

Flamenco *y lungo drom* del Pueblo Gitano

Sonia Pozo Pérez



La raíz del Flamenco tal y como lo conocemos está estrechamente relacionada con la historia del Pueblo Gitano. Esto no sólo se aplica en términos interpretativos, donde estamos acostumbrados a la dualidad presentada entre el artista gitano o payo, sino también en la autoría histórica del género. No obstante, son varios los entendidos que sitúan su origen en la música popular andaluza, siendo este un contexto erróneo. Tras profundizar en el tema secundado por documentación y análisis de escuchas activas, las diferencias provenientes en cuanto a estructura y color hacen razonar sobre un origen oriental y serán expuesto en este artículo.

La raíz del Flamenco tal y como lo conocemos está estrechamente relacionada con la historia del Pueblo Gitano

Similitudes entre el flamenco y la música clásica india

La versión más primaria de este cante rastrea su punto de origen en la música clásica india, región de procedencia del Pueblo Gitano. Desde Punjab numerosos músicos *luris* salieron hacia la corte del rey Bahram Gur de India. Debido a su tradición nómada, fueron dejando y absorbiendo diferentes rasgos culturales. Este punto de partida llamado *Lungo Drom* (largo camino) trata del largo viaje del Pueblo Gitano que finaliza en la Península Ibérica. Esta rica tradición musical se ha mantenido viva a lo largo de los siglos, y ha sido fundamental en la creación del Flamenco. Partiendo de la música clásica indostaní y en común con el Flamenco, se ha valorado a todos los efectos la espiritualidad, representando experiencias personales, transformándose en música. Esta clase de música clásica desde su creación siempre ha estado unida al orden religioso, lingüístico y filosófico, entre otras. Según esta filosofía, el artista alcanza la liberación a través de la música, al igual que en el Flamenco.

Musicalmente encontramos grandes diferencias entre los sonidos occidentales y los orientales que ayudan a situar el Flamenco junto a sus raíces indostánicas. Su música se divide en dos ramas: el uso del *talas* (equivalente a los ciclos rítmicos del compás flamenco) y *ragas* (comparable a los palos)¹. Cada modelo de *talas* se puede emplear en más de una pieza, algo recíproco asimismo en el Flamenco. El *tala Ektal* se trata de un patrón muy importante, germen de otros basados en los 12 *matras* (latidos), cuya subdivisión consta de 6 tiempos de dos *matras* cada uno. Es un patrón rítmico rápido que tiene lazos con los cantes por bulerías, compartiendo 12 tiempos y su subdivisión en 6 para conducir mejor el ritmo. La diferencia entre el *tala Ektal* y la bulería tienen enormes semejanzas aunque presentan algunas diferencias en la distribución de acentos, donde la bulería busca el contratiempo

y la variación. Los patrones rítmicos resultan familiares así como en la *seguiriya*, uno de los palos más representativos de la expresión del arte Flamenco que guarda similitud con el empleado en la danza *Kathak*, autóctona del norte de la India. El bailarín Vicente Escudero intuyó la procedencia hindú de su arte. Por ello viajó a este territorio donde quedaría embelesado con la intensidad y narrativa que desprendían sus movimientos coreográficos en combinación con un ritmo familiar. Escudero comprobó que la forma de sentir del Flamenco tenía más vinculaciones con los ritmos de bailes hindúes, no comparables con los bailes regionales o populares de la península.



Vicente-Escudero

El concepto de *raga* se adapta perfectamente a la definición del empleo de los palos, donde el impacto emocional es decisivo. Siendo cada uno de sus modelos representantes de ciertas emociones, su sonido modal tiene esa disposición, y es totalmente opuesto al esquema armónico y contrapuntístico nacido en el continente europeo. El *raga* como los palos flamencos son inmediatamente perceptibles desde las primeras notas. Los *ragas* tienen claras similitudes con los cantes matrices de la soleá o la *seguiriya*. Los *shruti* o microtonos forman una parte fundamental de su resonancia, simbolizando los cuartos de tono. Estos sonidos que pueden parecer erróneos para el oído occidental están a servicio de los "intervalos" que crean ese sonido tan característico. Por elementos como este las transcripciones realizadas en partitura por occidentales son imprecisas puesto que este tipo de notación no se encuentra con capacidad para reflejarlas en el pentagrama occidental. El soporte que comparten estos dos géneros se llama *sangita* y es la conexión entre música vocal, música instrumental y baile, donde la música emplea esencialmente instrumentos de percusión, cuerda y voz.

Primeras novedades musicales indias en la península

En términos de evolución e innovación, el músico y poeta Abu Al-Hasan Ali ibn Nafi, conocido por el nombre de Ziryab fue un gran iniciador². Tras destacar en la corte bagdadí su llegada a Córdoba en el siglo IX se convirtió en un antecedente para el desarrollo musical en el territorio sur, legado que llegará hasta nuestros días. Su conexión con el Pueblo Gitano es defendida a través de su gran dominio en la música persabaluchi o indopersa y su aplicación posterior de tradiciones *luri* en Al-Ándalus, teoría promulgada por Diego Fernández Jiménez, Director del Instituto de Cultura Gitana. Propiciaría los cambios que llevaría al desarrollo propio de un estilo particular, con nuevas formas de expresión musical como destacó en los escritos el historiador al-Maqqari. Entre melodías procedentes de la escuela abasí e instrumentos como parte de intercambio en la Ruta de la Seda, fue el escenario perfecto para adquirir e implantar novedades. No solamente influyó en la música sino en otros elementos del saber cómo los perfumes, hábitos de alimentación e higiene.

Ziryab fundó el primer conservatorio, donde ingresaban estudiantes de cualquier clase social con la única condición de poseer predisposición por este arte. No fue lo único que concibió del campo de la pedagogía. A través de la memorización de música oral dejó una herramienta de aprendizaje fundamental como el estudio en tres fases: en una primera fase, se estudia el ritmo base tratando de coordinarlo con el ritmo de la melodía. En el segundo paso se continúa con la entonación de la melodía. Para finalizar, en el tercer paso serán incorporados los ornamentos musicales, para dotarlo de expresión, movimiento y gracia. El historiador cordobés Ibn Hayyan confirma la curiosidad del músico por técnicas y pruebas vocales implantadas en sus lecciones³. Según el historiador hizo importantes contribuciones, especialmente en la técnica de respiración y en la forma de modular la voz. El control de la emisión

Existen unas claras connotaciones entre el flamenco y la música clásica hindú

de la voz utilizó distintas técnicas como la disposición de pinzas debajo de la mandíbula, que permitió alcanzar nuevas modalidades y con ello desconocidas sonoridades. Algunas de estas técnicas también incluían "atar una cuerda alrededor de la cintura para que respiraran de manera particular" para entrenar la respiración diafragmática o la utilización de diferentes partes del cuerpo para proyectar la voz. Estas técnicas se han mantenido en la enseñanza hasta la actualidad.

Ferdowsi defiende la gran influencia de los *luri* en los territorios persas, dónde esta manera de entender la música y las técnicas vocales trascendieron y fueron implantadas posteriormente por Ziryab en Al-Ándalus. Se puede ver en su estilo único y uso de la guitarra española, que tiene sus raíces en el laúd (úd) desarrollado por Ziryab. Ziryab introduciría la quinta cuerda al ya reconocido laúd de cuatro cuerdas. También desarrollaría el plectro de garra de águila. El laúd fue introducido en la corte andalusí que acompañado por estas modificaciones señaladas, acabaría por imponerse en toda la península.

El flamenco hasta la actualidad

La música oficial de Al-Ándalus, está construida fundamentalmente por la aportación de Ziryab, esta música es el predecesor del Flamenco. Por tanto, existen unas claras connotaciones entre



Grupo: Saleh y Daud Al-Koweiti.
Intérpretes de maqam iraquíes
(Chalgi) dirigidos por Yusuf Za'arur.
Principios del siglo 20



Naturaleza muerta con Guitarra (1926-27), Antonio Berni

el flamenco y la música clásica hindú. La represión producida por la expulsión basada en el fundamentalismo religioso contra las minorías musulmanas, judías y gitanas también alcanzó a la música. Este antecedente musical del Flamenco inicial únicamente pervivió gracias a las caravanas de gitanos donde se asentaron diferentes minorías que se protegían de la represión del fundamentalismo religioso y político. A partir del siglo XIX figuras como Silverio Franconetti sacaron el Flamenco a la luz con la aparición de los cafés cantantes⁵. En ellos los intérpretes se reunieron con la intención de propagar y compartir los diferentes estilos con otros intérpretes, llegando a organizar espectáculos. Surge así la figura del cantaor profesional que ganaba dinero por su interpretación.

Tras la expansión nacional, llegó la internacional. El Romanticismo atrajo la llegada de intelectuales y compositores a España para empaparse del género. Ese canon del misticismo, el punto de interés entre lo popular y lo exótico los impulsa a utilizar motivos flamencos costumbristas. Compositores como Glinka o Béla Bartók con sonidos Flamencos, o Liszt incorporando melodías populares gitanas en sus *Rapsodias húngaras*⁶. Estas obras llamaron la curiosidad de aquellos espectadores internacionales que no conocían dicho arte. Su difusión bajo la marca España, fue expandiéndose en forma de estudios y eventos con el Flamenco.

Mi propuesta es que para la expansión del Flamenco se necesita producir un plan estratégico aplicado a la industria cultural, que ayudaría tanto al género como a sus artistas y eventos. Este plan estratégico del Flamenco debería convertirse en un polo de

atracción de la cultura española. El Flamenco es la más importante industria cultural dinámica que posee España, y debe tener como objetivo atraer otras industrias auxiliares como la gastronomía, la artesanía o la industria turística. Es importante la intervención del gobierno para la propagación y el cuidado de este género que representa a la perfección la marca España y su sello de creación por parte del Pueblo Gitano.

REFERENCIAS:

1. FERNANDEZ JIMENEZ, Diego, El Flamenco: Nuevas perspectivas para su comprensión histórica y futura, Madrid, Revista Cuadernos Gitanos nº12, 2021.
2. CORTÉS GARCIA, Manuela, Ziryab, la música y la elegancia palatina, VV. AA., El esplendor de los Omeyas cordobeses, Granada, El legado andalusí, 2001.
3. CORTÉS GARCIA, Manuela, Escuelas musicales andalusíes y magrebíes: perfiles y sistemas pedagógicos, Granada, Revista de CEHGR Nº23, 2011.
4. BONAVITA, Rafael, El úd árabe y el laúd medieval europeo: ¿instrumentos diferentes?, Lleida, Trabajo final de Máster en Identidad europea medieval, Universitat de Lleida, 2020.
5. TURÓN VILORIA, Andrés, Aportaciones para el estudio de la génesis del Flamenco, Madrid, Revista Cuadernos Gitanos Nº12, 2021.
6. SUÁREZ, Paco, Los gitanos y la música, Madrid, Revista Cuadernos Gitanos nº12, 2020.

Sonia Pozo Pérez
 cursa el Grado de Musicología en la
 Universidad Complutense de Madrid.
 Considera importante exponer la trascendencia del
 Pueblo gitano en los orígenes del Flamenco.