Falla bajo la problemática denominación *cante jondo*, y la que Antonio Machado y Álvarez comprendió de manera equivocada como *cante gitano*), y cantes que utilizan los modos mayor o menor. En realidad, se trataba de cantos populares tradicionales ancladas en dos modalidades musicales: pre-moderna (modal) la primera, y moderna (tonal) la segunda. Hay cantes que utilizan el más “arcaico” ritmo de 2/4 o 4/4 con sus respectivas variaciones (*siguiriya*, *solea*, *bulería*, *taranto*, y otros que aplican el ritmo del 3/4 (tango). En fin, **el flamenco es un estilo de música con dos caras, un Jano bifronte: con una cara mira hacia atrás, hacia Oriente, hacia el Mediterráneo, hacia el pasado; y con otra mira hacia Occidente, América, el futuro.** Un flamenco mediterráneo y otro oceánico. Una música entre dos mundos, “entre dos aguas”, y una música que une dos mundos a través de los mares.

En lo que al rebético se refiere, la situación no fue muy distinta: debido a los acontecimientos bélicos entre Grecia y Turquía, en 1920 llegó a Atenas, Piréos y Tesalónica una masa de refugiados greco-orientales. Con ellos estaban los músicos profesionales de los Cafés Amán de Esmirna, con sus cantos impregnados de sonidos bizantinos y turcos. La música que trajeron cambió la tradición del rebético afinado originariamente en los suburbios y zonas porteñas de las grandes ciudades griegas, verdadero *maremagnum* social de la marginación y miseria, donde se cruzaron y fundieron los “sonidos negros” de la Grecia europea y la Asia Menor. Frente al rebético urbano de los *manghes*, cantado de manera tonal, resonaron las canciones modales procedentes de Asia Menor, resumidas bajo la denominación de *música esmirnio*. Esta música modal de tipo “oriental” es una derivación, supone Emery, de la música de la Grecia clásica (cit. en Petropoulos, 2000: 22). Es significativa la manera de hibridación transcultural que caracterizó este tipo de fusión musical. Escribe Emery, citando a Costas Ferris, el director de la tragedia cinematográfica “Rembetiko” (1986): “La gran explosión y el auge decisivo del rebético llegó con la creciente popularidad del modo menor de Esmirna (también conocido como el “modo del alba”), creado hacia finales del siglo XIX por el violonista Giovanikas. Nacido en Valaquia (Rumanía), vivía en Mitilene, Constantinopla, Esmirna, y solía viajar por los territorios liberados de Grecia. Giovanikas, que contaba con una educación musical clásica, al mismo tiempo que conocía mucha música tradicional de las Islas, tuvo la brillante idea de combinar los acordes polifónicos -y por esta razón “occidentales”- de los gitanos de los Balcanes, ejecutados mediante el cimbalón, el santuri y otros instrumentos, con el modo de los

dromos orientales monofónicos, llamados *Niavent*, a base de las líneas melódicas del cantante o violinista. Esta combinación produjo una vibrante combinación de polifonía occidental con la monofonía bizantina y oriental.” (Ibíd.: 23) El supuesto “orientalismo” de la música gitana en Andalucía reproducía ahí su homología, aunque en este caso la semejanza indica hacia una cultura musical doblemente oriental: la bizantina y la turca. El asentamiento de los refugiados en los suburbios de las grandes urbes de Grecia significó, pues, un encuentro entre el ya asentado rebético al estilo de Pireo y la recién llegada música de Esmirna, una fusión de gentes, de culturas y músicas, que, además, recibieron otros impulsos de la música occidental de su época o fueron desarrollados en contacto con ella en el extranjero, como por ejemplo en Estados Unidos, en el ambiente de la diáspora de griegos, turcos, armenios y otros grupos de gentes procedentes de los Balcanes. Como en el caso de los *cafés cantantes* como lugares de sociabilidad y fusión estilística del flamenco, una vez desarraigadas de las tascas de hashish (los *tekkes*) y *Cafés Amán*, la incipiente explotación comercial de las canciones rebéticas en el ambiente de la sociedad burguesa aceleró la “europeización” del fondo musical oriental, sobre todo debido a la facilidad con la que se fusionó con la música romántica griega de estilo italiano (las *catatas*), con la mandolina y la guitarra como acompañamiento, la difusión de la música popular a través de la radio, así como el impacto de la moda de la músicaailable europea (véase Holst, 1975: 2; 42-43). No obstante, y parecido al caso del flamenco, el cambio socio-cultural de la música rebética la transformó en una manifestación musical bien distinta: a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial, el anterior significado como expresión realista del origen subcultural, marginal y oriental de esta música polifacética empezó a convertirse en un elemento estilístico al servicio de la reinención de la tradición o de la “fantasía oriental”, en una metáfora de lo exótico y lo erótico para el deleite del público urbano-burgués y el turista. Esta “reorientalización” del rebético fue acompañada, además, por el auge del llamado estilo gitano, expresado en el “muy oriental” *tsifteteli* (Holst, 2001).

2.2 Nivel semántico: La expresión del “alma herida”. El carácter predominantemente individual y existencialista de los cantes flamencos y de los rebéticos. Las emociones como base de una filosofía popular cantada. La exaltación extática del dolor en el duende.

A través del análisis del nivel semántico llegamos a comprender el contenido de la forma musical en concreto, su mensaje. El intérprete nos acerca al paisaje donde la música tiene que decir algo y su voz nos transmite la emoción que predomina en este paisaje. Veamos dos ejemplos:

Ejemplo 1:

Deja parar a todo hombre y pensar
que cerca está la hora de la muerte:
En la tierra negra y profunda se hundirá,
desapareciendo su nombre.

(canción de los rebetes, década de 1930)

Ejemplo 2:

Doblan las campanas,
doblen con doló,
que s'ha muerto la mi compañera
e mi corazón.

(siguiriya gitana, hacia 1881)

La lírica popular del rebético y del flamenco pone de relieve el destino, el *fatum*, del individuo alienado y marginado, la ambigüedad de su situación marcada por la desesperación al mismo tiempo que por la resistencia ante su entorno. En un mundo lleno de miseria y represión, un mundo incomprensible, sólo quedan las emociones como herramientas de orientación del alma, sus heridas y su consolación. El poso emotivo de los marginados, tanto gitanos andaluces como *manghes* griegos, condenados por el mundo aparentemente civilizado a una existencia de errantes, vagabundos, es motivo de huida constante, es refugio y -por consiguiente- aspecto central de toda religiosidad popular en un mundo que se ha dado cuenta -recordando a Nietzsche- de la muerte definitiva de Dios; es, en fin, la expresión de la desesperación existencial.

El carácter realista de muchos cantes flamencos y canciones rebéticas ha sido distorsionado a lo largo de la historia de los dos géneros debido al uso de la fuerza expresiva de su música al servicio de poetas románticos o neorrománticos, o su adaptación a la idiosincrasia del cuplé y la música “ligera” en general. Curiosamente, este hecho no ha reducido su atracción, sino más bien ha facilitado la popularización del flamenco y el rebético, sobre todo a partir de la década de los años 60 del siglo XX. No obstante, lo que ha quedado es un dramatismo abstracto representado mediante la combinación de una interpretación musical acentuadamente expresiva y el “relato” o mensaje de las estrofas, cuyo carácter marcadamente existencial y relacionado con experiencias emocionales muy personales en situaciones límites, permite una rápida identificación del auditorio con su contenido. La identificación con el cantaor flamenco o el intérprete del rebético se establece a través del discurso gestual y mediante una semántica de las emociones, es decir, a partir de una experiencia catártica basada en una

“contaminación” afectiva, cuyo principal soporte es la música, el timbre de la voz y la mimesis.

2.3 Nivel socio-cultural: estructuras del “estar en el mundo”

Con esto llegamos al núcleo de nuestra argumentación respecto a las homologías estructurales, a la realidad social como punto de partida, contenido y objetivo de las músicas flamenca y rebética. ¿Cuáles son las características que comparten en este sentido?

1º- Ambas formas musicales son consecuencias de las profundas transformaciones sociales y culturales que se produjeron a partir de la primera mitad del siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX. En ambos casos estamos ante el hundimiento de las estructuras y culturas tradicionales y el devenir de la sociedad moderna, industrial, organizada en torno al estado burocrático y la bandera como signo de una nueva identificación del pueblo hecho nación. Entre las placas de lo viejo y el iceberg de lo nuevo encontramos el magma de los restos fundidos de tradiciones, supersticiones, nostalgias y dolores sufridos por los pueblos obligados a una serie de migraciones, tanto sociales y económicas como espirituales y culturales.

2º- Consecuencia de este maremoto sociocultural y económico-político fue la aparición de un nuevo tipo de marginados como grupo social nutrido por las clases sociales bajas y reprimidas, grupos compuestos por individuos desenraizados, colonizados, condenados a una existencia miserable, aglomerados en los emergentes suburbios de las nuevas ciudades. Grupos de muy distinta procedencia geográfica y, por consiguiente, con rasgos culturales muy diferentes. La nueva subcultura fue, pues, un caldo de fermento cultural y musical. Su destino social compartido se expresó a través de sus peculiares formas musicales, fusionadas en los lugares de sociabilidad que fueron las tabernas, las tascas, las ventas, la calle y las casas de vecino. Sin olvidar dos instituciones importantes de la picaresca: los burdeles y las cárceles. De este modo, el rebético y el flamenco nacieron en un ambiente marcado por la miseria de la bohemia de la pobreza: los *manghes* encontraron su voz en los rebetes, como los gitanos y otros grupos marginados de la sociedad andaluza en los flamencos. Un *rebeta* o un flamenco es, pues, él que canta la suerte de los suyos, él que les presta su voz para dar testimonio de su existencia, de su alegría y su dolor.

3º- Llegados desde regiones lejanas, de los cortijos y aldeas aisladas, de zonas de ultramar, de la vieja Asia Menor o desde el Nuevo Mundo, donde la situación económica o política les empujaba a emigrar hacia un futuro incierto y casi siempre miserable, estos grupos sociales y étnicos llegaron con un equipaje

musical, lírico y danzaístico superviviente de viejos sonidos forjados en las comunidades étnicas, locales y familiares desde hacía generaciones y que ahora entraban en una nueva realidad social y, por esta razón, también musical: el folclore musical tradicional se convirtió en folclore urbano, los *demotiki* se hicieron *laiki* y el canto andaluz, cante flamenco. El nuevo folclore urbano -desenraizado y recompuesto según las necesidades y el gusto del nuevo público, reforzado por la tecnología y convertido en mercancía de la creciente industria musical, en objeto del ocio y de la afición- se olvidó de sus raíces, como es normal, para fundirse con las tendencias musicales nuevas. Algunos enterados empezaron a hablar de “impureza”, de “decadencia”, otros de “vulgarización” y de “chabacano”. En fin: todos tenían alguna razón y todos se equivocaban al mismo tiempo. La pregunta clave sigue siendo, pues, por qué en los años sesenta del siglo pasado tanto el rebético como el flamenco vieron un renacimiento que garantizaría no sólo el interés de algunos por su peculiar carácter musical, sino incluso su espectacular auge como elemento de la música étnica a nivel mundial.

4º- Tanto en el caso del flamenco como del rebético, se trata de estilos musicales creados por los intérpretes mismos, es decir, de una música en el sentido popular pasivo, de un género artístico popular de origen subcultural y de carácter urbano, de una reconstrucción artística de lo tradicional en el marco de lo moderno. Los cambios decisivos vinieron de la mano de dos grupos de persona: primero, los artistas, los músicos, los cantantes y en el caso del flamenco, los *bailaores* de ambos sexos; segundo, un nuevo público sensible a las antiguas tradiciones musicales e interesado en encontrar los nexos de lo moderno con lo tradicional. Esta tendencia postmoderna fue, pues, la que fue creando un clima cultural capaz de combinar tendencias musicales que en su momento fueron percibidas como incompatibles y, por consiguiente, rechazadas por unos y escondidas por otros hasta que-descubiertas por la industria musical- acercadas de nuevo a un público necesitado de tradiciones autóctonas.

5º- Tanto el flamenco como el rebético han cambiado su significado sociocultural en consonancia con los cambios sociales y culturales del siglo XX: hoy se perciben y actúan menos como elementos de una adscripción, como marcadores de identidades étnicas o instrumentos de inclusión-exclusión, y más como medios de comunicación entre individuos de diferentes clases sociales y culturas, como manifestaciones de una creciente transculturalidad en el marco de la emergente cultura global. No hay motivo para temer la inevitable estandarización de ciertos rasgos culturales, porque como toda cultura también la cultura postmoderna se nutre de una reinterpretación de la tradición y de este modo de la diversidad de la expresión artístico-cultural. Lo auténtico no es la simple reducción

a un modelo supuestamente original, sino la capacidad de expresar lo humano con todos los medios y formas posibles. En este sentido quisiera dedicar los últimos minutos a reflexiones sobre el papel del flamenco, el rebético y la cultura mediterránea en el marco de la futura política de integración europea.

3 Conclusiones: La mediterraneidad como hecho, opción y ficción

Europa vive momentos de gran transcendencia histórica. Las contradicciones, diferencias y particularismos no deben de extrañar al observador. En el fondo, sólo se trata de dar una forma nueva a lo que se ha ido estableciendo a lo largo de más de dos mil años. Europa nació en la cuenca mediterránea. De ahí nos ha venido todo lo que apreciamos, desde el olivo y el vino, el vidrio y el metal, la navegación y el comercio hasta la matemática, la filosofía y, por supuesto, las formas musicales a las que nos referimos aquí. Cuando el mitológico Zeus, convertido en toro blanco, sedujo a la princesa de la lejana Fenicia para llevarla a las costas de Creta, se inició el contacto entre Oriente y Occidente, y hoy hemos testimoniado esta complicidad en términos de realidad musical y para superar todos nuestros miedos construidos históricamente. Hoy, Europa es el Viejo Continente que incluye el lejano Norte de los países escandinavos que nos sirven como orientación para hacer nuestras vidas algo más agradables, iguales y justas. Pero, Europa también es el gran Sur e histórica y culturalmente incluye todos los países colindantes del *mare nostrum*. Si recibimos a Turquía en la recién creada Comunidad Europea, sólo volvemos a aceptar un hecho que fue reprimido durante siglos debido a las aberraciones políticas y religiosas de las clases y élites dominantes. El pueblo, la cultura, siempre reclaman la unidad creada a partir de la fusión y el mestizaje como garantía de la belleza y la diversidad. El proyecto llamado Europa debe de ser, pues, un proyecto predominantemente social y cultural, y no un objeto de ambiciones políticas aisladas de los pueblos. Así al menos ha quedado demostrado por el sabio comportamiento de los franceses y holandeses al enseñar a la burocracia centralista que aparte de ciudadanos se trata de pueblos, en fin, seres humanos histórico- y culturalmente formados. Esa es la Europa que queremos: no la del conformismo, de los aparatos y del consumo ciego, sino una Europa unida en la diversidad cultural y el respeto a las necesidades sociales. La música es el lenguaje común de esta relación tan ambigua, pero tan humana, y el flamenco y el rebético deben de ser comprendidos como dos de sus manifestaciones concretas.

La idea básica de este congreso-festival no es sino el acercamiento a las consecuencias políticas de los hechos culturales y el papel de la música respecto a ellos. Consiste en demostrar que tanto el flamenco como el rebético son

manifestaciones musicales únicas, pero lo son sólo en el marco de una serie de músicas de carácter y de desarrollo parecido. Dicho de otra manera: son descendientes de la misma familia. Ahora bien, nos falta descubrir el denominador común de este proceso socio-cultural y musical que permite analizar el flamenco y el rebético como primos hermanos en el marco del parentesco musical europeo. En este sentido hemos de decir:

PRIMERO, que la música siempre es una expresión estético-cultural individual y local de lo que los hombres sienten y piensan independientemente del lugar donde viven. En el caso del rebético y del flamenco, esta dimensión universal anclada en la praxis concreta desarrollada en el ambiente histórico y cultural de la Mediterraneidad como espacio pluriétnico y pluricultural donde surgieron estilos musicales y poéticos de muy singular expresión, de comunicación y comprensión entre los pueblos. La región del mediterráneo ha juntado y sigue juntando las voces, generando lo híbrido como elemento y proceso nuclear de la construcción de las civilizaciones.

Desde esta perspectiva, el rebético y el flamenco podrían ser considerados como dos voces singulares que suenan desde ambos extremos del Mediterráneo, dos manifestaciones de la pena y del dolor, pero también de la alegría y la excitación delirante; con otras palabras: sensualidad vivida. La cultura mediterránea es un lugar de expresión sensual de la experiencia vital de los hombres, al mismo tiempo que lugar de construcción estética a partir del mestizaje musical. **Se trata de demostrar, pues, en el caso concreto del rebético y el flamenco que la realidad y la verdad de la Mediterraneidad consisten en la hibridación como proceso básico del desarrollo cultural.**

SEGUNDO, que ambas músicas comparten una serie de características estructurales que permiten su análisis comparativo en el marco de la mediterraneidad y los cambios sociales y culturales que tuvieron lugar en el transcurso de la transformación de la sociedad tradicional (agraria) en la sociedad moderna (industrial) y que desarrollaron sus peculiaridades como músicas etnicitarias en el proceso de consolidación de las identidades colectivas de sus respectivos países, hasta perfilarse como manifestaciones locales de alto valor universal en la era de la globalización. Ambas músicas forman parte, hoy día, de un legado musical profundamente enraizado en sus respectivas culturas y forman un puente artístico que pone de relieve el carácter integral de la tradición musical de la cuenca mediterránea. Hasta el momento, el flamenco ha sido capaz de demostrar su procedencia musical desde las influencias de la música andalusí, el canto sinagoga y la liturgia cristiana, poniendo de relieve, de esta manera, la vitalidad de sus

vínculos con tradiciones musicales en el Norte de África y hasta el Oriente Próximo. No obstante, se ha olvidado la reclamación hecha por los maestros Pedrell, Turina y Falla del doble perfil cultural, occidental y oriental, del flamenco. Esta misma profunda tradición, en Grecia ha dado lugar a un fenómeno muy parecido, surgido de una dialéctica entre música y sociedad oriental y occidental, cuyo estudio nos aporta nuevos conocimientos respecto a la dinámica musical en el Mediterráneo. El flamenco tiene, pues, muchos primos hermanos musicales que comparten la mediterraneidad como trasfondo cultural, y el rebético es uno de ellos. Tanto el flamenco andaluz como el rebético greco-oriental son manifestaciones musicales de una predominante cultura mediterránea de fusión que nos muestran la vitalidad estética y cultural de un fondo común convertido en formas artísticas singulares e independientes de la música contemporánea.

Bibliografía

- Falla, Manuel de (1922): “El cante jondo. Sus orígenes, sus valores, su influencia en el arte europeo”, en Manuel de Falla (1988), *Escritos sobre música y músicos*. Introducción y notas Federico Sopeña, Madrid: Austral, 163-180.
- S (1922): “El cante jondo, canto primitivo andaluz”, en (1990 [1962]) Molina Fajardo, Eduardo, Manuel de Falla y el <Cante Jondo>, edición facsímil, prefacio y textos complementarios por Andrés Soria, Granada: Universidad de Granada, 209-226.
Holst, Gail (1975), *Road to rebetika. Music of a Greek sub-culture; songs of love, sorrow & hashish*, Limni/Evia: Denise Harvey.
- S (1998), “Rebetika: The Double-descended Deep Song of Greece”, en Washabaugh, William (ed.), *The Passion of Music and Dance. Body, Gender and Sexuality*, Oxford/New York: Berg, 111-126.
- S (2001), “World music and the orientalisng of the rebetika”, report on the 2002 Conference (Hydra/Greece), <http://www.geocities.com/hydragathering/holst3.html>.
Lorca, Federico García (1922), “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz, llamado *cante jondo*”, en (1990 [1962]) Molina Fajardo, Eduardo, *Manuel de Falla y el <Cante Jondo>*, edición facsímil, prefacio y textos complementarios por Andrés Soria, Granada: Universidad de Granada *op. cit.*, 177-208.
Pedrell, Felipe (1891), *Por nuestra música*, Barcelona: Imprenta de Henrich y C^a, edición facsímil Madrid (1985): Editorial Música Mundana.
Petropoulos, Elias (2000), *Songs of the Greek Underworld. The Rebetika Tradition*. Original text by Elias Petropoulos. Translated from the Greek, with Introduction and additional text by Ed Emery. Illustrations by A. Kanavakis, London: Saqui Books.
Turina, Joaquín (1982), *La música andaluza*, introducción de Manuel Castillo, Sevilla: Ediciones Alfar.
Steingress, Gerhard (1993), *Sociología del cante flamenco*, Jerez de la Frontera: Centro Andaluz de Flamenco, especialmente 376-380.
- S (1998), “Social Theory and the Comparative History of Flamenco, Tango, and Rebetika”, en Washabaugh, William (ed.), *The Passion of Music and Dance. Body, Gender and Sexuality*, Oxford/New York: Berg, 151-172.