

LA EDAD DE PLATINO

Ricardo Pachón



Tradicionalmente se viene denominando "Edad de Oro del Flamenco" al periodo comprendido entre las primeras grabaciones, en cilindros de cera, que se realizaron a finales del siglo XIX y la aparición de los discos de vinilo, a mediados del siglo XX. Realmente, sí pudo ser una edad de oro ya que por ese medio siglo transitaron los genios creadores que modelaron las formas actuales de los cantes básicos: Manuel Torre, La Niña de los Peines, Tomás Pavón, Ramón Montoya, Niño Ricardo, El Gloria, etcétera. Digo que este periodo pudo ser el más importante en la corta historia del arte flamenco, pero nadie puede demostrarlo ya que los soportes de audio (único documento fehaciente para formar un criterio) fueron los discos de pizarra, que tenían una duración máxima de tres minutos por cara, tiempo evidentemente insuficiente para desarrollar un canto. Los flamencos del primer tercio del siglo XX tenían que grabar en Barcelona, París o Berlín; hacer largos e incómodos viajes en tren, para cantar una soleá o una seguiriya de ¡tres minutos! El resultado no podía ser más frustrante para un estilo musical que no se basa en el patrón de "canción" sino en cantes a desarrollar a base de inspiración, complicidad con los músicos (guitarristas y palmeros) y un ambiente difícil de conseguir en tres minutos de grabación en estudio.

Por otro lado, está el tema de los contenidos. La llamada Edad de Oro coincide, también, con la época más superficial del flamenco y con la invasión de estilos folclóricos andaluces y americanos. En ese periodo del disco de pizarra (1900-1950) el análisis de porcentajes de los contenidos resulta abrumador. Sobre un total de 2.373 temas grabados, pertenecientes al archivo de la Diputación Provincial de Sevilla, 1.181 —el 50%— pertenecen al folclore andaluz: fandangos, granainas, malagueñas, verdiales, jaberías, fandanguillos, rondeñas, tarantas, cartageneras, mineras, murcianas y levanticas.

Otros 223 temas (9%) pertenecen al folclore americano: guajiras, rumbas, milongas, colombianas y tangos. Por el contrario, en el grupo de soleares y derivados (alegrías, cantiñas, bulerías, jaleos y mirabrás) se graban 386 temas (16%) y, por último, de los cantes matrices (tonás, debla, martinetes, carceleras, livianas y seguiriyas) se registraron solamente 133 temas (6%).

Ante la evidencia de estas cifras, y si vamos acotando lo esencialmente

flamenco, la colección de registros sonoros grabados por los aficionados norteamericanos, en la década de los sesenta, bien se merece la calificación de la "Edad de Platino". A finales de los años cincuenta del pasado siglo, una serie de aficionados aparecen por la Baja Andalucía atraídos por el flamenco y los gitanos. La mayoría residían en Sevilla, pero los más artistas, los de la afición, descubrieron, pronto el cinturón gitano de Triana: Alcalá de Guadaíra, Utrera, Lebrija y Morón. Alquilaban viviendas y tomaron contacto con las comunidades gitanas de esos pueblos, ganándose su amistad y su confianza.

Hablaba antes del cinturón gitano de Triana porque en este arrabal sevillano existió, durante cinco siglos la gitanería más importante del país y, al parecer, la más implicada en el nacimiento del arte flamenco. En 1749 tuvo lugar una sangrienta persecución y expulsión de los gitanos de Triana, creándose nuevas gitanerías en los pueblos del entorno. Muchas familias, tras suavizarse las leyes represivas contra su pueblo, volvieron a Triana de donde fueron expulsados *manu militari*, definitivamente en 1957, en razón de la más miserable especulación urbanística.

Al comienzo de esta historia hay que situar a Diego del Gastor, probablemente el poderoso imán que atrajo, primero a los aficionados americanos, y después, a lo largo de casi dos décadas a decenas de aficionados extranjeros. En Morón, en el Cortijo Espartero, convertido por el escritor Don Phoren



© Flamenco Project



▲ Diego del Gastor (Diego Amaya Flores) en fiesta. El Gastor, 1970.

en un auténtico conservatorio flamenco, impartía sus lecciones Diego del Gastor. Periódicamente los alumnos tomaban contacto con la realidad flamenca compartiendo vino y alegría con un puñado de artistas, del entorno de Diego: Fernanda y Bernarda de Utrera, Juan Talega, Antonio Mairena, Perrate, Joselero, Fernandillo, Amparo y María Torre, Anzonini...

Las fiestas se multiplicaban en otras casas, tabernas y ventas de los alrededores. Y la nómina de artistas se fue ampliando: La Perrata, Paco Valdepeñas, Miguel Funi, El Chozas, El Borrico...

Un grupo de aficionados americanos tomó plena conciencia de que aquello había que grabarlo y documentarlo gráficamente, ya que disponían de la tecnología adecuada que en España, prácticamente, se desconocía. Básicamente se utilizaron magnetófonos portátiles Uher Report (monofónicos de dos y cuatro pistas) y micrófonos dinámicos Senheisser. Un equipo muy profesional, del tamaño de un ordenador portátil, que cabía en cualquier bolso. Los protagonistas principales de esta actividad fueron Moreen Silver y Christopher Carnes. Moreen Silver — "María la Marrurra" para los gitanos— realizó personalmente la mayoría de las grabaciones, pero también se dedicó a copiar en su magnetófono las grabaciones de otros aficionados.

El campo de acción de estos reporteros se redujo a la parte norte del territorio flamenco: Sevilla, Morón, Alcalá, Utrera y Lebrija, omitiendo, casi por completo, la actividad flamenca de la mitad sur: Jerez, Arcos, Chiclana, San Fernando, Cádiz y la Bahía de Algeciras. No obstante, la abundancia de grabaciones y el seguimiento del hilo conductor que supuso

la narrativa de Juan Talega (recordemos que Tomás el Nitri pasó largas temporadas en Alcalá con el padre de Juan, Agustín Talega, al que transmitió los cantos de El Fillo) hacen de este archivo el documento más importante de la historia grabada del flamenco. Aquí están todas las tonás, deblas y martinetes de los Caganchos y Pelaos de Triana, en las versiones muy documentadas de Juan Talega; todas las variantes de la soleá de Alcalá interpretadas por Enrique de la Paula (hijo de Joaquín el de la Paula), Manolito el de María, o el propio Juan Talega; todos los cantos de la Andonda y la Serneta en las versiones de Fernanda de Utrera o el Perrate; todos los cantos de Lebrija y Utrera (de Juaniquín a Pinini) en las voces de María la Perrata, Bastián Bacán, el Legaña, el Funi o Juan el Lebrijano. Aquí se encuentran las mejores grabaciones en directo de Antonio Mairena, Chocolate, Borrigo o Rosalía de Triana. Y todas en ambientes de fiestas interminables transitadas por el duende.

Pero tanta música carecía del poder evocador de la imagen, y aquí, una vez más, fueron los aficionados americanos los que retrataron a los personajes míticos de esta edad de platino: la postura de gentleman flamenco de Diego del Gastor, apoyado en la barra de la taberna Casa Pepe, recogida magistralmente por la cámara de Steve Kahn, y a la que no me resisto a poner un pie de foto en los versos del siempre añorado Carlos Lencero:

*¡Sierra de Morón,...
de cal y mármol
el corazón!...*

*En la Taberna del Sueño
para Diego del Gastor;
habla solo,
bebe solo,
toca solo por amor.*

*Cinco japoneses corren
a locas por el bordón.
Diego les sonríe, comiendo
semillas de girasol.*

*El que hace el amor deprisa
no puede ser tocaor.
La guitarra es una niña
que nunca mira el reloj.*

*Con la sonrisa en los labios
se va Diego del Gastor,
la guitarra en una mano
y en la guitarra, Morón.*

En estas fotos ha quedado plasmado para la eternidad, el aire burlón de Joselero, la tristeza del hambre reflejada en la cara de Manolito el de María, la picardía de El Chozas, el rostro impenetrable de Juan Talega, el protagonismo indiscutible y arrollador de Ansonini, la chaqueta bailaora de Paco Valdepeñas y el grito agrídulce de Fernanda de Utrera traducido por nuestro poeta de guardia:



▲ Manolito de la María, cantaor. Alcalá de Guadaíra, 1963.



▲ Diego del Gastor en Casa Pepe. Morón de la Frontera, 1967.

*Canta para los hombres, solamente.
Y el dolor de su cante se convierte
en el dolor pasado,
en el dolor presente,
en el dolor que nadie ha imaginado.
En eso se convierte.
En eso y en amor desesperado.
Eterno.
Reluciente.
Fernanda es el futuro y el pasado
muriéndose de amor en el presente.*



© Flamenco Project

▲ Anzonini y La Fernanda. Lebrija 1981. Fiesta en un bar el día después del bautizo de Sebastián Peña

En aquellas fiestas interminables solo había vino de la tierra, aceitunas y pan blanco. Con suerte se hacía algún guiso para entonar los cuerpos. La motivación de los artistas era más artística que mercantil. Por supuesto que "los americanos de la afición" reunían unas pesetas que se repartían entre los cantaores y guitarristas pero, tanto en las fotos como en las grabaciones sonoras, está latente una carga de verdad, de autenticidad, que difícilmente podríamos encontrar en un espectáculo flamenco. "Música pagada no suena" dicen los llaneros venezolanos, y algo de esto había en todas las reuniones que reflejan estas fotos y estas cintas.

Pero quizás los documentos gráficos con más poder de evocación son las secuencias de fiestas en las casetas de buñoleras en la Feria del Prado de San Sebastián, en Sevilla. Así transcurrían las noches de aquella Feria. Pura voz y guitarra. Solo palmas y alguna pataíta de baile. Aún no habían llegado los tocadiscos a las casetas, y lo único que podía distraer al duende de una reunión flamenca era el sonido de un pianillo de manubrio. Ni siquiera el agreste tambor rociero había invadido aquel espacio litúrgico.

Al amanecer, cuando los trasnochadores sorteábamos las mangueras de la limpieza, una llamada telúrica nos dirigía a la tapia trasera del Pabellón de Portugal. En aquella calle estaban las casetas de las gitanas buñoleras. Volvías una esquina y la luz del alba blanqueaba las cortinas de encajes de un lechoso azulado que competía con las palomitas de aguardiente sobre las mesas. Era el momento de la verdad suprema: Caracol con los ojos velados lo intentaba por seguiriyas. Lo mismo hacía Chocolate, dos mesas más adentro. Y Antonio Mairena. Y María la Borríco. Y Pastora. Y Lola... Mientras un Camarón adolescente, pero ya cantaor de cantaores, esperaba su oportunidad en aquella liturgia de la verdad flamenca. Las grabaciones de estos años gloriosos, después de medio siglo en peligro de desaparición, debido a la caducidad de los soportes magnéticos, han sido digitalizadas por la Junta de Andalucía para su conservación y estudio en el Centro Andaluz de Flamenco.

Quisiera resaltar la certera puntería de estos reporteros venidos de tierras lejanas y que tuvieron la suerte de aterrizar

en el centro del territorio flamenco. Estuvieron en el lugar exacto, en el tiempo de la madurez artística del flamenco y grabaron y fotografiaron a la nobleza de la comunidad gitana. No se equivocaron de sitio ni de personas y este acierto se lo van a agradecer siempre las familias flamencas de la Baja Andalucía, la afición mundial, en general, y la cultura de nuestro país, en particular.

El más clarividente investigador del flamenco, el poeta jerezano José Manuel Caballero Bonald, refrenda así mis modestas palabras:

"... como es obvio, los primeros grandes forjadores del flamenco nacieron en la misma limitada región gaditano-sevillana donde surgieron las muestras iniciales del arte gitano-andaluz. Podemos establecer a este respecto tres núcleos nativos básicos: Jerez, Triana y Cádiz; en torno a ellos giran los restantes y esenciales focos creadores del flamenco: Alcalá, Utrera, Lebrija, Morón, Los Puertos y Arcos, situados, con ligeras desviaciones en el camino real que unía Cádiz con Sevilla. Todos los cantaores de fines del siglo XVIII y de buena parte del XIX que forman el censo fundacional del flamenco, son oriundos, sin excepción, de alguna de las ciudades citadas, y todos ellos, también sin excepción, eran de raza gitana."

Caballero Bonald, José Manuel: *Luces y sombras del flamenco.* Algaida Editores S.A., 1988, p.125.

Manifiesto aquí mi más emocionado agradecimiento a este grupo de aficionados que en pleno periodo franquista, cuando la radio oficial solo transmitía como flamenco las coplas en falsete de los Valderrama, Molina o Marchena, salvaran, para la posteridad la verdad y la autenticidad de una música y una forma de vivir que los contemporáneos españoles desconocían por completo.

Ricardo Pachón
es compositor y productor discográfico