

La guerra ha terminado: arte en un mundo dividido (1945-1968).

Flamenco, música y baile en la reconstrucción de lo popular y lo moderno.

**Rocio Molina, Pastora Galván, Israel Galván.
Alfredo Lagos, David Lagos.
Proyecto Lorca.**

La guerra ha terminado: arte en un mundo dividido (1945-1968).

Flamenco, música y baile en la reconstrucción de lo popular y lo moderno.

A partir de las guerras civiles española y europea se produce un proceso de reconstrucción de la escena artística en la que las cualidades “popular” y “moderno” sufren distintos avatares, redefiniéndose completamente su función social y la relación que mantenían con el pueblo y las élites culturales. En el campo de la música y el baile se producen fenómenos de cierta radicalidad estética, que transforman totalmente escenas tan distintas como el arte de vanguardia y el flamenco. El progreso es considerado un anacronismo y viceversa. Sin embargo, es mucha la consanguineidad entre fenómenos artísticos que han sido distribuidos en el campo del gusto estético en órbitas muy diferentes. Somos poco conscientes de que el flamenco, según lo entendemos hoy día, se dibuja en estos años con materiales comunes a los que pone en juego cierta vanguardia musical europea y americana. Claro, las instancias que trabajan esos materiales son muy distintas, pero lo que la burguesía culta formaliza como vanguardia es elaborado también por el lumpen urbano como flamenco.

Este programa, sigue un guión cercano a la colección de obras del MNCARS del mismo título que estos días se presenta, y pretende circular en torno a los ecos que lo popular español despertó en la música contemporánea del informalismo y el expresionismo abstracto, conjugándola con hitos importantes del flamenco que en estos mismos años suma a su repertorio por vez primera bailes como la seguiriya, el martinete o el taranto.

Rocío Molina, Pastora Galván, Israel Galván, Alfredo y David Lagos junto con el grupo de música contemporánea Proyecto Lorca (saxos y percusiones), colaboradores habituales todos ellos, se han ajustado a un programa en el que interpretar piezas del repertorio canónico entre 1936 y 1970. Las versiones adaptan partituras o documentos históricos respetando con pulcritud cronológica cada una de las piezas.

[Programa*]:

<i>Seguidillas</i> , 1936. Antonio Mercé, La Argentina, 4 m.....	Rocio Molina.
<i>Study nº12</i> , 1949-1962. Conlon Nancarrow, 6 m.....	Proyecto Lorca.
<i>Seguiriyas</i> , 1938. Vicente Escudero, 5 m.....	Israel Galván.
<i>Tiento</i> , 1957. Maurice Ohana, 5'30 m.....	Proyecto Lorca.
<i>Media-granaína</i> , 1951. Sabicas, 4 m.....	Alfredo Lagos.
<i>Tres Impromptus</i> , 1950. Roberto Gerhard, 6 m.....	Proyecto Lorca.
<i>Taranto</i> , 1942. Carmen Amaya, 5 m.....	Pastora Galván.
<i>Epitaffio nº 2. Y su sangre...</i> , 1952-1953. Luigi Nono, 6 m.....	Proyecto Lorca.
<i>Romance de Bernardo El Carpio</i> , 1958. Antonio Mairena, 5 m.....	David Lagos.
<i>Saeta</i> , 1949-1966. Elliott Carter, 4 m.....	Proyecto Lorca.
<i>Seguiriya</i> , 1951. Pilar López, 5 m.....	Rocio Molina.
<i>Two dances</i> , 1969. George Crumb, 5 m.....	Proyecto Lorca.
<i>Martinete</i> , 1952. Antonio Ruiz Soler, 5 m.....	Israel Galván.

*los tiempos marcados están sujetos a distintas variaciones.

Seguidillas, 1936.

Antonio Mercé, La Argentina, 4 m.

[Rocio Molina. *Castañuelas y baile*]

En 1936, Antonia Mercé, La Argentina, acude a Madrid a la presentación del libro *Arte y artistas flamencos* de Fernando el de Triana, publicación que ella misma estaba sufragando. El 22 de junio en el Teatro Español improvisa, fuera de programa, sus *Seguidillas*, un solo de baile y castañuela en donde, según declara Vicente Escudero, introduce ya pasos de seguiriya que, posteriormente, le servirían de inspiración. La base de estas *Seguidillas*, firmada por Filippini, la había grabado en París en septiembre de 1929 para la casa Odeón. Un mes después, el 18 de julio, La Argentina muere en Bayona por la impresión recibida ante la noticia del golpe de estado franquista.

Study nº12, 1949-1962.

Conlon Nancarrow, 6 m.

[Proyecto Lorca. *Saxo soprano y vibráfono*]

En 1939, el compositor estadounidense Conlon Nancarrow, de filiación comunista, escapó por el puerto de Cartagena tras la derrota republicana en la guerra civil, donde había sido miembro de las Brigadas Internacionales. Incompatible su militancia con los Estados Unidos del senador McCarthy desarrolló su carrera en México D.F. Perteneciente a la generación de John Cage o Morton Feldman, sus experimentales *Studies for Player Piano*, o sea para pianola o piano mecánico, son una contribución decisiva para el minimalismo o la música de Gyorgy Ligeti. Concretamente, el nº 12, se basa en el baile de una soleá flamenca de origen discográfico.

Seguiriyas, 1938.

Vicente Escudero, 5 m.

[Israel Galván, *baile*; Alfredo Lagos, *guitarra*]

Tras la guerra civil española Vicente Escudero confirma su evolución “purista” y reconstruye sus bailes modernos en base a una sensibilidad etnográfica que pretende reconstruir la escena flamenca de posguerra. Las violentas impresiones que le causó la guerra le incitan a montar coreográficamente el baile por *Seguiriyas*, un cante trágico nunca bailado antes por los flamencos. En su versión, suma sus experimentos expresionistas, que había desarrollado en París en ambientes cubistas y dadaístas, con el intento teórico de definir el baile flamenco de hombre. Cercano al grupo *El paso*, desarrolla una estética afín en su famoso *Decálogo del baile flamenco masculino* de 1951.

***Tiento*, 1957.**

Maurice Ohana, *5'30 m.*

[Proyecto Lorca, *marimba*]

La importancia de la obra para cuerda –llegó a desarrollar una cítara en tercio de tono- de Maurice Ohana enseña sus orígenes familiares andaluces y sefardíes, nacido en Casablanca, hijo de gibraltareño, en el entonces Marruecos francés. A principio de los años 30 acompaña al maestro Ramón Montoya en la gira que le organiza Marius de Zayas en París y Londres. En *Tiento* evoca tanto a los vihuelistas españoles del siglo XVIII como al toque flamenco del mismo nombre. Esta ambigüedad resume las intenciones de su música, entre lo normativo y lo jondo, apartándose tanto de las corrientes neorománticas como del grupo de influencia de Pierre Boulez.

***Media-granaína*, 1951.**

Sabicas, *4 m.*

[Alfredo Lagos, *guitarra*; Juan M. Jiménez, *saxo alto*]

Agustín Castellón, *Sabicas*, gitano nacido en Pamplona, es el guitarrista flamenco más internacional de la posguerra. Desarrolló parte de su carrera en Nueva York y su influencia en la música popular –desde Cal Tjader hasta The Doors- es considerable. En 1951 estreno en Buenos Aires esta pieza acompañado al saxo por el negro Aquilino. Aunque ya el guitarrista Ramón Montoya y el saxofón Fernando Vilchez habían colaborado en los años 30, el acercamiento de Sabicas es también deudor de la escena neoyorkina de latin-jazz. En 1966 colabora con la guitarra eléctrica de Joe Beck en una pionera aproximación del flamenco al sonido del rock.

***Tres Impromptus*, 1950.**

Roberto Gerhard, *6 m.*

[Proyecto Lorca. *Saxo alto y marimba*]

La obra del catalán Roberto Gerhard, más allá de su filiación con la obra de Schönberg, explora un acercamiento novedoso al cauce de la música popular. Perteneciente a la generación de la República, desde el exilio -de manera militante paso a firmar su obra como “Roberto” en vez de “Robert”- renueva su interés por el neopopularismo que tendrá en Manuel de Falla su figura más relevante. En este sentido son sus cualidades para emparentar la abstracción con las tonadas populares –que usó en forma de “cita” como hizo en sus posteriores ensamblajes con música electrónica- lo que sobresale en estos *Tres Improntus* escritos para piano.

Taranto, 1942.

Carmen Amaya, 5 m.

[Pastora Galván, baile; Alfredo y David Lagos, guitarra y cante]

El 12 de enero de 1942 estrena la gitana catalana Carmen Amaya en Nueva York su baile por *Taranto*, una aportación especial, pues hasta entonces no existía versión coreográfica de dicho cante. Posteriormente lo grabó con Sabicas bajo la denominación de *Rondeña*. Durante mucho tiempo las versiones de las bailaoras Rosario y Fernanda Romero fueron objeto de debate y comparación, signo inequívoco de la reinención artística que sufría el flamenco durante la posguerra. Carmen Amaya, que incorporaba una violencia expresionista inédita hasta ese momento en el baile flamenco, definió como nadie el imaginario trágico de lo popular español.

Epitaffio nº 2. Y su sangre ya viene cantando, 1952-1953.

Luigi Nono, 6 m.

[Proyecto Lorca, saxo alto y percusión]

Para Luigi Nono el radicalismo formal de la música no sólo no estaba reñido con el lenguaje político sino que, precisamente, lo exigía. Su militancia comunista y sus simpatías por la causa republicana española en la guerra civil filtran este acercamiento a la obra de Federico García Lorca, presentado con la colaboración plástica de Emilio Vedoba. Estrenada en Darmstadt, los versos "cuando yo me muera/ enterradme con mi guitarra/ bajo la arena" están escritos en la partitura. El acercamiento de Nono a lo *jondo*, se da sobre todo por intensidad adjetiva más que por proximidad rítmica, melódica o tonal. En este sentido es un maestro para los compositores actuales.

Romance de Bernardo El Carpio, 1958.

Antonio Mairena, 5 m.

[David Lagos, cante; Alfredo Lagos, guitarra]

Antonio Mairena, es una figura crucial en la construcción del imaginario flamenco. No sólo su labor como cantaor si no, especialmente, como teórico – junto al poeta Ricardo Molina- y activista de una forma *sui generis* de entender lo flamenco como militancia gitano-andaluza, una forma que acabó siendo hegemónica entre los años 60 y 70. Estos *Romances* –tan cercanos al cordel que reivindicaba por entonces Estampa Popular- son significativos de su particular re-inención del flamenco, al que somete a un potente giro etnográfico, por más que su reconstrucción no tiene la espontaneidad de los modelos populares en que dice beber. Dejó escuela en el *mairenismo*.

Saeta, 1949-1966.

Elliott Carter, *4 m.*

[Proyecto Lorca, *timbales*]

La aproximación de Elliot Carter a la música popular española es sofisticada. Tras alejarse de las corrientes populistas del *new deal* y su visión idílica de la música folklórica comienza a trabajar en yuxtaposiciones de sonido en las que cada estrato mantiene cierta autonomía hasta encontrar violentos puntos de intersección. El trabajo con lo que los flamencos llaman polirritmos le lleva a desarrollar una serie de piezas violentas de las que esta *Saeta* es un pequeño clásico. La superposición de sonido no busca sólo el desarrollo formal, más bien trata de abrir la masa sonora al ambiente urbano, el ruido de la calle, etc. hasta construir, en este caso concreto, una pequeña viñeta musical.

Seguiriya, 1951.

Pilar López, *5 m.*

[Rocio Molina, *baile*; Alfredo y David Lagos, *guitarra y cante*]

Hermana de Encarnación López, La Argentinita, que fuera gran colaboradora de Lorca, y muy influida por la escuela de danza española y la escuela bolera, su labor como maestra –Antonio Gades, Farruco, El Guito, Mario Maya, etc.- es fundamental para entender el baile flamenco hoy. Su recreación de la *Seguiriya* es un clásico que se aleja de las innovaciones de Escudero para dar una versión canónica. Colaboradora de Alberto o de Benjamín Palencia, su estética telúrica busca un *retorno al orden* sin estridencias. El uso refinado de los palillos tiene algo “nuevo y decadente a la vez”, como la definió el pintor Viola comparándola con la obra de Esteban Vicente o José Guerrero.

Two dances, Ghost dance; Dances of the ancient earth, 1969.

George Crumb, *5 m.*

[Proyecto Lorca, *saxo soprano y percusión*]

Quizás el compositor que más ha insistido en tomar la obra de Federico García Lorca como su fuente poética sea George Crumb, incluso con más determinación que los propios artistas flamencos. Cercano al expresionismo abstracto su obra sufre un desplazamiento cercano a los de Robert Rauschenberg o Jasper Johns, en el plano estrictamente musical, es decir, incorpora de nuevo la tonalidad y las figuras narrativas en sus composiciones. La poesía y el mundo de Lorca -también la capacidad teatral de su ejecución musical- le sirven entonces como vehículo lírico, sea para invocar el mundo de los muertos o sea en la protesta contra la guerra del Vietnam.

Martinete, 1952.

Antonio Ruiz Soler, *5 m.*

[Israel Galván, *baile*; David Lagos, *cante*]

Desde luego es el bailarín Antonio quién incorpora definitivamente el flamenco al mundo del *balletismo* y, a la vez, es una referencia clara para las propuestas más “auténticas”. Concebido por encargo de Edgar Neville como un estreno para su película *Duende y misterio del flamenco* la interpretación de este *Martinete* –que se bailó entonces por primera vez como coreografía flamenca- en el Tajo de Ronda es una figura icónica del flamenco, un hito que cierra y abre la brecha que existe entre el discurso etnográfico y el consumismo pop. Las novedades rítmicas de su zapateado, de origen festivo, o los estilizados y violentos rodillazos de la escuela rusa, un injerto que roza lo *kitsch*, acaban por rendirse, en amalgama, al dramatismo final de la pieza.

[CREDITOS]

Israel Galván.

Rocio Molina, Pastora Galván.

Alfredo Lagos, David Lagos.

Proyecto Lorca. (Juan M. Jiménez, Antonio Moreno)

Un proyecto de Pedro G. Romero/Máquina P.H.

Producción A negro.

Sonido: Félix Vázquez.

.....

.....

.....