

# FLAMENCO ANDALUZ Y REMBÉTICO GRIEGO: VALOR UNIVERSAL Y LEYENDA DE UN ARTE SUBCULTURAL MEDITERRÁNEO

GERHARD STEINGRESS

## ¿QUÉ ES EL FLAMENCO?

El flamenco surgió como género artístico de índole popular del cante y baile andaluz, creado en algunas urbes de Andalucía a partir de los restos de la cultura tradicional hacia mitad del siglo XIX bajo la influencia del romanticismo y el nacionalismo en la música. No es una creación popular sino más bien una reacción artística de tipo popular. Como peculiar manifestación subcultural de la *bohemia andaluza* de aquella época, sigue caracterizándose por sus peculiares modos de habla, vestimenta, comportamiento y psicología relacionados con el mundo de los gitanos y el gitanismo, entonces moda muy popular y «castiza». Su inclusión en el género de cantos y bailes andaluces y sus intérpretes se generalizó hacia 1865, momento en el que la crisis económica hizo cerrar muchos teatros y el género andaluz se refugió en los cafés cantantes, donde, adaptándose al nuevo ambiente social, se presenta ya bajo la única denominación de «cante y baile flamenco», en un género peculiar multifacético y ambiguo.

## LA LEYENDA FLAMENCA

La mayor dificultad que precede a cualquier acercamiento al tema del cante flamenco es la leyenda que se ha creado en torno a este género artístico andaluz. No es posible presentar aquí los diferentes y múltiples argumentos en pro de una desmitificación del cante, pero es imprescindible resumir algunos de los más recientes resultados de investigación con respecto a esta temática<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Véanse sobre todo: Francisco Gutierrez Carbajo, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, dos tomos, Editorial Cinterco, Madrid 1990; Génesis García Gómez, *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural*, Anthropos, Barcelona, 1993; Timothy Mitchell, *Flamenco. Deep Song*, Yale University Press, New Haven and London, 1994; y también mi es-

Mepecemos con el argumento más fuerte: el cante flamenco no es un género que naciera en el ambiente herméutico de unas familias gitanas de Andalucía, no es la herencia de la lejana India y tampoco es el fruto del encuentro de los gitanos con la cultura musulmana de esa región. Tampoco es el «grito», el «quejío» de una ominosa «raza andaluza» o de cualquier «fusión racial»: en contra de estas dudosas interpretaciones y basándonos en datos concretos y fiables podemos decir que el cante flamenco es un género artístico *moderno*, creado y sintetizado como respuesta a determinadas necesidades estéticas a base de algunos de los restos poéticos, musicales y coreográficos de la anterior compleja cultura tradicional y popular en vía de plena desaparición a principios del siglo XIX. Por esta razón, hay que buscar su origen tanto en las circunstancias y la dinámica de la vida cultural y artística del siglo XIX como entre los artistas mismos que hicieron posible su consecutiva formación y perfección a lo largo de su historia que comienza en la primera mitad del siglo pasado para aparecer en público de manera definitiva sólo a partir de 1850. El cante, tal como lo conocemos hoy, es el producto del siglo XIX, más precisamente, de su segunda mitad, de la época del romanticismo tardío europeo en Andalucía, de un peculiar ambiente de músicos y poetas románticos de corte popular y suburbano, o sea, de una «bohemia andaluza», del «underground» musical, sobre todo sevillano, semejante quizás en algunos de sus rasgos al de la música «rock» de los años sesenta de nuestro siglo.

Para comprender estas conclusiones tan concentradas es necesario re-

studio: *Sociología del Cante flamenco*, Fundación Andaluza de Flamenco, Jerez de la Frontera 1993, así como *Sobre flamenco y flamencología. Escritos escogidos (1988-1998)*, prólogo de Manuel Ríos Ruiz, Signatura Ediciones, Sevilla, 1998.

cordar que el mundo del arte moderno, con sus artistas por un lado y su público por otro, se estableció justo en el siglo pasado y bajo las crecientes presiones del mercado y el nacionalismo en la música. Como se sabe, los poetas y escritores románticos sintieron una fuerte atracción por el pueblo y su pasado, por «su» historia, «su» cultura, «sus» valores. Utilizando lo popular y lo tradicional bajo formas modernas para expresar su ánimo al igual que su nostalgia frente a la confusa y contradictoria realidad de una sociedad en plena transformación social y cultural. Sin duda, la leyenda del origen gitano del cante fue genial y concedió tanto al cante como a toda la región un perfil cultural inconfundible, anclado en la exótica visión de lo oriental. Los gitanos pasaron a ser considerados la manifestación más castiza del pueblo andaluz y su pasado, portavoces de sus supuestas más antiguas tradiciones y costumbres. Pero, además de la inclinación de los románticos por el lenguaje y los hábitos populares, les llamó especialmente la atención la existencia del amplio mundo de los marginados. El cante es uno de los muchos ejemplos de una música de corte popular basada en la confrontación del submundo de la marginación con el estatus de lo establecido y acomodado. El mundo de los marginados se presenta bajo diferentes manifestaciones, bien como el de aquellos grupos enraizados en tradiciones devaluadas (la aristocracia, terratenientes), como el mundo del campo frente al urbano industrial y, no olvidar, el submundo de los marginados urbanos, los no-deseados, los no-útiles, los pobres y desgraciados. La asociación de este mundo llamado del «lumpen» con los gitanos no fue ocasional y la privación social se amalgamó con una expresividad tanto trágica como desenfadada, fatalista como rebelde; pero hay que recordar que se trató ante todo de una reacción vitalista convertida en arte ante el he-

cho de la nueva sociedad de clases y el prejuicio, establecido por una sociedad incapaz de integrar todos sus miembros a base de la justicia social. El cante flamenco es la ambigua manifestación artística de esta injusticia, y aunque no se rebela abiertamente contra ella, la refleja claramente. Por esta razón, el cante tiene repercusión todavía entre amplias capas sociales: expresa lo que muchos sienten —igual que la música «rock» de los sesenta y los setenta de nuestro siglo—. Sin duda, no todo cante es así, en muchas ocasiones, se «hace» un cante de manera artificial, utilizando los tópicos del género. Pero a pesar de la amplia gama de temas e intensidades expresivas, todos los aficionados coinciden en el hecho que el «alma» del cante es el «grito» procedente del desengaño, de la pena, de la soledad humana frente a un mundo hostil. La manifestación de los aspectos negros de la vida, que todos conocemos de algún modo, fue la intención principal de la poesía romántica: la muerte, el luto, el amor y el desengaño, la traición del amigo, la cárcel y la justicia como patrimonio de la clase dominante, éstos fueron sus temas queridos. Por otro lado, y de acuerdo con la multicolor realidad de la vida, lo trágico contrasta con el frenesí del amor delirante, con la voluntad universal de aceptar la vida bajo cualquier circunstancia. Así pues en el contenido de los cantos flamencos se expresa una poesía de sentimientos extremos, pero sobre todo, enraizada directamente o relacionada con el mundo de los marginados, de la pobreza y la desesperanza. Pero el cante es algo vivo y hoy expresa los mismos sentimientos de otra manera que hace un siglo.

## LA ACTUALIDAD DE LA EXPRESIVIDAD FLAMENCA

Veamos algunos ejemplos, quizás poco ortodoxos, que muestran esta continuidad expresiva del cante, su fuerza inspirativa, su perspectiva universalista desde el siglo pasado hasta nuestros días y otras manifestaciones musicales ajenas del flamenco «puro». En el primer caso se trata de una «carcelera», recogida por Demófilo en 1881 en su célebre «Colección de cantos flamencos». Dice la copla (un polo) en andaluz:

*A la audiencia ban dos pleitos,  
Una berdá y otra no;  
La berdá salió perdiendo  
Poiquer er dinero ganó.*

Cien años más tarde, unos músicos gitanos de Barcelona, *Los Chichos*, retoman el tema de la injusticia y la represión a su manera:

*El señorito que viene en el coche  
Con los amigos hace un derroche  
Con lo que gasta tendría yo* [suficiente]

*Para pasar yo el día  
(...)  
Nos humillan con los alimentos  
Y encima nos mandan callar  
De lo contrario van y nos meten* [presos.]

*¡Vamos a callar!  
¡Vamos a callar!  
Para seguir viviendo.*

Volviendo otra vez al corpus clásico de la lírica flamenca comparemos otra, atribuida a la memoria del famoso bandolero Diego Corrientes, utrareño de origen y jornalero, ejecutado y desuartizado el 30 de marzo de 1781:

*Veinticinco calabozos  
Tiene la cárcel de Utrera,  
Veinticuatro llevo andaos,  
El más oscuro me queda*

con unos versos de «El Vaquilla», también de *Los Chichos*:

*Tú eres el Vaquilla,  
alegre bandolero,  
porque todo lo que ganas,  
repartes en dinero.  
Tú eres el Vaquilla,  
de noble sentimiento,  
y al final dependes  
de un simple carcelero.*

La admiración por los héroes populares es evidente, aunque éstos fueran simples ladrones o bandidos, pero lo son para una cosa justa o en contra de lo injusto, son los Robin Hood andaluces.

Y para terminar el tema de la profunda alienación del hombre frente a una sociedad fría y despiada, muy frecuente en la lírica flamenca, me quedan unos versos de «Campo de la Bota», otra canción de los gitanos barceloneses que —hace años ya— se hizo muy famosa. El «Campo de la Bota» es una barriada de Barcelona, pobre y triste, llena de miseria y agresividad, parecida a ciertos barrios sevillanos como por ejemplo lo de las «Tres Mil Viviendas». Dice la canción:

*Nadie quiere saber nada,  
allí tan sólo se compra y se vende,  
cada persona es un mundo,  
y cada uno vive como puede.  
Por eso nadie pregunta adónde* [vas o de dónde vienes,  
*allí mueren los chivatos,  
a los chivatos nadie les quiere.*

El mundo tal como está, por lo menos para aquellos que pierden su espacio en él para encontrarse con la otra cara de la moneda. El flamenco vivía y vive de esta tragedia, la representa en múltiples facetas y a pesar de que siempre habrá disconformidad sobre la «pureza» del cante, su «autenticidad» etc., hay que insistir en que es este material trágico el que da vida al arte flamenco a pesar de todo el resplandor artificial y superficial que muchas veces se monta alrededor de su esencia convertida en mercancía turística.

Pues bien, el cante no es originalmente gitano tal como lo insinuaron los primeros investigadores (por ejemplo Antonio Machado y Álvarez), sino una peculiar representación artística de la tragedia humana expresada a través de la poesía a veces agitanada, una muy peculiar música y el gesto dramático. Lo gitano en el cante es básicamente una metáfora, un símbolo para reflejar ese conjunto de pasiones humanas que acompañan a toda existencia triste y adscritas de manera estereotipada a todo el grupo étnico de los gitanos. Sin duda, el cante flamenco cuenta desde su primer momento con una fuerte presencia de artistas gitanos, es decir, la *moda romántica del gitanismo* fue forjando ciertas condiciones que favorecieron la profesionalización de algunas familias gitanas en esta tarea artística. Por esta razón no se puede hablar del cante y baile flamenco sin hablar de estos artistas gitanos. Y tampoco debemos olvidar que para muchos gitanos andaluces el cante flamenco se ha convertido en una fuerte seña de su propia identidad.

Si el cante no fuera así, es decir, arte en el sentido más estricto de la palabra, hoy día no quedarían de él más que unas endebles huellas en la memoria de los copleros. Como sabemos, el renacimiento del cante coincidió justamente con el naciente interés de una nueva generación de artistas tanto del ámbito nacional como internacional. Hoy, el flamenco sigue acogiendo estímulos de otras músicas y poesías, a la par que estimula al desarrollo de la música internacional.

## LA POLÉMICA SOBRE SUS ORÍGENES...

El flamenco se originó a partir de un conjunto multiforme de cantos y bailes de muy distinta procedencia y característica, tanto tradicionales como

modernos, de origen español y latinoamericano, que expresan sentimientos trágicos (*cante jondo*) o desenfrenada alegría y sensualidad (*cante festero*) como síntesis de lo exótico y lo erótico. Se suele ejecutar sin o con acompañamiento de guitarra u otros instrumentos y dirigirse a los iniciados (*cabales*) o al público anónimo de escenarios y festivales. En la mayoría de los casos el cante está vinculado con el baile, aunque existen determinados cantes sin bailes pertenecientes al grupo central del *cante jondo*, como por ejemplo las *tonás*, *deblas* y *carceleras*. Su característica más destacada consiste en la estrecha relación que el género guarda con los gitanos andaluces. La opinión más extendida consiste en atribuir el género flamenco a los gitanos de Andalucía al considerarlo bien como manifestación autóctona de este grupo étnico, bien como herencia de las tradiciones orientales andaluzas (moriscas, serfarditas y mozárabes) conservadas por ellos debido a la semejanza con su propia tradición musical india. Una de las hipótesis más recientes, basada en datos empíricos, parte de la influencia ejercida por el gitanismo decimonónico como condición estética que, de acuerdo con las tendencias románticas hacia lo exótico y lo arabesco, combinó el papel tradicional de los gitanos como intérpretes de los bailes y cantos andaluces con las exigencias de la moda gitana de la época. Como efecto de esta configuración dialéctica entre lo gitano y lo gitanesco, determinadas familias gitanas se convirtieron en célebres dinastías de artistas del flamenco, dándose el sello peculiar de la idiosincrasia gitana, hasta transformarlo en algo que pasaría a ser considerado como propio de esta etnia. En cuanto género artístico dinámico, el flamenco se diferencia claramente del folklore andaluz, pues se trata de una reinterpretación artística de los tradicionales cantos y bailes andaluces, un folklore en sentido pasivo, no ejecutado por el pueblo mismo sino por cantaores profesionales que expresan los sentimientos y la mentalidad popular. Creado y divulgado originariamente en el ambiente bohemio de las academias de baile, los teatros y cafés cantantes es, en definitiva, un folklore urbano moderno «a lo popular» y «a lo tradicional» con fuertes connotaciones étnicas.

A pesar del carácter subcultural y marginado que aureó al flamenco desde sus inicios hacia 1850, la originalidad del flamenco llamó la atención de los viajeros románticos

así como de numerosos músicos europeos (Liszt, Glinka) y españoles (Pedrell, Turina, Falla), predispuestos a recibir cualquier manifestación exótica como supuesta prueba de los restos de la Andalucía musulmana y estímulo para sus composiciones arabescas. Pero sería fundamentalmente la audiografía moderna la que impulsó la transformación del flamenco en una manifestación musical de valor comercial a nivel global, dándole un significado universal en el marco tanto de la música seria como de la música ligera moderna o de tipo étnica. Nacido bajo la influencia del nacionalismo en la música, el flamenco se ha convertido tanto en una supuesta seña de identidad para Andalucía como en un objeto de discordias interpretativas entre intelectuales. Esta dinámica ha provocado repetidas polémicas entre los aficionados y artistas interesados en su conservación estética por un lado y la vanguardia flamenca por otro. Frente a la canonización del género con base a la identidad étnica de los gitanos, iniciada por el cantao Antonio Mairena en la década de los años cincuenta y sesenta, a partir de 1970 un creciente número de flamencos empezó a buscar nuevas formas expresivas para acercar el flamenco a la música y el baile contemporáneo. Independientemente de su fuerte clasicismo y debido a las posibilidades que ofrecen las avanzadas tecnologías para la producción musical, el flamenco ha entrado en una nueva fase de hibridación (fusión) estética con el jazz, la música clásica, la salsa, el rock y la música andalusí. El «nuevo flamenco» o «flamenco fusión» reúne unas condiciones modernas, tanto estéticas como comerciales, aunque sigue las mismas pautas de evolución que ha tenido el flamenco desde 1850, cuando se presentó al público como variante moderna del canto y baile andaluz agitanado. A pesar de las múltiples raíces que relacionan al flamenco con la cultura tradicional andaluza e independientemente de su relación con el mundo de los gitanos, las claves para la explicación del fenómeno hay que buscarlas en el siglo XIX, momento en el que el género fue formándose mediante la fusión de diferentes elementos de la cultura tradicional, para dar respuesta a las nuevas necesidades estéticas de la sociedad moderna. De este modo, es imposible deducir el flamenco de una sola corriente cultural, ya que se trata de una síntesis artística de muy diferentes raíces culturales.

## EL FLAMENCO TIENE MUCHOS PRIMOS HERMANOS: EL EJEMPLO DEL REMBÉTICO GRIEGO-ORIENTAL

A continuación vamos a hacer alusión a otro argumento que nos permite ampliar nuestra perspectiva con respecto al valor cultural y artístico del flamenco: El flamenco es una peculiar res puesta andaluza a las necesidades culturales y artísticas de la sociedad moderna entre otras semejantes. Esto quiere decir que algo parecido ocurrió en otras regiones del mundo, en otras culturas, a base de problemáticas y constelaciones sociales, culturales e históricas parecidas. Si bien es verdad que en muchas ocasiones el mensaje del cante gira en torno del personaje metafórico del gitano o de la gitana como manifestación poética de lo trágico de la vida, otras poesías románticas hacen referencia a otros personajes de la marginación. Lo que en Andalucía se hizo cante, en Argentina se fusionó en el tango, en Brasil apareció en la samba y en Portugal en el fado. Se trata de creaciones del mismo corte social aunque enraizadas en otros continentes o países con influencias musicales distintas. Para concretizar este argumento vamos a acercarnos aquí a una música, cuyas características recuerdan mucho al flamenco: Se trata de una música procedente de Grecia, creada durante las tres primeras décadas de este siglo en los grandes centros urbanos, repletos de marginados y pobres: la música de los *rembetes*, con un personaje parecido al de los flamencos. Por supuesto, no se trata de una versión griega del flamenco andaluz, pero sí de una música que nació bajo circunstancias muy parecidas a las que rodearon al cante. Con una poesía muy peculiar, pobre, si a las exigencias de una poesía culta se refiere, pero rica en sentimientos y contenido trágico, si a la vida se refiere. El protagonista no es el flamenco o el gitano, sino el *rembetis*, es decir un *mangas* (pequeño criminal, macareno) que toca, canta o baila la música rebética, personaje desgraciado, oscuro, contradictorio, peligroso y noble al mismo tiempo. Primero nos centraremos en algunas explicaciones acerca de esta música y después en una pequeña selección de cantos de estos rebetes<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Hay pocos estudios publicados sobre la música rebética: Gail Holst, *Road to rebetikika. Music of a Greek sub-culture, songs of love, sorrow & hashish*, Denise Harvey (ed.), Limni, Evia, 3.ª ed. 1983; Butterworth, K./S. Schneider (eds.), *Rebetika; Songs from the Old Greek Under-*

La música rembética era muy popular en la Grecia de los años veinte y treinta de este siglo. Debido a la fuerte censura que sufrió por su carácter, considerado «peligroso», «decadente» y «amoral», decayó a la mitad del siglo, siendo sometida a una «limpieza» rigurosa de su contenido. Sólo a partir de los ochenta renació el interés por esta música, tan sugestiva como el flamenco y que se iría considerando poco a poco una importante manifestación artística de la subcultura greco-oriental. Sus orígenes se encuentran en la subcultura «lumpen» de las grandes ciudades griegas, sobre todo Tesalónica y Piréos. Se trata de una música surgida en el ambiente peculiar del hampa social, de los delincuentes en las cárceles, los bares de hachís, los sótanos de los contrabandistas y los prostíbulos. Ahí se formó una *mezcla social y étnica* que muestra unos perfiles estructurales y expresivos muy semejantes a los del cante flamenco. Después de su prohibición durante la época de la dictadura militar, en la que se convirtió en manifestación de la resistencia del pueblo, ha pasado a ser en la actualidad parte integral de la música popular moderna de Grecia, aunque de forma más relajada y adaptada al resto del folklore griego. Mas la desaparición de las condiciones sociales básicas que hicieron surgir tal música, ha minimizado su impacto vital, de manera tal que hoy se trata ya de una música tradicional-popular.

Nacieron las «rembéticas» hacia el comienzo del siglo actual como manifestación de «aquél además social de desprecio y rechazo, de lamentos y de acusación, de provocación y de mantenimiento de la propia voluntad de vivir»<sup>3</sup> de la subcultura deprivada y marginada del «lumpen» urbano, es decir como manifestación vital de los «rembetes». ¿De qué clase de personajes se trata?

La aparición de los rembetes, llamados también «mangues»<sup>4</sup>, fecha al principio de nuestro siglo. Siguiéron las tradiciones de los «kutsavakides», «vlamides» y «tsiftides», grupos desidentes de la época del dominio turco en la sociedad griega. Pertenecieron los rembetes y mangues a la subcultura urbana e industrial del proletario más deprivado, de la delincuencia y del ambiente marginado. Se nutrió esta subcultura de la huida del campo, las tendencias hacia la delincuencia y la pauperización, fenómenos relacionados con la industrialización del país. A consecuencia de estas condiciones sociales, los rembetes se vieron obligados a sobrevivir a través del contrabando, el tráfico de hachís, el juego de azar y la prostitución: «Según su propia estimación, un rembete o mangue era alguien que no hizo caso alguno de las normas de la sociedad griega, despreciaba el trabajo normal, evitaba casarse, fumaba hachís, odiaba a la policía y consideraba como honor ir a parar a la cárcel como ratero»<sup>5</sup>. Solían caminar por ciertos barrios suburbanos y preferían reunirse en sus tabernas, cafés o tiendas de hachís (*tekéthes*). Concedían especial importancia a llevar trajes excéntricos y cursis, sombreros llamativos, solían llevar pistolas o navajas y además un bastón de guindo. Su chaqueta, llevada en la mano izquierda, les servía como medio de defensa contra los navajazos o ataques de bastón inesperados. En su fajín, usado en tiempos remo-

tos, guardaron todos los utensilios de uso cotidiano. Con el pelo engrasado, formando rizos en la frente, el bigote encerado, ojeras oscuras y lunares pintados se distinguían evidentemente del ambiente normal: iban de «chulo».

En este peculiar ambiente social se creaba un tipo muy peculiar de música y baile: las llamadas *rembéticas*. Se diferencian en dos grupos básicos según su temática: canciones de un amor perdido o desesperado; canciones de cárcel y hachís.

En la mayoría de los casos se compusieron ora en las cárceles de Atenas, Navplion y en la cárcel de Yedi Koulé de Tesalónica, ora en las tascas de hachís llamadas «tekes», donde surgían espontáneamente entre los rembetes. El acompañamiento musical consistía en la «bouzouki» o en la más chica «baglama», ambos instrumentos punteados.

Los bailes de los rembetes eran completamente ajenos de los bailes tradicionales y populares de la cultura agraria. Formaron una entidad absoluta con la música y la canción y se basaron en dos ritmos fundamentales: el «sembekiko», baile individual y lento, y el más rápido «hasapiko», ejecutado también en grupos y del cual surgió el célebre «sirtaki».

Las canciones rembéticas carecen de una poesía elaborada y de una especial virtuosidad artística, tampoco se trata de un género que exija muchas facultades para ejecutarlo. Pero «esta música tiene una extraordinaria expresividad y el efecto catártico que tiene el sembekiko para el bailaror también se comunica al público. Con paso acompasado, busto inmóvil, y casi siempre con los ojos al suelo empieza a moverse alrededor de un punto central... Es una variante de baile en la que no cuenta la perfecta demostración estética del brío físico frente al público sino la expresión concentrada de las propias amarguras del bailaror, que al mismo tiempo pretende tanto su liberación como la búsqueda del núcleo oculto de su capacidad de resistencia»<sup>6</sup>.

Como consecuencia de los acontecimientos bélicos de 1922 y 1923 entre Grecia y Turquía, la subcultura urbana de las grandes ciudades griegas recibió una verdadera oleada de refugiados greco-orientales procedentes de las costas occidentales de Turquía. Debido a las pésimas condiciones socio-económicas que encontraron en su nueva patria, se confundieron rápidamente con la «plebe» y el «lumpen». Estos refugiados llevaron consi-

<sup>4</sup> Con respecto a la etimología de esta palabra observamos una posible coincidencia con el lenguaje de los gitanos: según Siegmund A. Wolf (*Grosses Wörterbuch der Zigeunersprache. Zweite durchgesehene Auflage. Helmut Buske Verlag, Hamburg 1987, pág. 145*) «mang-» (del hindust. *mangna* y sus derivaciones) significa «pedir», «mendigar», «exigir». Parece que el término forma la base de «mangar» por «robar», «hurtar» (véase Víctor León, *Diccionario del argot español*, Alianza Editorial, cuarta edición, Madrid, 1984, pág. 103). Compare también «mangui» por «ladronzuelo», «descuidero», «chorizo», «individuo que no merece confianza», «malo» (ibid.). Borrow menciona «manguelar» como voz para «pedir», «rogar» y procedente del Sánscrito (véase George Borrow, *The Zincahi. An account of the gypsies os Spain. Ninth (definitive) edition, John Murray, London 1923/Reprint, pág. 394*). Igual que Rebolledo: «mangar» por «pedir», «mendigar»; «maguelar» por «pedir», «rogar» (véase Tineo Rebolledo, *Diccionario gitano-español y español-gitano*, Barcelona/Buenos Aires, 1909, pág. 65). También aparece «mangue» como acusativo del pronombre personal «hombre» (Borrow) respectivamente «yo» (Rebolledo).

Así que el término «mangue» tiene dos posibles raíces que reaparecen en el habla gitana: a) «chorizo», «mendigo», «malo»; b) «hombre», «yo» (en el sentido de «rom» en caló).

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Ibid.

world, Komboloi, Atenas, 1975. Petropoulos, Ilias, *Rembetika Tragoudia*, Kedros, Atenas, 3.<sup>a</sup> ed. 1979 (en griego).

Discos (selección): *Greek-Oriental. Smyrnaic-Rebetic Songs and Dances. The Golden Years: 1927-1937*, from the collection of Dr. Martin Schwartz, Folklyric Records 9033; *Fünf Griechen in der Hölle und andere Rembetika-Lieder. Musik der städtischen Subkultur Griechenlands*, Trikont LC 4270 (1982); *The History of Rembetika, original recordings 1925-55, 1-6*, Minos-EMI, CD 703642, -52, -62.

<sup>3</sup> «Fünf Griechen in der Hölle» und andere Rembetika-Lieder. Musik der städtischen Subkultur Griechenlands. Trikont-Schallplatten, p. 1982. LC 4270, suplemento. Introducción por Rüdiger Jestel.

go no sólo sus costumbres sino también la música propia de los cafés orientales denominada «música esmirnia»<sup>7</sup>. Con la inmigración de refugiados orientales, la música rebética se transformaría adaptando los elementos y tradiciones musicales de la música oriental. Es decir, la *orientalización de la música rebética* influyó de manera decisiva en su formación y carácter actual. Otro aspecto de su carácter «oriental» se debió a la fuerte presencia de gitanos y gitanas entre los *mangas*. Igual que en el caso del flamenco, la bailaora gitana se consideró como encarnación de lo exótico y lo erótico, relacionada frecuentemente con la prostitución o la «vida alegre».

Aunque los versos ya ponían de relieve su relación social con el ambiente germanesco a través del uso de la jerga, la posterior orientalización añadió otras palabras procedentes de la tradición oriental como: *aman* («¡Dios!»), *meddet* («¡piedad!»), *yaray* («¡escuchad!») que pasarían a emplearse separadas de los versos, como expresiones de los sentimientos.

A partir de los años veinte de este siglo y enriquecida por la recién llegada música esmirnia, el género rebético fue objeto de una rápida *profesionalización* que facilitaría su transformación de un género subcultural y del «lumpen» a género «popular» de la moderna cultura urbana.

En la tercera década de nuestro siglo, la música rebética vio su época dorada: surgieron famosos intérpretes como por ejemplo Markos Vamvakaris, Stellakis Perpiniadis, Michalis Yenitsaris, Sotiria Bellon y Roza Eskenazi.

Hoy, esta música recuerda a tradiciones musicales de un ambiente ya desaparecido que ha influido en el posterior desarrollo de la música popu-

lar-urbana de Grecia. Pero aparte de su integración en el cancionero popular, su tradición musical sigue siendo una fuente de inspiración artística para músicos modernos, como por ejemplo Mikis Theodorakis.

Pues vamos a pasar a unos ejemplos de estrofas de estas canciones rebéticas.

En el primer ejemplo, la «cantaora» recoge el tema de la muerte como condición eterna de los hombres. El modo musical es el *sabah*, se trata de una grabación de los años treinta. Dice la primera copla traducida al español:

*Deja parar a todo hombre y pensar  
Qué cerca está la hora de la muerte:  
En la tierra negra y profunda se  
[hundirá;  
Desapareciendo su nombre.*

Otro ejemplo gira en torno a uno de los temas más emblemáticos de la música rebética: la soledad y la alienación que sufren aquellos que tenían que abandonar su tierra para refugiarse en el extranjero:

*Para ti estoy llorando, querida  
[madre, para ti,  
y sufro en esta tierra donde me  
[encuentro exiliado.  
Te pido, madre, jamás pierdas una  
[lágrima  
O enciendas una vela para tu hijo.*

Un tema muy actual, humano, lleno de contenido trágico.

Ahora, el siguiente ejemplo es, en el lenguaje del flamenco, una *plañidera*, es decir, se corresponde a la *playera*, denominación antigua para las *siguiriyas*. Dentro del género rebético, son denominados *amanes*, voz procedente de «aman» («Dios») que tiene la misma función en esta música que el «ay» o el «olé» flamenco. El intérprete de la canción es Antonis Diamatides alias «Dalgas», considerado uno de los más grandes del género. Nació en 1892 en Constantinopla y murió en 1945. Su apodo es turco y significa «onda», debido a su voz ondulante, su timbre.

Dice la copla:

*Oh Dios, Dios...  
¡en este momento falso  
todo muere, Dios!*

*Ay, Dalgas, tú  
También piénselo tú, hombre  
Que sólo quedará el mal.*

*¡Ay, te saludo,  
Lambo, te saludo!*

Y, por último, una *nana* llena de sentimientos trágicos:

*Temblando se apagan las estrellas  
[y nosotros reflexionamos.  
– ¡Ay, que no venga el día!  
Os deseamos Buenas Noches y os  
[agradecemos.*

*Los dolores me alimentan y la pena  
[me da vida  
¿Cuánto más daré vueltas para  
[quejar mi desgracia?*

*No pongas tus ojos en mí,  
[despiadada,  
porque sabes muy bien que me  
[aniquilas.*

Así pues, como hemos visto, la experiencia de una vida dura, negra y penosa que tan inconfundiblemente alimenta la poesía y música flamenca se expresa también incluso de manera muy familiar, en otras regiones del mundo. Aunque es verdad que cada región y cada pueblo tiene su peculiar forma de sentir y expresarse, el carácter universal, que es la característica más destacada del arte, debe hacernos comprender y consentir los unos con los otros. Mejor dicho: el arte hace comprender y consentir lo que hombres y mujeres, independientemente de su apariencia, su cultura y sus visiones, sufren o gozan a lo largo de la vida. Mientras el cante flamenco conserve esta capacidad de transmitir lo que realmente se siente y sufre, no sucumbirá, puesto que es una de las fuentes más ricas de comunicación entre los hombres y los pueblos.

<sup>7</sup> Véase «Greek. Oriental. Smyrnaic-Rebetic Songs and Dances. The golden years: 1927-1937. From the collection of Dr. Martin Schwartz»; Folklyric records 9033. Arhoolie Records. 10341 San Pablo Ave., El Cerrito, CA 94530.