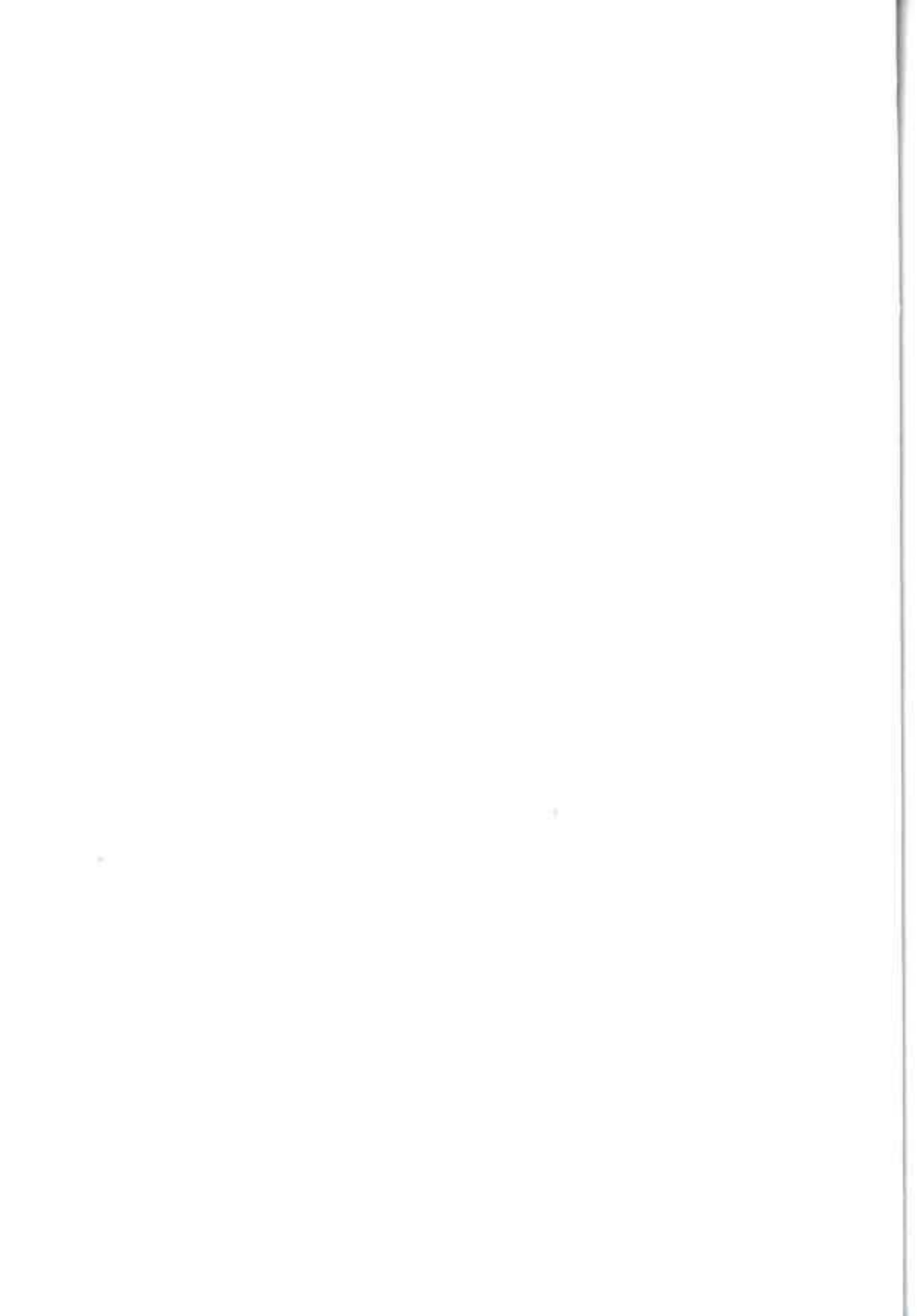






Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 7. Año 2006

Enfoques musicales y periodismo flamenco



Presidente y Fundador

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Director

MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo de Redacción

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo de Redacción

ÁNGEL MEDINA • MARTA CURESES • MOHAMED METALSI • MANUEL LUNA • JOSEP MARTÍ • CARMELO LISÓN • REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO • JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD • MANUEL LORENTE RIVAS • BIBIANA AIDO • OLGA DE LA PASCUA • JUAN MANUEL SUAREZ JAPÓN • RAFAEL INFANTE • JUAN CARLOS MARSET • JOSÉ LUIS ORTIZ NUEVO • TOMÁS MARCO • RICARDO SANMARTÍN • ELSA GUGGINO • STEVEN FELP • DAVID COPLAN • JOSÉ MANUEL GAMBOA • NORBERTO TORRES • MANUEL RÍOS RUIZ • MANUEL MARTÍN MARTÍN • PACO VARGAS • ÁNGEL ÁLVAREZ CABALLERO • JOSÉ MARÍA VELÁZQUEZ GAZTELU • ALFREDO GRIMALDOS • EUGENIO COBO • ANGELO PANTALEONI • JAVIER PRIMO • ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO.

Secretaria del Consejo de Redacción

MARTA CURESES

Secretaría Técnica

MARÍA JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ
CARLOS ARBELOS

Diseño

JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión LA GRÁFICA, S.C.A.ND. GRANADA

Depósito Legal: GR-487/95

I.S.S.N.: 1138-8579

Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Centro de Documentación Musical de Andalucía



Introducción

7

Artículos

Grabación musical y estructuras de la escucha.

Tomás Marco

9

La referencia invisible del canto.

Ricardo Sanmartín Arce

17

Jazz zaum.

Pau Sanmartín Ortí

35

Hacerse cantaor: un proceso de socialización al mundo del flamenco.

Eve Brenel

59

La música popular castellana en la obra de Miguel Alonso.

Ana Pozo Nuevo

71

¿Existe un periodismo flamenco?

Francisco Vargas

89

Las revistas, entre el ayer (del presente) y el futuro (deseable).

Manuel Martín Martín

111

Evolución del flamenco en Madrid a través de la crítica periodística (1980-2006).

Alfredo Grimaldos

125

La crítica flamenca.

Ángel Álvarez Caballero

135

Razón y reseña de "Revista de Flamencología" (documentación, investigación y difusión).

Manuel Ríos Ruiz

145

Dos revistas similares pero distintas: "El Olivo" y "Alma100".

Carlos Arbelos

157

La crítica sevillana ante la Bienal de Arte Flamenco "Ciudad de Sevilla".

Eugenio Cobo

169

Flamenco discográfico con dos x y un palo (Una mirada a la discografía de este nuevo siglo).

Javier Primo

193

Recensiones

En busca del arca perdida.

Antonio Malpica Cuello

209

El baile flamenco retratado en color.

Carlos Arbelos

213

Historia de la guitarra flamenca. El surco, el ritmo y el compás.

Paco Vargas

215

Las soleares de Alcalá.

Manuel Lorente Rivas

217

“Rito y geografía del cante”, una muestra viva de la música oral del sur.

José María Velázquez-Gaztelu

219

Una obra de M. Sanlúcar para expertos.

Juan Miguel Giménez

223

Escribiendo hacia atrás.

Manuel Lorente Rivas

225

Noticario

La Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco:
nuevos tiempos, nuevas ideas.

229

INTRODUCCIÓN

EL NÚMERO QUE AHORA PRESENTAMOS HACE SIETE y dado que la revista es bianual, ya andamos por los catorce años de andadura, tiempo suficiente para que Música Oral del Sur se haya consolidado como un referente de importancia en el campo del pensamiento musical español.

El presente número que titulamos Enfoques Musicales y Periodismo Flamenco, contiene tres apartados, el primero y como indica el título sigue la línea internacional e interdisciplinar de la revista y enfoca temas como el jazz, el gregoriano, música castellano-leonesa y otros asuntos de interés musical, desde el prisma de autores tan solventes como Tomás Marco, Ricardo Sanmartín y otros.

El Segundo apartado está dedicado al periodismo flamenco visto por los periodistas mismos. El sentido de este monográfico es ofrecer la posibilidad de reflexión a este gremio sociocultural, a la par que el reconocimiento en la función que ejercen para la difusión del hecho musical y la creación de archivos para la investigación de la música.

Por último, siguiendo la costumbre emprendida, en números anteriores, dedica un apartado para recensionar publicaciones recientes de interés para el gremio y el público en general.

Para el número ocho, la revista tiene previsto emprender una serie de cambios que nos permiten hablar de refundación para una nueva andadura, esto es posible por sumar a nuestro proyecto la colaboración de diversas instituciones culturales. De manera que, y con vistas al próximo número, hemos considerado apropiado abordar como tema de estudio y reflexión crítica, el proceso de cambios que están acaeciendo en el flamenco y otras culturas musicales por contacto e interacción con la llamada globalización postmoderna.



Grabación musical y estructuras de la escucha.

Tomás Marco

Compositor musical.

Resumen

En este artículo se expone el profundo cambio operado en la música por la posibilidad de fijar su sonido en un soporte, algo que se logra por primera vez en mucho siglos e influye sobre su carácter temporal y efímero. Se señala cómo eso ha cambiado totalmente el disfrute y el conocimiento musical pero también las transformaciones realizadas en los mecanismos de la escucha. No se puede rechazar la grabación ni tampoco creer que es un sustitutivo de la música, se trata de un formidable complemento.

Otro elemento nuevo que introduce la grabación es el fenómeno de la escucha débil y la aparición de músicas para oír po no para escuchar así como la museificación no sólo del repertorio musical sino de sus interpretaciones concretas.

Desde finales del siglo XIX la música ha conocido, gracias a las aplicaciones tecnológicas, una posibilidad hasta entonces nunca imaginada que va a incidir revolucionariamente sobre multitud de aspectos. Esta posibilidad es la de poder fijar el sonido en un soporte para poder volverlo a escuchar. Nunca hasta ese momento se había podido conseguir algo semejante y la música siempre había dependido del instante fugaz en que su existencia se concretaba a través de una interpretación. La música era tiempo percepción temporal del sonido a través de la memoria –responsable de la unidad de esos instantes sonoros y de la forma musical – que era irrepetible e irre recuperable al menos de la misma manera. Incluso la fijación de la música en un soporte gráfico no representaba a la música misma sino una manera de condicionar su interpretación¹ de una manera similar –no idéntica– ya que ese era el momento en que la música se producía y se desvanecía.

La evolución técnica de los soportes sonoros evolucionó a gran velocidad puesto que, si los primitivos cilindros del fonógrafo no eran muy perfectos, el camino desde ellos al disco de pizarra, el vinilo microsurco, la alta fidelidad, el estéreo, la cuadrafonía, la cinta magnética, la casete y los sistemas digitales se suceden con rapidez y creciente perfección. Paralelamente, el invento de la radio permite transportar el sonido a distancia con lo que no sólo el concierto se convierte en una materia que excede los límites del local donde se celebra, sino que la radio se erige en el medio ideal para la difusión masiva de discos y posteriormente de grabaciones en cinta magnetofónica o en CD. Mencionaremos también la función coadyuvante de la televisión cuando

1. La evolución de la grafía musical suele ser descrita como un proceso hacia una mayor exactitud de fijación. En realidad hoy se tiende a creer que los sistemas de escritura de cada época obedecen más que a eso a la manera de entender la música en cada momento.

aparece, por más que sea un medio de menor incidencia musical que la radio² y más tarde de los ordenadores como difusores y concentradores de música e incluso los sistemas de personalización y asilamiento de la escucha como puedan ser los walkman, portátiles de CD o reproductores de MP3. Quede claro que cuando nos refiramos a la música grabada todos esos medios quedan subsumidos en el concepto³.

La grabación musical –recuerde que incluimos siempre la radio– operó una enorme revolución en la propia difusión de la música. Permitió multiplicar de manera exponencial la capacidad humana de consumo musical y acercó toda clase de repertorios a todos los potenciales oyentes de manera que, de una manera casi instantánea, podían convivir todos los géneros musicales, todas las épocas de la música e incluso productos sonoros de las más variadas culturas, algo que ni cuantitativa ni cualitativamente había ocurrido nunca. Ciertamente las posibilidades de conocimiento y de disfrute musical crecían de una manera desmesurada y con ellas el propio negocio musical que se ha expandido hasta convertirse en una de las principales industrias universales. El conocimiento, el disfrute y la explotación de la música han cambiado de manera decisiva con el advenimiento de la música grabada. La grabación musical influye sobre todos los aspectos de la música, no creo que nadie lo pueda poner en duda a estas alturas y el intentar abarcarlos necesitaría un espacio mucho más voluminoso del que aquí disponemos así que nos vamos a concentrar en cómo la grabación musical ha afectado a los diversos mecanismos de la escucha. Esto se refiere al hecho de la escucha del concierto tradicional, de la grabación por sí misma y también de los métodos de escucharla, pero sobre todo interesa examinar cómo la grabación incide en el propio concierto, en las músicas industriales, en las nuevas música ambientales, en los problemas de las músicas de tradición oral, en la interpretación musical y en la música de carácter improvisado. Y además, en el nacimiento de una música cuyo principal objetivo es el ser escuchada desde un soporte y no en concierto.

Podría pensarse ingenuamente que la existencia de la música grabada influye en la ampliación de las posibilidades de disfrute de la misma pero no afecta a la existencia misma del concierto. Pues sí, afecta y mucho. No tanto porque, como algunos creyeron en algún momento, el concierto vaya a terminarse, al contrario parece que cada vez hay más de todos los géneros⁴, sino porque lo que se ha modificado son las condiciones de la escucha hasta en el propio concierto. Incluso, como veremos más adelante, llega a plantearse un dramático dilema entre concierto y grabación. Oír un concierto con experiencia previa en grabaciones es una cosa diferente a concierto tradicional. Lo contrario no es tan obvio.

Por el momento señalemos que ciertos cambios de la escucha del oyente de conciertos son ineludibles por el simple hecho de que no hay nadie –ni siquiera si alguien lo intentara voluntariamente lo conseguiría del todo– que acuda a conciertos que no tenga ya una experiencia previa de música grabada. Ciertamente, para las obras nuevas (o las que son

2. La vieja distinción de Mac Luhan sobre medios calientes y frío sigue siendo aquí válida. Además el aspecto visual de la televisión entorpece su papel musical no porque la música sea sólo para escuchar sino porque lo que se ve no depende, como en el concierto, de la voluntad del oyente sino de la realización.

3. Y otras más como la cabeza artificial, el 5.1 etc.

4. Aunque no se puede excluir un colapso más o menos súbito en algún momento futuro dependiente de condiciones sociológicas, urbanas y políticas que ahora no podemos exponer, acaso ni conjeturar.

nuevas para el auditor) no hay referencia previa sonora pero, aún así, los mecanismos de la escucha se han modificado, lo queramos o no. Mucho más lo han hecho para aquellas obras realizadas en concierto y que ya han sido escuchadas en grabación.

Desde luego, las grabaciones seguramente han contribuido a elevar el nivel de las audiciones en vivo pero también las han distorsionado. Porque el oyente no puede menos que referirse constantemente a su experiencia previa y el disco acaba convirtiéndose para la mayoría, con diferentes grados de conciencia, en un referente obligado. Se desarrollan así versiones fetiche, las que abusivamente se suelen llamar “de referencia”, que impiden un mejor disfrute de la música que se interpreta en el instante y que es constantemente referida a un nuevo canon caprichoso. Eso sin contar con que la adaptación de la escucha grabada a la escucha en vivo no siempre se hace o se sabe hacer por parte de todos los oyentes⁵.

Otro efecto es que la presencia instrumental o vocal de la grabación suele variar con respecto al concierto ya que obligatoriamente hay que proceder a un sonido de síntesis para la grabación de lo que en el concierto se percibe como un sonido analítico y además individualizado. Por eso existen obras musicales del pasado que, experimentadas primero en grabación, sorprenden en su escucha directa, casi siempre negativamente, por un cambio de los parámetros sonoros. Eso ocurre con muchas músicas antiguas, con las obras para o con clavecín etc. pero también con ciertas obras románticas o modernas como el *Doble concierto* de Brahms o el *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo, una obra que debe más al disco que al concierto y cuyas condiciones de escucha son muy diferentes en un medio u otro. Para muchos músicos y a lo largo de todo el siglo XX, la grabación fue considerada como un elemento auxiliar interesante como difusión pero de poco valor propiamente musical. Encontramos multitud de testimonios de compositores e intérpretes que piensan sinceramente que la verdadera música es la que se produce en concierto y que la grabación es sólo un medio auxiliar de conocimiento. Un ejemplo espectacular fue el del gran director de orquesta Serge Celibidache que incluso se negaba grabar sus actuaciones aunque, curiosamente, no le importaba que se radiasen (lo que ha hecho que después de su muerte se hicieran docenas de discos de ese material radiofónico). Las razones que se suelen aducir es que la música surge verdaderamente del contacto entre auditores e intérpretes en un tiempo que es irreplicable como lo son las condiciones de una escucha en concreto. Eso es cierto. Incluso es valioso. Pero me temo que no es suficiente para mantener en un lugar ancilar a la grabación que convivirá con el concierto e incluso acabará por ser más importante. Más seria objeción podría ser la de las condiciones de la escucha.

Pero antes, debemos mencionar que la postura contraria también se ha dado y que ha habido quien ha preconizado la muerte del concierto incluso para las obras ya preexistentes. El caso más conocido quizá sea el del pianista canadiense Glenn Gould, bien conocido en un repertorio que va de Bach a Chopin o a Schönberg, que se sintió fascinado por las posibilidades de la grabación y por lo que ello podía hacer para perfeccionar la interpretación hasta llegar a un estado en el que se obtendría la versión ideal y la tendríamos grabada para siempre. Gould renunció al concierto público en sus últimos años y llegó a instalar en su

5. Curiosamente, una “buena mayoría de oyentes cree ingenuamente en que es indiferente una escucha u otra.

propia casa un estudio de grabación desde el que realizaba esos discos presuntamente definitivos. Luego veremos también un caso todavía más llamativo que afecta a la improvisación pero por ahora señalaremos simplemente que los detractores del pensamiento de Gould advierten, creo que con razón, que la interpretación ideal no existe sino que es contingente y pegada a una época. Eso no invalidaría el esfuerzo del canadiense, al menos para su momento, si no volviéramos a encontrarnos para la música preexistente con el problema del tiempo y el instante.

Sin embargo, para ciertas músicas que anteriormente no existían, la grabación es su único medio de vida ya que cobran realidad precisamente porque se puede grabar⁶. Es el caso de toda la música electroacústica, al menos la clásica, tanto si proviene del campo de la concreta como de la electrónica. La música se elabora en un estudio y su difusión se hace por un soporte, sea la radio o haciendo sonar la cinta en un concierto. Incluso más tarde, surgió toda una escuela, la llamada acusmática, que preconizaba la escucha grabada y el fin del concierto. Sin embargo, el problema resulta ser más complejo porque la música electroacústica ha mostrado en su evolución que su mera existencia en soporte no ha sido enteramente satisfactoria. Para empezar funcionaba mejor por radio o en disco que como música de concierto. Los primeros conciertos de música electroacústica que confrontaban al auditor con una serie de altavoces desconcertaron a mucha gente y súbitamente se empezó a valorar el componente visual del concierto que se había considerado siempre como enteramente secundario cuando no perturbador. Mucha música electroacústica empezó a acompañarse de elementos visuales, surgieron las técnicas mixtas de electroacústica e instrumental o vocal⁷ y desde el advenimiento del sintetizador, la música electrónica en concierto se expande y se llega, con los ordenadores, a la búsqueda de la transformación electrónica de música instrumental en vivo y en tiempo real.

Era como reinventar el concierto y con razón los acusmáticos lo rechazaban y sólo admitían la grabación. Y de pasada digamos que también surgieron las obras especialmente concebidas para la escucha radiofónica que es una manera más de un cierto espíritu electrónico. Y en las técnicas mixtas recordemos las recientes instalaciones sonoras casi siempre mezcladas con componentes visuales.

Gran parte de los problemas que presenta la música grabada vienen de que sus condiciones de escucha son distintas de las de concierto. En teoría, un concierto exige concentración, una escucha atenta y cierta paciencia puesto que la música sucede en el tiempo. En el rato que un espectador medio puede verse toda una exposición de pintura, un auditor apenas escucha una sola obra de un solo autor y además con muchísima más atención y concentración si es que quiere percibirla bien. La música grabada en cambio introduce un especie de "escucha débil" donde los parámetros de atención son diferentes. Por un lado porque durante mucho tiempo los parásitos de la escucha eran una constante (interferencias radiofónicas, rayaduras de los discos de vinilo etc.) pero eso es algo que se ha corregido casi totalmente con los sistemas digitales tanto de radio como de disco. Lo que no está tan

6. O incluso en la música en vivo pensemos en la microfonización de cosas que al natural no se escucharían.

7. Bruno Maderna lo resolvió muy pronto con *Musica su due dimensioni* para flauta y cinta electrónica de 1958.

corregido es que esas circunstancias no hayan dejado una impronta en los hábitos de escucha.

De todas maneras, la escucha débil de la música grabada se ha reforzado por el hecho de que ésta se ha convertido en un acompañante habitual de muchas actividades que son principales. Se escucha la radio, o discos, como algo de fondo, mientras se trabaja o se hacen otras cosas o incluso, aunque se escuchen como actividad principal, la escucha aislada y asocial no contribuye a reforzar la audición sino a debilitarla. Conozco el caso de alguna persona, por otro lado inteligente y muy competente en su trabajo, que ha intentado resolver los problemas casuales de la escucha en casa convirtiendo su automóvil en una especie de auditorio con el que se va a lugares apartados para escuchar sin interferencias música clásica. El intento sólo marca que es consciente de la debilidad de la escucha grabada y no sé si todo el esfuerzo empleado sustituye con ventaja al concierto público. Cuando menos se trata de una cosa casi por completo enteramente distinta. También me parece un espejismo la escucha supuestamente privilegiada e individualizada de la hoy tan difundida moda de ir a todas partes con cascos oyendo CD's o MP3. Ciertamente el oyente se aísla, y podría ser interesante analizarlo sociológicamente desde la perspectiva asocial de los desiertos urbanos aunque aquí nos limitaremos a la música, pero no es menos cierto que lo combina con otras cosas: andar por la calle, hacer footing, transportarse en metro o autobús, conducir un automóvil etc. Sin duda la escucha debilita la atención hacia esas otras cosas⁸ en la misma medida en que esas cosas debilitan la escucha que creíamos tan privilegiada.

La mera existencia de una música funcional que nos ataca constantemente desde los teléfonos, ascensores, tiendas, bares etc. no sólo señala una industria musical para no escuchar sino para amueblar sonoramente, también nos dice mucho sobre la escucha. Es sin duda un caso de creciente contaminación sonora no menos grave que el de las atronadoras discotecas ambulantes que nos agreden desde algunos automóviles o el asalto de los ruidos urbanos⁹ o industriales.

Pero esa escucha débil no es inocente puesto que condiciona a la mayoría de los auditores a la hora de acercarse a un concierto en vivo. Me refiero ahora a la música culta, la que exige más desde el punto de vista de la escucha, y a la que cada vez se concede menos. La cristalización de un repertorio estricto no tiene tanto que ver con una impopularidad de las nuevas músicas como de una general incapacidad para escuchar porque el público se conforma sólo con oír.

Lo anterior es algo que ciertas músicas pop o rock han resuelto para sus propios conciertos donde precisamente no se va a escuchar sino a oír participando a la vez de una fiesta-rito. Incluso incide en la manera en que esa música se compone, con una duración corta que no exceda los umbrales de la escucha débil y una manera de manifestarse con un estribillo o refrán que es el que hay que escuchar y un relajamiento inmediato en puentes que no se escuchan. Podríamos incidir más sobre las relaciones entre forma y escucha en la música industrial pero eso nos llevaría muy lejos y basta por ahora con apuntarlo.

8. Lo que puede ser peligroso en muchos casos a la hora de no oír un claxon o no prestar atención o hacerlo débilmente a una incidencia potencialmente arriesgada.

9. Se trata de una cuestión de pertinencia y de uso adecuado y voluntariedad o no de la escucha, no de que objetivamente los sonidos y ruidos sean buenos o malos.

Pero si las condiciones de escucha que impone la música grabada ha tenido no pocos efectos sobre el concierto, sobre el repertorio y la nueva música culta y sobre la música ambiental y la de entretenimiento, ningún otro aspecto se escapa de los condicionantes omnipresentes de la grabación. Ya hemos hecho una referencia a la interpretación y a la condición falsamente canónica de algunas grabaciones. Pero no es menos cierto que la posibilidad de escuchar toda clase de interpretaciones ha influido y mucho sobre los intérpretes del siglo XX. Un efecto positivo puede ser el acceso a soluciones interpretativas que antes había que buscar por sí mismo así como el mejor conocimiento de las distintas escuelas interpretativas. Pero no cabe duda que la libertad personal del intérprete se ha visto más constreñida por su referencia constante a las grabaciones que le han hecho crecer técnicamente pero que le han cercenado inventiva y personalidad, entre otras cosas porque ya no depende sólo de él sino de los criterios que en el público imponen las grabaciones.

Otros géneros de músicas se han visto completamente sacudidas, para bien y para mal, por las grabaciones y desde luego un campo de los más notables es el de las músicas populares folklóricas y el de las músicas de tradición oral, sean o no populares. No cabe duda de que la grabación ha permitido un conocimiento enorme y variado de muchísimas músicas populares que, de otra manera, estarían constreñidas al simple ámbito de sus lugares de producción. También han contribuido a recoger y preservar un patrimonio sonoro que en muchos casos corría riesgo de desaparecer o que incluso lo ha hecho ya como manifestación en vivo.

Pero, a sensu contrario, el proceso ha introducido un rápido elemento de museificación en esta músicas que han perdido muy rápidamente su capacidad de manifestarse en vivo. Incluso en muchas de las que corrían peligro de extinción no está claro que la propia grabación no haya llegado a acelerarlo. Por otro lado ya resulta incongruente y poco apropiado hablar de una transmisión oral en músicas que la han tenido durante siglos. Ahora, la transmisión y el aprendizaje depende de la grabación lo que no deja de distorsionar la evolución natural de esas músicas que empiezan a ser más canónicas y museificadas y a perder su verdadero sustrato social que es su razón de ser. La oralidad es la grabación y eso es otro tipo de aprendizaje y transmisión¹⁰.

No menos perturbadora ha sido la influencia de la grabación sobre los fenómenos de la improvisación musical. En principio, ya parece una contradicción hablar de música improvisada y, a la vez, de fijarla en un soporte. Sin duda, uno de los géneros más cercanos a las técnicas improvisatorias es el jazz que, paradójicamente es uno de los géneros de música que más debe en su difusión al disco. Sabemos perfectamente que se han grabado sesiones de improvisación y que incluso, para los aficionados al género, existen temas de intérpretes concretos con la grabación de tal sitio o tal otro y enormes diferencias entre una y otra. Está claro que ello convierte a una música improvisada, cuya razón de ser es el instante y que debe perderse en el tiempo en que nace y muere, en una forma cerrada que puede ser permanentemente repetible. No es que eso sea bueno ni malo pero sí incide en la esencia de las cosas mismas y en temas que tienen que ver con la filosofía de la música. Responsable

10. La vieja transmisión oral se puede dar por totalmente perdida.

de todo es el cambio de la escucha musical ya que las condiciones de escucha de una sesión de improvisación de jazz son esencialmente distintas de las que se dan en su escucha (más aún en sucesivas reescuchas) grabada. Eso influye implacablemente sobre la evolución de las improvisaciones.

Lo dicho sobre el jazz vale para otras músicas con componente improvisatorios como pueda ser el flamenco a quien también le atañe todo lo dicho sobre las músicas de tradición oral y de qué manera se van convirtiendo en músicas escritas, no sólo porque se van escribiendo en notación, sino porque la propia grabación es en sí una escritura, en verdad es la verdadera escritura de la música y la que tiene una más absoluta fijación. Hay otras músicas de improvisación pura a las que afecta todo esto. Al hablar de Glenn Gould prometíamos otro ejemplo y éste es el del pianista y compositor balear Antoni Caimari, dedicado desde hace años a la improvisación pianística. Pero son improvisaciones que graba y que difunde grabadas, nunca en concierto público. Lo que abre muchísimo campo de reflexión en torno a la improvisación y el soporte¹¹.

Los soportes también han sido vitales a la hora de expandir los nuevos conceptos de música paisajística, ecológica o natural que introdujera Murray Schaeffer y que tantos han seguido. Fijar sonidos naturales o humanos, dar visiones sonoras de partes de la naturaleza, de una ciudad o de un puerto exigen la grabación. La escucha en cambio de esas grabaciones obliga a una cierta abstracción porque los paisajes, naturales o urbanos no tenemos costumbre de tomarlos como objetos sonoros sino como realidades globales donde lo visual y hasta lo táctil y olfativo tienen una presencia. El mismo paisaje mudo que la pintura tanto ha cultivado es una especie de mutilación y el resultado es el mismo que el de las naturalezas muertas¹². Y los condicionantes de nuestra experiencia visual son tan fuertes que a veces cuestionan los paisajes sonoros como tales.

Lo que es absolutamente incontrovertible es que la música grabada no tiene vuelta atrás y que hay que convivir con ella. Por otra parte, sería estúpido tanto minimizar sus efectos como pretender que estos son todos negativos. Al contrario, la grabación musical representa un enorme avance y una variante muy enriquecedora para el cultivo y disfrute de la música. De lo que sí debemos ser conscientes es de cómo ha variado las condiciones de la escucha y, en los casos en que creamos que ello produce algún efecto negativo, tratar de determinarlo y de subsanarlo puesto que la mejor manera de intentar solucionar los problemas es empezar por detectarlos.

Por más que no todas las variantes de la escucha introducidas por la grabación musical sean negativas, lo que sí es cierto es que casi todas las perturbaciones que la grabación haya podido introducir vienen a incidir en aspectos de la escucha. La solución no me parece que pueda ser otra que replantearse los nuevos vicios de la escucha y tratar de solventarlos. Hay que volver a activar la escucha activa no sólo para los nuevos medios grabados sino para la influencia que la escucha débil ha tenido en el concierto tradicional. Si logramos ir borrando

11. Más que una verdadera improvisación grabada parecería la búsqueda de la forma ideal que acaba fijándose no en papel sino en grabación.

12. Personalmente creo que el género de la naturaleza muerta pictórica no es sino una variante del paisaje.

esa escucha débil y conseguimos implicar al auditor en la nueva escucha activa podremos hacer que la grabación no sea solamente un medio de información sino que esa información pueda convertirse en un medio de conocimiento. A partir de ese conocimiento podríamos intentar dar el paso siguiente que es el del saber. Todo un proyecto que nos lleva hacia un nuevo planteamiento, a través de la escucha musical, de la música misma, de su disfrute, y de la evolución del concepto de concierto, de enseñanza sonora y de transmisión oral.

Nota biográfica

Nacido en Madrid en 1942. Estudios de violín y composición paralelamente con el bachillerato y la licenciatura en Derecho. Amplió estudios musicales en Francia y Alemania con maestros como Maderna, Boulez, Stockhausen, Ligeti o Adorno. También siguió algunos cursos de Psicología, Sociología y Artes Escénicas. En 1967 fue ayudante de Stockhausen. Premios: Nacional de Música en 1969, Fundación Gaudeamus (Holanda) 1969 y 1971, VI Bienal de París, Centenario de Casals, Arpa de Oro, Tribuna de Compositores de la UNESCO. Fue Profesor de Nuevas Técnicas del Conservatorio Superior de Madrid y Profesor de Historia de la Música de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Ha publicado varios libros y dictado cursos en instituciones y universidades de Europa y América. Ha ejercido la crítica musical en varios medios.

Trabajó 11 años en los servicios musicales de Radio Nacional de España siendo Premio Nacional de Radiodifusión y Premio Ondas. De 1981 a 1985, Director –Gerente del Organismo Autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España y entre 1991 y 1995 Director Técnico de los mismos conjuntos. De 1985 a 1995 Director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea creando su laboratorio de electroacústica y el Festival Internacional de Alicante cuyas primeras 11 ediciones dirigió. Desde 1993 miembro numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. De 1977 a 1996 Consejero de SGAE. En 1996 Director de Festivales de la Comunidad de Madrid. De Mayo de 1996 a Julio de 1999, Director General del INAEM. En 1998 Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid.

Como compositor es autor de 5 óperas, 1 ballet, 7 sinfonías, música coral, de cámara etc. En la actualidad se dedica exclusivamente a escribir música y sobre música. En Noviembre de 2002 ha recibido el Premio Nacional de Música por el conjunto de su obra compositiva y en 2003 el Premio de Música de la Comunidad de Madrid.

La referencia invisible del canto.

Ricardo Sanmartín Arce

Antropólogo

Resumen

El artículo sobre “La referencia invisible del canto” se basa en un trabajo de campo realizado en varios monasterios benedictinos y zendos españoles, así como en el estudio bibliográfico en Roma (Gregoriana, Angelicum, Vaticano) y Silos de los textos en los que tanto los autores místicos, como otros creyentes confiesan sus experiencia religiosas y sus vivencias al interpretar el canto gregoriano. Se distingue el canto en directo del canto inserto en el proceso litúrgico que le es propio y se compara el ambiente creado en la vida comunitaria con otros ambientes. El canto inserto en el ritual afirma una referencia trascendente cuya comprensión exige el estudio del contexto social y cultural de la vida religiosa, así como una reflexión sobre los fundamentos vivenciales que validan ese tipo de conocimiento para los actores entrevistados o los autores estudiados.

La figuración con la que tanteamos todo campo de estudio es ya una primera respuesta al problema que percibimos en el primer acercamiento al mismo. Una gran parte de toda investigación consiste —más que en resolver un problema— en detener nuestro propio discurso hasta conseguir reconocer, con la apertura de nuestra atención, las verdaderas dimensiones del problema en estudio. Uno de los efectos positivos de la música o del canto es que nos obliga a detener ese discurso con el fin de que nuestra escucha sea efectiva. Esa es también la actitud adecuada cuando empezamos un trabajo de campo. Abrimos nuestra atención para escuchar la voz ajena que nos habla de un modo de vida distinto del nuestro, observamos con una mirada receptiva, dispuesta a ver lo que aún no conocemos. Con ese ánimo me he acercado a los monasterios benedictinos de Leyre y Silos y a los zendos de Beniarjò y Brihuela en distintas ocasiones, he escuchado a las monjas benedictinas de San Pelayo, y he conectado con las de San Benet en Montserrat, he rebuscado en Roma¹, en la Biblioteca de la Universidad Gregoriana, en la del *Angelicum* y en la del Vaticano, textos en los que el autor cuenta su experiencia personal del canto gregoriano o sus vivencias religiosas. Las confesiones de los autores, la observación en los monasterios y zendos, y las entrevistas a los monjes me han dejado entrever la densidad de un mundo que está en éste aunque sea otro, y al que cabe acercarse por muchos más caminos que el aquí emprendido; un mundo

1. Debo agradecer a la residencia de la Escuela española de Arqueología y Prehistoria el alojamiento que ha facilitado mi investigación en Roma desde el año 2000 al 2005. Beatriz Moncó me ayudó en la localización de informantes en Madrid, Miguel Martínez Antón en distintos monasterios y Vicente Simón en ambos zendos. José Miguel de Lorenzo me facilitó bibliografía y referencias musicales que le agradezco. Este texto no hubiese podido escribirlo sin la generosa ayuda del Padre José Luis y del Padre Bernardo Recaredo, así como del Abad P. Clemente Serna. Para un estudio más amplio de la vida monacal véase M. Martínez Antón, 2001: Conocer el monacato de nuestro tiempo. Zamora, Ediciones Monte Casino.

en el que, además de trabajar, se canta, se reza o se medita en silencio en estos momentos como se hacía hace siglos. La disparidad de su mundo y su duración en el tiempo no lo sitúan, sin embargo, fuera de la historia, sin sufrir efecto alguno de los cambios culturales. Se trata de un mundo sostenido por seres humanos que siguen atentos a nuestra historia. Desde las tendencias que esta historia esboza al ir sumando cambios y sucesos, cantores y creyentes contemplan y practican esas viejas tradiciones de oración, meditación y canto, y renuevan la expresión del sentido que tenían al integrar su interpretación en el nuevo contexto de sus vidas. Podemos seguir escuchando las canciones que Hildegard von Bingen compuso en el siglo XII, incluso cantos gregorianos del siglo IX, pero la experiencia de quienes los interpretan y escuchan es contemporánea; la liturgia en la que se integran, por más milenarias que sean sus raíces, es una celebración ritual que podemos observar hoy viva. En esa observación, y en las palabras de los informantes, se funda mi reflexión.

El canto gregoriano ha tenido en los últimos años gran difusión a través de televisión y de la venta de discos compactos, tanto en Europa como en EE.UU. El canto de los monjes de Silos llegó a ser uno de los discos más vendidos. Las ventas de libros y discos de Hildegard de Bingen también han sido muy notables. No he tenido acceso a toda la variada experiencia de quienes los han adquirido y gozado en su intimidad desde tan dispares anclajes culturales, pero sumando los casos registrados con mi propia experiencia, he de reconocer la distancia entre ese goce y la audición al participar en las liturgias durante el trabajo de campo. Me referiré, por tanto, solamente a lo observado en esas situaciones públicas. Son varias las diferencias relevantes entre el uso privado de la música –de toda música– y la participación en el acto de interpretación que le es propio, tanto en las iglesias, como en los conciertos de otros tipos de música. Contrastar un caso y otro ayuda a precisar el significado de lo que los autores confiesan o lo que los informantes cuentan al ser entrevistados. De un modo similar, el contraste entre el canto monacal y el silencio del zendo, junto con la semejanza de algunos de sus gestos, ayudará a entender algo más del oscuro referente al que unos y otros actores dirigen el conjunto de su acción. Canto y silencio son posibilidades musicales que no sólo distinguen la oración de los monjes y la meditación en el zendo, sino momentos de una misma obra sin los cuales no tendría ésta el sentido que posee. A estos he de añadir otros contrastes que, como eslabones de diferencia, enlazan la cadena reflexiva del argumento. Cualquier espectador de conciertos, se incluya o no el canto en la música que se ejecuta, ha podido observar la frecuencia de gestos en los intérpretes. Se trata de gestos expresivos de una gran concentración. Aun cuando tengan una partitura delante y no lejos esté el director interpretando sus propios gestos, les hemos visto a unos y otro cerrar los ojos en algún momento mostrando así uno de los puntos en los que su intensa atención culmina en expresión. Son muchos los cantantes que lo hacen y no por temor al público, cuya presencia les resulta tan necesaria para alcanzar la singular atmósfera de la comunicación en escena. Movimientos de cabeza, brazos y manos resultan a veces incontrolables. Se producen sin buscar su producción ni poder evitar que nazcan de sus manos. Con esos gestos parece Joe Cocker querer efectivamente “desencadenar su corazón”, como pide a quien dirige su interpretación de la canción de B.Sharp y F.James. Gestos inevitables, en este caso sonoros,

acompañaban la ejecución al *cello* del *Cant dels Ocells* de Pau Casals. También se escuchan con frecuencia gemidos parecidos a los del músico en muchos partidos de tenis. A pesar de no ser sino un deporte, la tensión de los jugadores es grande. El riesgo profesional, la autoexigencia, la presencia del público, el propio estado físico y emocional: todo sobrecarga la presión del partido y obliga a concentrar la atención del jugador en su objetivo. Tampoco se emiten esos gemidos a propósito. Se les escapan a los jugadores en el preciso instante de dar el golpe. No es la raqueta, ni su mano, ni su cabeza quienes realizan el *drive*. Es todo el cuerpo y alma, su entera persona, quien se entrega en ese instante de tan concentrada atención. Similar atención y transparencia del sujeto alcanza el arquero en la práctica zen². Como reconoce la compositora experimental norteamericana Pauline Oliveros, al tratar de “la meditación sonora”: “imponer una dirección consciente hacia un sonido específico produce una interrupción en la atención”³. De hecho, algunos tenistas, al intentar explicar su gemido, lo comparan con el que emiten los amantes en los momentos culminantes de su recíproca entrega. Según la experiencia de los deportistas, el gemido alivia la tensión y facilita el golpe. En cualquier caso, se trata siempre de un sonido no buscado y, aunque el deporte y la música exijan estudio y entrenamientos previos, esa expresión tan íntima no se ensaya; se desencadena como una catástrofe matemática en el imprevisible instante en el que la concentración en lo figurado se traduce pasivamente en acción, esto es, cuando la atenta concentración del querer, de la persona, cruza ese misterioso punto o límite en el que su determinación se transforma en entrega y aceptación. El jugador, el amante o el músico, al acercarse a ese nivel de concentración en la imagen que se les va figurando, en su imagen de la alteridad perseguida, alcanzan un punto en el que perciben una vida en esa meta que acepta y recibe ya su persona encapsulada en la entrega por el esfuerzo de su atención. La oscura imagen del *golpe-y-el-huevo* en campo ajeno, de la *persona-amada* o del *sonido-exacto*, deja de ser imagen propia y cobra vida autónoma, presenta su efectiva alteridad y acoge la entrega. Para ello, la persona del actor ha tenido que convertirse en *pura-visión-de-la-meta*, en *sólo-sonido*, olvidándose de sí al reducir su ser a *mera-contemplación-de-la-persona-amada*. Uno de los monjes entrevistados decía que al cantar en el coro “estamos con todo el ser ofreciendo a Dios todo lo mejor que tiene nuestra persona, y nuestra persona entera”. Como cantaba S. Juan de la Cruz:

“le di de hecho
a mi, sin dejar cosa
[...] ya sólo en amar es mi ejercicio”⁴.

Al usar en mi argumentación las palabras transcritas de las entrevistas a los monjes, los textos de los místicos o los poemas de San Juan de la Cruz no pretendo confundir al lector ofreciéndole ideales difíciles de alcanzar a modo de realidad cuantificable, como si aquellos

2. Véase Eugen Herrigel: *El Zen en el arte del tiro con arco*. Kier.

3. Oliveros, P.: “Sobre la meditación sonora” en P. del Campo (coord.) 1997: *La música como proceso humano*. Salamanca, Amarú ediciones, p. 275.

4. San Juan de la Cruz, 1982: *Obras escogidas* (Cántico espiritual), Madrid, Espasa-Calpe, p. 17.

fuesen un dato logrado tras detectar y medir la conducta más frecuente entre los actores. Mi reflexión se inicia tras el reconocimiento de que toda “realidad empírica es [...] ‘cultura’ en cuanto la relacionamos con ideas de valor; abarca aquellos elementos de la realidad que mediante esa relación se vuelven *significativos* para nosotros, y *solo* esos”⁵. La estrategia weberiana, continuadora de la tradición humanista que subrayaron Vico y Dilthey, reconoce el carácter focal y relativo de todo análisis sociológico. Anclamos nuestra mirada en un determinado punto porque desde él vemos lo relevante, y esto no siempre resulta ser, de un modo directo e inmediato, lo más frecuente. Esa entera entrega de la propia persona o ese ejercicio del amor del que nos hablan los monjes y poetas no implica que todos ellos estén la mayor parte del tiempo ni en un éxtasis místico, ni en el pleno logro de aquello a lo que su esforzada ascesis aspira. Todos ellos reconocen con humildad los escasos logros humanos. Son múltiples las citas que podríamos repetir de los textos de los místicos reconociendo siempre la desproporción y gratuidad de los dones recibidos. Si atendemos a sus propias confesiones, son sin duda más frecuentes la debilidad y miseria de los hombres. Pero eso no significa que aquello que tipifica la acción social observada sea la cotidiana pobreza humana. Lo que se erige en pregunta y problema antropológico, aquello que al observarlo nos cuestiona y demanda interpretación es, más bien, la rareza de la plenitud y belleza de la contemplación, de la oración y del canto, no solo después de Auschwitz y de toda guerra y violencia, sino en medio también de este *tiempo de penuria*, de enmarañada ceguera burocrática y trivialidad. Junto a la pobreza y miseria humana existen asimismo estos bienes, los confiesan en sus textos autobiográficos y en las entrevistas, así como cabe también observar sus frutos en la conducta. Son éstos, por escasos que sean, los que tipifican el conjunto de esas vidas encerradas y los que operan como sostén y motor de la acción de los hombres y mujeres entrevistados durante el trabajo de campo. ¿No debe, acaso, una ciencia social estudiar aquellas experiencias que operan como motor de toda una vida? ¿no están presentes también, integrando el contexto de esas vidas, además de su cotidiana miseria, el canto y las palabras que leen a diario en los libros sagrados? Es más, si, por breves que sean, son las vivencias religiosas las que dan sentido a esas vidas, estaremos estudiando algo efectivamente vivido por personas reales y que, además, se constituye en el referente de su búsqueda vital, en aquello cuyo significado integra, ordena y orienta la totalidad del tiempo y decisiones del actor. Por eso dicen que “*da sentido*” a sus vidas, también, pues, a ese mayor porcentaje del tiempo que transcurre cotidianamente en medio de *una noche oscura*. Sin la búsqueda esperanzada de ese sentido no existirían las vidas que aquí observamos y desaparecerían como objeto de estudio. Duración y relevancia son dos criterios diferentes, si bien cabría considerar que aquello que, por dar sentido a una vida, resulta relevante está, aunque invisible, presente y operando tras los hechos en toda su frecuencia.

También cabe distinguir la breve inspiración de todo creador y el lento paso de las horas de trabajo. Algo similar le ocurre al deportista. Claro está que la acción lograda: el golpe, la unión, o la nota dada en esa entrega, no es el gemido que los acompaña. Tampoco el llanto

5. Weber, M. 1997 (1922): Ensayos sobre metodología sociológica. Buenos Aires, Amorrortu ed. S.A. p. 65.

al nacer es el nuevo ser, sino índice de la vida que entonces ve la luz. Con el involuntario gemido descarga el tenista ese exceso de energía que, una vez llega el momento imprecisable del golpe, ya no es necesaria. Aplicar dicha energía al golpe erraría la jugada o sacaría la bola de la pista. La descarga del gemido ajusta con precisión el deseo y su cumplimiento, logra la exactitud del sonido musical; el otro, el sonido del gemido, no lo percibe el jugador – tampoco el músico – de tan atento que está ante aquello que contempla. El actor ha puesto su energía, toda su energía, pues no puede precisar ese instante que no depende sólo de su cálculo y voluntad. Son la persona amada, la jugada, o la música quienes de pronto se presentan en su contemplación y, en diálogo con su esfuerzo, desencadenan pasivamente la efectiva actualización de la acción. De ahí que al consumir en el gemido la energía sobrante – al sacrificarla – no sólo se alivie la tensión sino que se facilite la precisión del golpe. Podemos entender el gemido como indicador del sacrificio necesario para ajustar con rigor la conducta a lo que el sujeto percibe como la meta más valiosa de su contemplación.

Aunque en algunos rezos un lado del coro responda al otro, nada en la salmodia gregoriana parece equivalente a un partido de tenis y, sin embargo, esta reflexión comparativa nos puede iluminar un aspecto central del proceso que se cumple en el canto. Los monjes acuden a la capilla siete veces al día para el canto de sus oraciones (a las 6 h. Maitines, a las 7'30 h. Laudes, 9'30 h. Eucaristía y Tercia, a las 13'45 h. Sexta, a las 16 h. Nona, a las 19 h. Vísperas, y a las 21'45 h. Completas). Con puntualidad asisten al rezo en el coro. Entran en el presbiterio y antes de ocupar su silla se dirigen hacia el altar y, con las manos juntas sobre el pecho, hacen una profunda inclinación de noventa grados. El silencio inunda toda la abadía hasta que se inicia el canto. No todos los monjes siguen el texto del Oficio Divino en el libro. Son muchos años los que llevan haciendo el mismo recorrido por sus páginas y conocen ya de memoria letra y música de cuanto corresponde a las horas de cada día. Toda vez que en una de las oraciones se invoca al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo, se levantan de sus asientos y repiten su profunda inclinación mientras cantan su *Gloria*. Salmos, antífonas, peticiones, lecturas y silencio se siguen hora a hora, día a día a lo largo del año, de su vida y de la historia, llenando de referencia su tiempo. No hay gestos ni sonidos incontrolados. Se trata de una liturgia que repite y despliega sus actos de un modo tradicional, previsto según la norma. No hay signos de esfuerzo, aunque sí de atención concentrada en la oración y canto gregoriano.

Su ejecución es menos perfecta que la que escuchamos grabada en un disco, sin embargo su audición resulta completamente diferente. Se trata, en realidad, de dos actos distintos. Los monjes entrevistados, conscientes del valor patrimonial del canto gregoriano, del “tesoro” artístico heredado de cuya conservación se responsabilizan, reconocen con humildad que a veces su voz es débil o su pronunciación defectuosa. “*No somos artistas*”, repiten con énfasis, ni su actuación en la abadía es un concierto. “*No hemos venido para ser artistas ni cantantes, sino para expresar con espontaneidad, con educación, con finura, lo más posible ¿no? ¡Tratándose de esas delicadezas!*”. No es fácil expresar lo más posible de ese delicado tesoro. No en el gemido ausente, pero sí ahí, en el desarrollo del proceso ritual, en la preparación y en el contexto que da sentido a todo ello, es donde podemos detectar el esfuerzo exigido para lograr algo que, ante todo, es oración. Algunos de los hospedados en el monasterio también

reconocen esta diferencia cuando señalan que, a su juicio, cabe distinguir “*dos tipos de gregoriano: uno más artístico, más canto, y otro más oración, más auténtico*”. No es que la estética o el arte estén reñidos con la autenticidad⁶. Más bien es cierto todo lo contrario. Lo que el informante quiere expresar es una jerarquía entre los componentes cualitativos del fenómeno, reconociendo a la oración el papel nuclear para evaluar la autenticidad de un acto que une música y rezo. Como cabía esperar, esa es también la opinión de los monjes: El canto gregoriano

“es oración porque nace de la oración. Le precede la oración. Le precede la experiencia, podríamos decir, mística, la experiencia profunda religiosa. Sin esa experiencia ¿qué hacemos en el coro? Lo primero es la experiencia personal, vamos, [...] exteriorizando la oración, como es la oración por antonomasia pública y eclesial: la liturgia, ¡eh!, la oración del coro. Claro, si no tienes esa inquietud, esa fe y esa experiencia interior dice muy poco el canto gregoriano, se reduce entonces a una música más”.

Señalan los monjes que esas canciones, cuando se compusieron, “*nacían de una experiencia muy profunda y muy rica, y de vidas contemplativas*”. De los antiguos cantos gregorianos se desconoce su autor y es difícil, por tanto, precisar su historia hasta detallar el esfuerzo ascético del compositor. Con todo, lo que sí consta es cómo entienden hoy los monjes del coro la experiencia humana encerrada en el logro del canto gregoriano.

En esa misma línea, y subrayando el valor del rezo sobre la música, se corresponde una primacía de la palabra, del texto, sobre los neumas, sobre la partitura:

“En el gregoriano, el origen se puede decir que es la palabra rezada, y luego viene la palabra recitada ya con una dominante, luego viene la cantilación, donde se ponen acentos melódicos en la recitación, que es la salmodia cantada [...] Es la perfección de esa oración [...] Por eso no se puede separar en absoluto. Además sería un canto ridículo si no le precede lo otro, la experiencia, [...] y luego por el mensaje que lleva [...] Es la palabra de Dios que estamos recreando o poniéndola al nivel de lo humano [...] Sobre todo es la palabra. Por eso, aunque sea recitao, hay que hacer la frase bien hecha, con los tiempos de silencio —do y la, tiempos silábicos— en la mitad del verso, del salmo; las entradas suaves, las terminaciones suaves, y entre la entrada y la terminación [...] hay también pequeñas distinciones [...] por eso el gregoriano parece muy sencillo pero es muy difícil. Siempre lo más simple es lo más difícil”.

Con todo, a pesar de la difícil sencillez y de la pobreza de recursos del gregoriano, “*no hay monotonía [...] porque estamos pronunciando palabras distintas, y según sea la palabra, lo que estás diciendo, el sentimiento que pones, lo que te expresa, le pones vida, le das un crescendo*” con el que varía el resultado. Para ellos es claro que

6. Para un estudio etnográfico más amplio del papel de la autenticidad en el arte contemporáneo véase R. Sanmartín, 2005: *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos en Antropología del Arte*. Madrid, Ed. Trotta.

“las melodías gregorianas están al servicio del texto litúrgico del cual han nacido [...] han nacido de allí. [La música] es como la sierva de la señora que es la palabra. Está acompañando a la palabra, está realzando la palabra, está al servicio de la palabra, pero a la vez tiene su independencia [...] aunque en general suele coincidir el acento melódico con el acento de la palabra, silábico, a veces hay que [...] disimular un poco el acento de la palabra [...] buscas ahí la armonía, están ayudándose la una a la otra, [...] la una no es nada sin la otra, sobre todo la música”. Finalmente, “la melodía se hace obediente a la palabra de Dios. La melodía gregoriana amplía el lirismo de los textos y—es interesante esto—si no amplía el contenido inteligible, amplía la inteligibilidad [...] sigue siendo misterio, pero habría el poder de entenderlo un poco más [...] Según lo exige la palabra bien hablada le ponemos la música que mejor le convenga para exaltar o revalorizar eso”.

También en Leyre señalaba el abad cómo: “las melodías gregorianas han sido compuestas con gran acierto y sabiduría, a fin de esclarecer el sentido de las palabras”⁷. Por ello, en la notación musical resulta que “*los signos de puntuación del gregoriano son el equivalente, también están cogidos de la puntuación del texto*”. En última instancia, comenta otro informante, el compositor gregoriano “*ha sacado la música que esa palabra tenía dentro, no ha puesto una música debajo ni al lado de la palabra: ha sacado la música que tiene dentro, por eso el gregoriano da paz, equilibrio, invita a la oración, porque la palabra es palabra de Dios, que la paz es inspirada, dice siempre algo e invita a algo*”.

Aunque muchos, entre ellos Stravinski, han subrayado que “la visión del gesto y del movimiento de cada parte del cuerpo que produce esta música constituye una necesidad esencial para llegar a asimilarla en toda su extensión”⁸, la diferencia que todos constatan entre el disco y la audición en el lugar no reside sólo en la observación directa, auditiva y visual a la vez. También se puede observar en directo un concierto de música sacra en un teatro o en una iglesia y, sin embargo, se trata de hechos diferentes. Monjes, huéspedes y expertos destacan el valor de la integración litúrgica del canto como un elemento más de la vida en los monasterios: ése es el contexto de su sentido específico al que se suman luego las otras diferencias. Ver cantar —reconoce un informante— implica que el canto “*no solamente nos entra por los oídos, sino que nos entra también por los ojos, por todos los sentidos, y la sensación, las vibraciones: por eso conmueve*”. Para los monjes no es un concierto,

“¡es la celebración de la Palabra de Dios! Pero es que ¡es muy serio!” —insiste el informante con gran énfasis— “*¡estás en la presencia de Dios! [...] Ya el mero hecho de reunirse todo un montón de gente en una iglesia ¿quién les ha llevado allí? Ya, puede haber... dicen: muchos vienen a escuchar el concierto, pero hay muchísima gente que [...] están a lo que están y son conscientes del mensaje que estamos transmitiendo y que vivimos. La gente,*

7. Calahorra, P. y Prensa, L. (coords.) 1997: *Primeras Jornadas de Canto Gregoriano*. Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.), Zaragoza, p. 181.

8. Stravinski, I. 2005: *Crónicas de mi vida*. Barcelona, Alba Editorial, p. 87.

a muchos les conmueve, les toca, y fíjate [...] qué toque más sutil, sin ideología, sin intentar convencer a nadie, ni proselitismos ni nada, simplemente es un toque a lo más profundo del ser, que muchos lo llevan ahí, pues, dormido totalmente [...] y a veces se dan verdaderas conversiones. [...] Me decía un alemán. 'Mira, J.L., vengo a Silos solamente por escuchar los aleluyas, porque ahí es donde veo la contemplación pura', y es verdad".

En realidad, los visitantes sólo ven a los monjes reunidos en el coro, no ven su *contemplación*, aunque sí que perciben que ese canto no va dirigido al público que llena la iglesia como si fuese la audiencia de un concierto. Tampoco en el zendo se ve la meditación, sino que se nota que todos la están intentando hacer. También al entrar en la sala de meditación, y habiendo unido sus manos sobre el pecho, todos hacen una profunda inclinación. En la sala no hay mueble alguno. La sala está completamente alfombrada. Todos entran descalzos y, tras esa inclinación se sitúan alrededor de las cuatro paredes. Un visitante pregunta al maestro zen a quién va dirigido ese saludo, ya que no ve ninguna imagen en la sala. El maestro no da una respuesta directa. En vez de razonar con él y explicar el hecho, invita al visitante a que observe cómo lo hacen todos y, con un poco de paciencia, verá el sentido de ese gesto de respeto. Suena la campana y todos comienzan la meditación de cara a la pared, con los ojos abiertos y bajos, reposando una mano sobre otra con las palmas hacia arriba, cruzando en loto las piernas o de rodillas, sentados sobre los talones con la ayuda de unas almohadas firmes y redondas. Salvo el golpe en la espalda que alguno de los reunidos pide al maestro, todo es silencio hasta el nuevo gong de la campana que indica el fin de la sesión. En la abadía y en el zendo esa profunda inclinación no sólo encarna un respeto, sino que encierra en sí la señal de una referencia, revela comunicación con *quien* recibe ese respeto. Se trata de un referente trascendente e invisible cuya posibilidad se afirma en el gesto. Observamos el gesto repetido incluso en la soledad de la capilla o del zendo, cuando quien se inclina cree ser el primero en ocupar ese espacio. No es, obviamente, ante un observador oculto por la escasa luz del amanecer ante quien se inclinan. Tampoco se dirigen unos a otros recíprocamente, ni a la suma de ellos mismos. El conjunto de todas las sesiones de meditación, de za-zen, las comidas en silencio, el trabajo en la huerta de la abadía, en la biblioteca, la reunión en el coro a lo largo de las siete *Horas* del Oficio Divino... todo ello constituye una acción sostenida en el tiempo que atestigua, con mayor amplitud que un gesto ritual, la solidez de su figuración colectiva, una figuración que ve reforzado su intento en el proceso colectivo de objetivación. Como reconocen los informantes, el canto

"es también una oración contemplativa pero exteriorizada, de alguna manera comunicada, con unión, es comunitaria. Dice Cristo: cuando dos o tres en mi nombre se reúnen a orar, allí estoy en medio de ellos, pues entonces, al cantar, no solamente expresamos lo que tenemos, sino que lo compartimos. De ahí lo importante que es la oración comunitaria, porque hay incluso físicamente, por las vibraciones, también ayuda, comunica, y por eso tiene tanta fuerza una asamblea cantando aunque sea a voz en grito, porque es la expresión de lo inexpresable, de lo que han contemplado dentro [...] Impresiona a veces el canto del coro, no por las voces, que a veces cantamos pocos, sino el número, la comunidad [...] somos

conscientes de lo que estamos haciendo, no porque nos oigan, porque igual... [refiriéndose a la presencia de fieles] ¿qué importa que no haya nadie? Estamos cantando con el corazón y con la expresión y nos estamos comunicando y despertándonos unos a otros. Por eso es tan importante la oración comunitaria”.

En toda época y lugar ha resultado difícil precisar la vivencia religiosa. Nunca ha sido fácil sostener la fe en la que el ser humano se sustenta. De ahí el valor de todo logro cultural que ayude a anclarla en la experiencia humana. No ya “definir la religión, sino encontrarla” es el “problema” que reconocía Geertz al inicio de su estudio sobre el Islam. Según el autor: “Se trata justamente de descubrir qué tipos de creencias y prácticas sostienen a qué tipos de fe bajo qué condiciones”⁹. En nuestro caso, la palabra del Oficio Divino o de la Lectio divina sí que habla de “las últimas, las decisivas cuestiones” y, aunque se formule con la rotundidad y belleza de “una noción completa del mundo”, su comprensión y aceptación ha exigido encarar la radicalidad de la existencia, la oscuridad del misterio o la sorprendente luz de una revelación inefable. Según cuentan los actores, percibir la radicalidad o sentir el impacto de esa oscura luz puede acontecer en una sencilla y directa experiencia, si bien nada de ello es fácil de comprender. En el campo de la fe siempre sufren los actores la tensión existencial entre la firmeza y seguridad de la vivencia y la inseguridad racional ante la inverosimilitud de lo vivido. Por eso, a pesar de que los monjes reconocen que el voto más duro de cumplir es el de la obediencia, el que implica asumir el peso de la convivencia, es a su vez tan valioso contar con la comunidad como ayuda en la objetivación de una fe cuyo sentido se orienta hacia aquella referencia invisible. De ahí la insistencia de los informantes en valorar el hecho comunitario del canto.

Si repasamos lo que nos han ido confesando los monjes veremos cómo se encadenan las razones en un orden orientado a un objetivo. Desde la composición de la música hasta su ejecución coral en la vida diaria de la abadía, la etnografía nos muestra las estrategias con las que han logrado crear un sentido personal y religioso que orienta su estilo de vida. Todos insisten en el origen contemplativo de la composición, por más anónima que ésta sea:

“Es el misterio de la contemplación quien hace cantar a la persona humana en canto gregoriano [...] no es música profana, ni la música de una sola persona. Todo el mundo reconoce la pureza de este canto, la impresión que da de recogimiento, de paz [...] El cantor] sobre todo obedece a su contemplación. La música, para él, es el medio de expresar su contemplación”¹⁰.

Contemplar no es algo que se pueda improvisar. Si el gregoriano se funda en la contemplación ésta, a su vez, presupone un estilo de vida entero como contexto de su eficacia. No otra cosa cabe decir de cada estilo musical. No me refiero solamente a las diferencias que la

9. Geertz, C. 1994: *Observando el Islam*. Barcelona, Paidós Studio, p. 17.

10. Jeanneteau, J. 1985: *Los modos gregorianos. Historia-Análisis-Estética*. Abadía de Silos, Studia Silensia XI, pp. 445-446.

comparación arroja entre las tradiciones musicales de las distintas culturas. Dentro de una misma cultura encontramos contextos muy diferentes tanto en el origen compositivo como en el uso y ejecución de la música clásica, el canto jondo, la música popular, el jazz... Tras cada uno de ellos late una concepción del vivir y traen consigo un ambiente distinto. Se encierra todo un mundo en la rotundidad de una ópera de Verdi diferente al que vibra en la vitalidad de un vals, distinto también al de un concierto de Bach o al de ese sencillo y hondo respeto que arranca a Casals su gemido cuando interpreta al *cello* el anónimo y popular *Cant dels Ocells*. Aunque hay semejanzas en esa singular unión entre compunción y gozo, es otro el estilo de vida que sostiene como su contexto propio al canto gregoriano. Por más que lo sienta, y a diferencia del *cellista*, no puede el monje gemir mientras canta. Su contemplación entraña toda una vida de oración, de lectura y meditación, de vida comunitaria, de atenta consideración de esa palabra cuya música intenta desentrañar. No sólo por su origen y antigüedad, también por su espíritu o estilo, el gregoriano todavía conserva la marca del minimalismo musical al servicio de la palabra, como han reiterado los informantes. La lectura sentida de los acentos y pausas del latín, la cantilación, melismas y *jubilus*, nos los presentan los cantores casi como un corolario que se desprende de la lectura de la palabra escrita en los salmos, himnos y antífonas. Con todo, para captar ese poético nacimiento hay antes que penetrar no sólo en el significado del texto, sino en su verdadero sentido, en ese invisible referente semántico al que apunta su honda inclinación y el conjunto de su vida. Sin duda, el desarrollo que sufre la lectura de sus acentos y pausas al ponerle vida, sirviendo a la palabra, ayudándole, expresando el lirismo que encierra “*con la música que mejor le convenga*”, traduciendo en sonido las mociones del alma que el sentido de lo leído suscita, y sumando la voz de cada cantor en una unidad en la que ninguno destaque, todo ello produce la sensación de que nadie ha intervenido más que obedeciendo. El voto de obediencia parece cumplirse en una música que pretende no ser más que un mero énfasis coral de un texto cuyo autor es *El que Es* y no tiene nombre. Lo único que parece escapar es el *jubilus*, el aleluya que el informante ejemplifica cantando un “*Ah, a-a-á*” mientras lee una partitura: “*¿No dice nada! ¿ves? ¿ves lo que digo? La explicación, la expresión de lo inexpresable: a-a-á ¿qué canta? Nada, el corazón. ¡Je, je! Pero tiene un orden y una... increíble!*”.

La repetición de un sonido sin texto, que es mero júbilo y, aún sin palabras, expresa alegría, la interpretan los monjes leyendo los neumas escritos en la partitura. Lograr en esa expresión una espontaneidad auténtica obedeciendo a la partitura exige ensayos, aprendizaje del latín, ejercicios vocales, lectura y meditación de los textos. Del mismo modo que el tenista entrena mil veces el golpe como preparación antes de enfrentarse de verdad a su adversario, también el músico ensaya la partitura y el monje su canto. Unos y otros no pueden lograr sus objetivos si, además de ese estudio y ejercicio, no cuidan su dieta, sus posturas y hábitos y, además del cuerpo, preparan su alma. Todo ese aprendizaje implica volver una y otra vez sobre la misma operación para ir conociendo los pasos que ha de dar no sólo el cuerpo, sino el corazón y el alma del sujeto, hasta llegar al punto deseado. Implica, sobre todo, acostumbrar la propia persona a los cambios que ha de sufrir para ajustar su orientación en la dirección a la que ha de atenerse. Ese enorme y largo esfuerzo –verdadera ascesis en el caso de la vida de

oración— sujetando al sujeto se encamina, en realidad, al logro de su libertad. Aunque se parezcan, no hay dos partidas de tenis iguales. Como reconocía Casals cada vez que interpretaba a Bach “tiene que ser distinta. No podía ser de otra manera. Así es la naturaleza, y nosotros somos naturaleza”¹¹, de lo contrario, comentaba la cantante Billie Holiday, “no será música, sino práctica cerrada, ejercicio o cualquier otra cosa menos música”¹². Desde la Edad Media se cantan los mismos rezos, y se repiten a lo largo de las *Horas* de cada año litúrgico y, sin embargo, cada acto de oración es único. No podría ningún tenista profesional dar un buen golpe reproduciendo mecánicamente lo ya repetido en los entrenamientos. Es la percepción real del adversario al otro lado de la red, la captación de todo el ambiente de la competición, lo que dispara la atención del deportista. La meta del aprendizaje es alojar en el patrimonio personal el repertorio de los recursos estratégicos necesarios para cada objetivo. De ese modo se dota al sujeto de la destreza necesaria para que su atención quede libre, centrada sobre la novedad que importa tan pronto se presenta, sin distraerse con aquellos movimientos anímicos y corporales básicos que, si bien son requeridos por la tarea, ya han sido mecanizados por el aprendizaje. Encarar la persona del adversario, su viva realidad, el reto que la profesión le presenta en ese instante, exige de él atenerse a ello plenamente, y para eso necesita contar con toda su libertad. Es siempre en esa tensión máxima entre libertad y atenuamiento donde la persona rinde lo mejor de sí misma. El carácter máximo de esa polaridad dibuja un límite, y son los límites los que dan la forma a la figura humana.

En el caso del monje no hay más adversario que él mismo. Su ascesis se encamina hacia la oración, hacia el logro de una apertura de la atención que le permita darse cuenta de que, según sus palabras,

“¿estás en la presencia de Dios! [...] La vida contemplativa [...] precisamente es el silencio, el recogimiento. La Lectio Divina le precede, que es la meditación. A la meditación le sigue la contemplación. Entonces de la contemplación sale la explosión de eso contemplado [...] la comunicación, es la alabanza que ya es la oración por antonomasia, la admiración hacia Dios, la acción de gracias [...] Entonces como hermanos necesitamos comunicarnos. Entonces la oración nace de ese silencio, o gestada en el silencio, ¡eh!, y en el desasimiento de todo [...] En realidad lo que expresas, o intentas, es el sentimiento, que es la fe, que es el corazón, que es el amor, la fe, la esperanza. La esperanza es algo inasible, intocable; como decimos: ni se ve, ni se toca, pero se siente y se vive, es real. Entonces ¿cómo expresamos esa realidad, esa realidad espiritual?”.

Claro que, también aquí, esa expresión de lo inefable sólo puede lograrse si, superados el aprendizaje y el ensayo, el cantor entona su canto como un acto de oración, de diálogo, esto es, si percibe —como el tenista— la presencia real y viva de ese Otro a quien dirige la acción de su entrega. Es entonces cuando el canto deja de ser ensayo o concierto y se convierte para

11. Citado por J. Estefanía en “50 años sin Bird (y algunos menos sin Cortázar)”, El País 22-9-2005, p. 15.

12. Ibid.

el intérprete en comunicación, en una entrega a Alguien que lo acepta y recibe. El reto que encara el monje en su vida contemplativa trasciende sus fuerzas. Percibir en el silencio y comunicarse con Dios, oculto y sin nombre, parece un imposible a la luz de la razón discursiva; algo cuyo intento exigiría el uso de toda la energía vital, de la vida entera, y aún así no tendría la garantía de alcanzarlo. Si a ella tuviéramos acceso, quizá fuera posible escuchar en esa vida de ascesis el gemido del orante. Con todo, sin lamento y con humor, otro informante—que calificaba la silla del coro como “*nicho vertical*”—confesaba en voz muy baja, queriendo hacerme oír el silencio mismo en mitad de la entrevista: “*s-s-s ¡escuche! ¿Vd. se da cuenta? El silencio habla del dolor... dice unas cosas tremendas a veces ¡eh! A veces dice: ‘enfrentate con ti mismo, no te escapes’. Otras veces: ‘no tengas miedo, sé valiente’.*”

Son muchos los registros de campo y entrevistas en los que consta cómo viven los artistas su esfuerzo creador. La proximidad entre la experiencia del artista y del monje en este punto es patente, más aún cuando la vida de oración alcanza una expresión cantada. El morir para renacer en la obra, esa entrega plena de sí mismo, indica con claridad no ya el exceso, sino la totalidad de las energías invertidas en la operación. En este caso ninguna sobra. No hay gemido sino un canto tranquilo, un canto que, si bien puede nombrarlo, no lo emite en el propio canto:

“¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?”¹³.

Aquí, toda tradición mística y estética insiste tanto en la necesidad de una ascesis, como en la gratuidad de los dones recibidos. Ambas cosas van unidas, pero no hay una proporcionalidad medible por el asceta. No cabe predecir científicamente los resultados. Se trata de un saber no científico que centra su atención en la palabra y su vivencia interior. Percibir y comunicarse en el silencio y hallar en él el canto exige un trabajo interior continuado que mueva al sujeto cambiando su posición, su orientación, su actitud y apego en todo. Para afrontar el difícil reconocimiento de ese mundo interior necesita el asceta contar con la mayor libertad. Para dedicar toda su energía y atención a esa tarea ha de tenerla disponible, ha de poder contar con ella, ha de encarar el reto con la más plena de las disponibilidades, pues tampoco está en su mano, ni puede prever qué cambios ha de hacer, qué preciso movimiento interior se le va a exigir. Para hallar la presencia escondida del Amado se requiere una búsqueda esperanzada, pero ésta discurre por caminos sin trazar. Por más reglas, orden, votos, disciplina y horarios a los que se atiene el creyente, nada de eso le vadea el paso a ese referente trascendente ante el que se inclina y al que dirige su canto. Lo que consigue es situarse ante el umbral, sostener su atención ante el mar abierto. Para acertar en la diana tendrá que trazar estelas con su canto, y para ello necesita libertad. ¿Cómo sabe, entonces, sin camino y “en una noche oscura”, que es en esa dirección donde hallará su estrella? ¿Cómo, sin poder comprobar con experimento alguno, llega ese saber a saber lo que sabe?

13. San Juan de la Cruz, op. cit. p. 13.

Si nos atenemos a lo observado en el trabajo de campo, a lo indicado por los informantes en las entrevistas, o a lo confesado por la práctica totalidad de los autores en los textos de la tradición mística, encontramos tres formas, al menos, de fundar su conocimiento: por experiencia, por el testimonio personal de los demás creyentes, y por la calidad moral del bien percibido en el encuentro de la contemplación. Como ya hemos visto, no sólo hablan los informantes por propia experiencia, sino que así lo confiesan los místicos en sus relatos autobiográficos y lo confirman los expertos¹⁴. Ni unos ni otros refieren una información que hayan obtenido de segunda mano o mediante la lectura. Hablan de algo que les ha sucedido a ellos de modo absolutamente personal. Entre las innumerables veces que a esa experiencia se remite Santa Teresa de Jesús, baste como ejemplo su afirmación:

“y dígoles, porque lo sé por experiencia, que el alma que en este camino de oración mental comienza a caminar con determinación [...] va comenzado el edificio en firme fundamento [...] yo lo he probado y visto [...] muy muchas veces (yo tengo grandísima experiencia de ello, y sé que es verdad, porque lo he mirado con cuidado, y tratado después a personas espirituales)”¹⁵.

Se trata de afirmaciones que siguen a la descripción de un encuentro inefable que, además, imprime “una certidumbre que queda en el alma”¹⁶. Se trata, por tanto, de “experiencia directa e inmediata de presencia percibida, [...] la experiencia de una realidad obtenida por una unión de amor. No se trata, hablando con propiedad, del conocimiento de un objeto particular, sino de la comunión con un sujeto, de donde se deriva el carácter intensamente personal de tal experiencia”¹⁷. Lo vivido en esa experiencia posee para los informantes tal fuerza que faltarían a la verdad si negasen la realidad del encuentro, aunque no acierten a explicarlo. Tampoco el observador tiene acceso a esa experiencia interior más que viendo el conjunto de la vida de los actores que sostiene lo afirmado en la coherencia de su estilo de vida.

Reforzando esa impresión de realidad, y ayudando a objetivarla, se suma el testimonio de los demás miembros de la comunidad. No es sólo uno quien se inclina al acudir al coro. Se trata de un gesto repetido por todos los monjes, del mismo modo que son todos ellos quienes repiten las palabras de los salmos, las notas del canto, el rezo, el trabajo, la obediencia a la llamada del toque de campana. Con la aportación de cada uno crean la vida en comunidad, y en ella se apoya el conocimiento al que accede cada cual en su vida de oración y canto.

14. Entre los clásicos, véase William James, 1901-02 (1999): *Las variedades de la experiencia religiosa*. Barcelona, Península, y como estudiosos contemporáneos: Juan Martín Velasco, 1996: *La experiencia cristiana de Dios*. Madrid, Trotta. Asimismo, en la misma editorial, 1999: *El fenómeno místico. Estudio comparado*, y 2004: *La experiencia mística. Estudio interdisciplinar*. Panikkar, R. 2005: *De la mística. Experiencia plena de la vida*. Barcelona, Herder.
15. Santa Teresa de Jesús, 1982: *Su vida*. Madrid, Espasa-Calpe, S.A. p.67. Véase también pp. 61, 62, 66, 68, 70, 74, 76, 119, 122, 132, 140, 141, 151, 157, 161, 167, 200, 221, así como en 1982: *Las moradas*. Madrid, Espasa-Calpe, S.A. pp. 69-70.
16. Santa Teresa de Jesús, 1982: *Las moradas*, p. 69.
17. Léonard, A. 1952: “Recherches phénoménologiques autour de l'expérience mystique”: *Le Supplément à La Vie Spirituelle* 23, p.469. Citado por Martín Velasco, J. 1999, op. cit. p. 376.

Como señalaba Mauss, “al pedir con frecuencia a las conciencias particulares la presencia de fuerzas colectivas, el acto [...] que está implicado [...] mantiene precisamente su existencia ideal”¹⁸. Pero esa presencia de lo colectivo ha sido, a su vez, creada previamente por los actores. Al entrar en cada zendo o en una u otra abadía, el silencio, el gong o el toque de campana, la luz que llega desde el claustro, el frío de la iglesia, el olor del incienso, todo ello remite, como un recordatorio inmediato, a algo más que una u otra de las reglas. Comentaba un monje que obedecer el toque de campana “*cuesta [...] porque te interrumpe tu propia voluntad de lo que estabas haciendo, [...] si no hay fe eso no se soporta. Pero yo lo soporto porque [...] la campana es la voz de Dios que me llama para algo muy importante que es cantarle sus alabanzas*”. Un canto que, al ser colectivo, “las energías provenientes de muchos participantes actuando juntos se amplifican, refuerzan y sostienen los efectos”¹⁹. Pero ¿por qué esa actuación colectiva confirma al sujeto? El monje subraya el apoyo en la fe, a la vez que reconoce el coste, la fragilidad de quien recibe esa fe. El don invisible de la experiencia personal sufre el embate del mundo visible, exterior a esa vivencia y, a pesar de la “certidumbre que queda en el alma”, son innumerables las instancias que reclaman la atención del sujeto en direcciones que le apartan de aquella a la que el canto apunta como referencia. La vida en común viene en su ayuda. Se trata de una ayuda peculiarmente productiva, pues esa vida en común no nace, sin más, ella sola, sino que es creada, a su vez, por los individuos. Cada miembro de la comunidad aporta la energía de su esfuerzo personal. Cada monje cumple su parte, observa las reglas, trabaja y reza, encarna en sus gestos el símbolo compartido de su fe, y entrega al grupo la cuota de su testimonio. De ese modo se logra crear un ambiente que se respira en cada esquina del claustro, en cada hora. Cada aroma y sonido remite a la unidad total en la que tiene la plenitud de su sentido. Cada parte no sólo se puede usar para representar al todo, sino que encierra dentro de sí ese todo que estalla como vivencia al ser percibido por los creyentes que ha contribuido a integrarlo, a crearlo con su participación. Todo ambiente opera de ese modo. Cada partícipe entrega su energía, pero al sumergirse en él recibe la suma del total que se ha ido integrando. La comunidad se convierte en tierra fecunda que devuelve a cada uno la misma naturaleza de lo que entrega, si bien en una dosis multiplicada. Por eso no es sólo Joe Cocker quien libera su corazón cuando interpreta ante sus seguidores la canción. La energía que perciben los partícipes en cualquier concierto no es sino la multiplicación de la que previamente han depositado ellos en ese campo de experiencia a lo largo de su vida cotidiana.

“En el gregoriano también las voces tienen que unirse totalmente. Es una sola melodía y es una sola voz, pero compuesta de muchas, que ahí está la fuerza y la dynamis que digo yo. Todos ahí, fundidos, arrojando al otro, y por eso, delicadamente pero con fuerza, penetra y llega lejos”. No sólo en el coro, también en la vida cotidiana es fácil percibir ese atemperamiento del individuo en el seno de la vida comunitaria, fruto de la abnegada ascesis que ha ido minando la orgullosa subjetividad, puliendo su interior como un canto rodado. A pesar de ello, la comunidad no es, en realidad, una persona, no es alguien. Sigue siendo cada monje la

18. Mauss, M. 1970: *Lo sagrado y lo profano. Obras I*. Barcelona, Barral Editores, p. 247.

19. Oliveros, P. op. cit. p. 277.

persona que da el testimonio de su propia vida a los otros monjes de un modo recíproco. Decía Gadamer que “el lenguaje no se realiza mediante enunciados, sino en y como conversación, como la unidad del sentido que se construye a partir de la palabra y la respuesta [...]. Esto vale, sobre todo, para el lenguaje articulado. Pero, sin duda, es válido también para el lenguaje de los gestos y también para las formas de expresión y las costumbres”²⁰. Vale, pues, para la reciprocidad del testimonio en la que se afirma colectivamente su saber, así como para la singular conversación que constituye el canto cuando éste es oración. Tanto el testimonio que cada monje ofrece en su comunidad, como esa parte de la conversación que el canto establece y puede ser oída, se fundan en la persona que se muestra a sí misma en esa acción, así como al sostener la coherencia de su rezo con el despliegue entero de su vida cotidiana. Cada monje prueba a los demás, con el testimonio de su persona, que aquella referencia invisible a la que se dirige su canto está siendo eficaz a la hora de llenar de sentido su acción y su vida. También el canto cumple su cometido. Cada cantor es el primero en escuchar el resultado coral al que está contribuyendo. Se trata de una oración que alarga la breve duración de la contemplación y que se objetiva a medida que se produce la escucha como efecto inmediato de lo que entre todos se va cantando. Ahora bien, hay una parte en el diálogo de la oración que, aun quedando atestiguada por el cantor, resulta invisible para el observador y, sin embargo, es lo que le permite al creyente validar su saber de un modo incontestable, con una fuerza mayor que la de cualquier otro modo de conocimiento. Es este tercer modo de saber que algo indemostrable se sabe lo que caracteriza el saber de los creyentes observados. Encontramos aquí una constante de la que todos, informantes y autores, hablan en sus discursos y textos: la oscuridad de la fe, la necesidad de jugarse en una apuesta vital arriesgada la entrega entera de la persona para gozar de una vida con sentido. Pero ¿cómo logran conocer el secreto de la vida al entregarla? Sin duda no es ése un modo científico de conocer. Decía Santa Teresa que aunque esa luz

“siempre es breve [...se] fija [...] en lo interior [del] alma de manera, que cuando torna en sí, en ninguna manera pueda dudar”²¹. La causa de tal “certidumbre”, explica la doctora, “sólo Dios la puede poner [...] No lo sé yo, son obras tuyas, mas sé que digo verdad [...] es todopoderoso el que lo hace [...] en el centro de nuestra alma [...] no quiere que tengamos en ésta más parte de la voluntad, que del todo se le ha rendido”²².

Otros textos de la tradición mística, con palabras similares, expresan vivencias muy parecidas que oímos luego en las entrevistas realizadas²³. Finalmente, el efecto de esa breve luz es

20. Gadamer, H.G. 1998: *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona, Paidós Studio, p. 146.

21. *Las Moradas*, op. cit. p. 69.

22. *Ibid*, pp. 69-70.

23. Véase Sanmartín, R. “Emoción y verdad en la experiencia de los creyentes” en C.Lisón Tolosana (ed.) 2003: *Antropología: Horizontes emotivos*, Granada, Universidad de Granada, pp. 143-168.

“un nuevo acatamiento a Dios, porque da noticia de su Majestad y poder, de una manera, que no se puede decir: sé entender que es una gran cosa [...] no me quedó ninguna sospecha de que era ilusión. No vi nada, mas entendí el gran bien que hay [...] que es la misma verdad”²⁴.

A pesar, pues, de la enorme dificultad que encuentran los creyentes para expresar lo que han conocido, salvan toda sospecha y quedan ciertos y seguros en su saber por una fuerza distinta de la coherencia lógica, del razonamiento discursivo o de prueba experimental alguna. Se trata de la fuerza todopoderosa que siempre opera al percibir el bien. Hay, pues, en su experiencia un punto en el que se cruza, se salta o se rompe la frontera entre el conocer y el querer, entre el saber y la moral, entre la ciencia y la ética. Estas mismas categorías, tan pronto las usamos, percibimos lo incorrectas que resultan para dar cuenta de su singular experiencia, pues es el Bien quien hace acto de presencia en la conciencia de quien lo contempla al cantar su oración. Por más inexplicable y oscura que resulte la experiencia de la vida, y aunque carezca el creyente de toda otra garantía, la plenitud del bien percibido es tanta, su bondad es tan rotunda, la autoridad moral del bien que se le presenta le resulta tan innegable, el bien es tan verdadero, tan cierto, que no le cabe sino rendirse con plena esperanza ante el sorprendente conocimiento. Según la experiencia relatada, el misterio de la existencia no queda explicado, sigue siendo oscuro y ese es el reto que desde su libertad encara el creyente: apostar por la verdad del bien que ha percibido con plena realidad en su experiencia de oración, aun sin tener los datos que el conocimiento ordinario exigiría para dar el visto bueno que aquiete la angustia del desconocimiento.

Aquí no se profiere gemido alguno, es la totalidad de la energía que soporta al sujeto en su ser la que fluye con suavidad, y lo hace día a día, hora a hora, en dirección al referente que señala su gesto. Para el creyente lo que le ha sido dado conocer es verdadero porque la potencia del bien es plena, domina todo el horizonte y lo llena de sentido hasta el punto en el que ya no es apremiante conocer lo desconocido. Lo desconocido sigue siendo misterioso y tremendo, pero el miedo ante lo desconocido ha sido arrumbado por la fuerza igualmente misteriosa y tremenda del Bien que ahora se da a conocer, y que reclama para sí aquel atenimiento, a cambio del cual se libera y llena de confianza al sujeto. De ahí, quizá, la expresión de la alegría que brota en el *jubilus* y hace intenso el canto del aleluya.

Bibliografía

- CALAHORRA, P. y Prensa, L. (coords.) 1997: *Primeras Jornadas de Canto Gregoriano*. Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.), Zaragoza.
- ESTEFANÍA, J. 2005: “50 años sin Bird (y algunos menos sin Cortázar)”, *El País* 22-9-2005.
- GADAMER, H.G. 1998: *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona, Paidós Studio.
- GEERTZ, C. 1994: *Observando el Islam. El desarrollo religioso en Marruecos e Indonesia*. Barcelona, Paidós Studio.

24. Santa Teresa de Jesús, *Su vida*, op. cit. p. 242.

- HERRIGEL, E. : *El Zen en el arte del tiro con arco*. Kier.
- JEANNETEAU, J. 1985: *Los modos gregorianos. Historia-Análisis-Estética*. Abadía de Silos, Studia Silensia XI.
- LÉONARD, A. 1952: "Recherches phénoménologiques autour de l'expérience mystique": *Le Supplément à La Vie Spirituelle* 23.
- MARTÍN VELASCO, J. 2004: *La experiencia mística. Estudio interdisciplinar*. Madrid, Trotta.
- MARTÍN VELASCO, J. 1996: *La experiencia cristiana de Dios*. Madrid, Trotta.
- MARTÍN VELASCO, J. 1999: *El fenómeno místico. Estudio comparado*. Madrid, Trotta.
- MARTÍN VELASCO, M. 2001: Conocer el monacato de nuestro tiempo. Zamora, Ediciones Monte Casino.
- MAUSS, M. 1970: *Lo sagrado y lo profano. Obras I*. Barcelona, Barral Editores.
- OLIVEROS, P. 1997: "Sobre la meditación sonora" en P. del Campo (coord.) *La música como proceso humano*. Salamanca, Amarú ediciones.
- ORTEGA Y GASSET, J. 1971: *¿Qué es Filosofía?*, Madrid, Revista de Occidente.
- PANIKKAR, R. 2005: *De la mística. Experiencia plena de la vida*. Barcelona, Herder.
- San Juan de la cruz, 1982: *Obras escogidas* (Cántico espiritual), Madrid, Espasa-Calpe.
- SANMARTÍN, R. "Emoción y verdad en la experiencia de los creyentes" en C.Lisón Tolosana (ed.) 2003: *Antropología: Horizontes emotivos*, Granada, Universidad de Granada.
- SANMARTÍN, R. 2005: *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos en Antropología del Arte*. Madrid, Ed. Trotta.
- Santa Teresa de Jesús, 1982: *Las moradas*. Madrid, Espasa-Calpe, S.A.
- Santa Teresa de Jesús, 1982: *Su vida*. Madrid, Espasa-Calpe, S.A.
- STRAVINSKI, I. 2005: *Crónicas de mi vida*. Barcelona, Alba Editorial.
- WEBER, M. 1997 (1922): Ensayos sobre metodología sociológica. Buenos Aires, Amorrortu ediciones S.A.
- WILLIAM JAMES, 1999 (1901-02): *Las variedades de la experiencia religiosa*. Barcelona, Península.
- ZUBIRI, X. 2005: *El hombre: lo real y lo irreal*. Madrid, Alianza Editorial.

Nota biográfica

Ricardo Sanmartín Arce, Valencia, 1948. Estudió Derecho y C.C. Económicas en la Universidad de Deusto, y Antropología Social en la Universidad de Cambridge. Es catedrático de Antropología Social de la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido director del Departamento de Antropología Social desde 1990 a 1998, y de la Revista de Antropología Social desde 1991 a 2001. Profesor invitado en las universidades de Río Piedras en Puerto Rico, U.I.M.P., "La Sapienza" de Roma, Perugia y Burdeos. Es autor de los libros: «La Albufera y sus hombres» (1982, Akal), «Valores Culturales. El cambio social entre la tradición y la modernidad» (1999, COMARES), "Observar, escuchar, comparar, escribir. La práctica de la investigación cualitativa" (2003, Ariel), "Meninas, espejos e Hilanderas. Ensayos en Antropología del Arte" (2005, Trotta), así como de distintos

artículos en las revistas MAN (Royal Anthropological Institute), R.E.I.S. (C.I.S.), Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, Revista Interuniversitaria de Teoría de la Educación, CLAVES y EUROPAEA (Europeanists Society). Ha realizado trabajo de campo en Valencia desde 1973 y actualmente realiza trabajo de campo en Madrid y Valencia sobre arte contemporáneo y experiencia religiosa.



Jazz zaum.

Pau Sanmartín Ortí

Crítico literario

“Algunas cosas han de describirse con otro lenguaje.
Creo que eso es el jazz, lo que llamamos jazz.
Es otro lenguaje, otra forma de expresión”

McCoy Tyner

Resumen

Partiendo del supuesto de que todo arte persigue un tipo de comunicación en última instancia translingüística (*zaum*) y de que todo lenguaje funciona como medio traductor de dicha comunicación, hemos escrito este trabajo para mostrar cómo el motor del progreso técnico en la música no es otro que la dificultad que existe para ajustar su lenguaje al mensaje *zaum* translingüístico que se desea comunicar. Con ello no pretendemos tanto esbozar una teoría del cambio artístico como reflexionar sobre el papel y el valor que se le debe conceder a las técnicas en el proceso de la comunicación artístico-musical. La mayor dificultad ‘técnica’ que existe, desde un punto de vista artístico, no reside tanto en alcanzar un dominio perfecto del lenguaje musical como en la capacidad de establecer una conexión justa entre la técnica y el mensaje transracional que desea comunicarse. Para mostrar esta tesis, nos centraremos principalmente en el caso del jazz, al ser éste un género musical en el que la necesidad de renovación formal orientada a promover un tipo de expresividad *zaum* (translingüística), se cumple de manera particularmente evidente. Sin embargo, nuestra tesis resulta igualmente válida para el caso del resto de géneros musicales con el suficiente desarrollo como para haber constituido un lenguaje expresivo propio.

La primera palabra del título escogido para este artículo no precisa de ninguna explicación para los lectores de una publicación musical. No ocurre lo mismo con la segunda. Se trata de un término ruso compuesto de la partícula ‘*za*’ (equivalente de nuestro sufijo latino ‘*trans*’) y el sustantivo ‘*um*’ (razón, entendimiento). El término fue creado por los poetas futuristas rusos en la primera década del siglo XX para designar el tipo de lenguaje utilizado en sus versos. Poetas como V. Jlébnikov o A. Kruchonij afirmaban haber creado un nuevo lenguaje *zaum*, esto es transracional, con el que se podía superar las limitaciones expresivas del lenguaje común. Efectivamente, sus poemas ponían en juego una serie de neologismos, forjados a partir de los sonidos y las grafías existentes en la lengua rusa pero dispuestos en una combinación inédita, que daba como resultado términos absolutamente nuevos e inasimilables a ninguna palabra conocida. En nuestra lengua, se dio un fenómeno parecido –que no idéntico– con los experimentalismos verbales creados por las vanguardias latinoamericanas, conocidos como ‘jitanjáforas’.

Con la creación de este lenguaje *zaum*, los futuristas rusos pretendían acabar de una vez por todas con la queja habitual de los poetas románticos sobre las carencias y limitaciones del

lenguaje para expresar las experiencias no lingüísticas que se encuentran en el origen del poema. Estas quejas son el resultado, observaba Kruchonij (1913), de un trabajo y un dominio insuficientes del medio expresivo de la poesía: el lenguaje. Si las palabras de las que se dispone no se ajustan a la experiencia poética que desea transmitirse, “¿por qué entonces no abandonar el pensamiento, y no escribir más con las palabras-conceptos sino con las palabras libremente formadas?” (p. 81), sugería el poeta futurista. La propuesta de los futuristas se tradujo en una importante investigación lingüística sobre los significados transracionales de cada fonema, sepultados por el paso del tiempo y desgastados por el uso, con el fin de crear un lenguaje *zaum* de alcance universal. Los futuristas sostenían, de este modo, que la comunicación transracional alcanzada por su poesía, al prescindir de los defectuosos instrumentos lingüísticos tradicionales, era susceptible de llegar a cualquier persona, con independencia de su lengua o cultura.

Dejando de lado el carácter más o menos utópico de la propuesta futurista, lo que nos interesa destacar aquí es el reconocimiento explícito de que lo que está en el origen de la poesía y en el objeto de su comunicación es un tipo de mensaje ‘transracional’ y ‘translingüístico’. El lenguaje tan sólo es el instrumento empleado para materializar dicho mensaje, un medio que tiene una naturaleza distinta de aquello que trata de traducir y que, por ello, experimenta una serie de transformaciones para ajustarse lo más posible a esa experiencia no lingüística. En la poesía esto resulta particularmente evidente porque los poetas se valen de un lenguaje preexistente, diseñado para desarrollar un tipo de comunicación lógico-práctica, que deben deformar si desean extraer de él otro tipo de significación: la mayor parte de las figuras retóricas y procedimientos literarios que caracterizan al lenguaje poético se constituyen como desvíos respecto de la norma lingüística del estándar.

En la música se da un fenómeno análogo. Si bien el lenguaje musical ha sido diseñado exclusivamente para la comunicación artística y, en principio, parece no existir un lenguaje musical empleado cotidianamente para la comunicación habitual respecto del cual desviarse, la perspectiva histórica nos muestra, no obstante, que existe una evolución de los procedimientos lingüístico-musicales como resultado de la desviación respecto de los distintos ‘lenguajes’ que se han ido fijando a lo largo del tiempo. Los cambios de lenguaje, la sucesión de escuelas y estilos musicales, pueden ser explicados desde diversos puntos de vista: psico-antropológico (como el resultado de la necesidad individual de personalizar la creación), socio-ideológico (como el resultado de los cambios de contexto cultural), etc. Sin rechazar este tipo de interpretaciones, nosotros vamos a tratar de explicar el fenómeno del cambio y la renovación lingüísticas desde un punto de vista técnico-formal. Partiendo del supuesto de que todo arte persigue un tipo de comunicación en última instancia transracional y de que todo lenguaje funciona como medio traductor de dicha comunicación, desarrollaremos una argumentación que muestre cómo el motor del progreso técnico en el arte no es otro que la dificultad que existe para ajustar el lenguaje al mensaje *zaum* translingüístico que se desea comunicar.

Con ello no pretendemos tanto esbozar una teoría del cambio artístico como reflexionar sobre el papel y el valor que se le debe conceder a las técnicas en el proceso de la comunicación artística. La mayor dificultad ‘técnica’ que existe, desde un punto de vista artístico, no reside

tanto en alcanzar un dominio perfecto del lenguaje musical como en la capacidad de establecer una conexión justa entre la técnica y el mensaje transracional que desea comunicarse. Para mostrar esta tesis, nos centraremos principalmente en el caso del jazz, al ser éste un género musical en el que la necesidad de renovación formal orientada a promover un tipo de expresividad *zaum* (translingüística), se cumple de manera particularmente evidente.

De entrada, el propio término 'jazz' parece ya un neologismo *zaum* de los creados por los poetas futuristas. Los historiadores del movimiento no saben realmente de dónde procede el término y las distintas versiones que se dan sobre su etimología son de lo más variopintas y contradictorias¹. En cualquier caso, la mayoría de términos que se han empleado para designar los distintos estilos del género, parecen tener más que ver con el tipo de mensaje *zaum* que promueve esta música que con las estructuras formales que utiliza en su lenguaje: swing, bebop, cool, jazz-blues, jazz-soul, etc. Ya en su momento, V. Sklovski (1916), crítico literario cercano al futurismo, enumeró entre los ejemplos de lenguaje *zaum* el *scat*² practicado por algunos cantantes negros. Incluso, pese a la separación geográfica y cultural que media entre Rusia y Estados Unidos, se pueden encontrar fuentes comunes en las concepciones artísticas de algunos de los músicos más importantes en la historia del jazz y los poetas futuristas rusos. Así, G. Russell, batería y teórico de lo que se denominó el 'jazz modal' (cf. Monson, en Nettl & Russell, 1998: 149-168) escribió *El concepto lúdico cromático de la organización tonal* (1953), muy influenciado por el pensamiento esotérico de Gurdjev, que, a su vez, ya era un autor muy leído por los futuristas en su momento³.

El jazz además es un género musical en el que la improvisación desempeña un papel dominante y central, desde sus orígenes hasta hoy en día, tanto desde el punto de vista compositivo como interpretativo. Como se sabe, en la música culta no se separaron las actividades de la composición y la interpretación hasta que no se desarrolló la práctica de la escritura. Si bien actualmente suelen considerarse como tareas separadas, debemos recordar que la historia de la música está llena de casos en los que las composiciones no eran sino el resultado de la escritura de improvisaciones trabajadas. Dentro de un proceso creciente de fijación escrita, a comienzos del siglo XX, la improvisación empieza a ser ya una

1. En un principio, según dicen algunos, se denominó esta música con el término 'jazz' por el perfume de jazmín (*jasmine*) característico de las prostitutas que frecuentaban los clubs de Nueva Orleans, donde se tocaba música negra. Más tarde la grafía del término cambió a la del actual 'jazz', para evitar las bromas que se hacían cuando se le borraba la 'j' inicial para que se leyera la palabra 'culo' (*ass*). Otros sugieren que el término proviene de una palabra africana dicha rápidamente, que refleja el carácter acelerado de esta música, habitual por lo demás en el acompañamiento pianístico del 'veloz' cine mudo (cf. Burns, 2000, episodio 1).

2. Se conoce con este término a un tipo de improvisación vocal consistente en construir un solo mediante la imitación del sonido y el fraseo de los distintos instrumentos de jazz.

3. Russell insistía mucho en que, a pesar del alto nivel abstracto y teórico de su obra, la concepción modal del jazz que había introducido debía ser considerada como un producto de la 'inteligencia intuitiva' y no como una especulación de tipo académico. Por su parte, Kruchonij (1913) tomaba el término de 'intuición superior' del *Tertium Organum* de Uspenski, divulgador del pensamiento de Gurdjev, para referirse al tipo de percepción *zaum* promovida por su poesía. Las preocupaciones místico-espirituales de Jlébnikov o de Kruchonij (que, por ejemplo, decía haber experimentado un don de lenguas similar al de los apóstoles) entroncan directamente con las de jazzistas tan reputados como J. Coltrane (cf. Khan, 2002; Kramer, 2005) o S. Rollins (cf. Mugge, 1986), por citar sólo a algunos de los casos más representativos.

práctica poco frecuente en la música culta (cf. Scheyder, 1996; Nettl & Russell, 1998), pero no en el jazz y otros géneros musicales, que, al reunir en un solo acto la creación de una 'obra' original con una ejecución acertada, parece restaurar de este modo el vínculo entre composición e interpretación que está en los orígenes de la música. De este modo, gracias a su carácter sintético, la improvisación nos va a servir como campo de pruebas privilegiado desde el que examinar la cuestión artística que nos ocupa –esto es, la relación existente entre el lenguaje técnico y el efecto *zaum* (translingüístico) que supuestamente las técnicas comunican-, cuyo carácter general afecta a los distintos aspectos implicados en la creación musical: composición, interpretación, improvisación.

Antes de nada, debemos aclarar el significado amplio de 'técnica' y mensaje *zaum* que vamos a manejar en este artículo: en lo que concierne al componente transracional de la música, no nos interesa por ahora definir en qué consiste exactamente éste –un sentimiento, una sonoridad o un ritmo intuitivos, etc.– sino simplemente constatar que existe un tipo de significado trans-lingüístico en el origen y finalidad de la comunicación musical, que obliga a toda una serie de ajustes, para que los procedimientos lingüísticos empleados en su transmisión se aproximen lo máximo posible a su naturaleza no lingüística. Por 'técnica' entenderemos aquí cualquier tipo de procedimiento formal adquirido mediante la práctica y empleado como herramienta compositiva e interpretativa en diferentes contextos musicales. Las técnicas constituyen la competencia mínima necesaria que un músico debe adquirir para crear o interpretar música. Como tal, la adquisición técnica podrá ir desde el conocimiento de las estructuras o patrones musicales de cada género musical concreto – como, por ejemplo, en el jazz, el aprendizaje de la secuencia armónica II/V/I o de la estructura AABA que rigen en muchas de sus composiciones- hasta el dominio de las distintas habilidades que capacitan al intérprete para tocar un instrumento. El aprendiz que empieza a estudiar música se enfrenta así con un lenguaje complejo, con una larga y rica tradición que lo precede, y que debe conocer si desea manejar los instrumentos creativos que le brinda dicho lenguaje.

Ahora bien, en la enseñanza y aprendizaje del lenguaje musical se olvida muchas veces que este conjunto de técnicas fueron ideadas en su día como respuestas o soluciones formales a una serie de necesidades de tipo expresivo. Es decir, las técnicas se van creando a lo largo de la historia del arte como consecuencia de un determinado efecto comunicativo de naturaleza no técnica o lingüística. Si insisto mucho en la diferente naturaleza de la técnica y su efecto expresivo es porque, dado que la técnica y el efecto se dan juntos como el haz y el envés de una hoja, esta diferencia puede pasar a menudo desapercibida. El efecto necesita de un soporte técnico material para ser comunicado, no puede ser transmitido si no hay un medio que posibilite su salida del ámbito de la experiencia individual para ingresar en un dominio colectivo. Este requisito provoca que, a menudo, el efecto se confunda con la técnica a la que va asociado. Así, si bien el efecto no puede ser comunicado nunca sin un determinado procedimiento material que lo encarne, las técnicas, por el contrario, pueden aparecer –y de hecho aparecen en ocasiones– desprovistas de sus efectos. ¿Cuántas veces se asiste en un concierto a ejecuciones técnicamente impecables pero desprovistas de toda expresividad?

La identificación superficial entre técnica y efecto produce, asimismo, un segundo inconveniente: las técnicas que resultan eficaces y expresivas en un determinado contexto pueden no resultar efectivas en otras situaciones. Las técnicas que admiramos en una determinada composición o interpretación están orientadas a crear un determinado efecto expresivo y, como tales, no son sino una pieza más de un complicado mecanismo estructural que les da sentido. Desgajadas de este contexto, parecen perder gran parte de su potencial expresivo. No queremos decir con esto que las técnicas sólo tienen efecto en su contexto original. Las técnicas pueden, efectivamente, recontextualizarse, pero se trata en este caso de una traslación en la que se les ha descubierto otra posibilidad expresiva y, consecuentemente, son reutilizadas para crear un nuevo efecto. Una rápida observación a la historia del jazz nos proporciona una prueba de ello: gran parte de sus innovaciones formales no son el resultado de una creación completamente original sino de un reciclaje de técnicas y procedimientos extraídos de diferentes contextos (normalmente otros géneros musicales), pero reinterpretados con acuerdo a un nuevo criterio expresivo: el *vibrato* de los cantantes de blues y de ópera en la técnica de tocar la trompeta de Louis Armstrong (cf. Gushee, en Nettl & Russell, 1998: 291-334), la cadencia de las plegarias religiosas en el fraseo de *A Love Supreme* de Coltrane (cf. Khan, 2002), los patrones rítmicos de la música oriental y africana en las innovaciones del free jazz y el jazz-fusión, etc.

¿Qué es lo que hace que las relaciones entre las técnicas y los efectos sean tan complejas e inestables? La respuesta ya la hemos apuntado unas líneas más arriba: la dificultad de crear una unidad entre ambos. De lo que se trata ahora es de explicar el por qué de esta dificultad. Para captar la unidad de la técnica y el efecto es necesario, en primer lugar, percibir la técnica en su formarse y no como una estructura ya formada. Toda técnica es, en su origen, como una especie de mapa en el que se ha marcado un trazado cuyo recorrido desemboca en un determinado efecto sonoro. Ahora bien, este trazado no debe considerarse como un tipo de instrucción precisa y obligada por la que se ha de pasar para conseguir dicho resultado, sino como una especie de pauta general y flexible con el suficiente margen como para que pueda ser adaptada a cada contexto particular. Este margen es necesario para que, durante la ejecución técnica, se verifique en todo momento la unidad expresiva creada entre el soporte material-lingüístico de la técnica y sus efectos sonoros. En este sentido, el recorrido formal que indica la técnica es más una tarea de establecer conexiones nuevas entre el material lingüístico y su efecto, que un camino que deba ser transitado limpio y rápidamente, pero sin atender al establecimiento de dichas relaciones.

Pongamos un ejemplo muy simple: la técnica de cifrado de los acordes de jazz nunca explicita qué notas deben tocarse o en qué orden para formar las armonías de la composición. Simplemente se indica con un signo el nombre del acorde correspondiente a cada parte y se deja al intérprete la decisión sobre cómo realizarlo. Así, ante una secuencia como $D_{min}7 / G7 / C_{maj}7^4$, los distintos instrumentistas de una banda de jazz tienen ante sí un conjunto bastante amplio de posibilidades entre las que elegir: desde el bajista que no sigue necesariamente las tónicas de estos acordes (re, sol, do), pasando por los instrumentos

4. Seguimos la notación anglosajona habitual en los cifrados del *Real Book*.

polifónicos que tocan el acorde empleando todo tipo de inversiones y sustituciones (en lugar del acorde de G7 podemos escuchar la secuencia G#min7/C#7, por ejemplo), hasta el solista que improvisa eligiendo tanto las notas que corresponden a la armonía cifrada como las que en principio no le corresponden (notas de paso o rearmonizaciones del tipo Dmin7(b5)/G7(#5)/Cmaj9). En jazz, por tanto, no existe una manera 'literal' de seguir las marcas que indican cómo debe ejecutarse un tema, sino más bien una acotación mínima del lugar en el que ha de buscarse una unidad técnico-efectual expresiva.

Se dirá que el ejemplo se ajusta sólo a la música de jazz puesto que, dado su carácter improvisado, las pautas aquí son mínimas. Sin embargo, el compositor francés F. Bousch revalida nuestra tesis al confirmar la necesidad de una práctica de la técnica abierta y flexible a las necesidades del contexto, también en el campo de la música clásica. Así, cuando se le enseña a un alumno cómo debe coger el arco del violín o cómo debe colocar la muñeca en el mástil, no debe olvidarse nunca que las posturas recomendadas son sólo puntos de referencia y no posiciones obligatorias (cf. Scheyder, 1996). No existe una posición mejor que otra en abstracto sino un gesto más o menos adecuado a la expresión musical que en ese momento queremos transmitir. En ocasiones, por tanto, hay que saltarse los puntos de referencia para conseguir una expresividad inalcanzable por medio de las posiciones convencionales. Por ejemplo, una afinación técnicamente deficiente puede ser necesaria en determinados contextos –como algunos solos de J. Coltrane en los que se distorsiona deliberadamente el sonido– para realzar la expresividad de la interpretación.

“El problema está –como apuntaba Bousch– en saber si los puntos de referencia son condiciones previas, o bien se concretan a medida y en relación a lo que queremos expresar” (Scheyder, 1996: 97). Los que se inclinan por lo primero adoptan una especie de actitud 'literalista' que confunde el trayecto abierto que toda técnica propone con un camino ya trazado. Y esto no sólo en la música clásica, sometida mucho más que el jazz a procesos de fijación técnica, sino también en géneros de música improvisada en los que, aunque sus intérpretes no sigan un papel escrito, la improvisación parece reducirse en ocasiones a la repetición de patrones y estructuras ensayadas con anterioridad, a la lectura de una partitura mental tocada centenares de veces. Por tanto, habría que distinguir entre dos grandes tipos de realización técnica: 1) aquella que se concentra en obtener una ejecución limpia y precisa, pero que desatiende al efecto expresivo que está en el origen y en el término de su realización. 2) aquella que, guiada por un determinado efecto expresivo, traza un recorrido en el que se percibe esa comunicación que va del efecto a la técnica⁵.

En el primer caso estamos más ante una lectura –por muy bien hecha que esté– que ante una interpretación. Sólo en el segundo caso, se produce la recontextualización necesaria de la técnica, es decir el restablecimiento del trayecto que va de la forma al efecto, para que se

5. Titon (1978) ha establecido una diferencia similar a la nuestra con los términos de 'carcasa' o estructura rígida que sirve de modelo para la improvisación, y 'preforma' o estructura maleable e incompleta que necesita de la variación particular para tomar cuerpo (cf. Nettel & Russell, 1998). Sólo que nosotros consideramos como técnica tanto las estructuras formales del lenguaje musical como las estructuras 'gestuales' que se necesitan dominar para tocar bien un instrumento, pues ambas constituyen herramientas traductoras de la expresividad translingüística.

pueda hablar de interpretación. En este sentido, concordamos plenamente con Scheyder (1996: 27) cuando afirma: "Cuando se trata de música escrita, esperamos un discurso, y en la música improvisada esperamos una relación". La elección de uno y otra no depende tanto de la voluntad consciente del intérprete—el cual, supuestamente, desea siempre llevar a cabo una ejecución del segundo tipo— como de una serie de determinantes contextuales que no siempre son controlados o aprovechados correctamente. De ahí que los músicos, junto con el entrenamiento técnico, desarrollen todo un conjunto de estrategias para asegurar que su ejecución técnica produzca un efecto comunicativo translingüístico. Todas ellas persiguen el mismo fin: frenar la inercia técnica, que trata de ejecutarse eficaz y automáticamente pero con independencia del efecto, y forzar a la mente a detenerse en la propia ejecución. De esta forma, tanto el intérprete como los oyentes revisan el trayecto que va del efecto a la técnica y de la técnica al efecto formando una unidad expresiva indisoluble. La música ya no se realiza mecánicamente sino como un proceso durativo en el que percibimos el papel expresivo de cada elemento, el sentido de cada decisión formal.

La idea que acabamos de expresar no es original nuestra. Se trata de una reformulación de la tesis propuesta por el formalista ruso V. Sklovski (1917) para explicar las características formales y la finalidad del lenguaje poético. Las ideas literarias de este crítico son, sin embargo, a nuestro juicio, perfectamente trasladables al ámbito musical. En tanto que este arte construye también un lenguaje y un tipo de escritura, es susceptible de automatizarse y, por lo tanto, exige de sus participantes una acción constante para contrarrestar este proceso de automatización. Estemos o no ante un género musical escrito, toda forma es ya una transcripción de un determinado efecto estético sonoro, cuyo cumplimiento supuestamente reproducirá dicho efecto. Por ejemplo, las propias notas musicales manejadas por la tradición occidental son, como su nombre indica, anotaciones para encontrar el lugar en el que se producen determinados sonidos. Se trata de un tipo de transcripción tan antigua que, quizás hoy, nos resulte ya más complicado percibir el efecto estético resultante de la simple emisión de una nota musical. Un músico con oído absoluto, incluso, ya no puede escuchar simplemente un sonido sin asociarlo de inmediato a su nota correspondiente. Y, sin embargo, la percepción de los sonidos produce un efecto estético más allá de su identificación musical. La creación de nuevos instrumentos con los que producir sonidos con timbres diferentes, o el recurso de la música contemporánea a incluir sonidos naturales o sonoridades instrumentales distintas a las producidas por las notas y posiciones habituales (como frotar las cuerdas de un violín con el arco al revés), van encaminados a retardar el momento de su identificación lingüística.

El 'reconocimiento musical' es necesario y muy útil para construir un lenguaje, para complicar su organización y descubrir nuevos matices expresivos. Pero, por otro lado, la identificación lingüístico-musical produce que el vínculo que existe entre la forma y su efecto se debilite: reconocemos la nota, o una secuencia rítmica o armónica determinada, o una manera característica de tocar un instrumento, pero ya no percibimos de manera tan intensa la belleza sonora que había en su ejecución. Las formas que producían el efecto están ya formadas y nos limitamos a reproducirlas. Sólo cuando se nos obliga a formar de nuevo la forma, a realizar nuevas conexiones entre formas y efectos, restauramos esa intensidad

perceptiva de nuevo. Así, a medida que el músico adquiere un conocimiento lingüístico más completo y detallado de las estructuras musicales, requiere asimismo la puesta en práctica de un conjunto de estrategias para recuperar el contacto con los efectos expresivos translingüísticos, debilitados durante la adquisición de dichos conocimientos lingüísticos. Repetimos: la escritura musical no es sino un grado más de un proceso lingüístico general iniciado desde el momento en que la música empieza a convertirse en un sistema codificado. Pero esta conversión en lenguaje se inicia mucho antes, desde el momento en que se empiezan a escribir ‘partituras mentales’, y, por consiguiente, afecta tanto a los géneros musicales escritos como a los no escritos e improvisados. Como señala acertadamente P. Scheyder (1996: 15), “el oído y la memoria son igualmente escrituras fiables en el cerebro”. Este proceso de escritura –insistimos– no es negativo en sí mismo, pero, al posibilitar una serie de trayectos formales ya establecidos, favorece un tipo de ejecuciones ‘automáticas’ desprovistas del efecto estético. Los grandes intérpretes son muy conscientes de este fenómeno y tratan de evitar los automatismos técnico-formales de diversas maneras. Veámoslo detenidamente.

Vamos a centrarnos sobre todo en intérpretes de música improvisada (sobre todo música jazz) porque en ellos la necesidad de salirse de las pautas formales automáticas se muestra, quizás, de manera más global y evidente que en el caso de otros músicos. Sin embargo, a pesar de esta limitación, consideramos que la desautomatización constituye una necesidad artística de primer orden, independientemente del género musical⁶. Partimos de la definición de improvisación que da S. Blum en un trabajo titulado “Recognizing Improvisation” (en Nettl & Russell, 1998: 33) como el “arte que capacita a los intérpretes a controlar su dependencia respecto de las respuestas habituales”. En este sentido, la música improvisada requiere un tipo de entrenamiento técnico específico que, en principio, podría parecer hasta paradójico. Un intérprete de música clásica puede ensayar tantas veces como quiera la pieza que va a tocar, trabajando aquellos pasajes técnicamente más arduos para no fallar en su ejecución el día del concierto. Pero un músico de jazz, ¿qué es lo que debe practicar si nunca sabe exactamente cuáles son los ‘pasajes’ que tocará en su solo? Debe tener un alto grado de dominio técnico para responder adecuadamente a las ideas que le sobrevengan durante el solo, pero no sólo no puede ‘ensayar su solo’ sino que además es preferible que no lo haga. Como señala Blum (1998: 32), el intérprete de música improvisada “no sólo debe aprender cuándo actuar y qué hacer sino también cuándo no actuar y qué no hacer”. Así, una cierta actitud ‘pasiva’ es necesaria si realmente se quiere construir una improvisación de calidad que evite los automatismos de las técnicas y patrones preestablecidos. Al menos, éste es un parecer en el que parecen coincidir los grandes músicos de jazz. En una entrevista radiofónica, J. Coltrane declaraba al respecto:

“Intento levantar el solo hasta el punto en que la inspiración vuelve de nuevo, en que las cosas salen espontáneamente, sin artificios... *Si esto no pasa, lo dejo estar y me retiro.*”

6. Así, el contrabajista clásico F. Stochl reconocía: “La paradoja está en que la improvisación se convierte en una necesidad por un aumento del desarrollo de la escritura” (Scheyder, 1996: 78).

[...] Recientemente he intentado tomar más conciencia de este otro lado... el lado vital de la música. Me siento como si volviera a empezar..." (citado por Khan, 2002: 122; el subrayado es nuestro).

Por su parte, S. Rollins explicaba que antes de un concierto nunca piensa en lo que va a tocar exactamente sino que se limita a concentrarse y a formarse una 'imagen mental' de lo que quiere que pase en el escenario. La armonía y la estructura de los temas que va tocar ya las conoce, así que, cuando sube al escenario, trata de bloquear su mente lo máximo posible para dejar que la música fluya por sí misma, según lo cuenta él mismo en la película de R. Mugge (1986). Al año siguiente, en el número de marzo de la *Jazz Magazine* (1987), S. Rollins se reafirmaba en estas opiniones:

"Quiero realmente llegar a un punto donde no me encuentre obligado a pensar en lo que estoy tocando... Intento pues prepararme para ello, manteniéndome en forma y trabajando los acordes que podría necesitar, y luego espero que me ocurra. Eso es lo esencial: dejar que la música me invada antes que intentar constantemente crearla..." (citado por G. Arnaud y J. Chesnel, 1993: 120).

Este bloqueo del que habla S. Rollins, ese deseo de que la improvisación 'salga por sí misma' de manera no premeditada, confirman la necesidad que existe de frenar la inercia técnica, a la que hemos aludido más arriba. El bloqueo resulta necesario porque el trabajo técnico que ha precedido a la actuación puede jugar en contra de la creatividad al imponerse como una respuesta automática que no sorprende ni al público ni al intérprete. Lo pre-visto, lo que se ha visto antes, produce un reconocimiento que anticipa la respuesta y, por lo tanto no promueve la detención en la tarea de reconstrucción formal que representa la verdadera interpretación. En este sentido, un cierto grado de *extrañamiento* siempre es necesario para que la interpretación produzca una impresión estética. Si comparamos el bloqueo al que se refiere S. Rollins con el que dicen experimentar algunos músicos clásicos cuando se enfrentan a la tarea de improvisar, entenderemos mejor a qué nos estamos refiriendo con el término de 'extrañamiento'. Lo que trata de 'bloquear' el músico de jazz es su conocimiento del material musical que tiene entre sus manos para, mediante esta estrategia, poder verlo como algo novedoso y desconocido de lo que extraer variaciones no previstas a partir de su estructura. Justamente, el bloqueo creativo que sufren los músicos de formación clásica a la hora de improvisar proviene de su incapacidad para prescindir de su completo bagaje técnico, repleto de respuestas formales preestablecidas. Como afirma P. Scheyder (1996: 35), en estos casos "se trata más bien de una pasividad condicionada que de una falta real de ideas. Diría incluso que tienen demasiados conocimientos y demasiadas ideas, ahí está su bloqueo".

Por el contrario, la estructura canónica de una composición de jazz parece estar diseñada para promover el extrañamiento técnico al que nos estamos refiriendo, responsable en gran medida de la expresividad interpretativa: un tema de jazz comienza con una presentación de un tema musical, normalmente escrito y por lo general conocido (de ahí que se lo denomine '*standar*'), al que le suceden las improvisaciones de los diversos instrumentistas de acuerdo con la estructura rítmico-armónica presentada en la ejecución previa del tema, y que

se cierra con la repetición de dicho tema inicial. La estructura típica de una composición jazzística describe, por tanto, un movimiento en tres tiempos que podría resumirse como: reconocimiento, extrañamiento, reconocimiento. La finalidad de la improvisación parece ser así la de introducir ‘variaciones’ respecto de las estructuras rítmicas y melódicas desarrolladas en el tema, para percibir de forma novedosa una armonía presentada como reconocible tanto en el primero como en el tercer tiempo. La armonía se mantiene idéntica y se repite sin cesar desde que empieza la pieza hasta que termina, como una especie de fondo sobre el que hacer resaltar las diferencias. Pero estas diferencias nos conducen, finalmente, a un reconocimiento –eso sí, retardado– de la armonía ‘extrañada’ durante la improvisación.

La estructura de una ‘obra’ de jazz desarrolla de este modo el mismo mecanismo que el de una metáfora novedosa: cuando un poeta como Maiakovski (1915: 30) describe en *La nube en pantalones* una tormenta como un “barullo increíble/ como si obreros blancos se dispersaran, / declarándose ante el cielo en huelga implacable”, parte también de un significado conocido (la tormenta) para extraer de él una variación imprevisible (las nubes y el estruendo de la tormenta se comparan con el escándalo que organizan los obreros ‘blancos’, en huelga contra el cielo) que revierte en una percepción más intensa y renovada del significado reconocido en primer término. La originalidad de la comparación provoca que, en lugar de alcanzar automáticamente el significado de la tormenta, tengamos que recorrer un trayecto formal tras el cual, tanto la tormenta como los obreros en huelga, son percibidos con una intensidad desacostumbrada. Asimismo, la ejecución de una improvisación no previsible sobre un tema de jazz conocido, nos concede una visión renovada de la armonía compartida por ambos⁷. Pero, para producir este efecto, como decimos, es necesario una pequeña dosis de extrañamiento⁸. De ahí que cuando la estructura de las composiciones de jazz –tema, solos, tema– resulta demasiado previsible, se buscan diversas soluciones para alterarla y conservar el momento del extrañamiento dentro de ella.

En “Countdown” de Coltrane (*Giant Steps*, 1959), por ejemplo, se comienza directamente por la improvisación del saxo, al que poco a poco se le van uniendo el resto de los instrumentos en un orden que trata de retrasar lo máximo posible el momento en que se explicita la armonía. Así, primero toca la batería, luego el bajo y, por último, el piano introduce los acordes. Al final, todos los instrumentos interpretan el tema, omitido al principio⁹. “So What” de Miles Davis (*Kind of Blue*, 1959) propone otra solución. En

7. Concordamos, pues, plenamente con P. Berliner (*Thinking in Jazz*, 1994) cuando afirma que en el jazz se produce un cruce constante entre elementos espontáneos y elementos pre-arreglados, con el fin de que unos y otros se revitalicen recíprocamente (cf. Nettl & Russell, 1998: 336).

8. Otro recurso frecuente en los temas de jazz que sigue una lógica comparativa similar es el que consiste en ‘citar’ un fragmento de un tema musical conocido durante la improvisación de otro tema distinto. La armonía del fragmento citado no tiene por qué coincidir necesariamente con la del tema que se está tocando, pero precisamente, de esa disimilitud en que se funda la comparación, nace una sensación de novedad auditiva en la percepción tanto de la armonía del solo como de la del fragmento citado.

9. S. Rollins ya había empleado un recurso similar en “Strode Rode” (*Saxophone Colossus*, 1956) al comenzar su improvisación sin el acompañamiento armónico del piano y rítmico de la batería. Éstos se van sumando poco a poco en el mismo orden que en el tema de Coltrane (primero la batería y luego el piano). Ahora bien, éste iba mucho más allá que Rollins al elidir la presentación inicial del tema y el acompañamiento rítmico-armónico del bajo al principio de su solo.

primer lugar, el tema se desarrolla en un solo acorde (Dmin7), lo cual en su momento supuso ya una simplificación de las secuencias armónicas del bebop. Pasados dieciséis compases (A1, A2), la armonía sube medio tono (Ebmin7) y se mantiene así durante ocho compases (B), para volver al primer acorde durante ocho compases más (A3). El resultado de esta estructura es un tema muy simple, desde el punto de vista armónico ya que, teóricamente, es lo mismo improvisar en Dmin7 que en Ebmin7. Sin embargo, a pesar de que no se sale nunca de un acorde menor en séptima, el simple cambio de armadura ya obliga a situarse en una relación distinta con la armonía¹⁰.

Por su parte, P. Scheyder (1996), desde el ámbito de la música clásica, proponía el siguiente ejercicio de ‘extrañamiento musical’: el músico francés reunía a distintos instrumentistas y le pedía a uno cualquiera –por ejemplo, un violonchelo– que tocara algo. A continuación, pedía al resto de instrumentos que tocaran lo mismo que el violonchelo tratando de imitar el modo característico de tocar de este instrumento. El violonchelo tiene un ataque, una textura, unas resonancias armónicas y una duración específicas, que se pierden al tocar las mismas notas en otro instrumento. Por tanto, con este ejercicio, lo que se consigue es olvidarse de las estructuras en sí y concentrarse en los efectos sonoros que son capaces de transmitir los instrumentos. En palabras del propio Scheyder (1996: 22): “Profundizando en formas de tocar extrañas tenemos la oportunidad de salir de nuestros hábitos instrumentales que pueden ser un freno para la invención y la comunicación”.

Ahora bien, tal y como apuntaba Blum (en Nettl & Russell, 1998), lo que más se valora de una improvisación no es tanto la simple variación respecto de unos esquemas conocidos, como su capacidad para ajustarse a la situación dinámica que se está gestando en el curso de la interpretación¹¹. Así, otra estrategia para evitar la inercia automática de la técnica y construir el solo a partir de ideas no previstas de antemano, suele ser la de dirigir la improvisación como una especie de respuesta a los estímulos musicales surgidos en el propio contexto de su ejecución. Básicamente estos estímulos provienen de dos fuentes: del conjunto de músicos que participan en la improvisación y del público que asiste al concierto. De ahí que, aunque existen muy buenos discos de música improvisada en estudio, el escenario ‘natural’ de esta música es la sala de conciertos. S. Rollins, por ejemplo, se refiere en la película de Mugge (1986) al papel estimulante que cumple el público en sus conciertos y el crítico de jazz G. Giddins considera que las interpretaciones de este saxofonista en el estudio mejoran y crecen notablemente en los conciertos con público. Por su parte, H. Hancock (Dibb, 2001) relata el carácter colectivo de las improvisaciones que se crearon

10. Se trata de un recurso muy frecuente también, aunque de manera más tópica, en la música pop y rock, en la que las canciones a menudo terminan con este tipo de variación por subida de medio tono alto.

11. Blum hacía esta observación pensando en la música persa, de carácter improvisado, en la que lo que más se valora es la capacidad del músico para crear diferentes matices emocionales (tristeza, fuerza, coraje, ...) con unas mismas estructuras musicales (incluso con aquellas que en principio parecen alejadas o contrarias a determinados matices). La música oriental –particularmente la persa y la hindú– es uno de los campos, junto con el jazz, en el que han aparecido más estudios sobre el fenómeno de la improvisación. Ello se debe a que, en esta música, la improvisación no se considera como un rasgo de la música popular o poco seria como sucede en Occidente, sino como una cualidad muy difícil de obtener y reservada sólo a los mejores intérpretes y compositores musicales (véanse los ensayos de Nettl, Blum o Racy en Nettl & Russell, 1998).

dentro del grupo que formó con Miles Davis en los años sesenta. El objetivo de esta estrategia de creación 'colectiva' no es otro que el de centrar la atención en el efecto expresivo que se está creando durante la actuación, y evitar que las técnicas comiencen a ejecutarse automáticamente y con independencia de dicho efecto.

Precisamente el trompetista Miles Davis representa uno de los casos más significativos en el uso de estas estrategias. Todos los músicos que tocaron con él coinciden en el recuerdo de las pocas instrucciones que daba a todo aquel que llamaba para grabar un disco o actuar en un concierto con él. Chick Corea recuerda que la primera vez que tocó con Miles y le preguntó si iban a ensayar primero, el trompetista le respondió algo así como: 'no, toca lo que oigas' (Dibb, 2001). Dave Holland todavía tuvo menos suerte que Chick Corea. Fue llamado para que viajara desde Londres a tocar con Miles Davis y, cuando llegó, no recibió ni siquiera un saludo. Los músicos salieron al escenario y comenzaron el concierto. Holland no tuvo más remedio que lanzarse a tocar también siguiendo lo que oía. Miles Davis era totalmente consciente del aprieto en el que situaba a sus músicos, pero pensaba que sólo metiéndolos en terreno desconocido, podía sacar de ellos un alto grado de innovación y creatividad. En sus propias palabras: "Se necesitan músicos que piensen, no que estén cómodos. No puedo tener a gente cómoda alrededor de mí. No se saca nada de la gente que no tiene ideas" (Dibb, 2001):

"si pones a un músico en un sitio en el que tiene que hacer algo diferente de lo que hace siempre, entonces puede hacerlo –pero tiene que pensar de forma diferente para hacerlo. Tiene que usar su imaginación, ser más creativo, más innovador; tiene que tomar más riesgos... De esta manera, será más libre, esperará las cosas de forma diferente, se anticipará y sabrá que algo diferente está por llegar... Porque entonces cualquier cosa puede pasar, y ahí es cuando se dan el mejor arte y la mejor música" (citado por Smith, en Nettl & Russell, 1998: 262).

Varios de los discos más emblemáticos de Miles Davis, como *Kind of Blue* (1959), *Bitches Brew* (1969), o la banda sonora para la película *Ascenseur pour l'échafaud* (1957), fueron grabados siguiendo este mismo sistema: en lugar de partituras, los músicos que compartieron sesión de estudio con Davis tan sólo recibieron unas escuetas indicaciones sobre lo que iban a tocar. En el caso de la película de Louis Malle, Miles indicó de forma vaga y general al resto de los músicos la armonía por la que pensaba moverse y pidió que se proyectase la película en el estudio de grabación. La banda sonora se grabó casi de una toma a partir de lo que le sugerían las imágenes. *Kind of Blue* (1959), como se sabe, fue uno de los primeros discos en poner en práctica un tipo de composición e interpretación modal. En este caso, las breves instrucciones de Miles iban destinadas a cambiar el tipo de pensamiento 'vertical' que primaba hasta entonces en las improvisaciones jazzísticas y obligar a los músicos a desarrollar un tipo de interpretación más lineal u horizontal. El disco se grabó también con muy pocas tomas (cf. Kahn, 2000). Por último, el propio Miles explicaba como sigue la estrategia compositiva de *Bitches Brew*: "no lo escribí todo, *no porque no supiera lo que quería*; [sino porque] sabía que lo que quería saldría de un proceso y no de un asunto previamente arreglado" (citado y subrayado por Smith, 1998, p. 262).

Las palabras del trompetista dejan claro, pues, que su comportamiento lacónico y desconcertante responde a una intención artística muy concreta y calculada: obligar a los músicos a crear algo que se ajuste a la verdadera naturaleza de la música, consistente en *iniciar* procesos de formación y no en *repetir* estructuras ya formadas. Ahora bien, que la interpretación sea el resultado de un proceso y no de un cálculo ‘previamente arreglado’, no quiere decir necesariamente que la música de Miles Davis adolezca de un proyecto significativo muy concreto. El trompetista sabía en todo momento lo que quería expresar y, de ahí que, si bien no daba instrucciones a sus músicos, sí que intervenía cuando advertía que la interpretación no se ajustaba al efecto deseado. Cannonball Adderley (cf. Kahn, 2000) o Marcus Miller (cf. Dibb, 2001) cuentan cómo éste les interrumpía cada vez que tocaban algo que no era de su gusto.

Miles Davis actuaba así como una especie de director de orquesta que deja a sus músicos el margen necesario para que puedan prescindir de las estructuras automáticas y encuentren los esquemas expresivos adecuados a la situación, al tiempo que guía sus interpretaciones en una dirección expresiva muy concreta. Tanto H. Hancock como J. DeJohnette coinciden en describir este tipo de labor directiva de Miles Davis: cuando éste tocaba su solo no solía experimentar demasiado, pues dejaba esta tarea para los músicos que le acompañaban y a los que estimulaba con sus órdenes desconcertantes. Pero al final de los solos, Miles volvía a tocar haciendo una especie de síntesis de todo lo que habían creado sus músicos, que reconducía la interpretación colectiva hacia una coherencia final (cf. Dibb, 2001)¹².

El comportamiento de Miles Davis nos revela además la importancia de mantener la comunicación que va del efecto a la técnica durante la interpretación, a la que nos estamos refiriendo aquí. Lo que busca este trompetista no es tanto guiar la interpretación de sus músicos hacia una determinada dirección técnica como comunicarles el tipo de efecto transracional que, más allá de las estructuras empleadas, deben ser capaces de suscitar. Así, sus órdenes no hacen referencia nunca a indicaciones de tipo técnico-estructural sino que tan sólo advierten sobre el tipo de efecto *zaum* que se quiere transmitir. Tal y como lo describe Chick Corea: “No había instrucciones, ni una conversación analítica. Había gruñidos, miradas, sonrisas y no sonrisas. Miles se comunicaba, pero no en un nivel lógico o analítico” (citado por Smith, 1998: 286).

Esta comunicación *zaum* la fue acentuando Miles Davis con el paso del tiempo: de las sucintas órdenes verbales a las que nos estamos refiriendo pasó a comunicarse con sus músicos simplemente por gestos a partir de los ochenta. Smith interpreta este hecho como

12. Una tarea directiva similar desempeñó J. Coltrane en el cuarteto que formó con McCoy Tyner, Elvin Jones y Jimmy Garrison. Curiosamente, Coltrane había estado tocando antes como miembro del grupo de Miles Davis y, probablemente, aprendió la estrategia de éste. Muchos de los músicos que empezaron con este trompetista han sido luego grandes líderes de bandas de jazz. McCoy Tyner comenta que Coltrane: “Nunca decía qué había que hacer, simplemente creaba el ambiente para que nos sintiéramos libres para experimentar”. Pero, al mismo tiempo, orquestaba la actuación dando paso a los solos y silenciando el papel de los distintos instrumentos en algunos momentos de la interpretación (cf. Kramer, 2005). Comentando la grabación de “Chasin’ the Trane”, Coltrane afirmaba que había tratado con este tema de “empezar de la nada... sin ningún plan de entrada, ninguna introducción, ninguna de las rutinas típicas de los solos [...] No era tan solo que la melodía no estuviera escrita, sino que además tampoco la teníamos en mente antes de empezar a tocar. [...] Acordamos el tempo y nos lanzamos a tocar” (Khan, 2002: 125).

una necesidad de seguir desconcertando a los músicos, que ya empezaban a estar acostumbrados a las peculiares estrategias verbales del trompetista. El paso del jazz acústico al eléctrico también podría tener algo que ver: Miles Davis dirige la actuación con gestos porque el volumen amplificado de la música dificulta la comunicación verbal. En cualquier caso, el trompetista siguió exigiendo a sus músicos una atención centrada en las variaciones expresivas que surgen durante el contexto de la actuación, que guiaba y modificaba con sus órdenes mímicas.

Las estrategias directivas de Miles Davis o el bloqueo mental al que se refería Sonny Rollins parecen confirmar, por tanto, la necesidad expresiva de contemplar, en el momento de la interpretación, las técnicas empleadas, no como estructuras reconocibles, sino como creaciones inmediatas para materializar el efecto en el que el músico está concentrado. Evidentemente, el músico se vale de unas determinadas estructuras y técnicas musicales para crear este efecto expresivo, pero lo importante —repetimos— consiste en situarse en esa difícil posición desde la que dichas formas no son vistas como formas formadas sino como procesos que conforman un efecto. Justamente, cuando el músico alcanza esta situación, obtiene la impresión de que su interpretación se está realizando de manera inmediata: ya no maneja técnicas sino efectos.

Una película didáctica rodada con Bill Evans (cf. Carvell, 2004), con el fin de dar a conocer al gran público las técnicas empleadas por este pianista en la improvisación de jazz, muestra de manera muy ilustrativa lo que estamos apuntando. El entrevistador se esfuerza en que Bill Evans revele los secretos de su arte y le pide que toque al piano unos temas de jazz, aplicando progresivamente los distintos procedimientos que complican su estructura. Bill Evans toca primero sólo la melodía. A continuación, la melodía con los acordes simples, haciendo una interpretación literal de lo escrito. Tras esto, vuelve a tocar la melodía, pero esta vez cambia los acordes con todo tipo de inversiones, rearmonizaciones y variaciones rítmicas. Finalmente, desarrolla una improvisación a partir de este tema complicado progresivamente. El entrevistador, no obstante, no parece del todo satisfecho porque lo que quiere saber es qué hace exactamente Bill Evans para inventar las variaciones improvisadas y plantea el siguiente «símil: Bill Evans nos ha mostrado la ciudad por la que se mueve una interpretación de jazz pero, ¿cuáles son las calles que deben tomarse para construir el solo? La respuesta del pianista forzosamente defrauda al entrevistador: “encuentra tu propia avenida”, contesta Bill Evans. No es que no exista una respuesta para la pregunta del entrevistador o que la improvisación consista en un misterio inefable. Simplemente se trata de una pregunta mal formulada. Sí que existen unas técnicas para improvisar, lo que ocurre es que no se trata de unas técnicas concretas sino de unas formas que deben crearse en el curso mismo de la interpretación. Efectivamente, éstas pueden coincidir con patrones preestablecidos pero la clave está en que estas estructuras no sean percibidas por el intérprete como formas ya formadas y reconocidas —de ahí los procedimientos extrañificadores mencionados más arriba— sino como formas ‘en formación’. La calle no se puede buscar por el callejero sino por otro tipo de estrategias mediante las que, ya se trate de una calle conocida o de una nueva, el trayecto recorrido se trace con la intensidad de la primera vez. Se podría decir, por tanto, que el intérprete sabe muy bien lo que va a tocar pero trata de no pensar en cómo va a tocarlo, de manera que los

medios que emplea pasen a un segundo plano y su atención se centre en esa expresividad musical no lingüística, que tomará cuerpo en estructuras imprevistas durante el curso de la interpretación.

Todo esto no quiere decir, sin embargo, que una interpretación guiada por un efecto expresivo translingüístico esté desprovisto de una lógica lingüístico-formal. Como señala P. Scheyder (1996: 32), “el desarrollo convincente es aquel que, tras él, sentimos que una lógica subterránea ha guiado el esfuerzo y el cumplimiento”. Un análisis musical de las grandes improvisaciones de jazz puede revelar incluso una lógica extremadamente coherente. Pero se trata siempre de una ‘lógica subterránea’, no prevista en ningún caso por el intérprete, el cual, concentrado durante la improvisación en el efecto expresivo que está comunicando, tiene una sensación de inmediatez que le oculta la presencia de dicha lógica. Sólo los imitadores aplican conscientemente los principios de una lógica preestablecida. Los intérpretes originales crean la suya como resultado de una experiencia no lógica que la precede¹³.

Veámoslo con un ejemplo. Nos hemos referido ya al cambio que introdujo *Kind of Blue* (1959) en la forma de improvisar del momento, basada en las progresiones de acordes, mediante la propuesta de una interpretación modal de los temas. Miles Davis, como sabemos, grabó el disco sin ensayos previos y dándoles a los músicos los temas nuevos el mismo día de la grabación. En lugar de una partitura convencional con los acordes, los músicos se encontraron además sólo con unas indicaciones sobre las escalas que debían tocar en cada tema. Ahora bien, pese a este tipo de condiciones óptimas para prescindir de las lógicas preestablecidas, podemos encontrar en los solos de este disco una serie de patrones más o menos convencionales. Por supuesto, hasta la creación más original no parte desde cero, pero en el caso de las improvisaciones de calidad, estos patrones funcionan tan sólo como fórmulas de arranque. De alguna forma hay que empezar, así que los músicos parten a menudo de estructuras estándar, que desempeñan un papel similar al de la estructura armónica del tema sobre el que improvisan: los patrones preestablecidos son sólo una especie de fondo conocido respecto del cual idear variaciones contrastivas.

Los solos de la trompeta (M. Davis) y el saxo tenor (J. Coltrane) en “So What”, por ejemplo, se mueven la mayor parte del tiempo en el acorde de Dmin7, tocado como Emin7, pues se trata de instrumentos traspositores en si bemol. Supuestamente, los músicos no se enfrentaron a la armonía como un acorde de Emin7, sino como una escala dórica. A pesar de ello, el solo de Miles Davis se inicia con una frase descendente de mi a mi octava baja, pasando por la séptima del acorde (re). Es decir, que Miles Davis empieza tocando una forma simple del acorde arpegiado de Emin7, como para situarse en la armonía del tema. A continuación, emite otro arpeggio del acorde, pero esta vez omite la séptima e incluye la quinta y cuarta nota (sol, si, la), como reafirmando la armonía iniciada en la primera frase al tiempo que la varía ligeramente. Este arpeggio (con la adición de la tercera) será el fondo

13. De ahí que cuando los artistas son preguntados por el origen de sus creaciones formales no puedan responder nunca en términos de fórmulas. Ya hemos visto el caso de Bill Evans. Por su parte, McCoy Tyner respondía en una entrevista a la pregunta de cómo llegó a crear los acordes con cuartas, afirmando que simplemente los oyó primero (cf. Kramer, 2005).

respecto del cual se producen las variaciones rítmico-armónicas posteriores. Un análisis del solo de Miles Davis nos descubre la presencia constante de esta figura (mi, sol, si, la) a lo largo de su interpretación (transcribimos sólo los ocho primeros compases, A1)¹⁴:



Pasemos ahora al solo de J. Coltrane que sucede al de Miles Davis. El saxofonista ha estado muy atento a la improvisación de su predecesor e inicia su solo con el patrón establecido por el trompetista, como fondo 'fijo' desde el que ejercer las variaciones. Así, lo que toca en los primeros ocho compases del solo (A1), son variaciones rítmicas y melódicas de la fórmula 'mi-sol-la-si', de la que se va desprendiendo progresivamente en los ocho compases siguientes (A2), por medio de una variación cada vez más independiente tanto melódica como rítmicamente:



14. Las transcripciones de los solos que aparecen a continuación han sido tomadas de R. DuBoff (et. alt.), *Miles Davis. Kind of Blue. Transcribed Scores*, Milwaukee, Hal Leonard Corporation (páginas 8, 11 y 12, respectivamente).

Con el cambio de tono, Coltrane abandona este patrón y, cuando el tema vuelve a Emin7, idea un nuevo patrón sobre el que establecer las variaciones: una frase ascendente que parte de la quinta para llegar a la tónica, pasando por la sexta y la séptima aumentada se repite a lo largo de los siguientes ocho compases con ligeras variantes (A3). Nótese que Coltrane ha rearmarmonizado ya el Emin7, convirtiéndolo en un Emin(maj7), al que le añade a veces la quinta aumentada. Asimismo, esta frase que predomina en los ocho compases de A3, retoma la secuencia con la que se cerraban los compases de A2, antes de pasar al cambio de tono, dotando de esta manera de gran coherencia al solo¹⁵. Finalizados los compases de A3, comienza de nuevo el ciclo (A1,...) y Coltrane recurre otra vez al primer patrón iniciado por Davis, mucho más camuflado e irreconocible, porque el saxofonista se está guiando ya más por la propia lógica creada durante su improvisación que por el patrón de arranque.



Evidentemente, no es posible obtener una prueba totalmente fiable del carácter no premeditado de las improvisaciones de Miles Davis o John Coltrane en este disco. Pero tanto las condiciones contextuales en las que se grabó como la observación de la 'lógica subterránea' creada en el curso de la improvisación, parecen corresponderse —entre otras causas— con el potente efecto expresivo conseguido por esta obra que, no en vano, es la más vendida dentro de las de su género (cf. Khan, 2000).

La comunicación transracional que origina y persigue la música, no sólo se produce en la relación que establece el propio intérprete con la música que está tocando, sino también en la relación que establece con el resto de los instrumentistas, o en la relación que establece

15. J. Pressing (Nettl & Russell, 1998: 47-67) compara así a los intérpretes de jazz con jugadores de ajedrez, dotados de una memoria especializada en prever las jugadas por venir y recordar las precedentes. Los jazzistas novatos basan su improvisación demasiado en el contexto y carecen de la capacidad de generalizar de los expertos. Véase también el solo de Coltrane en "Flamenco Sketches", otro de los temas más modales de *Kind of Blue*, como prueba de este mismo uso de los patrones prefijados como fórmulas de arranque.

con el público¹⁶. El problema reside en que la comunicación *zaum* no siempre se produce en estos tres niveles al mismo tiempo. Al tratarse de un tipo de comunicación frágil y contextual, una actitud poco atenta y descentrada –ya sea por parte del intérprete, co-intérpretes o del público– puede frustrar su éxito. De ahí también, que no existan fórmulas exactas para promoverla. Pero, en cualquier caso, todo músico sabe reconocerla cuando se presenta. Así, el contrabajista clásico F. Stochl confiesa haber experimentado este tipo de comunicación no sólo durante improvisaciones colectivas¹⁷ sino también tocando música de cámara. Si la obra ha sido asimilada profundamente por todos los músicos del conjunto, se produce una especie de comunicación sin palabras, que guía la interpretación hacia un efecto unitario:

“En ese momento, se sabe por adelantado lo que quiere cada uno y la armonía se hace sobre esta base.

Yo no diría que la improvisación enseña a hacer música de cámara, pero el placer que me procura queda como un punto de referencia para tratar de recrear un entendimiento similar con medios diferentes. Esto mantiene una frescura de intención difícil de preservar de otra forma” (en Scheyder, 1996: 81).

En otro género distinto, como el de la música de baile latina, se da también el caso de que los músicos, concentrados en ese efecto expresivo creado en el curso de la interpretación, son capaces de comunicarse transracionalmente, sin necesidad de indicación verbal o lingüística de ningún tipo. La improvisación en la música latina suele ser más sencilla estructuralmente que la improvisación de jazz, pues los solos se ejecutan sobre un acorde sostenido llamado ‘montuno’, en lugar de sobre toda la secuencia armónica de la canción. Durante los montunos, es frecuente que la sección de viento toque unas ‘moñas’ para intensificar la expresividad del solo. Éstas consisten muchas veces en la repetición de patrones prefijados, pero a veces se trata de ‘composiciones’ creadas en el calor del momento. El trombón inicia en estos casos una línea melódica a la que responde la trompeta, y de pronto, el resto de la “sección se suma a la moña como si se tratara de una estructura previamente acordada y conocida por todos (cf. Manuel, en Nettl & Russell, 1998: 127-147).

Los datos recopilados hasta aquí nos parecen confirmar, por tanto, que un gran intérprete no es tanto aquel que posee una técnica impecable como aquel que tiene la habilidad para dominar la técnica, frenar su inercia y amoldarla al efecto expresivo deseado. Esto explica el que, muchas veces, un músico en formación consiga dotar a su interpretación de una mayor expresividad, pese a sus carencias técnicas, que un músico con una mayor competen-

16. No vamos a tocar aquí este apartado del que, no obstante, se pueden extraer datos interesantes que confirman nuestra tesis. Existen numerosos casos documentados de las posibilidades translingüísticas musicales para influir sobre todo un auditorio, que no conoce las estructuras musicales en las que se funda dicha comunicación *zaum*: la música swing como fenómeno de masas (cf. Burns, 2000), la espiritualidad buscada por el Coltrane de *A Love Supreme* en adelante, que dio lugar incluso a la fundación de una iglesia y comunidad religiosa que lo consideran su santo patrón (cf. Khan, 2002; Kramer, 2005), etc.

17. Cuando se trata de describir este tipo de música, Stochl vuelve a recordar este carácter contextual y no preconcebido de la improvisación: “he tocado más la situación que lo que estaba escrito” (Scheyder, 1996: 79).

cia pero que no posee esta habilidad de conjugar técnica y efecto. J. Heath recuerda, por ejemplo, que ésa fue justamente la impresión que le causó J. Coltrane al escucharle tocar en sus primeros solos:

“Cuando Coltrane tocaba en mi banda y hacía solos, no se sabía todos los cambios pero hacía una cosa excepcional... sin reparar en el tempo, su ritmo siempre era bueno... su ritmo era similar al de Parker y el estilo bebop, pero no tocaba según los clichés de Parker. *Tenía ese sentimiento explosivo que Parker tenía...* cuando estallaba en acordes... Él ya tenía eso antes de aprender realmente cuáles eran las notas exactas que tenía que tocar” (citado por Khan, 2002: 51-52).

Obsérvese que la similitud entre dos grandes figuras como Coltrane o Parker a la que se refiere Heath, es sobre todo una similitud expresiva transracional (‘sentimiento explosivo’) antes que una similitud de tipo técnico-estilístico (clichés del bebop). Es muy habitual que los jazzistas empleen este tipo de términos vagos para referirse al potencial expresivo de un músico, más allá de su técnica. Uno de los más frecuentes es quizás el de ‘swing’¹⁸, que no se trata tanto de un buen conocimiento de los patrones rítmicos como de la habilidad para interiorizar el balanceo sincopado del jazz y poder tocar de manera flexible dentro de él. Los grandes intérpretes de jazz se caracterizan por tocar un poco antes o un poco después del pulso, de manera que se crea una especie de tensión entre el tempo de la música y el de la interpretación que se ejecuta sobre éste. Pero el swing no está escrito sino que se trata de un efecto temporal expresivo que se produce como resultado de la interpretación flexible de lo escrito. Casi todos los ejemplos que habíamos puesto hasta el momento para ilustrar el tipo de variación que introduce una improvisación, habían sido ejemplos de tipo armónico. Sin embargo, las variaciones rítmicas son también una fuente importante de efectos expresivos tanto en el jazz como en el resto de géneros musicales. Así por ejemplo, el ‘*rubato*’ característico de las composiciones de Chopin —consistente en un desajuste sutil entre las dos manos, en el que la izquierda debe preceder ligeramente a la derecha— no se puede escribir con las técnicas de notación clásica. Para aprender a tocarlo, como ocurre con el swing, primero se debe ser capaz de percibirlo y transmitirlo por otras vías no lingüísticas (cf. Scheyder, 1996).

Es más, tal y como apuntábamos en las primeras páginas de este artículo, las técnicas evolucionan en parte porque los músicos prescinden de los patrones preestablecidos que han aprendido durante su etapa de formación y, movidos por un tipo de expresividad translingüística, idean nuevas formas que se ajusten al efecto buscado. Así por ejemplo, el batería Elvin Jones pasó a la historia del jazz por introducir un tipo de acompañamiento polirrítmico y flexible que, en su día, contravenía los patrones técnicos del momento y resultaba francamente duro de oír¹⁹. Ravi Coltrane recuerda haber escuchado por primera

18. Seguramente lo que en la cita aparece como ‘ritmo’ sea un mala traducción de ‘swing’. Todos los géneros musicales poseen un término propio para referirse a la expresividad translingüística: feeling, soul, duende, *ruh* (en la música árabe *tarab*, cf. Racy, en Nettl & Russell, 1998: 95-112).

19. Elvin Jones además explicaba su negativa a emplear los patrones en términos muy similares a los que hemos visto más arriba al citar las palabras de S. Rollins: “Con los clichés te puedes quedar atascado” (citado por Khan, 2002: 105).

vez la 'imprecisión' temporal de Elvin Jones en los *tradings* (alternancia de solos cada cuatro u ocho compases) que tocaba en el disco de S. Rollins *A Night at the Village Vanguard* (1957). Unas veces tocaba tres compases, otras tres y medio, pero casi nunca se ceñía a la estructura de los cuatro compases. El propio Elvin Jones explicaba que esta flexibilidad temporal surgió como resultado de adaptar lo que tocaba a la situación musical del momento:

"Cuando hacíamos intercambio de compases de cuatro o de ocho, yo siempre pensaba en términos de fraseo musical, en lo que se refiere a la composición. [...] Yo creo que el fraseo no se debería limitar nunca a un patrón rígido... no puedes estar tocando así todo el rato; depende del músico al que acompañes. Pero esa manera de tocar más expresiva era verdaderamente apropiada para un músico como Sonny Rollins" (citado por Khan, 2002: 104).

Los momentos de innovación técnica nos revelan, una vez más, la diferente naturaleza de las estructuras y sus efectos, difícil de percibir por su aparición simultánea. Cuando una nueva técnica musical comienza a ser utilizada, la mayor parte de los oyentes suele responder a la misma con apreciaciones negativas. Como no se ajusta a los patrones formales establecidos, la nueva técnica no es percibida como estructura sino sólo como una especie de efecto expresivo informe, y, por lo tanto, se valora como insuficiente desde un punto de vista artístico²⁰. Con el uso, la nueva técnica empieza a hacerse más familiar y pasa a formar parte del arsenal de los futuros procedimientos interpretativos. Sin embargo, esta familiaridad produce también que empiece a ser utilizada con un automatismo indiferente al efecto expresivo y que surja la necesidad de crear nuevas técnicas expresivas, que, a su vez, describirán un proceso evolutivo similar.

Esta lógica que sigue toda evolución formal no sólo se cumple en la historia de los distintos géneros musicales sino en la historia personal del aprendizaje de todo músico. Bill Evans (Carvell, 2004) comentaba que el único entrenamiento técnico verdaderamente útil para tocar jazz consiste en trabajar para que las técnicas pasen a un nivel inconsciente. Esta inconsciencia no debe confundirse en ningún caso con la inercia automática a la que nos hemos estado refiriendo en este artículo, sino más bien con la asimilación profunda que se traduce en una sensación de inmediatez (esto es, de desaparición de la técnica mediadora) de la que hablaba F. Stochl. La inconsciencia técnica a la que se refería Bill Evans está

20. En su momento el bebop de Charlie Parker y Dizzy Gillespie fue criticado como un galimatías acelerado y desestructurado por los defensores del modelo jazzístico anterior (entre ellos, el propio Louis Armstrong; cf. Burns, 2000). Más tarde, el free jazz fue percibido desde el modelo del bop como un sinsentido venido de otro planeta. Algunos músicos recuerdan la impresión que les causó un disco innovador como *A Love Supreme* de Coltrane con unas opiniones similares. John McLaughlin confiesa: "Honestamente, no capté nada la primera vez que lo oí. [...] De hecho no podía tan sólo ni entender lo que él estaba tocando musicalmente, ni lo que estaba sintiendo emocionalmente" (citado por Khan, 2002: 27). El testimonio de Santana va por el mismo sitio: "La primera vez que oí *A Love Supreme* fue un verdadero asalto. Para mí eso podía haber venido de Marte, o de cualquier otra galaxia. Recuerdo la portada del álbum y el nombre, pero en ese momento la música no encajó en las pautas que tenía en mi cerebro. Era como si alguien intentara hablarle a un mono sobre la espiritualidad u ordenadores, ¿sabes?, simplemente no lo computé" (ibidem).

destinada a que la atención o conciencia se centre en el efecto expresivo y no en la técnica. No puede existir una dificultad en la ejecución que limite o eche a perder la expresividad y, de ahí, que resulte necesario dominar inconscientemente ciertas técnicas para que la conciencia se vierta en la resolución de problemas más expresivos que formales. Este tipo de automatización formal deberá distinguirse, por tanto, de la inercia técnica que arrastra a un músico cuya atención, al no haber conseguido entrar en contacto con el efecto expresivo, ha permanecido en el nivel de la ejecución formal.

Bill Evans describía este proceso como un desarrollo progresivo, en el que la automatización de una serie de problemas técnicos permitía el acceso a otro tipo de problemas que, a su vez, previa automatización, daba paso a otros, etc. La lógica que gobierna este proceso hace que el aprendizaje técnico deba ser 'vigilado' en todo momento, para que no imponga la inercia de su ejecución por encima de la expresividad. Así, paradójicamente, el automatismo que busca facilitar y mejorar la expresividad de una interpretación, puede poner en marcha una dinámica en la que resulta difícil recuperar el poder expresivo de los procedimientos más simples. Los grandes músicos de jazz dicen estar siempre en un periodo continuo de evolución y aprendizaje técnicos (cf. Mugge, 1986; Dibb, 2001; Khan, 2002). Ahora bien, la progresión gradual de la técnica no significa necesariamente una complicación de la ejecución de sus solos. Las improvisaciones relativamente sencillas desde un punto de vista técnico, de Miles Davis o de Chet Baker, por ejemplo, revelan que la clave no reside tanto en la dificultad o complejidad técnicas como en un saber encontrar una transmisión eficaz del efecto expresivo a partir de éstas.

Cualquiera que haya pasado por los procesos de aprendizaje técnico necesarios para tocar un instrumento, habrá advertido que la repetición exhaustiva de los procedimientos que este proceso implica, no sólo resulta tremendamente tediosa sino que incluso puede resultar perjudicial para el aprendizaje: nuestra competencia y dominio técnicos, en lugar de avanzar, se estanca y comienza a retroceder. Ello se debe a que la repetición continuada produce un agotamiento temporal de nuestra capacidad para percibir el efecto expresivo del que las técnicas son soporte. Tras un periodo de descanso, no obstante, no sólo somos capaces de resolver los problemas técnicos con mayor destreza, sino que además dominamos ya aquellos procedimientos que directamente no 'nos salían'. La distancia temporal introducida por el periodo de descanso resulta muy beneficiosa porque suma a la asimilación inconsciente de la técnica, necesaria para evitar errores en la ejecución, la restauración de la percepción del efecto expresivo, que debe guiar en todo momento la interpretación técnica²¹.

21. La distancia explicaría la situación paradójica de ciertas músicas orientales, en las que sus intérpretes dicen improvisar pero un análisis musical revela un abundante uso de patrones prefijados. Por ejemplo, Anderson Sutton (en Nertl & Russell, 1998) estuvo grabando a un músico de Java, Suhardi, durante diferentes actuaciones a lo largo del tiempo y comprobó que, sin ser consciente de ello, Suhardi tocaba versiones idénticas de las mismas piezas en diferentes años (1974, 1983, 1995). Nertl y Riddle (1998) hicieron un experimento similar con Jihad Racy, al que le pidieron que improvisara cada dos días durante un año un *taqsim* diferente. El resultado fue que Racy repetía sin darse cuenta numerosos patrones preestablecidos. No es que Suhardi o Racy mientan cuando dicen improvisar sino que, la distancia les hace percibir sus interpretaciones con una frescura similar a la que se obtiene en las improvisaciones.

Creemos haber ilustrado ya suficientemente la relación que existe entre técnicas y efectos expresivos en la creación e interpretación musicales. Los desajustes constantes e inevitables entre la naturaleza translingüística (*zaum*) de la expresividad artística y los medios lingüísticos empleados para su comunicación, exige de un gran músico no sólo el dominio del lenguaje musical sino sobre todo la habilidad para crear la impresión de que se ha producido el ajuste perfecto entre unas técnicas y un efecto determinados. Para ello, como hemos visto, debe luchar en ocasiones contra su propio dominio técnico que impone una lógica y desarrollo independientes de la expresividad. La necesidad de reinterpretar constantemente lo escrito (lo codificado), que es el motor de la evolución musical, proviene justamente de esa voluntad de lucha contra los automatismos que se propone toda creación verdadera. Aunque nos hemos apoyado fundamentalmente en el caso de la música improvisada, creemos que nuestra tesis es igualmente aplicable para el caso de las 'músicas escritas'. Puesto que puede darse una interpretación flexible de una pieza previamente compuesta y una interpretación improvisada puede construirse exclusivamente a partir de patrones fijos, lo importante no es si la música está escrita o no, sino la relación que seamos capaces de establecer con esa escritura.

Bibliografía²²

- ARNAUD, Gerald y CHESNEL, Jacques, *Los grandes creadores del jazz*. Madrid, Ediciones del Prado, 1993.
- BURNS, Ken, *Jazz. La historia* (2000). 6 DVD, Divisa Home Video, 2004.
- CARVELL, Louis, *The Universal Mind of Bill Evans. Jazz Pianist on the Creative Process and Self-Teaching*. Eforfilms, 2004.
- COLTRANE, John, *Giant Steps*. Atlantic/ Warner, 1959.
- DAVIS, Miles, *Ascenseur pour l'échafaud*. Fontana/ Universal, 1957.
- *Kind of Blue*. Columbia Legacy/ Sony, 1959.
- *Bitches Brew*. Columbia Legacy/ Sony, 1969.
- DIBB, Mike, *The Miles Davis Story* (2001). Sony Music Entertainment, 2002.
- DUBOFF, Rob et. alt., *Miles Davis. Kind of Blue. Transcribed Scores*. Milwaukee, Hal Leonard Corporation.
- KHAN, Ashley, *Miles Davis y "Kind of Blue". La creación de una obra maestra* (2000). Barcelona, Alba Editorial, 2002.
- *"A Love Supreme" y John Coltrane. La historia de un álbum emblemático* (2002). Barcelona, Alba Editorial, 2004.
- KRAMER, Arthur, *Trane Tracks. The Legacy of John Coltrane*. Eforfilms, 2005.
- KRUCHONIJ, Alexei, "Les nouvelles voies du mot (langue du futur mort au symbolisme)" (1913), en Sklovski, V., *Resurrection du mot et Littérature et Cinématographe*, traducido del ruso por A. Robel en París, Ed. Gérard Lebovici, 1985, pp. 77-90.

22. Todas las citas tomadas de los libros y películas en lengua extranjera han sido traducidas al español por nosotros para facilitar su lectura y dotar de mayor coherencia al texto.

- MAIAKOVSKI, Vladímir, *Le nuage en pantalon* (1915), traducido del ruso por W. Berelowitch en París, Ed. Mille et une nuits, 1998.
- MUGGE, Robert, *Sonny Rollins. Saxophone Colossus* (1986). Fox Lorber, 1998.
- NETTL, Bruno y RUSSELL, Melinda (eds.), *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago & London, The University of Chicago Press, 1998.
- ROLLINS, Sonny, *Saxophone Colossus*. Prestige/ Warner, 1956.
- SCHEYDER, Patrick, *Histoires de musiques. L'improvisation*. París, Cité de la musique, 1996.
- SKLOVSKI, Viktor, "On Poetry and Trans-Sense Language" (1916), traducido del ruso por G. Janeczek y P. Mayer en *October*, n.º 34, Fall 1985, pp. 3-24.
- "El arte como artificio" (1917), en pp. 55-70 en Todorov, T., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1965). Madrid, siglo XXI, 1970.

Nota biográfica

Pau Sanmartín Ortí, nació el 11 de diciembre de 1977.

Solicencia en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Complutense de Madrid en el año 2000, obteniendo el Primer Premio Nacional de Fin de Carrera de Educación Universitaria, correspondiente al curso académico 1999-2000.

Fue becario de investigación de la Comunidad de Madrid, durante el periodo comprendido entre 2001-2005, realizando estancias breves en la Universidad de Provenza y en el CNRS de París.

El 7 de septiembre de 2006 leyó su tesis doctoral titulada "La finalidad poética en el formalismo ruso: el concepto de desautomatización".

Formación musical: ocho años estudiando el saxofón con Javier Iturralde (de 1992 a 2000) y experiencia musical en diversos grupos.

Primer premio en el Trofeo Rock Villa de Madrid del año 1997.

Líneas de investigación: Formalismo ruso y Teoría literaria, Literatura fantástica, Música.

Publicaciones: "Méthaphores à la lettre: un corps fantastique dans *Chatanooga Choochoo* (1985) de l'écrivain chilien José Donoso", en F. Dupeyron-Lafay (comp.), *Les représentations du corps dans les œuvres fantastiques et de science-fiction: figures et fantasmes*, París, Michel Houdiard Éditeur, 2005, pp. 130-142. "Aura: Análisis de lo fantástico en la obra de Carlos Fuentes", *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de literatura hispánica*, Universidad de Valencia, 2005, pp. 699-708. "Desautomatización y creación", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, n.º 22, 2004, pp. 249-269.



Hacerse cantaor: un proceso de socialización al mundo del flamenco.

Eve Brenel

Antropóloga

Resumen

Este artículo analiza el proceso de aprendizaje y de profesionalización de los cantaores profesionales, cuyas principales vías (complementarias) son: el estudio de discos, los contextos «privados»¹ y el escenario. Lejos del tópico según el cual “el cante no se aprende”, Eve Brenel demuestra como hacerse cantaor profesional requiere un proceso de socialización al mundo flamenco y a su cultura.

Este artículo está basado en los resultados de nuestra tesis doctoral titulada : “El mundo del flamenco: entre prácticas aficionadas y profesionales, socio-anthropología de una cultura artística”². Nuestra problemática enfoca el flamenco como resultado de la *acción colectiva* de los artistas profesionales y de los aficionados. Éstos, que se llaman a sí mismos “flamencos”, forman un *mundo* en el sentido de Howard S. Becker, es decir, cooperan en la producción del flamenco a través de sus actividades específicas y coordinadas. “Un mundo del arte es una red de actividades que incluye a todos aquellos que contribuyen a la elaboración de la obra de arte hasta su estado final y, para lo cual, comparten modos de pensar convencionales”³.

Los actores, así considerados, son tanto gitanos como payos; a este respecto podemos señalar que, estadísticamente, el 37,9% de los artistas profesionales del flamenco son gitanos y el 62,1% son payos⁴.

Nos centraremos aquí en la cuestión del aprendizaje de los artistas de flamenco, y más específicamente en el de los cantaores, puesto que el de los guitarristas y de los bailaores es bastante diferente. En efecto, hacerse cantaor de flamenco exige un proceso de aprendizaje, a pesar de que se suela decir que “se nace cantaor” y que “el cante no se aprende”. Veremos pues, que se trata de un proceso de socialización al mundo flamenco y a su cultura.

1. Por contextos privados, nos referimos tanto a las fiestas familiares, de vecinos, como a las reuniones y fiestas entre aficionados y profesionales.
2. *Le monde du flamenco: entre pratiques professionnelles et amateurs, socio-anthropologie d'une culture artistique*, Tesis doctoral realizada en co-tutela, bajo la dirección de Bruno Péquignot (Universidad de Franche-Comté, Francia) y de Jose Antonio González Alcántud (Universidad de Granada, España); leída el 20 de diciembre 2004 en Besançon.
3. Howard S. Becker, “La distribution de l'art moderne”, *Sociologie de l'art* R. Moulin (dir), L'Harmattan, Paris, 1999, p.435. (Nuestra traducción)
4. Estadísticas sobre el perfil y las trayectorias de 322 profesionales del flamenco; muestra aleatoria realizada a partir del censo de los artistas vivos del flamenco en *Guía libre del flamenco* (J.M.Gamboa, SGAE, Madrid, 2001). Las diferencias (tanto reales como supuestas) entre Gitanos y Payos dan lugar a debates y contradicciones que forman parte del mundo flamenco, pero cuya posibilidad de desarrollo escapa al espacio de este artículo.

Primero, veremos cómo los cantaores principiantes entran en el mundo flamenco. Luego, esbozaremos en qué consiste su proceso de aprendizaje y sus principales vías (complementarias): el estudio de discos, los contextos “privados”⁵ y el escenario.

Antes de proseguir, tenemos que definir claramente los términos a utilizar. Cuando hablamos de artistas profesionales nos referimos a personas que viven de su arte. Cuando hablamos de aficionados, nos referimos tanto a las personas que practican el flamenco sin vivir de él, como a los apasionados por ese arte que no lo practican. Y, en aras de una mayor claridad, utilizaremos la palabra “principiantes” para designar a las personas que aún no lo son y aprenden el flamenco con el propósito de hacerse profesionales.

Entrar en el mundo flamenco: heredar o ser “apadrinado”

Más de un tercio de los cantaores profesionales han entrado en los circuitos del aprendizaje por herencia : estadísticamente, el 32,1% tienen profesionales del flamenco en su familia. Consideramos, pues, como “herederos” a los cantaores cuyos familiares profesionales del flamenco les hayan transmitido, de alguna manera, su afición y su conocimiento de este mundo.

Los primeros contactos de los “herederos” con el flamenco tienen lugar en su familia: por el entorno musical en general (radio, discos...), por las fiestas familiares y por la asistencia a eventos flamencos (entre ellos, espectáculos en que participan sus parientes artistas). Los “herederos” han accedido desde muy jóvenes a redes de profesionales y aficionados y han participado en ambientes privados del flamenco, tanto en su propia familia como en sitios “flamencos”: tabernas, bares, peñas... Heredan pues de una afición y de una práctica familiar del flamenco, así como de redes de sociabilidad flamenca y de un nombre⁶.

En cambio, los cantaores que no son “herederos” suelen haber accedido al mundo flamenco y a los circuitos del aprendizaje a través de sus relaciones con aficionados, muchas veces en el marco privado de los “cuartos” (antes de los años setenta) y de las peñas flamencas (a partir de los años sesenta). La importancia del papel desempeñado por las peñas para los cantaores “no herederos” también es comprobable estadísticamente: las peñas se consideran determinantes en la trayectoria del 30,4% de los “no herederos” y sólo en la del 11,9% de los “herederos”⁷.

Los aficionados juegan de alguna manera un papel de “padrinos” para estos principiantes, permitiéndoles “entrar en el grupo”. Les facilitan el acceso a los ambientes privados del flamenco y les proporcionan cierta “legitimidad”, algo que los “herederos” tienen por su familia.

Personas “de referencia” durante el aprendizaje

Los cantaores principiantes suelen contar con la orientación de una o varias personas que les aconsejan durante su largo aprendizaje del cante. Esas personas “de referencia” les ayudan y guían todo a lo largo de su aprendizaje y de su proceso de profesionalización: les enseñan

5. Por contextos privados, nos referimos tanto a las fiestas familiares, de vecinos, como a las reuniones y fiestas entre aficionados y profesionales.

6. Sea concretamente (en el caso de la transmisión de nombres artísticos) o simbólicamente (se sabe que uno pertenece a tal familia, que está aparentado con tal artista).

7. Estadísticas disponibles en Eve Brenel, op.cit.

algunos cantes ellas mismas, guían su estudio (por ejemplo les aconsejan estudiar determinados cantes), les corrigen y también les ayudan a desarrollar su estilo propio.

Los “herederos” suelen encontrar tal ayuda en sus parientes profesionales. La transmisión puede proceder de los padres, pero también de otros parientes: abuelo(a)s, tío(a)s...

Para los “no herederos”, las personas “de referencia” pueden ser aficionados (reconocidos por el grupo como buenos conocedores del cante) o profesionales. El encuentro o la “adopción” simbólica del principiante por un aficionado o un profesional que va a convertirse en su “maestro”, muchas veces se origina en relaciones establecidas en el marco del flamenco privado.

Estas personas “de referencia” suelen ser consideradas como determinantes en el aprendizaje de los cantaores. Sean parientes o no del artista y sean profesionales o aficionados, sirven en su identificación como artista y le proporcionan cierto capital simbólico de legitimidad. Cuando uno se ha hecho ya profesional, se dice que “aprendió mucho con Fulano, buen aficionado”, o “su maestro fue Mengano” o “es hija de tal cantaor famoso”...

Pero no siempre hay personas de referencia concretas y el cantaor principiante puede ser aconsejado, ayudado y guiado en su aprendizaje de forma más general por el grupo de los aficionados y profesionales, que integran las peñas y otros sitios del flamenco privado.

Los contenidos del aprendizaje: la importancia de la memoria de los “antiguos”

Los profesionales y los aficionados del flamenco definen cuatro aspectos principales en el aprendizaje de los cantaores:

– Los cantaores tienen que conocer los cánones del flamenco, es decir, los diferentes palos que existen. Cada palo es caracterizado por una estructura musical específica, determinada por la “combinación del ritmo, de la respiración y de los tercios”⁸. Estos palos dan lugar a estilos diferentes, personales y/o locales (por ejemplo “la malagueña del Canario”, “los tangos del Camino”...). Estos estilos se caracterizan por su melodía, sus ornamentos, el orden de las secuencias cantadas, el sitio de las pausas, entre otros criterios⁹. Los flamencos hacen hincapié en la necesidad de “conocer a los antiguos”, o sea, conocer las formas legadas por los cantaores de antaño.

– También tienen que aprender a dominar la técnica del cante, su voz, el compás, etc.

– Luego, tienen que apropiarse de la tradición, conocerla y dominarla, pero también adaptarla a sus propias facultades y desarrollar su estilo personal, su propia personalidad en el cante, aunque lo primero es conocer la base. Se dice que deben “acordarse de las raíces” y a partir de ahí pueden desarrollar su estilo personal, e incluso crear.

– En realidad, los cantaores tienen que hacerse primero buenos aficionados, es decir amantes y conocedores del cante. Esto supone que aprendan a entenderlo y a sentirlo, y que sigan aprendiendo siempre¹⁰.

8. Savy Frayssinet, *Architectures du flamenco. De l'éthique à l'esthétique*, doctorado de etnomusicología, Université de Nice, 1994.

9. Leblon, *Flamenco*, Cité de la Musique/ Actes Sud; 1995.

10. No desarrollaremos aquí el tema de la producción de los criterios de cualificación del flamenco. No obstante, queremos señalar que estos no son consensuales; son sujetos de debate. A este propósito, véase Eve Brenel, *op. cit.*

Los cánones del flamenco remiten a diferentes niveles de la memoria del flamenco.

– La memoria del flamenco tiene una dimensión local: la procedencia geográfica de los cantaores implica conocer los estilos y artistas locales y suele traducirse en una forma de interpretar influenciada por la del lugar. Esta memoria se solía transmitir directamente, por la convivencia con familiares y vecinos. Al desaparecer muchos barrios gitanos y flamencos, esta memoria del flamenco local sigue transmitiéndose por la familia y por las redes de aficionados locales, pero también se recurre hoy a los discos. Por ejemplo, hace algunos años, el cantaor Curro Albaicín recopiló muchas variedades de los tangos propios de Granada y los enseñó a varios cantaores jóvenes de la ciudad para grabar un disco, que ahora es utilizado por los cantaores que quieren aprender estos cantes.

– También existe una dimensión familiar de la memoria del flamenco: en las familias flamencas o “dinastías”, los estilos personales y las formas de interpretar propias se transmiten dentro de la familia. Estas dinastías flamencas suelen ser gitanas.

– La memoria global del flamenco abarca estas dos dimensiones e incluye todos los cantaores (de antaño y contemporáneos), y todos los cantes existentes. Esta memoria pasa hoy en gran parte por los discos. Al generalizarse la grabación y, sobre todo, el acceso a los discos, las exigencias han evolucionado consecuentemente y los cantaores deben conocer a los cantaores “antiguos” (pero también actuales) considerados como referencias, y dominar una gran variedad de cantes, no sólo los locales o familiares.

Así pues, la memoria “oral” del flamenco es, en parte, una memoria grabada. En efecto, los cantaores contemporáneos han recurrido a los discos durante su aprendizaje del flamenco, pero su importancia está en relación con la edad de dichos cantaores. Para los cantaores mayores de cincuenta años, los discos fueron secundarios en su proceso de aprendizaje y mas o menos tardíos; fueron muchas veces un complemento a la transmisión oral.

En cambio, para los menores de cincuenta años, los discos han desempeñado y desempeñan un papel importante; constituyen una fuente privilegiada para conocer a los maestros del pasado y los cánones fijados y transmitidos por ellos¹¹.

Los aficionados y los profesionales “de referencia” actúan como *mediadores* entre la memoria grabada y los cantaores principiantes. Así, ayudan a éstos a elegir dentro de la inmensa riqueza de las fuentes, les aconsejan escuchar ciertos cantes en las versiones grabadas por ciertos cantaores. Guían a los jóvenes cantaores en función de las normas y referencias implícitas del gusto flamenco y también teniendo en cuenta las cualidades propias de cada uno, de forma que estudien cantes apropiados a sus condiciones particulares. Ayudan también a los cantaores a apropiarse, y no sólo a aprender, de la tradición.

Los aficionados, guardianes de la memoria

Los aficionados y profesionales también dan vida a esta memoria grabada, por su conocimiento de la vida de los artistas del pasado y de su personalidad. A través de historias y anécdotas, por ejemplo, transmiten a los principiantes informaciones sobre estos personajes

11. En la mediatización de la memoria del flamenco, también juegan un papel la radio, la televisión, los vídeos, etc.

del pasado. Cuentan la vida de tal cantaor, el carácter especial de tal otro... haciendo así vivo el recuerdo de los maestros del pasado. A veces los han conocido en vida, o conocieron a algún artista que les conocía... Así, se cuenta, por ejemplo, mientras se escucha un disco de Cobitos, que era un hombre muy elegante y pulcro, y cómo un día le echó una bronca a un cantaor que acababa de evitar que cayera al suelo, porque al sujetarle, éste le había manchado la chaqueta con su copa de manzanilla.

En el flamenco, la memoria de las formas está ligada a la memoria de las personas. Se establece una relación muchas veces afectiva con estos personajes del pasado, como con los antepasados en una familia. Las anécdotas constituyen una fuente privilegiada de conocimiento o de reconstrucción de esta memoria.

La memoria colectiva¹² del grupo muchas veces hace referencia a la situación social de dominación y marginación de los artistas del flamenco. Abundan las anécdotas e historias sobre artistas humillados por algún señorito, o los trucos que tenían para llevarse a casa algo de comer, etc. Algunas también cuentan, por el contrario, situaciones en las cuales tal artista pobre rehusó ser humillado, mostrándose digno y orgulloso, a pesar de que eso supusiera no comer ese día. Esta memoria "social" colectiva está basada en la situación de muchos de los artistas de flamenco durante el siglo XIX y la primera mitad del XX, cuando la mayoría no vivía de su arte y se buscaba la vida en las ventas y tabernas, en las fiestas de los señoritos. Para no caer en la simplificación, es preciso señalar que también existían señoritos que eran verdaderos amantes del flamenco, que pagaban bien a los artistas, e incluso algunos de ellos jugaron un papel importante en el proceso de dignificación del flamenco y de su reconocimiento como arte¹³.

Pero la imagen del artista explotado y humillado por los señoritos está muy fresca en la memoria colectiva de los flamencos y funciona como una suerte de identificación social común. Déchaux escribe a propósito de la memoria familiar, y podemos aplicarlo a la memoria del grupo de los flamencos: "Para constituer un fondo que realmente pueda ser común, la memoria constituida necesita encarnar 'el espíritu familiar' en el recuerdo de eventos o de figuras que entonces cobran una dimensión muy simbólica, incluso mítica. Ciertas anécdotas o personajes se ven promovidos al rango de símbolo, encarnación celebrada de normas y valores propios del parentesco."¹⁴ Las figuras y anécdotas antes aludidas encarnarían pues ciertos valores celebrados en el mundo flamenco: la dignidad, el orgullo, la astucia, el valor... frente a una situación violenta de dominación social y económica.

Existen aficionados reconocidos por los demás "flamencos" como entendidos, que conocen muy bien el flamenco, sus cánones, su historia y a los cantaores "antiguos". Algunos de ellos son verdaderos coleccionistas de discos y poseen grabaciones imposibles de encontrar. Los cantaores principiantes suelen recurrir a ellos porque conocen muy bien la tradición y

12. En el sentido que da Halbwachs a esta palabra: la memoria colectiva es una reconstrucción del pasado, a partir de los elementos y mecanismos actualmente presentes en la "conciencia" del grupo. (Ver: *Les cadres sociaux de la mémoire*, Albin Michel, Paris, 1994.)

13. Éso da lugar a debates y contradicciones dentro del mundo del flamenco. Véase Eve Brenel, *op. cit.*

14. Jean Hugues Déchaux, *Le souvenir des morts*, PUF, Paris, 1997, p 161. (Nuestra traducción.)

disponen de muchas fuentes inestimables. Estos les suelen facilitar el acceso a dichas fuentes, prestándoles o grabándoles discos, según sus necesidades y peticiones.

Podemos notar que los profesionales también suelen solicitar la ayuda de dichos entendidos coleccionistas cuando buscan grabaciones antiguas para estudiar cantes específicos. Así, pudimos observar, en varias ocasiones, situaciones de esta índole: un(a) cantaor(a), incluso a veces muy famoso(a) que, queriendo estudiar un cante antiguo (para incluirlo en un proyecto de disco por ejemplo), le pedía la grabación antigua a tal aficionado entendido y coleccionista. Podríamos decir que estos aficionados son verdaderos “guardianes de la memoria” del flamenco, por la posesión de grabaciones (y otras fuentes materiales) y por su conocimiento de la tradición artística del flamenco, de su historia y de los artistas de antaño (conocimiento que resulta del estudio, pero también de la propia vivencia flamenca).

Aprender en los ambientes privados: la vivencia

El estudio de los discos y la transmisión oral de cantes, de persona a persona, sólo son una parte del aprendizaje de los cantaores. Los cantaores también consiguen gran parte de su formación en los contextos del flamenco “privado”. Los profesionales y los aficionados consideran que éste es un elemento indispensable en el aprendizaje de los cantaores. Es más, lo valoran como una condición para cantar realmente flamenco, para tener un cante “mamao”. Al vivir el flamenco de las reuniones y fiestas, el principiante escucha el cante en muchas voces e interpretaciones diferentes. Un mismo cante nunca se canta igual (dependiendo de la voz del intérprete, de su estado de ánimo, del ritmo adoptado, del ambiente mismo...). Por otra parte, aprender en estos contextos supone convivir con flamencos, tener una experiencia colectiva del flamenco, compartir momentos y recuerdos con los participantes, oír historias y anécdotas, etc. El cante “mamao” es considerado muy “flamenco”, en oposición al denominado cante “aprendió”. El cante “aprendió” sería propio de cantaores que han aprendido de los discos exclusivamente (o casi), sin relación con el grupo.

La vivencia es pues importante en los criterios de cualificación de este arte; está asociada a una estética, a una forma de cantar muy valorizada: el cante mamao.

Estos contextos privados son de varios tipos: fiestas familiares, fiestas entre vecinos y fiestas y reuniones entre profesionales y aficionados. Nos referiremos aquí más específicamente a las reuniones y fiestas entre aficionados y profesionales, que son comunes al conjunto de los principiantes (mientras que las fiestas familiares y de vecinos sólo forman parte del aprendizaje de una parte de ellos.)

En estos contextos los cantaores aprenden a escuchar, a cantar (y a hacerlo con la guitarra) y a desarrollar su propia personalidad en el cante.

Aprenden escuchando y viendo a los profesionales y aficionados cantar, pero también cantando ellos mismos. Entonces son animados por el conjunto de los participantes y pueden aprovechar las críticas y los consejos de algunos aficionados y/o profesionales¹⁵.

15. Las letras se transmiten en parte así, aunque también durante la transmisión de cantes de persona a persona, por los discos y por las antologías de coplas. Algunos cantaores recurren a autores o incluso crean letras ellos mismos; también se pueden adaptar poemas o textos existentes, ajenos al flamenco (por ejemplo, varios cantaores han cantado y cantan poemas de Federico García Lorca).

Los aficionados a veces comentan la actuación del principiante, diciéndole lo que está bien y lo que no, y dándole consejos apropiados. Por ejemplo, muchos de los cantaores entrevistados en Granada recuerdan que cuando cantaban en la peña de la Platería, o en la Tertulia Manuel Salamanca, los aficionados entendidos les hacían comentarios, críticas, les aconsejaban escuchar tal disco, etc. Pero eso sucede en cualquier contexto privado. Los aficionados también enseñan a veces ellos mismos lo que sería correcto. Así, por ejemplo, durante una reunión de cante en un bar, un cantaor principiante cantaba por soleá; los demás lo escuchaban en silencio, religiosamente. Cuando terminó, un buen aficionado que lo acompañaba le dijo: “mira, a nivel del compás no es exactamente así” y empezó a tararear por soleá, marcando el compás exacto.

Los contextos de reuniones y fiestas “para nosotros” se rigen por una forma de ritualización, diferente de la del espectáculo.

Primero, todos los participantes forman espontáneamente un círculo, estén sentados o de pie. El círculo crea un espacio de intimidad y permite a cada uno ver a todos los demás. Los participantes tratan de crear las condiciones adecuadas para que cada uno se sienta a gusto y para favorecer la expresión espontánea del cante, de la guitarra y del baile. El hecho de sentirse a gusto es muy importante para los artistas profesionales y aficionados; es una condición necesaria para que desarrollen su arte en tales contextos.

Al contrario del espectáculo, aquí cada uno expresa su arte libre y gratuitamente, porque en ese momento “le da la gana”. Los flamencos suelen hacer hincapié en la idea de que en estos contextos, sólo se debe cantar, tocar o bailar si se tienen ganas. Una expresión muy usada dice que “no se canta forzado”. Aquí, nadie está designado *a priori* como protagonista y cada uno puede, según sus capacidades y su estado anímico momentáneo, cantar, tocar o bailar, sea profesional o aficionado. Se reconoce el arte de los aficionados y el de los profesionales por igual, y cada uno es valorado por lo que sabe hacer.

Aquí nadie permanece inactivo: todos participan con las palmas y el jaleo, sobre todo en los palos festeros. La expresión individual de cada uno es animada y apoyada por el conjunto de los participantes. En los palos tristes (o serios) la atención del grupo se manifiesta por su silencio casi religioso, y se le dirigen al cantaor sólo las palabras de ánimo y estímulos necesarios, con discreción. Los principiantes, al igual que los demás, están como “apoyados” por el grupo entero.

En realidad, esta participación exige ciertos requisitos: conocer los palos del flamenco, saber marcar el compás... hasta decir “olé” o dirigir cualquier piropo al artista no se hace casualmente; hay que saber hacerlo en el momento adecuado y hay que saber callar también. Los flamencos tienen una frase que dice “saber escuchar es un arte”. Un cantaor nos decía al respecto: “En una reunión de aficionados está algo muy importante que es el olé a tiempo, el echar un piropo en el sitio correcto en el transcurso del cante. Mientras que en un teatro te pueden decir muchas cosas, pero a lo mejor fuera... Como el tocao está tocando la guitarra, y cuando está más metido en ello le están diciendo algo por allí “no sé qué no sé cuánto” y él pierde el... O el cantaor está con un tercio que lo lleva allí y alguien... pues rompe el cante. Por eso se dice en el flamenco: difícil es saber tocar, difícil es saber cantar y difícil es saber bailar, pero mas difícil es saber beber y estar”.

En el flamenco, saber escuchar es una “competencia” y los aficionados son reconocidos como un público competente, cuya participación puede influir en la expresión del artista. Abundan las anécdotas que ponen en escena a “metepatas”, lo que confirma hasta qué punto la calidad del escuchar se considera importante.

Los cantaores aprenden mucho gracias a esta escucha activa y “competente” de los aficionados, porque saben animarles en el momento adecuado, marcar el compás con mas fuerza cuando es necesario, reconocer una dificultad vencida, alabar los riesgos y ser receptivos a los momentos de duende.

El escenario y el apoyo del grupo

Este apoyo colectivo a la expresión artística individual lo encontramos también en el escenario, donde los principiantes realizan parte de su aprendizaje. En efecto, los cantaores se suben al escenario antes de ser profesionales : complementan su formación actuando en espectáculos (en peñas, tablaos, festivales...).

Allí aprenden, sobre todo, a cantar con la guitarra y para el baile y a hacerse profesionales, es decir a comportarse en escena, a cantar frente a un público que no conocen, etc. Empiezan cantando para el baile (atrás) y luego algunos, poco a poco, consiguen hacerse cantaores ‘*de alante*’, mientras otros se especializan en el cante para bailar (cada uno de estos papeles requiere cualidades específicas).

Los lugares de socialización profesional de los cantaores evolucionan con el tiempo, varían según las generaciones. Para los mayores de 50-60 años, fueron importantes en su aprendizaje y proceso de profesionalización sobre todo las fiestas de señoritos (espectáculo informal, pero donde el flamenco tenía valor de cambio y donde se establecían muchos vínculos) y los tablaos (y las zambras en Granada). Para los menores de 50 años, los escenarios “de paso obligado” son sobre todo los espectáculos de baile (en teatros, festivales...), los concursos, las peñas y los tablaos¹⁶.

Cuando actúan en un escenario, los cantaores aún aficionados suelen contar con el apoyo de los demás artistas, al igual que en los marcos privados. Pudimos observar a menudo cómo los artistas que acompañaban a un principiante en escena procuraban tranquilizarlo, lo animaban verbalmente, lo arropaban y lo apoyaban con las palmas y el jaleo. Una vez, un joven cantaor tenía que cantar para una bailaora en un festival. Al ver que estaba asustado y muy incómodo, y que no conseguía tranquilizarse, los demás artistas, que habían bajado del escenario, volvieron a subirse, se pusieron a su alrededor, de pie, y empezaron a hacerle palmas, lanzándole palabras de ánimo, creando un ambiente caluroso y arropándolo como si estuvieran en privado. El cantaor recobró poco a poco confianza y al final cantó con mucha energía y convicción.

16. Para más detalle, ver Eve Brenel, *op. cit.*

Conclusión

Para hacerse cantaores, los principiantes tienen que entrar en el “mundo flamenco”, sea por herencia o por “padrinazgo” simbólico. Luego se inician en la memoria de los antiguos, en la técnica del cante, pero también en la forma de escucharlo y apreciarlo. Su aprendizaje se desarrolla en contextos privados y de espectáculo, en los cuales cuentan con el apoyo colectivo y con los consejos de profesionales y aficionados. A lo largo de ese proceso de aprendizaje, los principiantes entran en interacción con una historia de referencia, dialogan con una tradición y, gracias a la mediación de los profesionales y aficionados, hacen suya la memoria colectiva del grupo.

Los principiantes aprenden a hacerse buenos artistas según los criterios del mundo flamenco (que incluye los profesionales y los aficionados, gitanos y payos). Ahora bien, en el mundo artístico del flamenco el mayor cumplido que se le puede hacer a un artista es decirle que es “un buen aficionado”. En efecto, un buen artista de flamenco es, ante todo, un buen aficionado, es decir alguien amante del flamenco, que nunca deja de aprender y preocuparse, porque “sabe que lo que sabe no es nada”. Ese aprendizaje constante pasa en gran parte por la vivencia y supone escuchar a los demás. Un guitarrista nos decía (y eso refleja bastante bien lo que todos más o menos expresan):

“El buen artista es el que nunca deja de ser aficionado, porque todos los días aprende. Y escucha además de él, que a lo mejor tiene 200 discos grabados él personalmente, pero escucha a la gente más... O escucha algo que le han dado de alguien que no sabe ni Dios quién es, de un pueblo recóndito, para beber aquellas melismas y sacar conclusiones de aquello. Y ese es el artista: como buen aficionado, sigue escuchando y sigue aprendiendo cosas”.

La afición es pues un criterio de cualificación de los artistas de flamenco. Es más, la cultura flamenca reconoce el papel de la escucha y de los aficionados, es decir de un público “iniciado”, en la producción del arte flamenco. Para terminar queremos citar, al respecto, a un aficionado:

“Los flamencos tenemos unos criterios muy unificados entre los que pasamos 8, 10 o 30 noches de sueño aguantando para escuchar cantar a un Fulanito, que han dicho por allí que es un cantaorcito. Eso es lo que mantiene la llama con esa profundidad. Eso es la base de que el flamenco sea tan profundo”.

Bibliografía

- ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel. *El cante flamenco*, Alianza editorial, Madrid, 2004.
- BARTH, Fredrik. “Les groupes ethniques et leurs frontières”, *Théories de l’ethnité*, Philippe Poutignat, Jocelyne Streiff-Fenart, Paris, PUF, 1995.
- BECKER, Howard S., “La distribution de l’art moderne”, *Sociologie de l’art* R. Moulin (dir), L’Harmattan, Paris, 1999.
- BECKER, Howard S., *Les mondes de l’art*, Paris, Flammarion, 1988.
- BLAS VEGA, José. RIOZ RUIZ, Manuel. *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, Cinterco, Madrid, 1988.

BOURDIEU, Pierre. "Les rites d'institution", *Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques*, Fayard, s.l., 1982.

BRENEL, Eve. "Entre l'acte musical et les circonstances musicales, production d'une socialité artistique: l'être flamenco", J.P. Uzel et S. Fagot (dir.), *Enonciation artistique et socialité*, L'Harmattan, Paris, 2006.

BRENEL, Eve. *Le Monde du flamenco: entre pratiques amateurs et professionnelles, socio-anthropologie d'une culture artistique*, tesis doctoral, leída el 20 de diciembre de 2004, Université de Franche-Comté (en co-tutela con la Universidad de Granada), bajo la dirección de Bruno Péquignot y Jose Antonio González Alcantud.

BRENEL, Eve. "Los círculos populares de sociabilidad musical", *La sociabilidad en la historia contemporánea*, Alberto Valin dir., Duen de Bux, Ourense, Historia estudios n°1, mai 2001.

CARO BAROJA, Julio. *Temas castizos*, Ediciones Istmo, Madrid, 1980.

CRUCES ROLDAN, Cristina. (dir.), *El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*, Centro Andaluz de Flamenco, Jerez de la Frontera, 1996, 164 p.

DECHAUX, Jean Hugues. *Le souvenir des morts*. Essai sur le lien de filiation, PUF, Paris, 1997.

DURKHEIM, Emile. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Quadrige/ PUF, 1994 [1912].

GAMBOA José Manuel, *Guía libre del flamenco*, S.G.A.E, Madrid, 2001.

GONZALEZ ALCANTUD, José. Antonio, *La extraña seducción (Variaciones sobre el 7 etnomusicología*, Université de Nice, 1994.

GONZALEZ ALCANTUD, José. Antonio, "Andalucía: invención del país y realidad etnográfica", *Historia y fuente oral*, N°8, 1993, p.7-24.

GONZÁLEZ TROYANO, Alberto. *La desventura de Carmen*, Espasa Calpe, Madrid, 1990.

GRANDE, Felix. *Memoria del flamenco*, Galaxia Gutemberg, Círculo de lectores, Espagne, 1995.

HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*, Albin Michel, Paris, 1994.

LEBLON, Bernard. *Musiques tsiganes et flamenco*, L'Harmattan, Tsiganes, Paris, 1990.

ORTIS NUEVO, José Luis. *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del arte flamenco según el testimonio de la prensa sevillana del XIX*, Ediciones El Carro de la Nieve, Sevilla, 1990.

PASQUALINO, Caterina. *Dire le chant. Les Gitans flamencos d'Andalousie*, CNRS éditions, Editions de la M.S.H., Paris, 1998.

PEQUIGNOT, Bruno. *Pour une sociologie esthétique*, L'Harmattan, Paris, 1993.

RIVIÈRE, Claude. *Les rites profanes*, Paris, PUF, 1995.

SEGALEN, Martine. Paris, *Rites et rituels contemporains*, Nathan, 1998.

STEINGRESS, Gerhard. *Sociología del cante flamenco*, Centro andaluz de flamenco, Jerez de la Frontera, 1993.

THEDE, Nancy. *Gitans et flamenco. Les rythmes de l'identité*, L'Harmattan, Passerelles de mémoire, Paris, 1999.

Nota biográfica

Maître de conférences en la Universidad Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

Artículos de revistas:

«Un cri de l'âme, du tragique à la joie. Le chant: support d'identité au sein de la culture flamenca?», *UTINAM* N° 21&22, L'Harmattan, juin 1997.

«Culture flamenca et profession», *UTINAM* N° 17&18, L'Harmattan, mai 1996.

Artículos de monografías colectivas:

«Entre l'acte musical et les circonstances musicales, production d'une socialité artistique : l'être flamenco», J.P. Uzel et S. Fagot (dir.), *Enonciation artistique et socialité*, L'Harmattan, Paris, 2006.

«Le monde du flamenco: des rituels privés au spectacle, l'éthique de l'afición», P. Ancel, C. Dutheil et A. Pessin (dir.), *Rites et rythmes de l'œuvre*, L'Harmattan, Paris, 2005.

«L'apprentissage des chanteurs de flamenco. De la fête à la scène, devenir bon aficionado», J. Deniot et A. Pessin (dir.), *Les peuples de l'Art*, L'Harmattan, Paris, 2006.

«Los círculos populares de sociabilidad musical», *La sociabilidad en la historia contemporánea*, Alberto Valin dir., Duen de Bux, Historia estudios n°1, Ourense, mai 2001.

«Utopie et sciences sociales: entre rupture et continuité», dans *Utopies et sciences sociales*, textes réunis par B. Péquignot, L'Harmattan (Logiques sociales), 1998.



La música popular castellana en la obra de Miguel Alonso.

Ana Pozo Nuevo

Enomusicóloga

Resumen

Entre los procedimientos que el compositor Miguel Alonso Gómez (Villarrín de Campos, 1925-Bilbao, 2002) utilizó en algunas de sus obras musicales, encontramos la recurrencia al repertorio de la música popular de tradición oral propia de las zonas de Salamanca y Zamora. Este tipo de música le llega a través de su entorno como zamorano y también por la influencia de maestros como Aníbal Sánchez Fraile o Hilario Goyenechea, quienes llevaron a cabo cancioneros recopilatorios de folclore castellano. Las técnicas compositivas que emplea van evolucionando desde la armonización de melodías populares hasta el uso de elementos musicales como la modalidad, la estructura y el ritmo en obras más complejas, así como en la composición de música religiosa con la que mantuvo una estrecha relación durante toda su vida.

1- Introducción

El compositor Miguel Alonso Gómez (Villarrín de Campos, 1925- Bilbao, 2002) se encuadra en la llamada Generación del 51 cuya importancia en la música española contemporánea ha sido manifestada numerosas veces aunque todavía faltan muchos aspectos por estudiar. A pesar de haber sido un autor de lo que suele llamarse música “culta” fue también uno de los muchos que dirigieron sus oídos hacia el repertorio popular que ya en la primera mitad del siglo XX empieza a estudiarse ante la amenaza de su desaparición debido al creciente proceso de industrialización y masificación de la sociedad. El objetivo del presente artículo es concretar esa relación entre dicho compositor y la música popular de tradición oral castellana, sobre todo de las provincias de Zamora y Salamanca.

Las fuentes que hemos utilizado son básicamente tres: los principales cancioneros de esta zona geográfica que contienen características musicales similares a las composiciones de Alonso, artículos en publicaciones periódicas y cartas personales que aluden de alguna forma al tema, y las propias partituras del compositor. Estos dos últimos tipos de fuentes han sido consultadas en el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) de Madrid¹.

2- Relación personal de Miguel Alonso con zonas de Zamora y Salamanca

Miguel Alonso Gómez –como ya se ha mencionado– nació en Villarrín de Campos (Zamora, 1925). En 1936 ingresa en el Seminario Conciliar de San Cayetano, en Ciudad Rodrigo, y allí estudia Humanidades, Filosofía y Teología mientras lleva a cabo los estudios musicales con el organista de la catedral de la misma ciudad, Cándido Ledesma. En el mismo

1. Legado Miguel Alonso (ICCMU).

Seminario de Ciudad Rodrigo se ordena sacerdote a la edad de veintiún años llegando a ser organista y director de la Schola Cantorum de dicha institución en 1947. Parece que la influencia familiar no fue ajena a sus estudios eclesiásticos puesto que un tío suyo llamado Severiano era el párroco de Villavieja de Yeltes. Sin embargo, amplía sus estudios musicales con Aníbal Sánchez Fraile e Hilario Goyenechea en Salamanca durante un año (1947-48) para trasladarse poco después al Real Conservatorio de Madrid, donde estudiaría con Amparo Gutiérrez, Enrique Aroca, Conrado del Campo y, al fallecer este último, con Julio Gómez².

El propio Alonso expresó la influencia que tuvo esta zona en él por simple hecho de ser el entorno natural de su infancia y por haber tenido allí su primer contacto con la música³. Además, y a pesar de haberse trasladado a Madrid en 1948, siempre mantuvo el contacto con Ciudad Rodrigo y Villavieja de Yeltes (Salamanca), ciudad esta última donde iba a veranear frecuentemente⁴.

En cuanto a Ciudad Rodrigo, Alonso contribuyó a la actividad cultural mirobrigense haciendo de intermediario entre el Centro Cultural y Recreativo "El Porvenir", fundado en 1966, y la Comisaría Nacional de la Música de la que fue asesor musical desde 1974. Gracias a su intervención se organizaron en dicho Centro numerosos conciertos entre los que destaca el estreno mundial de su propia obra *Égloga de Plácida y Vitoriano. Homenaje a Juan del Encina* el 18 de diciembre de 1976. El reconocimiento de esta labor toma forma material cuando "(...) la Asamblea General de Socios de esta Sociedad acordó, en su última sesión y por aclamación, nombrarle Socio de Honor de este Centro Cultural y Recreativo"⁵. En esa misma época, el Obispo de la Diócesis de Ciudad Rodrigo, Demetrio Mansilla Reoyo, formaba una junta provisional encargada de organizar la colecta de dinero destinado a la restauración del claustro de la catedral, por lo cual encargó el envío de una carta-circular que informaba del asunto a varias personas entre las que encontramos a Miguel Alonso⁶. Éste hizo el papel de intermediario, una vez más, entre el atribulado Obispo y el organismo estatal

2. Estos datos biográficos aparecen en CASAMAR: "Con Miguel Alonso se inician los catálogos de compositores españoles", en *La Gaceta* (Ciudad Rodrigo, 14-XII-1991); DOMINGUEZ, Ignacio María: "Una buena noticia", en *LAZOS. Boletín informativo de la Asociación Antiguos Alumnos del Seminario de Ciudad Rodrigo* (pp. 25-27), nº 6. Ed. A.A.A. de Ciudad Rodrigo (febrero-1987); TEMPRANO, Andrés: "Panorama actual de la música religiosa española XII. Miguel Alonso", en *Tesoro Sacro Musical* (pp. 13-20), nº 1 (enero-marzo-1974).
3. ALONSO, Miguel: "Profundidad del Cancionero charro", en *Informativa La Brezosa* (pp. 16-18), nº 1 (Villavieja de Yeltes, abril-1996) y "Feliz aniversario", en *Centro Cultural y Recreativo "El Porvenir". XXX Aniversario de su Fundación* (pp. 49-51) (Ciudad Rodrigo, octubre-1996). FRADES GARCÍA, Fernando: "Entrevista a Miguel Alonso", en *La Brezosa* (pp. 18-20), nº 2 (Villavieja de Yeltes, agosto-1996).
4. S.n.: "Miguel Alonso. Un compositor criado en Villavieja", en *El Encinar* (pp. 4-5), nº 16. (Villavieja de Yeltes, diciembre-1986).
5. Carta personal original mecanografiada del entonces presidente del Centro, Juan Moreno Gómez, a Miguel Alonso (25-I-1977). Legado Miguel Alonso (ICCMU).
6. Carta personal original mecanografiada del secretario de la "Junta pro Catedral", José M^a Corral Arroyo, a Miguel Alonso (15-XI-1976). También hay otras dos cartas mecanografiadas y firmadas por el propio Obispo a Miguel Alonso (4 y 28-I-1977, respectivamente), explicándole más extensamente el problema y manifestando la intención de solicitar ayuda económica a la comunidad de fieles porque el Estado *desatendía* su petición. Legado Miguel Alonso (ICCMU).

pertinente, ya que entonces trabajaba en la Comisaría Nacional de la Música de la Dirección General de Bellas Artes⁷. También es necesario mencionar que fue uno de los miembros fundadores del Instituto de Estudios Zamoranos "Florián Docampo" del C.S.I.C. el 9 de enero de 1976⁸.

Retrocediendo hasta los primeros pasos del compositor en su carrera, es presumible que la música popular también influyera en su creatividad a través de sus maestros ya que muchos de ellos guardan alguna relación con el estudio y difusión de esta música. El ejemplo más claro y llamativo de todos es Aníbal Sánchez Fraile, autor de uno de los dos cancioneros más representativos de la música popular salmantina o "charra"⁹; con él estudió en Salamanca y parece ser que mantuvieron un trato afectuoso¹⁰. Otro maestro de Alonso y autor de una obra dedicada al tema de la música charra fue Hilario Goyenechea¹¹ quien, además, le entregó una carta de recomendación suya para Conrado del Campo, con el que Miguel Alonso estudiaría en el Real Conservatorio de Madrid; y es bastante significativo el hecho de que el compositor dedicara su cuarteto de cuerda *Fuga sobre un tema castellano* (Madrid, 1952) al mismo Goyenechea¹².

Por otra parte, resulta curioso notar ciertos paralelismos entre algunas de estas figuras de la etnomusicología y Miguel Alonso. Al igual que este último, Dámaso Ledesma fue alumno interno en el Seminario de Ciudad Rodrigo (donde nació), además de organista y director de capilla. También tuvo relación con la Academia de BBAA de San Fernando, de la que Alonso fue nombrado Académico Correspondiente en 1971, al premiar su colección de *Cantos Populares Salmantinos* el 14 de noviembre de 1905. Aníbal Sánchez Fraile, que también fue organista de la catedral salmantina después de haber cursado la carrera eclesiástica en el Seminario Pontificio de Salamanca, se licenció en Teología y estudió en el Real Conservatorio de Madrid, como más tarde haría Alonso. Por último, si éste fue nombrado director del Departamento de Música del Secretariado Nacional por la Comisión Episcopal de Sagrada Liturgia en 1972, Sánchez Fraile había sido antes Asesor del mismo organismo a partir de 1966.

7. Copia de la carta original mecanografiada de M. Alonso a D. Javier Alonso, Jefe de Servicio de la Comisaría Nacional de Patrimonio Histórico Artístico (Madrid, 1-II-1977). Legado Miguel Alonso (ICCMU).
8. El año 1967 que figura en MEDINA ÁLVAREZ, Ángel: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Vol. I. Voz "Alonso, Miguel"* (pág. 329). Coord. Emilio Casares (Madrid, 1999) es erróneo. Señalamos esta otra fecha según la acreditación original por la que se le nombra "Miembro Fundador", con las firmas originales manuscritas del secretario y del director del Instituto, así como la carta personal mecanografiada del director, Gerardo Pastor Olmedo, a Miguel Alonso, en la que menciona la constitución del Instituto en el año 1975 (30-XII-1975). Ambos documentos en el legado Miguel Alonso (ICCMU).
9. SÁNCHEZ FRAILE, A.: *Nuevo cancionero salmantino* (Salamanca, 1943). El otro cancionero es el de LEDESMA, Dámaso: *Folk-lore o Cancionero salmantino*. 1ª ed. Librería Editorial de María Auxiliadora (Sevilla, 1903). Otro maestro de Alonso en el Conservatorio de Madrid, Julio Gómez, tomó algunas melodías de este segundo cancionero para sus obras *Cuarteto plateresco* (1940-41) y *Variaciones sobre un tema salmantino* (1941).
10. A pesar de que no hemos encontrado datos sobre esta relación de maestro-discípulo, el ejemplar que poseía Alonso del cancionero de Sánchez Fraile contiene la dedicatoria manuscrita: "A mi querido amigo y discípulo Miguel Alonso (13-XI-1947). Fdo "El autor"". La hipótesis de que el ejemplar perteneciera a Alonso se debe a su ubicación en el depósito de la biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid (Facultad de Geografía e Historia), donde figura como parte de la "Colección Alonso".
11. GOYENECHEA, Hilario: *Ramilete de cantos charros*. Unión Musical Española (Madrid, 1931).
12. GARCÍA DEL BUSTO, J.L.: *Miguel Alonso* [catálogo]. SGAE (Madrid, 1991).



3- Las obras musicales

Podemos afirmar que la estancia de Miguel Alonso como alumno y su relación con personas que participaban del mismo entorno no se limitaron a la formación teórica y actividades culturales sino que trascendieron en sus composiciones musicales como fruto de la recepción consciente e inconsciente de unas melodías cuyo estudio musicológico estaba en pleno auge. El propio Alonso manifestó su opinión sobre este tipo de música mencionando al filósofo alemán G. von Herder y el término *volkslied* o canto popular para denunciar los prejuicios respecto al folclore, que "(...) es una de las aportaciones más decisivas para el conocimiento de las características antropológicas, de la calidad del pensamiento, de la categoría de sus aptitudes artísticas y de la capacidad de expresarlas y comunicarlas. Hay que tomarlo muy en serio y desterrar esa especie de tinte peyorativo que suele colorear el término"¹³. Este interés por el folclore en general y su música en particular tuvo especial importancia en la zona castellana, hecho que atestiguan los numerosos cancioneros, libros y estudios analíticos de los cuales hemos mencionado antes algunos y en la bibliografía final se recogen más ejemplos.

La valoración de la música popular de tradición oral también forma parte, hasta cierto punto, de un gusto estético muy habitual en los años de posguerra. Éste consistía en tomar elementos folclóricos como respuesta a la pretensión nacionalista de crear una música propia de España que ya se daba en la primera mitad del siglo XX y llega hasta la generación de compositores precedente a la de Miguel Alonso, en la década de los 40, definida como '*neocasticista*'. Ahora bien, mientras la recurrencia al folclore como arma ideológica era frecuente en aquella época¹⁴, el caso de Alonso se acerca más al campo etnomusicológico. Es cierto que la zona castellana atrajo la atención de varios compositores como base para la creación de una música típicamente española debido al pensamiento historicista que la consideraba origen de la nación. Sin embargo, Alonso no lleva a cabo una estilización de elementos musicales populares sino que los cita explícitamente en sus obras como propios de la zona geográfica a la que pertenecen. En este sentido podría hablarse, más bien, de cierto regionalismo relacionado con sus propias experiencias vitales. Y es de suponer que el contacto directo con maestros que transcriben las melodías populares le llevase a valorarlas en el entorno natural en que se gestaban, sin pretender "unificarlas" en una música nacionalista más homogénea.

Aparte de contar con el testimonio escrito del propio autor y de otras personas, lo que más llama la atención es la existencia de algunas partituras originales de su puño y letra que constituyen las obras más tempranas del compositor.

3.1- Armonización de melodías populares

En los artículos de prensa o en los programas de conciertos que hacen referencia directa a Alonso se suelen citar como primeras composiciones la escena dramática *La Morisca* (1955)

13. ALONSO, Miguel: "Profundidad del Cancionero charro", en *Revista informativa La Brezosa* (pp. 16-18), nº 1 (Villavieja de Yeltes, abril-1996).

14. Este tema, como el del casticismo, están ampliamente tratados en la tesis doctoral de MARTÍNEZ DEL FRESNO, B.: *Julio Gómez. Una época de la música española*. ICCMU (Madrid, 1999).

y la obra *Te Dominum Confitemur* (1954), y él mismo se refiere a esta última como “la primera composición digna de ser mencionada (...)”¹⁵. Esta exclusión de las obras anteriores, que fueron de las primeras notas en salir de la pluma creadora, quizá se deba a que el propio Alonso las considerara pequeños “ensayos” o ejercicios musicales durante su época de estudiante, haciendo que su carrera musical propiamente dicha comenzara con sus primeros méritos curriculares: el “Premio Extraordinario Fin de Carrera” de Composición seguido del “Premio Roma”¹⁶. Sin embargo, estas piezas sí merecen cierta atención porque, al igual que otras obras suyas, se crearon en un contexto bastante representativo del cambio social e histórico que tenía lugar en esa época y, si “la canción popular es el reflejo musical del mundo”¹⁷, estas obras no serán una excepción.

El género que predomina en sus armonizaciones de melodías populares es el coral. Las cuatro obras tituladas *El molino* (Ciudad Rodrigo, 8-III-1947), *El burro Villarino* (Madrid, 6-IV-1942) *La Clara* (Madrid, 6-III-1953) y *La lancha marinera* (Madrid, 12-I-1952) son pequeñas piezas para cuatro voces mixtas, excepto la segunda que es para tres. Sin embargo, también hay otras tres obras para canto y piano: *¿En dónde tejemos la danza?*, *La rueca* (ambas en Madrid, 1952, sobre textos de Gabriela Mistral y Francisco Villaespesa, respectivamente), de las que también hace sendas versiones para orquesta, y *Copliillas de Chinchón* (Roma, 1959-60, con texto de José Manuel Lapuerta Quintero)¹⁸.

El origen de la melodía está bastante claro en algunas de ellas, como *El burro Villarino* que es una canción popular de la zona de la ribera salmantina del Duero o la jota charra *La Clara*¹⁹. Las otras dos, a pesar de estar señaladas en la partitura original como “popular” y de presentar rasgos claramente afines a esta música, no aparecen en los cancioneros consultados. El elemento popular de las obras para canto y piano lo encontramos en la línea melódica y en la temática textual mientras que la parte instrumental casi siempre cumple la función de apoyo rítmico-armónico.

Todas constan de elementos musicales sencillos; son de corta duración y predomina la estructura bipartita con abundantes fórmulas repetitivas que facilitan su memorización (no podemos olvidar que su principal canal de transmisión era el oral). Todas las letras son de temática popular, como la historia de algún personaje supuestamente conocido en la zona (*La Clara* cuenta la historietta de una chica de Villamayor, no exenta del matiz pícaro que a veces contienen estas rimas tradicionales), las clasificadas como “canciones de trabajo” (el

15. Algunas sí aparecen en MEDINA ÁLVAREZ, Ángel *Op. cit.* (págs. 328-333); GARCÍA DEL BUSTO: *Op. cit.*; TEMPRANO, Andrés: “Miguel Alonso”, en *14 Compositores españoles de hoy* (págs 13-37). Ed. por E. Casares. Publicaciones de la Universidad. Col./ Ethos-Música nº 9 (1982).

16. Se le otorgó el “Premio Extraordinario Fin de Carrera” de Composición del Real Conservatorio Superior de Madrid en 1954 por *Te Dominum Confitemur* y ganó el “Premio Roma” en 1955 con *La Morisca*.

17. Cita de F. Nietzsche en MADAGÁN CHAO, P.: *Op. cit.*

18. Todos los lugares y fechas de composición que señalamos están sacados de las propias partituras originales firmadas por el autor. Legado Miguel Alonso (ICCMU).

19. La primera de ellas citada en ARTERO, José: “Prólogo galeato”, en *Nuevo cancionero salmantino* de A. Sánchez Fraile; MADAGÁN CHAO, P.: *Música popular. IV* [grabación sonora] (pág. 9). Caja Duero (Salamanca, 2002). En la partitura de la segunda aparece la indicación “jota charra” a modo de subtítulo y también está recogida en el *Cancionero básico para zamoranos* de F. Prieto y M. Manzano (es la melodía nº 46).

molinero, el barquero), o referencias a alguna actividad cotidiana (en dos de los ejemplos, hilar con la rueca). La letra de estas canciones es fundamental no solo por constituir la base sobre la que se construye la música sino también porque condiciona casi todos los parámetros musicales²⁰. En este sentido, las obras de Alonso consiguen una gran expresividad mediante los diseños melódicos efectuados sobre una palabra o idea y la configuración de la propia estructura musical; esto se ve claramente en *El Molino*, donde el *tempo* aumenta cuando habla de la rueda (es decir, expresión de su movimiento constante y circular) y disminuye cuando canta “me voy durmiendo”. Además, la existencia de onomatopeyas en las letras originales también influye en algunas figuraciones rítmicas [Ejemplo 1]. La textura suele ser bastante homofónica pero Alonso utiliza con frecuencia pasajes y técnicas contrapuntísticas, como la superposición de ritmos, heterorritmos que forman la característica hemiola, o la entrada escalonada de las voces [Ej. 2], lo cual responde a su formación “académica”²¹.

Ej. 1: *El Molino* (fragmento)

The image shows a musical score for a four-part vocal setting of a fragment from 'El Molino'. The parts are Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'Cuan - do yo-a mi mo li - no suel to la rue - da le - ré, le - ré'. The Soprano part has a melodic line with some grace notes. The Alto, Tenor, and Bass parts follow a similar pattern, with the Bass part having a more active, rhythmic line.

Ej. 2, a: *La Rueca* (cc. 37-40)

The image shows a musical score for 'La Rueca' (cc. 37-40). It features a complex polyphonic texture with multiple voices and instruments. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are: 'E - so - bi - na - me - di - a - la - rue - ca - me - di - a - la - rue - ca'. The texture is dense, with many overlapping lines and complex rhythmic patterns.

20. La música en general suele componerse con fines comunicativos, es decir, de transmitir un mensaje. Este puede tratarse de alguna idea conceptual o sentimiento abstracto o de la ilustración de un discurso textual, como sucede con los poemas sinfónicos. Con algunas excepciones, esta función es más evidente en las músicas populares cantadas debido a los escasos recursos divulgativos de su entorno social original.

21. Este término también se emplea, en las reseñas biográficas del compositor y por él mismo, para designar su primera etapa compositiva.

Ej. 2, b: *La Clara (jota charra)* (cc. 20-24)

Soprano: que ya no te quie-re la de la to qui - lla
 Alto: que ya no te quie re to qui-lla
 Tenor: la de la to qui - lla
 Bass: to qui lla

El ritmo es, como casi todos los autores especialistas señalan, el parámetro musical más característico y complejo de la música de tradición oral, y precisamente la variedad y riqueza rítmica es uno de los rasgos más señalados del repertorio salmantino. Aunque los ritmos de casi todas estas armonizaciones recuerdan a los de baile, no presentan demasiada complejidad interna salvo en las canciones para voz y piano en las que el acompañamiento instrumental no suele discurrir según una pauta rítmica fija sino que varía sus acentos. Todas estas obras son cantos de estilo silábico, en los que el ritmo se adapta al texto cambiando de compás de forma irregular según los acentos de las palabras y el carácter de las frases. En ocasiones, esto genera polirritmos simultáneos, como es el caso de *¿En dónde tejemos la danza?*, donde también utiliza unas figuraciones que recuerdan a algunos patrones rítmicos de la “charrada” en la mano derecha del acompañamiento, más por los acentos que por la métrica [Ej. 3]. Se puede decir que todas las obras se basan en pequeñas fórmulas rítmicas que van haciendo alguna variación sin cambiar el pulso; predominan los ritmos binarios de subdivisión ternaria que recuerdan a la jota y al fandango en una forma muy simplificada.

Ej. 3: *¿En dónde tejemos la danza?* (cc. 4-7)

¿En dón de te je - mos la dan - za?

(cc. 20-24)



Otro de los parámetros fundamentales de esta música es la armonía modal que algunos autores identifican con las escalas naturales de los sonidos. Las obras de Miguel Alonso también presentan sonoridades modales aunque, al tratarse de armonizaciones, siempre mantienen un centro tonal que se desdibuja por la introducción de cromatismos o por la ambigüedad de los grados de la escala. En todas ellas encontramos procedimientos como la alternancia entre un modo mayor y su homónimo menor, el evitar la tercera de los acordes de dominante en las cadencias, o la presencia de la tercera dúplice, rasgo muy propio del repertorio popular. Las características modales se encuentran sobre todo en el discurso melódico, donde las escalas pentáfonas que utiliza adquieren la sonoridad propia de algún modo, siendo los más frecuentes los de Mi, La, y Re.

Toda esta unión entre rasgos de la música popular y técnicas compositivas más elaboradas (propias de la anterior citada música “cult”) es muy frecuente en la obra de Miguel Alonso y demuestra que supo integrar ambos géneros sin distorsionar sus elementos característicos²².

3.2- Música popular y música religiosa: ideología y características musicales como elementos de unión

A lo largo de la historia, son muchas las veces que estos dos géneros de música, la religiosa y la popular, se han cruzado en diferentes aspectos relacionados entre sí. El que ha predominado como tema de estudio es, precisamente, el de analizar las características musicales de cada uno en su contexto para tratar de saber cuál de los dos influye en el otro; dicho de otra manera, cuál es el “original”. Sobre esto han escrito autores como el Padre Nemesio Otaño, que puso de manifiesto dicha relación en la música montañesa santanderina, García Matos, Dionisio Preciado e Higinio Anglés, entre muchos otros²³. También se le da importancia en varios cancioneros como en el de Haedo o en el prólogo del de Sánchez Fraile²⁴.

22. Opinión también expresada en MADAGÁN CHAO, P.: “Lo sagrado y lo profano, lo popular y lo docto en los cancioneros salmantinos (II)”, en *Salamanca. Revista provincial de estudios* (pág. 255), nº 5. Diputación provincial de Salamanca (1985).

23. ANGLÉS, H.: “Relations of Spanish Folk Song to the Gregorian Chant”, en *Journal of International Folk Music Council* (pp. 54-56), nº 16 (1964); GARCÍA MATOS, M.: *Antología del folklore musical de España 1 y 2* (Madrid, 1966); OTAÑO, N.: *El canto popular montañés* (Santander, 1915); PRECIADO, D.: *Folklore español* (Madrid, 1969).

24. CALABUIG LAGUNA, Salvador: *Cancionero zamorano de Haedo* (Zamora, 1987); SÁNCHEZ FRAILE, A.: *Op. cit.*

Las características musicales que comparten ambos tipos de música se refieren principalmente al aspecto melódico ya que, tanto los cantos gregorianos como las canciones populares, son líneas melódicas en las que predomina el texto y cuya caracterización sonora particular depende de la organización de las alturas de los sonidos, es decir, de los intervalos de la escala sobre la que se forma cada canto. Pero hay otras características ajenas a lo puramente musical que también han tenido que ver en esta interacción.

Si veíamos que Miguel Alonso unía rasgos de la música popular con técnicas compositivas más académicas, en el campo de la música religiosa encontró nuevas posibilidades de utilizar las fuentes de las que bebía. Por una parte, en él compaginó sus estudios musicales con su carrera sacerdotal y, por otra, coincidió con una época de la historia de la iglesia católica muy favorable en cuanto a la creación y proyección de nuevas composiciones. En efecto, el Concilio Vaticano II fue considerado por muchos como la culminación de algo que se venía gestando desde el Motu proprio de S. Pío X *Tra le sollecitudini* (22-XI-1903) pero también constituyó un horizonte en el que algunos vieron el futuro prometedor de la música religioso-litúrgica, otros temieron la pérdida de un patrimonio histórico de siglos de antigüedad y otros, como Alonso, lo consideraron una misión que cumplir: componer nuevas obras musicales según los innovadores dictados papales.

Ahora bien, ¿cuáles son las características extra-musicales que unen lo religioso con lo popular? En primer lugar, y sobre todo a partir del Concilio, ambas requieren ser interpretadas en comunidad la mayoría de las veces, tienen que ser cantos colectivos pudiendo interpretarse a varias voces o al unísono. Ambas mantienen una relación estrecha con los acontecimientos humanos a los que acompañan, sea funcionando como medio expresivo o creando un ambiente apropiado para que tales acontecimientos tengan lugar. En el caso de la música religiosa sería expresión de fe, arrepentimiento, esperanza, etc., y busca preparar el estado de ánimo adecuado de la comunidad de fieles (ya sea dentro de la celebración litúrgica o en algún otro acto de carácter religioso). La música popular, a su vez, suele expresar los sentimientos y las condiciones de vida de quienes viven en el campo o algún hecho típico de la zona donde se canta, y “ambienta” las labores rutinarias o actividades varias con canciones propias de cada tarea²⁵.

Miguel Alonso compuso varias obras que participan de ambos tipos de música y podemos dividirlos en dos apartados: canciones populares de temática religiosa y piezas destinadas al uso ritual.

a) Las canciones populares de temática religiosa, que son las que más guardan relación con el tema que nos ocupa, abundan en los cancioneros casi tanto como cualquier otro tipo de pieza popular. Son obras que, aun estando en otro grupo clasificatorio, aluden de alguna manera a elementos religiosos. Entre ellas destacan los temas de los sacramentos, los mandamientos, o la referencia a algún personaje bíblico. En estos casos la música cumple una función pedagógica puesto que la enumeración de aquéllos, musicalizada y convertida

25. Solo hace falta repasar los índices de los cancioneros para obtener ejemplos: canciones de siega, de arao, de ronda, de esquila, de corro, etc.

en canciones de juegos infantiles, permite memorizarlas fácilmente. Cuando aparecen personajes bíblicos (principalmente la Virgen o Jesucristo) están dotados de atributos humanos, como es el caso de *La Rueda* en la que “La Virgen hilaba (...)”. Esto que podríamos denominar “humanización” contribuye a que la comunidad de una determinada zona tienda a identificarse con dichos personajes, o sea, a “acercarse” más a la religión católica. Tanto el aspecto pedagógico como el misional de estas canciones religiosas encajan perfectamente en la época de las primeras obras de Alonso, cuando la Iglesia trataba de renovar sus principios ideológicos y, con ellos, su repertorio musical.

Como ejemplos de este grupo podemos incluir dos obras de Alonso, *Te está cantando el martillo* y *Tiempo de la media noche*²⁶. Ambas presentan características similares que recuerdan mucho a las melodías populares. Su forma es estrófica sobre dos frases musicales; de la primera pieza se repite cada parte, y de la segunda solamente la última. Las dos poseen un ritmo que en ocasiones queda desdibujado debido a su adaptación textual. En *Te está cantando el martillo*, el ritmo de 2/4 no presenta acentos marcados y el uso de ligaduras entre los compases y figuraciones con puntillo crean una especie de heterorritmia; cambia al compás de 6/8 en la segunda parte con un ritmo constante que, unido al canto silábico, imprime a la música un estilo declamatorio. *Tiempo de la media noche*, en cambio, se adapta al texto alternando compases de 2/4, y 3/4 sin seguir un orden periódico. El ámbito melódico que alcanzan es bastante reducido (una octava y una sexta) y los fraseos son breves y bien marcados. Los aspectos por los que estas dos obras se asemejan a la música religiosa son principalmente dos: la temática y la similitud con el canto gregoriano. *Te está cantando el martillo* podría incluirse en las canciones de trabajo de algún cancionero puesto que habla de la dureza de ser afilador o forjador (“te está cantando el martillo y haciendo ronda la rueda; puede que la luz no pueda librar del humo su brillo”) y lo relaciona con la labor de Dios (“Dios de esta dura porfía de estar sin pausa creando”), para terminar haciendo un llamamiento a la fe (“verte necesitando del hombre más cada día. (...) Dios está sin mortaja en donde un hombre trabaja y un corazón le responde”). Aquí se da el fenómeno de “humanización” que habíamos mencionado y que servía bien al propósito de acercar la religión al pueblo mediante algunos cambios litúrgicos e impulsando una mayor participación de la comunidad de fieles. El tema que trata *Tiempo de media noche* alude directamente a un pasaje bíblico (“...el ángel, espada de doble filo, segó la flor de los hombres bajo los techos de Egipto”). En cuanto a las similitudes con el canto gregoriano, ya mencionamos que son entonaciones declamatorias con diseños melódicos muy sencillos que se mueven por grados conjuntos, efectuando casi todas las cadencias de manera descendente, y cuyo estilo de canto es silábico.

También se caracterizan por su sonoridad modal. *Te está cantando el martillo* utiliza, sobre todo en la primera parte, el modo de La (escala sobre el sonido Mi con el Fa sostenido), tan frecuente en la música popular. Este modo se ha utilizado algunas veces como base para

26. Estas obras solamente aparecen en el catálogo de J. Luis García del Busto con la fecha de su grabación en un LP junto con otras dos obras de Alonso, editado por PAX (Madrid, 1976). Hay dos versiones originales, una para voz sola y otra para voz y acompañamiento de piano u órgano.

algunos cantos del repertorio religioso de Semana Santa debido al *ethos* solemne y severo que ofrece²⁷.

b) Obras destinadas al uso ritual: dentro de este grupo entran las obras musicales que, además de ilustrar una temática religiosa, han sido compuestas específicamente para llevar a cabo algún rito o celebración cultural, pudiendo ser parte de la liturgia o de alguna otra manifestación devota²⁸. Las obras de Alonso que cumplen estos requisitos son muy abundantes a lo largo de toda su producción musical pero sobre todo desde 1960 hasta 1970 (cuando estaba en Roma participando activamente de la reforma conciliar). Estas obras ya están más alejadas de la influencia de la música popular y se construyen con una técnica compositiva más “docta”²⁹ que recuerda a la polifonía renacentista pero con un lenguaje que se hará cada vez más contemporáneo en su repertorio hasta llegar a los umbrales de la música electroacústica.

Entre las piezas que aún se encuentran entre la música popular y la música religiosa destaca la presencia de himnos³⁰. Hasta el momento, hemos encontrado hasta siete himnos compuestos por Miguel Alonso entre 1959 y 1966, excepto el *Himno a San Agustín* que es del año 1999. Casi todos ellos tienen características musicales similares que recuerdan a las que habíamos visto de las melodías populares: estructura bipartita constituida por antifona y estrofa (a veces con fórmulas repetitivas o varias estrofas que alternan con un estribillo). Deben ser cantados por un grupo de personas o “coro popular”³¹ con acompañamiento de órgano. Suelen tener unos compases de introducción instrumental al principio, probablemente pensado para orientar al coro en la afinación; además, este acompañamiento cumple una función de apoyo armónico efectuando acordes verticales mantenidos en las partes acentuadas de la voz. Las melodías son sencillas y cantables, generalmente con un ámbito de octava y fraseos breves que hacen coincidir las respiraciones musicales con el final de los versos; al ser éstos octosílabos, el compositor acorta las frases haciendo que el canto sea estrictamente silábico. A diferencia de las dos obras que vimos en el epígrafe anterior, en los himnos predomina la tonalidad, lo cual resulta comprensible si pensamos que se trata de obras compuestas para ser cantadas por una comunidad de fieles cuyos oídos estarían más acostumbrados al sistema tonal, de modo que emplear en ellas fórmulas modales significaría complicarles la entonación y memorización de la partitura. Aún así, la tonalidad que emplea en la mayoría de ellas es la de Re menor, auditivamente similar al modo de La que antes indicamos como uno de los más característicos en la música popular de tradición oral. Hay uno en concreto que está directamente relacionado con Zamora. El *Himno al Santísimo*

27. MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero popular de Burgos*, tomo I (pág. 174). Diputación provincial de Burgos (2001). Empleamos el término griego *ethos* porque se refiere tanto a la sonoridad como a la funcionalidad del modo.

28. Este apartado no será extenso debido a que estamos realizando un trabajo directamente relacionado con este tema.

29. Según la expresión empleada por MADAGÁN CHAO, P. *Op. cit.*

30. Este tipo de piezas poético-musicales se han caracterizado, sobre todo, por su función y temática, que consiste en un “canto de alabanza a Dios, a los apóstoles y a los santos”. GUTIÉRREZ, Carmen J.: voz “Himno”, en el *Diccionario de música hispana e hispanoamericana*. *Op. cit.*

31. Indicación de M. Alonso en la partitura original del *Himno al apóstol Santiago* (Roma, junio-1959). Legado Miguel Alonso (ICCMU).

Cristo de los afligidos (1961) es una pieza de alabanza al patrono de Villarrídel Campos al que el autor dedica su composición “con filial devoción”³².

3.3- Cita y “sabor” popular en obras más elaboradas:

Hay dos composiciones en las que Miguel Alonso emplea los dos procedimientos básicos de recurrencia al repertorio musical popular, armonizando melodías preexistentes o tomando parámetros musicales que doten a las piezas de esa sonoridad característica. Son obras más elaboradas y que tuvieron una mayor trascendencia en el panorama musical español.

La primera de ellas es el *Tríptico salmantino*. Como su propio nombre indica, se trata de tres piezas que hacen algún tipo de referencia al ambiente popular de Salamanca y que fueron compuestas en distintas fechas como también se interpretaron en diferentes conciertos. Las tres llevan títulos independientes con un subtítulo que corresponde al texto de cada una o, en el caso de la segunda de ellas, al título del texto original; el orden en que las reunió convirtiéndolas en tríptico no corresponde con el orden cronológico de su creación: *Salmantina (Por entrar)* (Madrid, 1954), *Nocturno (La estrella del pastor)* (Madrid, 1952), y *Fandango (Ahí tienes mi corazón)* (Roma, 29-X-1966). El texto del *Nocturno* es una poesía de Juan Ramón Jiménez mientras que las otras dos se basan en textos populares³³. Todas son canciones breves para soprano y piano y guardan tantas similitudes con las obras que vimos al principio que se podrían poner en el mismo apartado. La textura es muy parecida a la que tienen *¿En dónde tejemos la danza?* y *La rueda* aunque está más elaborada en el *Tríptico*. También aquí encontramos los mismos tipos de estructuras: las dos primeras son bipartitas mientras que el fandango tiene el esquema formal ABA, así como unas líneas melódicas de gran lirismo que se mueven dentro del ámbito de octava. Aunque tienen una tonalidad principal también muestran rasgos de modalidad mediante procedimientos que tienden a desdibujar los puntos de atracción y reposo del centro tonal, como el La menor de *Por entrar* que no se concreta hasta casi los últimos compases de la obra, se apoya mucho sobre la nota Si y usa con frecuencia el intervalo de cuarta, ya sea para efectuar pequeños saltos melódicos como para la construcción de acordes verticales. En *Ahí tienes mi corazón* utiliza una escala natural (sin alteraciones) sobre la nota Sol con el sexto grado rebajado, pero es en el *Nocturno* donde encontramos un ejemplo más claro de tonalidad desdibujada. De hecho, es la pieza donde más claramente podemos afirmar que se trata de Sol mayor pero, en el transcurso de la obra, evita la tercera nota del acorde del quinto grado incluso en las cadencias y emplea una escala sobre la nota Mi que recuerda, de nuevo, al modo de La. En cuanto al ritmo, muestra su origen popular más aún que en las piezas corales anteriores, con agrupaciones que recuerdan las charradas (aunque simplificadas) y el fandango, como indica el propio título de *Ahí tienes mi corazón*. Se puede decir que, en cada una de las tres obras, el ritmo

32. En la partitura original. Este himno también se cita en MADAGÁN CHAO, P.: *Op. cit.*, donde se comenta que contiene “características rítmico-melódicas salmantinas” y se edita una pequeña parte de la partitura. La letra es de José M. Lapuerta Quintero, el mismo que puso la letra a *Copliilas de Chinchón*.

33. Según anotación del propio autor en las partituras y catálogo de GARCÍA DEL BUSTO: *Op. cit.*

se genera a partir de una pequeña célula característica sobre la cual tanto melodía como acompañamiento instrumental van haciendo pequeñas variaciones.

Ej. 4, a: *Salmantina (Por entrar)* (cc. 1-5)

Por en trar por en trar en tu cuar - to

Ej. 4, b: *Nocturno* (cc. 18-21)

So - los con su do lien te ir de rí - os

Ej. 4, c: *Fandango (Ahí tienes mi corazón)* (cc. 20-28)

so - ledades o la tra - te - a - da y de - va - ma - la - je - a - mi - y el a - na

La temática de las letras es de carácter marcadamente popular, más aún que las melodías. No debemos olvidar que, en este caso creativo, fue primero el texto que la música. La *Salmantina* cuenta una historieta agrídulce de tipo narrativo y con cierta picardía de tipo amoroso. Con esa misma especie de sorna, El *Fandango* describe una situación de desigualdad entre dos clases sociales. Por último, el texto del *Nocturno* de Juan Ramón Jiménez, es descriptivo y narrativo; parece bastante improbable que Alonso escogiera este texto al azar dado que en él se juntan dos temas directamente relacionados con la recurrencia al mundo de lo folclórico y las referencias a lo religioso: en la primera parte de la obra describe los campos de trigo típicos de la zona castellana y en la segunda enlaza esa descripción con una referencia metafórica a la Natividad.

Las piezas del *Tríptico salmantino* se interpretaron por separado en cuatro conciertos. El primero de ellos, en el que solamente se tocó *Salmantina*, tuvo lugar en Roma en el año 1964. Las otras dos fueron interpretadas también en Roma dos años más tarde y una de ellas, *Ahí tienes mi corazón*, volvió a sonar en un escenario de Badajoz en 1983. La crítica de un periódico italiano comentaba que las piezas compuestas por Alonso eran “di delicato zapore iberico, alle quali il compositore –presente in sala e festeggiatissimo- ha ridonato il fervore delle originali melodie popolari, arricchite nella parte pianistica di originali e suggestivi arabeschi.”³⁴ La única y última vez que se interpretó el *Tríptico* completo fue en el “Ciclo de Compositores españoles: ni jóvenes ni viejos” (Madrid, 1995), con la mezzosoprano María Aragón y Sebastián Mariné al piano³⁵.

Y así llegamos a la *Égloga de Plácida y Vitoriano. Homenaje a Juan del Enzina*, que podría considerarse culminación y síntesis de la recurrencia a elementos de la música popular salmantina mediante la unión de lo folclórico con técnicas más propias de la música de autor. Miguel Alonso compuso esta obra teatral-radiofónica estando en Madrid en 1974 por encargo de la Dirección de Programas de Teatro de Radio Nacional de España, estrenándose el 28 de marzo del mismo año con motivo de la conmemoración del Día Internacional del Teatro. La primera vez que se pudo oír en concierto fue el 18 de diciembre de 1976 en Ciudad Rodrigo, versionada para arpa sola³⁶.

La elección de Juan del Enzina como fuente tiene un doble sentido para nosotros; por una parte, son numerosos los textos teóricos que hablan de él como el precursor inmediato del teatro tal y como lo conocemos hoy en día, lo cual explica el encargo y la fecha de su estreno, pero también se ha señalado la posible influencia del repertorio popular en las composicio-

34. “AGIMUS (Associazione Giovanile Musicale). Per gli studenti delle scuole secondarie. 4º Concerto della stagione 1964-65. Sala Borromini” [programa de concierto] (6-XI-1964), S.n.: “Concerto all’Academia Spagnola”, en *L’Osservatore Romano* (15-XII-1966), L. F.: “Cronache d’arte”, en *L’Osservatore Romano* (23-XII-1966).

35. Programa del concierto en la revista *Festival de Otoño* (pág. 19). Comunidad de Madrid. Consejería de Educación y cultura (Madrid, 1995).

36. Anunciaron este estreno *La Voz de Miróbriga* (5-12-1976) y *La Gaceta Regional* (7-XII-1976). También aparecen comentarios posteriores al concierto en S.n.: “Concierto”, en *La Gaceta Regional* (22-XII-1976) y VEGAS, Santiago: “Extraordinario concierto de arpa a cargo de Ana María Martíni y música de Miguel Alonso”, en *El Adelanto* (22-XII-1976).

nes de este autor³⁷. Por otra parte, la biografía de Enzina está íntimamente relacionada con Salamanca y con Roma, como sería el caso del propio Alonso³⁸.

Los textos de la *Égloga* están basados en el de la obra análoga de Juan del Enzina, adaptados por Juan José Plans, y los efectivos para los que está escrita la partitura son flauta, oboe, arpa, pandereta, plato suspendido, mezzosoprano y tenor. La égloga original está contenida en el *Cancionero de Palacio*, compuesta hacia 1513 y estrenada en casa del cardenal Arborea en presencia del papa Julio II. Para su musicalización, Alonso escogió cuatro villancicos del mismo Enzina cuya característica principal es la brevedad y sencillez en todos sus parámetros musicales que bien podrían aplicarse a la música popular: forma bipartita, melodía de ámbito reducido, estilo silábico y textura homofónica. Ahora bien, también presentan rasgos más propios de la polifonía renacentista, como es la construcción de los acordes tríada que se mueven por movimiento paralelo, la predilección por el ritmo binario o el predominio de la armonía tonal.

Los siete números que componen la obra se estructuran de esta manera:

- 1-Preludio (tomado del villancico "Cucú, cucú, currucucú" de Enzina)
- 2- Aria de Plácida (tomada de "Fata la parte")
- 3- Aria de Vitoriano (de "Si abrá en este baldrés!")
- 4- Villancico (de "Pues que jamás olvidaros").
- 5- Interludio, instrumental y de danza (temas originales de M. Alonso)
- 6- Dúo de Plácida y Vitoriano (emplea las arias de ambos)
- 7- Pastoral y Final (tema popular de "El Cordón")

La adaptación musical que hace Alonso es bastante fiel a las partituras originales. Mantiene la misma melodía con algunos cambios figurativos para adaptarla al texto, utiliza la misma forma bipartita, la textura homofónica formada por acordes de tríada verticales y la misma sencillez armónica. En las dos arias, la flauta y el oboe hacen pequeñas repeticiones de la melodía principal mientras la voz permanece en silencio; cuando alguno de los personajes canta lo hace acompañado solamente por el arpa de modo que asemeja una pieza de melodía acompañada, y es en estos casos cuando la tonalidad resulta más ambigua y tiende a la modalidad característica del repertorio popular. Alonso cambia la tonalidad de estas piezas originales (de Sol menor a Do mayor y de Re menor a La menor) lo cual le permite construir las melodías sobre una escala pentáfona cuya interválica corresponde al modo de Re. Sin embargo, la tonalidad de los números instrumentales está mucho más definida.

La *Pastoral y Final* es el número que más recuerda a la música salmantina porque se basa en el tema popular que se canta en Villavieja de Yeltes (Salamanca) en honor a la Virgen de

37. Sirvan como ejemplos: VVAA.: *La obra musical de Juan del Encina*. Centro de Cultura Tradicional/ Diputación Provincial de Salamanca (Salamanca, 1997) y SOTO, Edward Fred: *A study of the villancicos of Juan del Encina in the Cancionero Musical de Palacio*. Ed. facsímil por University Microfilms Internacional (Ann Arbor, Michigan, U.S.A., 1985).

38. Además de nacer en Salamanca, Juan del Enzina anhelaba ser maestro de coro de la catedral de esta ciudad, puesto que no consiguió ni siquiera por mediación del Papa Alejandro VI en 1502. Llegó a formar parte de la vida artística de la corte papal desde que fue a Roma hacia el 1500. El propio Alonso menciona esta similitud entre ellos en las notas de la grabación sonora citada en la nota nº 45.

Caballeros³⁹. El elemento más evidente que muestra la partitura es el ritmo ternario que recuerda vagamente al fandango. Además, este es el único número que cuenta con instrumentos de percusión típicamente folclóricos como son la pandereta y las sonajas.

Los comentarios y críticas que aparecen en la prensa reflejan la gran asistencia de personas que hubo en esos conciertos y, si nos fiamos de su testimonio escrito, en todos los casos la obra de Alonso tuvo bastante éxito. Después de su estreno en Ciudad Rodrigo, concierto que se repitió en el mismo sitio al año siguiente, también se interpretaría en Ciudad Real, Toledo, Badajoz y Madrid⁴⁰.

Además de los conciertos *in situ*, la *Égloga de Plácida y Vitoriano. Homenaje a Juan del Enzina* también fue interpretada por la arpista Ana María Martini en el programa de televisión "Café-concierto" el día 10 de noviembre de 1977⁴¹. Dos años más tarde, se hizo una grabación sonora de la versión original para mezzosoprano, tenor y pequeño conjunto instrumental⁴².

4- A modo de conclusión

Todo lo expuesto anteriormente nos permite afirmar que el compositor Miguel Alonso Gómez, dentro de una trayectoria musical muy diversa, comenzó a componer tomando el repertorio popular salmantino y zamorano como referencia. De esta manera queda demostrado en él lo adecuados que pueden ser, en general, los elementos de la música popular para ser utilizados con fines pedagógicos. A pesar de que esta influencia está marcada por una fuerte relación personal y vital con la zona a la que nos referimos, él mismo fue consciente de las posibilidades que ofrecía dicho repertorio en materia compositiva ya fuera tomándolo como citas musicales o como inspiración para creaciones de propia factura. Por esta razón estudió las obras de sus predecesores y maestros de las que partió en los primeros años de su carrera para ir evolucionando hacia una técnica propia que ya encontramos en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*. A lo largo de esa evolución fue asimilando otros tipos de música, sobre todo la religiosa, y es en ese momento cuando la figura de Alonso se nos presenta como pieza necesaria para reconstruir la historia de la música española contemporánea y la relación que empezaba a mantener con el mundo musical de otros países europeos.

39. Comentada en MADAGÁN CHAO, P.: *Op. cit.*, donde transcribe gran parte de la obra.

40. BARROSO DE CÉSPEDES, M.: "Concierto de arpa por Ana María Martini", en *Lanza* (4-III-1977); BONILLA, C.: "Concierto de arpa", en *El Alcázar* (14-III-1977); RABANAL BRITO, T.: "Recital de arpa a cargo de Ana María Martini", en *Hoy* (24-XI-1977); HONTANÓN, L.: "II Semana de Música Española", en *ABC* (17-X-1985) y programa de este último concierto: "El pasado de la música en nuestro tiempo", dentro del Festival de Otoño. Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura (Madrid, 14-X-1985).

41. Revista de la programación televisiva *TeleRadio* nº 1037, pp. 32-33 (Madrid, 11-XI-1977).

42. *Música española* contemporánea [LP]. Ed. Movieplay, S.A. (Madrid, 1979).

Bibliografía

- ALONSO, Miguel: "Profundidad del Cancionero charro", en *Informativa La Brezosa* (pp. 16-18), nº 1 (Villavieja de Yeltes, abril de 1996)
- ALONSO, Miguel: "Feliz aniversario", en *Centro Cultural y Recreativo "El Porvenir. XXX Aniversario de su Fundación*, (pp. 49-51) (Ciudad Rodrigo, octubre-1996)
- ANGLÉS, Higinio: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos, III. Cancionero Musical de Palacio, vol. 2*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Barcelona, 1951)
- CALABUIG LAGUNA, Salvador: *Cancionero zamorano de Haedo* (Zamora, 1987)
- CASAMAR: "Con Miguel Alonso se inician los catálogos de compositores españoles", en *La Gaceta* (pág. 78) (Ciudad Rodrigo, 14-XII-1991)
- DOMÍNGUEZ, Ignacio María: "Una buena noticia", en *LAZOS. Boletín informativo de la Asociación Antiguos Alumnos del Seminario de Ciudad Rodrigo* (pp. 25-27), nº 6. Ed. A.A.A. de Ciudad Rodrigo (febrero-1987)
- FRADES GARCÍA, Fernando: "Entrevista a Miguel Alonso", en *La Brezosa* (pp. 18-20), nº 2 (Villavieja de Yeltes, 1996)
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Miguel Alonso* [catálogo]. SGAE (Madrid, 1991)
- GARCÍA MATOS, M.: "Sobre algunos ritmos de nuestro país", en *Anuario Musical del IEM XV* (pp. 101-121), y XVI (pp.27-54) (Madrid, 1960)
- GOYENECHEA E ITURRIA, Hilario: *Ramillete de cantos charros*. Unión Musical Española (Madrid, 1931)
- *Hojas folklóricas del Centro de Estudios Salmantinos*. Ed. a cargo de Ángel Carril. Col. Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca. (Salamanca, 1951-1956)
- LEDESMA, Dámaso: *Folk-lore o Cancionero salmantino* (Madrid, 1907). 1ª ed. Librería Editorial de María Auxiliadora (Sevilla, 1904)
- MADAGÁN CHAO, Pilar: "Lo sagrado y lo profano, lo popular y lo docto en los cancioneros salmantinos (II), en *Salamanca. Revista provincial de estudios* (pp. 247-267), nº 15. Excma. Diputación provincial de Salamanca (enero/ marzo-1985)
- MADAGÁN CHAO, Pilar: *Notas sobre la canción popular salmantina*. (Salamanca, 1982)
- MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero de folklore zamorano*. Tomo I. Ed. Alpuerto (Madrid, 1982)
- MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero popular de Burgos*. Tomos I y II. Diputación provincial de Burgos (2001)
- MANZANO ALONSO, Miguel: *Canciones zamoranas*. Ed. Alpuerto (Madrid, 1986)
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: *Julio Gómez. Una época de la música española*. ICCMU (Madrid, 1999).
- MINGOTE, Ángel: *Cancionero musical de la provincia de Zaragoza*. Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.) (Zaragoza, 1981)
- OLMEDA, Federico: *Folk-Lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*. Librería Editorial de María Auxiliadora (Sevilla, 1903)

- *Páginas inéditas del cancionero de Salamanca I* recopilación de Manuel García Matos y Aníbal Sánchez Fraile; edición y estudio: Angel Carril Ramos, Miguel Manzano Alonso PRIETO, Fabriciano y MANZANO, Miguel: *Cancionero básico para zamoranos*. Ediciones Monte Casino (Zamora, 1998)
- SÁNCHEZ FRAILE, Aníbal: *Nuevo cancionero salmantino: colección de canciones y temas folklóricos inéditos* (Salamanca, 1943)
- S.n.: “Miguel Alonso. Un compositor criado en Villavieja”, en *El Encinar* (pp. 4-5), nº 16 (Villavieja de Yeltes, diciembre-1986)
- SOTO, Edward Fred: *A study of the villancicos of Juan del Encina in the Cancionero Musical de Palacio*. Ed. facsímil por University Microfilms Internacional (Ann Arbor, Michigan, U.S.A., 1985)
- VVAA: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Coord. E. Casares. Sociedad General de Autores y Editores (Madrid, 1999)
- VVAA.: *La obra musical de Juan del Encina*. Centro de Cultura Tradicional/ Diputación Provincial de Salamanca (Salamanca, 1997)
- VVAA: *Música popular de Zamora. 7 versiones corales*. Ed. Alpuerto (Zamora, 1984)

Nota biográfica

Ana Pozo Nuevo (Oviedo, 1980) comenzó sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música “Eduardo Martínez Torner” de su ciudad natal a la edad de diez años, licenciándose en las especialidades de Violín y Música de Cámara en 2002. Ese mismo año se matricula en la licenciatura de Historia y Ciencias de la Música, finalizándola en el año 2004 con la obtención del Premio Fin de Carrera. En 2006 concluye los estudios de doctorado del Tercer Ciclo con un trabajo de investigación en torno al compositor Miguel Alonso Gómez, sobre el que realiza su tesis doctoral con una beca de investigación del Principado de Asturias, en la Universidad de Oviedo. Ha escrito un artículo para la *Revista de Musicología* sobre la música popular asturiana actual y es miembro del Grupo de Investigación *Diapente XXI*, dirigido por el Dr. Ángel Medina Álvarez, cuyo campo de estudio se centra en la música española e hispanoamericana del siglo XX.

¿Existe un periodismo flamenco?

Francisco Vargas

Periodista

Resumen

Lo del periodismo flamenco no es de ahora, sino de hace más de un siglo. Aquel incipiente periodismo flamenco cumplió su papel de difusión, al margen de que ésta fuera muchas veces más perjudicial que beneficiosa. Tan es así, que el flamenco en la prensa del XIX suele aparecer más como motivo de escándalo que de fiesta, más propio de las páginas de sucesos que de las de espectáculos o cultura. A partir de los años setenta el periodismo flamenco tuvo un auge espectacular. Sin embargo, hoy, en la era de las comunicaciones, los medios donde se puede ejercer el periodismo flamenco siguen sin enterarse, el periodismo flamenco no está presente en sus redacciones, quizá porque no exista como tal. Pero este panorama escasamente alentador no debe arredrar al periodista flamenco, al crítico, pues debido al esplendente momento que vive el arte flamenco los encargados de recoger su historia deben posicionarse y cargarse de responsabilidad, pero siendo conscientes de que son creadores de opinión y de que su aptitud y su actitud contribuyen, en mayor o menor medida, al resultado final de la cosa. Gracias a la labor impagable e imprescindible del periodismo flamenco, el arte flamenco es otro, mucho mejor considerado y aceptado que hace unos años. Es deber del crítico estar abierto al conocimiento y a la aceptación de las nuevas tendencias que se vayan produciendo. El arte es consustancial con la libertad y el crítico no puede vivir ni escribir de espaldas a ella. ¿Y el fenómeno tecnológico llamado Internet? Pocas formas mejores de mostrar la globalización del flamenco: es una evidencia de que el flamenco está dejando de ser patrimonio andaluz para convertirse en patrimonio global de la humanidad: el flamenco crece y llega a públicos físicamente lejanos y culturalmente mucho más alejados aún. Es la garantía más fiable de que hay flamenco por rato.

I. Antecedentes del periodismo flamenco

Lo del periodismo flamenco no es de ahora, sino de hace más de un siglo. O sea, desde que el arte flamenco comienza a ser conocido y considerado –bien o mal– como tal. Quiere decirse que en cuanto el flamenco es aceptado –poco o mucho– por la sociedad en la que vive y se desarrolla, la prensa escrita se hace eco del fenómeno artístico y social de igual manera que lo hace con otros actos sociales y espectáculos. Otra cosa es que dicho tratamiento se hiciera con el conocimiento y respeto debidos, que a la luz de los documentos históricos no fue así como bien se puede comprobar. No obstante, aquel incipiente periodismo flamenco cumplió su papel de difusión, al margen de que ésta fuera muchas veces más perjudicial que beneficiosa. Tan es así, que el flamenco en la prensa del XIX suele aparecer más como motivo de escándalo que de fiesta, más propio de las páginas de sucesos

que de las de espectáculos o cultura. Tal vez pueda parecer que exagero la nota, pero son escasas las crónicas, aparecidas en los medios de comunicación de la época, que leídas hoy se puedan considerar positivas hacia el arte flamenco, arte novedoso –vanguardista, si así puede decirse– que cuando entonces apareció en la sociedad buscando un sitio que no tenía y que, además, se le negaba, mediatizado como estaba por los prejuicios sociales y los reparos intelectuales; aunque cada vez más extendido no sólo por Andalucía, sino allende Despeñaperros, primero en Madrid y con el tiempo por otras regiones de España. De tal modo, que hasta casi los últimos años del mencionado siglo no encontramos textos publicados que hablen bien del flamenco, salvando lo publicado por el malagueño Serafín Estébanez Calderón “El Solitario”, escritor costumbrista, que en sus andanzas por Andalucía recalca en Triana para relatarnos una fiesta flamenca perfectamente organizada de acuerdo a lo que hoy llamaríamos un espectáculo flamenco. Así se puede comprobar en “Un Baile en Triana” (1831) y “Asamblea General” (1845). Lo que digo se puede constatar echando mano de los periódicos –más o menos importantes– y de parte de la literatura del último tercio del XIX y primeros años del siglo XX. Durante ese período –el del despegue como espectáculo del flamenco– no faltaron cronistas y escritores que se ocuparon con cierta asiduidad del hecho flamenco, aunque no todos con la misma intensidad ni precisión, ni con la misma comprensión intelectual: ahí están los casos, tomados como ejemplo no limitativo, de Eduardo del Palacio, Núñez de Arce, Vélez de Aragón, José Navarrete o Rosario de Acuña.

En tanto que el nacimiento del flamenco, así aceptado como espectáculo, independientemente de su denominación, viene a coincidir con la implantación definitiva de la prensa escrita, pues es natural que las primeras noticias sobre él las encontremos cuando se muestra públicamente en fiestas, salones y cafés cantantes; aunque antes, escritores curiosos e interesados por el tema se ocuparan de investigar algunos aspectos del mismo. Si bien, es cierto que lo hicieron como parte de lo que genéricamente se llamaba “Folk-lore” y no como una derivación de aquél, ya con sus propias características musicológicas, antropológicas y sociales. Ahí está el caso de Antonio Machado y Álvarez “Demófilo”, padre de los que después serían famosos y grandes poetas, Antonio y Manuel Machado, y primer investigador serio y riguroso –dentro de lo que permitía el conocimiento de la época– que se ocupó de sacar del oscurantismo aquella música de características propias que más tarde todos coincidirían en llamar flamenco. Es verdad, sin embargo, que en puridad no se puede llamar periodismo flamenco a lo que hizo el primer “flamencólogo” de la historia del flamenco, si nos atenemos al concepto de periodismo, término muy joven si lo comparamos con la vida de las palabras, que se pierde en el infinito, pero que podría ser tenido como tal por cuanto los medios de la época no permitían, en sentido estricto, conjugar investigación con el mero ejercicio del periodismo, entendido éste como la inmediatez de la difusión del hecho o la publicación periódica de noticias, crónicas o análisis de un tema en concreto: el flamenco, en este caso. Pero independientemente del soporte papel donde descargara las palabras el escritor, lo cierto y verdad es que las primeras noticias sobre el flamenco como hecho artístico y social de la época las encontramos en éste y otros escritores, muchos de ellos redactores y cronistas de los periódicos de aquellos años: un buen número de ellos escribía

para la prensa primero, aunque después recogieran sus artículos en un libro a través del cual se nos han dado a conocer de manera más fácil y asequible.

Otro tanto podríamos decir de Fernando Rodríguez "El de Triana", posterior en el tiempo, escritor tardío y cantaor, que no destacó en ninguna de las dos facetas, pero que curiosamente ha pasado a la historia del flamenco como el primer cronista que nos dio a conocer a un gran número de artistas contemporáneos suyos o que había conocido de primera mano en sus correrías flamencas. Su libro "Arte y Artistas Flamencos" sigue siendo aún hoy libro de cabecera para estudiosos e investigadores, lo cual nos da una idea de la falta de documentación definitiva que existe sobre el arte flamenco. Nos fiamos de él porque no tenemos otra cosa, aunque intuíamos que en aquellos perfiles biográficos había mucho de pasión y no tanto de análisis hecho a conciencia del artista concreto: muchos nos hemos estrellado, cuando siguiendo la estela investigadora del trianero, hemos querido seguir tirando del hilo, por una razón evidente: la mitad de lo que contaba estaba basado más en lo que escuchaba, en lo que intuía, en su apreciación personal, que en una investigación seria que sacara a la luz datos que nos pudieran poner en el camino de la verdad. El antecedente de este modo de "periodismo literario" lo encontramos en Guillermo Núñez de Prado, escritor nacido en Montilla (Córdoba), en su libro "Cantaos Andaluces", que nada aporta sino meras ensoñaciones y especulaciones desprovistas de datos fiables y de interés, a pesar de que "aquellas historias y tragedias encantarán al joven García Lorca"; y antes de Núñez de Prado, en Lorenzo Leal, escritor de Lebrija (Sevilla), que en su libro "Frescos de Andalucía" nos presenta a un idealizado Francisco Lema "Fosforito", cantaor gaditano, muy joven en 1989 —año de la publicación de la citada obra—, que aparece cantando de la mano del Maestro Pérez, guitarrista profesional de la época.

Coincidiendo con la puesta en escena generalizada del espectáculo flamenco, ya fuera en fiestas privadas o en locales públicos, los gacetilleros de la época, alguno de ellos escritores de calidad y prestigio, se ocuparon de cronificar, relatar y opinar sobre aquel hecho social que aun en contra de la opinión de no pocos intelectuales, agentes sociales y hasta políticos, era algo que iba calando cual gotera retestinada en la sociedad de entonces, sobre todo en las capas sociales más bajas que en definitiva son las que sostienen históricamente el entramado social de la época: los sectores más pudientes y privilegiados no lo aceptaban por proceder de donde venía, pero lo llevaban a sus salones por curiosidad o esnobismo. O asistían a los locales donde se presentaban los espectáculos buscando, quizá, el morbo de la sordidez del ambiente, que en muchos casos era palpable: en aquella como en esta parte de la historia del flamenco, siempre existió el señorito calavera —el disfraz cambia— amante de las experiencias fuertes y con una idea romántica de lo desconocido. Y en la época que recordamos, a qué engañarnos, asistir a una sesión de flamenco en cualquiera de los cafés cantantes que existían por la geografía española, algunos de ellos verdaderos tugurios, debía ser una experiencia sobrecogedora e inolvidable para el señorito de turno.

Esto que digo, que puede parecer exagerado, se puede confirmar echando mano de la literatura de la época histórica conocida como de la Restauración, un tiempo convulso de la Historia de España —como casi todo el siglo XIX—, que también se reflejó en el debate social de aquel tiempo.¹

De lo leído en las notas finales, y en otros textos de la época, podemos sacar al menos tres conclusiones: que en la mayoría de los casos los escritores compartían su oficio con el de periodista, que el flamenco era cosa de profesionales que mostraban su arte en un espectáculo organizado a tal fin, y que el debate –con apasionadas posturas a favor y en contra– sobre el flamenco estaba en el aire social de la época porque el flamenco estaba de moda. Tan de moda que, entre las publicaciones que se ocupaban del flamenco, debemos señalar dos revistas, “La Ilustración española y americana” –citada con anterioridad– y “El Cante”, una de información general y la otra especializada, que se sumaron, a través de sus articulistas, al debate, generalizado entre partidarios y detractores del arte flamenco, que tendría su culminación dialéctica con motivo del Concurso de Cante Jondo de Granada, en junio de 1922.

Pero si ésa era la situación de un incipiente periodismo flamenco en los últimos veinte años del siglo XIX, ésta no cambiaría mucho en los años siguientes, ya dentro del Siglo de las Luces Flamencas, el siglo XX, que sin duda es el de la consolidación del arte flamenco, como hecho artístico diferenciado, con todo lo que eso conlleva. Así las cosas, en los primeros cincuenta años la prensa y la radio apenas si se ocupan del flamenco: no tiene cabida en las secciones específicas, limitándose las crónicas a la reseña de espectáculos teatrales que eran protagonizados por las grandes figuras de la época como Manuel Ortega Juárez “Manolo Caracol” o José Tejada Martín “Pepe Marchena”, reseña que solía hacer el crítico de teatro porque el de flamenco no existía. La crítica flamenca como tal no aparecía en las páginas de periódicos y revistas. Lo que no quiere decir que se pudieran encontrar anuncios de espectáculos y noticias sobre las figuras más señeras del flamenco. Así como artículos sobre el tema, encargados a escritores y periodistas de nombre y cierto prestigio. Es decir, que la prensa estaba interesada en el tema entre otras razones porque el asunto estaba en el candelero. Por eso, quizá, sea en este siglo cuando nos encontramos a personajes como José Carlos de Luna, aquel polifacético malagueño que no daba una, Sebastián Gasch, precursor de la crítica flamenca que ejerció la misma de acuerdo a sus propios principios y saberes, o al ínclito Galerín, a través de cuyas entrevistas conocemos más de los artistas que lo fueron en la época que éste vivió. Y junto a éstos, otros muchos que llenarían innecesariamente los renglones de este artículo. Todavía quedaban, sin embargo, restos del poso antíflamenquista en plumas como la de Eugenio Noel –y de otros escritores de la Generación del 98–, que tuvo un protagonismo cierto en la agria polémica que se suscitó con el ya mencionado concurso granadino auspiciado por el músico gaditano –afincado entonces en Granada– Manuel de Falla y el joven poeta granadino Federico García Lorca. Ocho años después llegaría una bocanada de aire fresco, más simbólica que efectiva, en forma de revista, llamada “Cante Andaluz”, que sería sólo eso, un soplo, pues su vida fue tan efímera que sólo llegaron a salir de la imprenta tres números. Tras el paréntesis de la Guerra Civil, durante los años cuarenta y cincuenta, el flamenco no tuvo un trato diferenciado ni específico en la prensa escrita ni en la radio, limitándolo si acaso al comentario de algunos espectáculos importantes que protagonizaban las compañías encabezadas por alguna figura de la época. De este tiempo es la revista “Dígame” que trató el flamenco con asiduidad y con respeto, de tal modo que sus páginas son un documento imprescindible para conocer cómo era el arte flamenco

de aquellos años.

Pero el periodismo especializado y la crítica como tal no llegaría hasta mucho más tarde, después de que Anselmo González Climent publicara su ya mítico libro "Flamencología", un término que al final acabaría imponiéndose y siendo adoptado por todos hasta el día de hoy. Es, efectivamente, a partir de los años cincuenta cuando empiezan a aparecer los primeros programas de radio que tratan exclusivamente de flamenco: es este medio el que cumple un papel trascendental en la difusión del flamenco, siendo uno de sus pioneros Rafael Belmonte, con el programa "Cantares de Andalucía", en RNE. Y junto a él, Vicente Marco, en Madrid, Juan de la Plata, en Jerez, Romualdo Molina, Alfonso Eduardo Pérez Orozco y Miguel Acal en Sevilla. Y como consecuencia de los anteriores, en 1960, se inició la ya legendaria "Tertulia de Radio Sevilla", en la que participaron habitualmente el citado periodista Rafael Belmonte, el escritor y flamencólogo Manuel Barrios y el cantaor Antonio Mairena.

Y también otras publicaciones, de aparición más tardía, como "Pueblo", "Informaciones", "Triunfo"... se ocupan del flamenco y lo difunden, aunque la mayoría de ellos sólo lo hiciera de manera aséptica, sin entrar en mayores disquisiciones, limitándose a exponer el hecho y dejar que el lector sacara sus propias conclusiones. Lo cierto es que los medios de comunicación se interesaban más por aquellos espectáculos que reflejaban una España de pandereta, empalagosos y prosaicos, muy del gusto del respetable que prefería las milongas y los fandanguillos a las seguiriyas, porque para tragedias ya habían tenido bastantes con la reciente guerra de la que apenas si acababan de salir vivos de milagro: muchos de los que no murieron en el frente, murieron debido a la miseria y al hambre que trajo la posguerra. Estos ejemplos que pongo no son sino muestras al azar de cómo se trataba el flamenco en los medios de comunicación de información general, que ya sí comenzaban a tener en sus plantillas periodistas profesionales o colaboradores especialistas en flamenco; aunque la verdad es que tampoco abundaran porque, como ocurre en la actualidad, o no se les pagaba o se les pagaba mal y tarde: buscando semejanzas, lo mismo que todavía ocurría en los cuartos de las ventas con los artistas flamencos. Sea como fuere, a la luz de los hechos y con la perspectiva que da el tiempo, el periodismo flamenco de los años inmediatamente posteriores al Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba —que nació a imagen y semejanza, hasta en la denominación original, del ya citado Concurso de Cante Jondo de Granada—, supuso un gran paso en el tratamiento del flamenco, aunque sólo fuera desde el punto de vista divulgativo.

II. El periodismo flamenco contemporáneo. El periodista flamenco hoy. La crítica flamenca.

A partir de los años setenta —los anteriores a la desaparición de la dictadura franquista y la llegada de la democracia— el periodismo flamenco tuvo un auge espectacular: era raro no encontrar noticias de flamenco en los medios de comunicación ya fuera a nivel nacional, regional o provincial —los medios locales llegarían después—. Y quien se ocupaba de la sección de flamenco solía ser alguien con conocimientos y preparación suficiente para llevar a cabo labor tan delicada, por cuanto estaba en juego, una vez más, la pura supervivencia del

flamenco como arte: había que difundir y enseñar, había que darlo a conocer de manera seria para que la gente lo viera como algo natural y aprendiera a quererlo y respetarlo. De esos años son los capítulos del programa “Rito y geografía del cante”, emitidos en TVE, que recogieron las diferentes estéticas y conceptos de los mejores artistas de aquel tiempo a la par que nos enseñaron a todos los primeros secretos de una música que apenas si conocíamos a pesar de haberla tenido tan cerca. Y es en estos años cuando el periodismo flamenco comienza a adoptar un cierto espíritu crítico y a ejercer la crítica, así entendida, tanto de espectáculos como de producciones discográficas—las producciones literarias eran más escasas, aunque ya se empezaba a atisbar un tímido movimiento editorial de la mano de escritores y editores, intelectuales comprometidos casi todos ellos, que ven en el flamenco un hecho cultural de características singulares que encajaba dentro de los movimientos populares que empezaban a despertar—. En uno de estos libros, “Rumbos del cante flamenco”, aparecido en 1972, cuyo autor, Manuel Ríos Ruiz, flamencólogo, poeta y escritor, nacido en tierras jerezanas, que conocía la importancia de ejercer la crítica flamenca en los medios de comunicación, escribía en uno de sus capítulos: “Es conveniente, pues, abogar por el establecimiento en la crítica del flamenco de una voluntad verdaderamente constructiva y orientadora, que la sitúe en un plano de utilidad y eficacia, tanto para los artistas como para el fomento de la afición (...) Si el flamenco es un arte llamado a evolucionar, precisará de una crítica ecuaníme y responsable, que no ignore su sentido de música innominada, inescrita, y que principalmente tome conciencia de que al cante no le puede faltar lo que se ha dado en llamar su almendra, esa flor repentina de lo espontáneo, de lo personal e inaprensible”.

Este botón de muestra nos ha de servir para hacernos una idea de la preocupación existente entre las mentes pensantes de la responsabilidad que suponía escribir o hablar de flamenco en los medios de comunicación de masas. Lo que no quiere decir, ni mucho ni poco, que esa preocupación fuera generalizada: entonces como ahora existieron los que sólo veían en el flamenco un espectáculo más, exento de cualquier otra connotación artística, musical, social o política, que había que tratar de manera puramente aséptica, exclusivamente esteticista, porque nada tenía que ver con la realidad de la época.

A pesar de todo, fue en esos años cuando se sentaron las bases de un verdadero periodismo flamenco y de la crítica, como parte esencial e inseparable de la flamencología, entendida ésta como la ciencia que trata de todo lo concerniente al arte flamenco. Aunque es cierto que el posterior desarrollo de esta “profesión” no ha estado en consonancia con las expectativas que por entonces se crearon.

Hoy, en la era de las comunicaciones, los medios donde se puede ejercer el periodismo flamenco siguen sin enterarse, el periodismo flamenco no está presente en sus redacciones, quizá porque no exista como tal: empecemos por convenir que la figura del periodista flamenco, como profesional puro que vive exclusivamente de su profesión, no existe en las redacciones de los periódicos y revistas ni está contemplada su figura en las plantillas de otros medios como la radio o la televisión. Es decir, el periodista flamenco —salvo contadas y honrosas excepciones— existe por afición: primero es periodista y después es aficionado. Cuando ambas variables se dan, pues el medio ha encontrado la solución. Y si no es así se echa mano del primer becario que llega y se le endosa esa labor que nadie quiere. No existe,

pues, el estatus de periodista flamenco, entre otras razones porque el flamenco en los medios sigue interesando poco o muy poco como algo necesario para la demanda de los lectores, otra cosa es la información producida por algunos artistas flamencos que nada tienen que ver con su profesión sino con su vida privada y su estúpido glamour.

Esto que digo es válido para cualquier medio de comunicación, independientemente de su importancia y de su ámbito de influencia: no existe de manera habitual en ninguno –las excepciones se pueden contar– un espacio o una sección que sean fijos en la parrilla de programación o en las páginas de la publicación correspondiente, podemos encontrar con mucha suerte microespacios o crónicas puntuales de algún espectáculo flamenco y poco más. Y esto, vuelvo a insistir, es así porque a los medios de comunicación no les interesa. Y porque, lo que es peor, tampoco les interesa a los aficionados, que leen poco y mal lo que se publica sobre flamenco, algo que les apasiona según afirman pero que cultivan poco.

En cualquier medio de comunicación existe el crítico de cine, el literario, de arte, musical, taurino... Y en algunos el crítico de flamenco. La diferencia con cualquiera de los anteriores es que aquellos están considerados como tales, tienen su espacio reservado, se les paga con arreglo a su trabajo, se les considera profesionalmente, se les respeta, y desde luego no ejerce de tal –como suele ocurrir con el de flamenco– el primero que aparece por la redacción y dice que a su abuelo le gustaba mucho el cante y que por eso le gusta a él y entiende un poquito... Pero claro, entre los lectores y los críticos del medio debe existir una complicidad, un diálogo, surge la polémica. Y todo porque lo leen y el periódico o la revista conocen la demanda y la satisfacen en la medida de sus posibilidades. Lo mismo se podría decir de la radio y la televisión, si bien de acuerdo con sus propias características. ¿Dónde está el problema entonces? Pues muy sencillo, en que los flamencos –desde los artistas, sálvese quien pueda, hasta el último de los aficionados– no leen. No les interesa. El flamenco es analfabeto. Así de claro.

Pero este panorama escasamente alentador no debe arredrar al periodista flamenco, al crítico, pues debido al esplendente momento que vive el arte flamenco, los encargados de recoger su historia deben posicionarse y cargarse de responsabilidad, aún a sabiendas de que su labor es mirada con desconfianza –cuando no con desprecio–, pero siendo conscientes de que son creadores de opinión y de que su aptitud y su actitud contribuyen, en mayor o menor medida al resultado final de la cosa. Gracias a la labor impagable e imprescindible del periodismo flamenco, el arte flamenco es otro, mucho mejor considerado y aceptado que hace unos años, los artistas se han beneficiado de su labor aunque jamás lo agradezcan, la difusión responsable ha posibilitado que el flamenco sea conocido en todo el mundo... Y, sin embargo, tales logros no deben hacer que nos ensimismemos ni nos creamos por encima de la realidad que nos acoge. Hemos de mantenernos vigilantes y saber ejercer nuestra labor con la responsabilidad que exige el deber y el trabajo bien hecho: riguroso, honesto y fiable. Frente a la anécdota, el dato, el documento, el análisis exhaustivo. Frente a las presiones, la firmeza de la propia verdad. Frente a la descalificación, el respeto. Pero, no nos engañemos, ese edificio está aún por construir: la situación actual de la crítica flamenca no es esperanzadora. Y lo peor del caso es que hace unos años la situación era muy similar. En 1991 escribía este artículo, titulado “La crítica flamenca”, para la desaparecida revista, “La Fragua”, editada en Cornellá (Barcelona):

“No es cierto, como alguna vez hemos leído en periódicos o revistas especializadas, que la crítica flamenca no exista. Sí existe, pero mala.

Puesto que todo es criticable, cualquier persona —a priori— podría ejercer la crítica. Ahora bien, ¿qué es la crítica? Si nos atenemos al DRAE, “Crítica es el arte de juzgar la bondad, verdad y belleza de las cosas”. Y también: “Cualquier juicio formado sobre una obra de literatura o arte”. También, según el DRAE, “Criticar es juzgar de las cosas fundándose en los principios de la ciencia o en las reglas del arte”. De todo lo anterior, por tanto, se deduce que un crítico debiera ser la persona que “ejerce la crítica” (Se supone que respetando los principios y reglas en los que el mentado diccionario hace hincapié).

Varios serían los pilares básicos sobre los que apoyar una buena crítica:

A) Información objetiva y directa.

B) Conocimiento exhaustivo y abundante sobre lo que se va a criticar

C) Honestidad a prueba de sobres

D) Independencia, tanto de criterio (ejercida a través de la obligada libertad de expresión) como económica (conseguida mediante una remuneración justa acorde con el trabajo desarrollado). Vayamos por partes. Una información objetiva y directa sólo será posible si el que va a criticar está en el lugar donde se va a desarrollar el hecho criticable (cualquier acto flamenco, en este caso). La buena crítica ha de ir precedida de una información lo más completa posible, pues si no el resultado final no será sino un fiasco al tiempo que añade confusión y desprestigio, tanto para el que critica como para el/lo criticado (...) ¿Es posible criticar sin conocer? Evidentemente, no. Sin embargo, de todos es conocida la osadía de muchos criticastros (“El que sin apoyo ni fundamento ni doctrina censura y satiriza las obras de ingenio”) que, no sabiendo distinguir una soleá de un fandango —es un decir—, se atreven a decir auténticas barbaridades ya sea de manera escrita o hablada. Parece, sin embargo, obvio que el conocimiento del crítico no ha de ser necesariamente práctico; pero es del todo imprescindible que se sepa el cante, el toque y el baile. Amén del continuo reciclaje al que debe estar sujeto día a día para no quedarse atrás en un arte que, como cualquier arte, está sujeto, en sus diferentes facetas, a una continua evolución. La honestidad, tan necesaria para cualquier actividad humana, en el flamenco parece imposible. No quisiera, empero, que se me entendiera mal o que este juicio pareciere del todo pesimista; sin embargo, ahí van algunas interrogantes que yo me hago y que otros aficionados se habrán hecho antes que yo: ¿Es honesto quien critica lo que no ha visto ni escuchado? ¿Y aquellos otros que, siendo miembros de un jurado, por ejemplo, se permiten criticar el concurso del cual han sido parte fundamental? La independencia de criterio está íntimamente ligada a la honestidad. La primera es impensable sin la segunda. Como los medios de comunicación —salvo raras excepciones— respetan la libertad de expresión, la independencia de criterio sólo es cuestión de quien critica (...) En cuanto a la independencia económica, se hace necesario de una vez por todas acabar con el amateurismo que impera entre los críticos de flamenco. Parte de culpa de que la crítica flamenca esté como está la tienen los medios de comunicación que no pagan —o lo hacen insuficientemente— un trabajo que, hecho con dignidad y profesionalidad, supone un considerable esfuerzo para quien lo realiza. La labor de crítico se suele hacer casi siempre por amor al arte, con lo cual, al que la ejerce, además de no cobrar

le cuesta el dinero, por los gastos de viaje y estancia a los que tiene que hacer frente en los lugares a los que se tiene que trasladar (...) Los medios de comunicación —me refiero a los que son negocio, no a las revistas especializadas que apenas si pueden subsistir con las ayudas que reciben— deberían tomar conciencia de que cualquier labor relacionada con el flamenco tiene que ser convenientemente pagada. Si no fuera así, todas aquellas personas con capacidad para colaborar —de forma continua u ocasional— en algún medio escrito o hablado, debería negarse a hacerlo si su labor no estuviera justamente retribuida.” (...)

El flamenco es un arte —característica que no debiéramos nunca perder de vista los que ejercemos la labor de críticos— y por lo tanto está sujeto a la individualidad del artista, que es quien dirige en definitiva el proceso evolutivo al que necesariamente debe estar sujeto. Es deber del crítico estar abierto al conocimiento y a la aceptación de las nuevas tendencias que se vayan produciendo, sin caer en filias o en fobias, ni en descalificaciones tan innecesarias como perjudiciales para la labor del crítico, que no sólo pierde su prestigio, sino que se lo hace perder a los demás. La diversidad enriquece el arte flamenco y enseña a distinguir el grano de la paja a la vez que nos descubre otras caras de ese prisma con múltiples caras que es el arte flamenco que creíamos ocultas o simplemente no queríamos ver. En arte —y el flamenco lo es— el tiempo ejerce de crisol y de juez hasta dejar a cada cual en su sitio. El arte es consustancial con la libertad y el crítico no puede vivir ni escribir de espaldas a ella.

La falta de rigurosidad conduce a una escasez de criterio, cuya consecuencia más inmediata es que algunos pasen de la noche al día de una manera tan inconsciente e irresponsable que a veces da hasta jindama. Por eso el periodismo flamenco ha pasado de lo meramente divulgativo a lo estrictamente crítico: parece como si nos diera vergüenza divulgar el acto flamenco que hemos ido a cubrir con el fin de hacer la crítica correspondiente, cuando no debiera ser así ya que el periodismo en general y el que tratamos en particular tienen una función primordial: la de informar, la de dar a conocer; luego vendrá la de reflexionar y la de analizar: la de criticar, que no tiene por qué ser siempre de manera negativa, sino que puede ser —debiera ser— hecha de una forma positiva, que aconsejara y construyera. Abandonemos, pues, las ínfulas, la soberbia, los cotilleos, las polémicas estériles, los navajazos, las envidias y la mala leche, para ofrecer una cierta unidad de criterio y una imagen seria y creíble ante quienes nos leen y ante quienes criticamos. Si no somos capaces de conseguir esto, será muy difícil que logremos el respeto y la consideración, tan necesarios para ejercer nuestra labor dignamente, que hoy por hoy no tenemos.

III. El arte flamenco en los medios de comunicación de este tiempo.

Periódicos y revistas de información general

Si analizamos la prensa de información general no se puede decir que el panorama sea muy esperanzador. Son escasos los medios de comunicación escritos que se ocupan de manera regular del flamenco. Y más escasos aún si quien se ocupa del flamenco es un profesional. A nivel nacional, El País, El Mundo, La Razón y ABC insertan en sus páginas noticias sobre el flamenco o críticas de espectáculos que en la mayoría de los casos han tenido lugar en Madrid. Sin embargo, a nivel regional sólo El Mundo y ABC mantienen parecida

regularidad y tienen en su redacción especialistas en el tema que suelen ser los que ejercen la labor de críticos de arte flamenco. Algo parecido ocurre con el periódico Ideal de Granada, El Correo de Andalucía, o algunos del Grupo Joly. A nivel provincial y local la situación empeora. Tomando como ejemplo la provincia donde vivo, Málaga, se puede decir que el flamenco está muy poco tratado en los medios de comunicación escrita (el tratamiento dado al Festival "Málaga en Flamenco" ha sido una excepción nada ejemplar por el adocenamiento y la falta de criterio independiente). En la capital existen cinco periódicos, ninguno de los cuales se ocupa de manera seria ni regular del flamenco. Sólo El Sur, el más antiguo, inserta cada viernes algunas noticias relacionadas con el mundo de las peñas flamencas y los espectáculos de la zona, sección que firma el actual presidente de una asociación que acoge a un grupo de amigos que pomposamente se hacen llamar escritores, estudiosos, investigadores o críticos, cuando la inmensa mayoría de ellos no ha hecho en su vida nada digno de tal nombre. Es decir, dime de lo que presumes y te diré de lo que careces. El resto de periódicos no tienen sección fija que se ocupe del arte flamenco ni disponen de un especialista en la materia. Por eso encontramos a diario noticias como ésta, aparecida en el periódico diario "Málaga Hoy" el domingo 28 de agosto de 2005: (...) "La Peña Flamenca La Alcazaba de Loja organiza esta certamen (se refiere al concurso de cante La Volaera Flamenca) desde 1972, por el que han pasado conocidos cantaores como Manuel Martín Liñán, Manuel Cano Tamayo, Luís de Córdoba o El Perro de Paterna". Manuel Martín Liñán, hoy desaparecido, fue guitarrista aficionado, mecenas del flamenco y presidente de la Peña Flamenca La Platería durante muchos años. Y Manuel Cano Tamayo fue un magnífico guitarrista, tanto de concierto como de acompañamiento, muy conocido en su tiempo, que ostentó la Cátedra de Guitarra Flamenca en el Conservatorio de Córdoba hasta su muerte. Es decir, desinformación y falta de respeto. Algo nada raro en la prensa de información general cuando de informar de flamenco se trata. Este otro ejemplo lo tomamos del periódico El Mundo Málaga: es una crónica del festival de Casabermeja (Málaga), firmada por Cristóbal G. Montilla dos días después, que más parece una crónica social que la reseña de un espectáculo flamenco: (...) "Arcángel aportó la brillantez de la ilusión, como Carmen Linares destiló la brillantez de la experiencia en sus aplaudidos cantes. Porque el quinteto de cantaores anunciados —que completaban Remedios Amaya, Luis el Zambo y La Cañeta de Málaga— garantizaba nivel, o, cuando menos, propuestas alejadas de la indiferencia. Y a ellos se unía el baile eterno de El Güito, que se hizo esperar para entrar en escena. El toque singular llegó de manos de La Cañeta que, ataviada de rojo y lunares blancos, llegó a reinventar en sus expresivos movimientos algún que otro clásico, tarareando un estribillo que decía algo así como «cada 8 o 9 de noviembre, por primavera» que nos remontaba en un alarde heterodoxo a la canción original. Estas y muchas historias llevaban a algún que otro primerizo en la cita a decir que «el festival era demasiado, por el cante, la luna, el copeo y la iglesia». Todos esos ingredientes, y sobre todo la silueta estilizada de la preciosa iglesia, se perfilaban sugerentes ante el público del Polideportivo Municipal Antonio Sánchez. Y, entonces, el duende parecía haberse quedado a vivir, quizás ya para siempre, en Casabermeja. Dicen que andaba hipnotizado por cierto olor a quejíos y romero."

Tampoco parece que los periódicos locales, editados en localidades como Ronda, Marbella o Estepona les preocupe mucho el tratamiento del arte flamenco. De tal modo, que es una excepción encontrar noticias sobre el flamenco, sea la que sea la periodicidad con la que aparecen. El mejor ejemplo, sin embargo, de esta realidad palpable lo vamos a tomar de la cobertura informativa que suele tener un gran evento flamenco como puede ser el Festival Internacional del Cante de las Minas, que se celebra anualmente en la localidad murciana de La Unión. Naturalmente, la organización, que ya hace su trabajo para conseguir que los medios de comunicación acudan, no tiene arte ni parte en el tratamiento que dichos medios puedan darle a la información, ni por supuesto en la elección de los profesionales que cada medio destaca para cubrir el evento. Entre los muchos medios de comunicación que se desplazan hemos seleccionado algunos para dar fe de lo que escribimos: el día 11 de agosto de 2005, en La Verdad, aparece una crónica, firmada por Patricio Peñalver, sobre el concierto de Paco de Lucía dos días antes y, entre otras cosas dice: (...) "A Paco se le asocia inevitablemente con la figura de otro monstruo, permítanme que lo nombre aunque ustedes y yo sabemos que hablamos de Camarón, con el que grabó aquel disco de vinilo –cuando los discos eran discos y todos éramos más jóvenes y teníamos más pelo– y nos sorprendían con aquella soberbia Leyenda del tiempo, en la que se incorporaba por primera vez el cajón y la percusión de las congas, el saxo y el bajo eléctrico, ganando a miles de nuevos y jóvenes aficionados al flamenco" (...) Ante tamaña sarta de inexactitudes –la más gorda: Paco de Lucía no participó en dicho disco y sí lo hicieron, como guitarristas, Tomatito y Raimundo Amador– no caben más comentarios. El mismo autor, un día antes, publica en el mismo periódico otra crónica cuyo título se presta a confusión: "Esto no es una crítica de flamenco", que luego aclara en la entrada: "Los escritos de estos días que nos reúnen en torno al festival, y por ende este mismo que nos ocupa, no pretende ser una crítica estricta de flamenco, ni siquiera un comentario especializado, sino todo lo contrario. Y si por pretender, pretende algo, es hacer una liviana crónica social en la que se mezclen los comentarios de los espectadores que se nombran con lo que ocurre cada día en el escenario, todo ello a su libre albedrío" (...) Entonces, habría que aconsejarle al compañero que se dedique a la prensa del corazón, pues le irá mucho mejor y tendrá que trabajar menos: la incompetencia no debiera disfrazarse con una supuesta forma de tratar el arte flamenco. O se sabe de lo que se escribe o no se sabe, como es el caso: (...) "de manera especial cuando interpretó Ziriyab, mientras La Tana, Montse Cortés y Duquende cantaban unas siguriyas imposibles, con ritmos de vals o la cadencia de tangos de Huelva" (...) ¿Tangos de Huelva? Las revistas de información general, en fin, sea cual sea su contenido, se ocupan mínimamente del flamenco como arte, aunque sí lo hacen cuando se trata de algún artista famosete porque se ha casado, ha celebrado el bautizo de su hijo, se le descubierto un amante o ha tenido algún problema con la justicia. Y, también, cuando se les monta una campaña mediática con el fin de vender el producto. Quiere decirse que el arte flamenco como tal no les interesa, pero sí los bajos fondos, ese entorno morbosos que tanto gusta al personal, sea flamenco o no.

Las revistas especializadas

Las revistas especializadas en arte flamenco no tienen tradición en España, pues desde que aparece la prensa escrita son muy pocas las publicaciones, de las que tenemos noticias, que tuvieron continuidad en el tiempo. Y menos aún las que dejaron huella. Algunas ya señaladas como "El Cante", de la que se editaron en Sevilla sólo cinco números entre 1886 y 1887, o "Cante Andaluz", de sólo tres números a lo largo de 1930, fueron loables empeños que sólo se quedaron en eso. Sin embargo, tras la posguerra y una vez que España comienza a parecerse a un país europeo moderno, el progreso y la curiosidad cultural empiezan a florecer hasta en el mundo flamenco. Así, en 1960, surge "Flamenco" a iniciativa de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces de Jerez de la Frontera, que en realidad supuso la publicación de tres números, en forma de cuadernos de trabajo, entre los años sesenta y sesenta y cuatro. Tras la desaparición de "Flamenco" aparece "Bandolá", editada en 1968 por la Peña Flamenca Juan Breva, en Málaga, revista que sólo publicó dos números, muy espaciados en el tiempo, uno titulado "El cante", aparecido el mismo año de su fundación, y el otro, que se dedicó enteramente al estudio sobre la saeta, que apareció tres años más tarde. Entre 1971 y la aparición de "Candil" en 1978, editada por la Peña Flamenca de Jaén, podemos encontrar revistas como "Flamenco", editada por la Tertulia Flamenca de Ceuta, un "Boletín Informativo" editado por la Peña Flamenca Antonio Mairena, de Ginebra (Suiza) y una revista, "Flamenco", editada en Alemania. En Jerez de la Frontera, y dirigida por Juan de la Plata, se publica "Revista de Flamencología", que tiene carácter semestral y una línea editorial donde priman los trabajos de investigación. Asimismo, hemos de señalar la aparición de "Mundo flamenco", en Madrid, que llegó hasta 1994, y "Flamenco" —no tenían mucha imaginación los editores para titular las cabeceras—, en Murcia, que apenas si duró un año en la calle. "Sevilla Flamenca", que comenzó el año 1980 como órgano informativo de la Federación Provincial de Sevilla de Entidades Flamenca, y que luego, en 1989, pasó a ser editada por la SEFA (Sociedad de Estudios Flamencos Andaluces), se quedó en el número cien, aparecido a principio de 1.997. Tras siete años de silencio, vuelve adonde comenzara: a ser editada por la institución que acoge a las entidades flamenca sevillanas y ya tiene en la calle los números 101, 102 y 103. Volviendo atrás, después de 'Sevilla Flamenca', aparecieron revistas y/o boletines informativos como "Er Compá", de la Peña Enrique el Mellizo de Cádiz, que apareció en 1987 y cuyo último número está fechado en diciembre de 1997, para conmemorar el XXV aniversario de la entidad que la publicaba; "Jaleo", editada desde 1982 en San Diego (Estados Unidos); "Cabal", revista que vio la luz en noviembre de 1982 editada en Madrid; "Taranto", editado por la Peña Flamenca El Taranto de Almería a partir de abril de 1983; "Revista de la Peña Flamenca Enrique Morente", editada dos años más tarde en Oviedo; "Noticias Flamenca", de la Peña Los Flamencos de Lille (Francia), en 1986; "Detrás del Quejío", editado en 1987 por la Peña Flamenca Campo de la Verdad, de Córdoba; "Paseo", que se edita en Japón ese año, una prestigiosa revista que fue premiada por la Cátedra de Flamenco de Jerez; y "Arco Flamenco", boletín de la Peña Flamenca Torres Macarena que aparece un año después. Ya en diciembre de 1989, aparece en Villanueva de la Reina (Jaén),

"El Olivo", que en un principio fue editada por la Peña Flamenca "El Olivo" y en la actualidad se ocupa de su edición la Asociación Cultural Flamenca "Amigos de El Olivo". Esta revista, que a lo largo de sus casi ciento cincuenta números ha salido a la calle con distinta periodicidad, debe su existencia al empeño y al esfuerzo de José María Polo, su director y fundador, que, junto a un grupo de colaboradores, ha hecho posible el milagro de sobrevivir gracias a la ayuda de los suscriptores y la publicidad —la subvención que recibe del Ayuntamiento de Villanueva de la Reina supone un parte mínima del coste de la revista—, y, además, que sea una de las más prestigiosas de las que se ocupan de la actualidad, con especial atención a la opinión de plumas notables, además de la crítica y análisis de espectáculos, discos y libros. Dos años después, en diciembre de 1991, aparece el primer número de "La Caña", editada por la Asociación Cultural España Abierta, una hermosa aventura iniciada por un grupo de jóvenes analistas y escritores flamencos madrileños que supuso la publicación de la revista de flamenco más prestigiada de su tiempo gracias a su línea editorial, a la profundidad de sus análisis, a la belleza de sus fotografías y a la alta calidad de la edición. En la última década han aparecido distintas publicaciones con formato de revista como "¡Anda!", en Alemania, el "Boletín de la Peña Flamenca El Ciego de la Playa", en Huércal de Almería, "La otra orilla", en Sevilla, "Flamenco Hoy" —la primera revista en formato vídeo—, "Movida flamenca", en Burdeos (Francia), "Alboreá" —revista electrónica del Centro Andaluz de Flamenco—, "La Serneta", "Arte Jondo" y "La Flamenca", editada en Sevilla, que conjuga la actualidad y el análisis, con una redacción joven a cuyo frente está Carmen Fernández, una mujer también joven. A éstas hay que añadir, y tratar de manera diferenciada, la revista "Alma 100", editada en Madrid y dirigida por la pareja Javier Primo y Keiko Higashi, que lleva en la calle más de seis años acudiendo a la cita mensual con el aficionado y el lector que busca en sus páginas conocer la actualidad flamenca y saber más de sus artistas a través de las sustanciosas entrevistas que aparecen en ella.

La radio y la televisión. Internet

Aparte de las señaladas en otro capítulo, la mejor experiencia de una radio flamenca la encontramos en Andalucía, entre los años 1986 y 1988, con el programa "Radio Cadena Flamenca" en la emisora Radio Cadena de Andalucía. Ésta fue, sin duda, la aventura más importante que ha tenido la radio en toda su historia en cuanto a la difusión del flamenco, pues no solamente se emitía diariamente de 7 de la mañana a 2 de la tarde, haciendo una labor de divulgativa e informativa a la par que aspiraba a un cierto carácter didáctico, sino que además se ofrecían retransmisiones de espectáculos en directo todos los fines de semana, llegando a emitirse en directo un evento como la Bienal de Flamenco de Sevilla a nivel nacional.

Hoy, a nivel nacional, sólo encontramos un programa en Radio Clásica (RNE) que se emite semanalmente entre las once de la noche y la una de la madrugada y otro en Radio 3 (RNE) que dedica al flamenco una hora los sábados y domingos de seis a siete de la tarde. Y, además, algunos microespacios de pocos minutos de duración que nos suelen sorprender, entre noticia y noticia, mientras viajamos escuchando Radio 5 (RNE). Entre las emisoras

privadas, debemos señalar a Cadena Dial (SER) cuyo director Francisco Herrera, con amplia experiencia como periodista flamenco, dirige y presenta un espacio de una hora los sábados y los domingos de once a doce de la noche.

A nivel regional, RNE, emite un programa semanal de media hora de duración los sábados y los domingos. Fuera de Andalucía cabe destacar el programa "Madrid Flamenco", dirigido por José Manuel Gamboa y Juan Verdú, que se emite cada domingo en la emisora autonómica Onda Madrid. Mientras que Canal Sur ofrece diariamente un programa de flamenco, llamado "Flamencología", entre las nueve y las diez de la noche, dirigido por Manuel Curao, amén de la atención que presta a los festivales veraniegos y las grandes citas flamencas cuales son la Bienal de Sevilla, el Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba, el Festival de Jerez, El Festival Internacional del Cante de las Minas o Málaga en Flamenco.

De las muchas radios públicas locales, por ejemplo en la Costa del Sol de Málaga, casi todas tienen programas dedicados al flamenco. Y en una línea parecida funcionan las emisoras locales que hay desde el Campo de Gibraltar hasta Jerez. En este sentido, debemos alegrarnos de que —con mayor o menor acierto— sean muchas las emisoras de pueblos y pequeñas ciudades de Andalucía que cuentan en su programación con espacios dedicados a la difusión de la música flamenca. Esta situación, empero, la podríamos hacer extensiva a otros territorios del resto de España como Murcia, Extremadura, Madrid y Cataluña.

Tal como señalábamos en capítulo anterior, entre 1972 y 1974 hubo un programa semanal de media hora de duración, "Rito y Geografía del Cante" (TVE), que ha quedado en la historia del flamenco como una referencia obligada a la hora de hablar del flamenco y la televisión. Este programa, que luego se amplió al baile con trece programas más, emitidos en 1974, completó el ciclo con tres bloques en forma de serie: "Flamenco", "Ayer y Hoy del Flamenco" y "El Ángel", emitidos por TVE2 a lo largo de los años ochenta y noventa, todo ellos con una duración de treinta minutos. Además, también en esta cadena, pudimos ver en "La Buena Música" algunos capítulos dedicados al flamenco. En la actualidad, la televisión pública nacional se ocupa muy poco del flamenco y cuando lo hace lo trata mal, exceptuando algún especial sobre un artista consagrado, bien porque se haya muerto, bien porque se la haya otorgado un premio importante cual puede ser el caso del último Premio "Príncipe de Asturias de las Artes" a Paco de Lucía. De las cadenas nacionales privadas, en abierto o codificadas, poco se puede decir que no se vea: ni se ocuparon ni se ocupan, excepto en contadísimas ocasiones, del flamenco.

Ya en Andalucía, es de justicia señalar que la TVA (Canal Sur Televisión) se inauguró el 28 de febrero de 1989 con una fiesta flamenca y a partir de su primer semana de emisión y hasta principios de 1997, no faltó nunca un espacio semanal dedicado al arte flamenco. Así, durante casi todo el año de 1989 se realizó un espacio semanal dedicado a la Bienal de Flamenco de Sevilla del año anterior. A partir de ese mismo año, por primera vez en la historia de la televisión, Canal Sur emitió un programa, "La Puerta del Cante", que realizado en directo, estuvo en antena hasta la primavera de 1990, aunque después, y con el mismo nombre, el programa inició un recorrido por Andalucía emitiéndose —ya grabado— desde distintos escenarios naturales de las ocho provincias. Así se mantuvo durante un año, para

pasar posteriormente a ser un programa donde primaba la difusión de carácter informativo. Con posterioridad, han ido apareciendo programas como "El Mejor Compás", "Lo que yo te cante", "Noche Flamenca", "La Venta del Duende", "Una Llama Viva" y "Flamencos", el último hasta la fecha. En cuanto a las emisoras públicas y privadas de carácter local, si bien un alto porcentaje de ellas contemplan en sus parrillas programas dedicados al flamenco, el tratamiento de éste es muy pobre y el personal que está al frente, salvo excepciones, no está capacitado para tal menester.

¿Y el fenómeno tecnológico llamado Internet? Hoy es difícil saber cuánta gente está conectada, sin embargo, según estudios estadísticos sobre el mercado de las empresas que se dedican a ese negocio se habla de casi doscientos millones de personas. Aquí en España, páginas como "Flamenco-World", "Flamenco News", "Triste y Azul", "Jondo Web" o "Murcia Jonda" cuentan sus visitantes en miles de personas. En la red se multiplican los portales o sitios dedicados al flamenco en general y al cante, el toque o el baile en particular. Y proceden de países muy distintos, lo cual es más que revelador. Pocas formas mejores de mostrar la globalización del flamenco: podemos encontrar páginas flamencas lo mismo en la UE que en los EE.UU. pasando por otros países latinoamericanos y algunos orientales, tales como Argentina, Chile, Costa Rica, Japón, Pakistán o Irán. Es una evidencia de que el flamenco está dejando de ser patrimonio andaluz para convertirse en patrimonio global de la humanidad. Y que su prestigio social asciende. Así las cosas, fusiones e influencias múltiples resultan inevitables, imparables. Pero también las adulteraciones, las simplificaciones, las mixtificaciones. Pero no temamos: Si el flamenco no estuviese tan vivo, se estancaría y estaríamos contribuyendo a su agotamiento, aunque afortunadamente constatamos todo lo contrario: el flamenco crece y llega a públicos físicamente lejanos y culturalmente mucho más alejados aún. Por lo tanto, congratulémonos de que en la gran red telemática se hable, se polemice, se divulgue, se prestigie y se escuche flamenco. Es la garantía más fiable de que hay flamenco para rato.

Notas

¹Veamos algunos ejemplos sacados del magnífico libro, del escritor y poeta Eugenio Cobo, "El flamenco en los escritores de la Restauración (1876-1890)", Premio de Ensayo "González Climent" en 1996, editado un año después por "Aquí Más Multimedia" y la Fundación Gresol de Cornellá de Llobregat (Barcelona):

Este texto, de Miguel Moya, periodista y director de "El Liberal", está extraído de "Café cantante", uno de sus artículos publicados en prensa y reunidos en su libro "Puntos de vista", editado en 1881: "El (espectáculo) que parecía que pasó para no volver, y hoy, sin embargo, tiene más importancia que nunca, es el género que se llama flamenco, baile y cante andaluz (...) Bien se comprende que ese espectáculo casi está reñido con el orden. Así no es extraño que de cuando en cuando algún concurrente que entró solo en el café salga acompañado de una borrachera o promueva, antes de salir de aquel templo del arte, un escándalo de deplorables consecuencias."

Rosario de Acuña publica en 1882 "La siesta", que es una colección de artículos y

narraciones. El texto pertenece al artículo "Correspondencia de Andalucía": "Esa rondeña, hija de África, sólo puede expresarse por cadenas flexibles de suspiros; nadie sabe lanzarlos como el ser nacido entre los suspiros más ardientes de la naturaleza; su voz, eco perdido de una garganta sobria de palabras, ajena de las bellezas del arte, vibra con toda la energía del genio, se pliega, desciende rápida o perezosa, aguda o leve, cortada en sus períodos más brillantes por un ¡ay! solitario, recuerdo perdido de algún momento de amor (...) Canto expresivo, espontáneo, revela un alma ardiente, encerrada en toscos engarces; grito soberano del espíritu, libre por un solo segundo del poder dominador de una voluntad ruda, este canto es imagen perfecta de una chispa de brillante que oscila irradiando entre la sombra oscura de negros carbonos; al mágico poder de la inspiración, el que la siente se transforma; sus ojos brillan, su imaginación gira incansable, y las palabras brotan a torrentes desde el fondo de la inteligencia."

El siguiente texto de Manuel Cubas, pertenece a "Sal y pimienta", publicado en los primeros años ochenta del XIX, donde recoge artículos costumbristas, uno de los cuales, aquí tomado como ejemplo, es "Las peteneras sevillanas": "Cuentan las crónicas que allá por el año 1820 vivía en uno de los arrabales de Sevilla una moza de mucho rumbo y desgarre como sólo se crían en aquellas bendita tierra, a quien llamaban la Petenera. Curiosas investigaciones de grandes eruditos, por más que se han roto los cascos y revuelto archivos, no han podido esclarecer el porqué de este singular apodo, sin duda porque no tendrá origen ninguno más que la chuscada proverbial (...) El decorado y el aspecto de los salones aristocráticos ha experimentado algunas modificaciones: el salón está brillantemente iluminado. Sin embargo, del centro del techo pende un alambre y de este alambre un candil. Este aparato clásico no aumenta ni una chispa de luz a la estancia que ya hemos dicho está profusamente iluminada por los medios modernos, pero sirve para dar colorido español a la escena. Es sólo un adorno, pero sin alteración que le quitaría la gracia; de hierro viejo, como los que fabrican los chisperos gitanos que habitan en las cavernas del Monte Santo de Granada. El piano ha sido bajado a la cueva para que los ratones hagan de él suntuosa morada. En su lugar hay colgadas de las paredes guitarras, guitarrillos, bandurrias, cítaras, etc. etc., con muy primorosos lazos y moñas de cintas en sus astiles, obra, los lazos, no los astiles, de las señoritas de la casa. Van llegando los convidados respirando españolismo, no sólo en sus trajes, sino en sus maneras y expresiones. Se habla caló" (...)

José Navarrete, escritor y militar - sirvió con grado de teniente en la Guerra de África-, publicó el libro "Desde Vad Ras a Sevilla", que se editó como folletín en el diario "El Cronista" y en otros periódicos. Los acontecimientos que narra sucedieron en los meses de marzo y abril de 1860 y pertenecen a uno de los capítulos del libro titulado "Concierto flamenco": "Los invitados a la fiesta llegan al colmado: allí los esperaban efectivamente los cantadores y sus banderilleros, hablando der Fillo, que es como si dijéramos el Rubini del cante flamenco; los tocadores templando las guitarras y el bailador, entre las amigas, haciéndoles algunas observaciones sobre el modo de matar la araña en el zapateado (...) La fiesta no adquiere su verdadero colorido hasta que, al escuchar un jaleo, se quita la gorra el bailador, y encaramándose en la mesa, luciendo sus formas bajo un pantalón muy ceñido, y descubriendo, a favor de una chaqueta corta, la cintura, comienza a mover los pies y las

caderas, tocando las palmas y clavando en el techo las miradas (...) Ni las seguidillas de Cantorá y de Curro Dulce, ni las serranas de Silverio, ni las livianas y tonadas de Molina, ni la soleá de Juraco, ni siquiera los torrijos del Granadino, que de todo eso se había ya cantado haciendo furor, lograron entusiasmar a la reunión como aquella escena de canto y baile" (...) El novelista sevillano Manuel Fernández y González, escribió novelas de tema gitano y flamenco. Seleccionamos la descripción que hace de un café flamenco en un capítulo de su novela "La chula sensible", publicada el año 1884, que lleva el subtítulo de "Novela de costumbres flamencas": "Hay en la calle de Embajadores, casi enfrente de la de Cabestreros, un café flamenco. La entrada tiene algo de singular. La estrecha escalera de caracol por donde se sube al entresuelo, donde está el billar, se halla inmediatamente pegada a la puerta exterior, abriendo el cual se entra en el café, que es largo y estrecho. Al fondo está el mostrador. En la parte media, a la izquierda, hay un tablado. Este tablado es de una extensión bastante para que pueda bailar en él, al compás de las guitarras, de las bandurrias y del canto, la pareja flamenca, que hace las delicias del público, y bastante alto para que se le vean los preciosos pies a la linda hija de la tierra de María Santísima, que baila el ¡ole! o las "seguiiyas" o el "zapateao", ¡que de allí al cielo! (...) El café del Vapor, a pesar de que amenazaba un rebullicio, estaba lleno de gente descuidada y alegre. La Lola, con su zapateado, hacía las delicias del público (...)

De Isidoro Fernández Flórez "Fernanflor", redactor primero de "El Imparcial" y después de "El Liberal", tomamos el texto "La cantadora", que se había publicado en el libro colectivo "Andalucía", donde narra la historia de María del Alcor, una artista de Mairena que canta en Madrid, en un café, de la calle de la Magdalena: "La profesión de cantadora era peligrosa, sin duda, para una muchacha de dieciocho años, que parecía estar en la plenitud de la vida. Primero los chulos de Lavapiés, luego los de todo Madrid, aficionados a la disipación y al bureo, llegaron afanosos por enamorarla. Ninguno pudo (...) Después de la función, el vizconde espera a María y le acompaña a su casa con intención de consumir un éxito más: Él era vanidoso, no creía en la virtud de las mujeres, y menos en la de las cantaoras." (...) Del novelista y periodista lebrrijano Lorenzo Leal y Ramírez-Arias, muerto prematuramente en accidente ferroviario, hemos seleccionado este texto en el que destaca sobre todo su semblanza del cantaor Francisco Lema "Fosforito", que por entonces daba sus primeros pasos como artista. El artículo está incluido en el libro "Frescos de Andalucía", publicado el año 1889: "Hablabanme de él como de un héroe; era la admiración de unos, el encanto de otros; quién me lo presentaba como la encarnación de un poético ideal; quién como vivo ejemplo de la victoria del arte sobre la naturaleza, del bien sobre el mal, del ángel sobre la mujer (...) La bailadora de garrido cuerpo y adobado rostro, de cebadas caderas y engurrumidos pechos, que ataviada con tieso traje de percal lleno de lazos de colores vivos y muchos perifollos, baja sudosa del tablado y va de mesa y mesa bebiendo sin placer ni gusto del vino que le ofrecen cuitadas compañeras, amigos generosos, baturros admirados y granujas secos de lujuria, hasta llegar al sitio donde la espera el chulo que la espolea o el sandio a quien engaña; el manso y carnoso bailador, zanguanazo sin gracia que se siente envanecido cuando sus cabriolas y movimientos incitantes ponen salida a la pareja y la hacen retorcerse como rijosa gata; un ser de sexo discutible llena la faz de colorette y el pelo de manteca olorosa, con

pañolito al cuello y flores en el pecho, repulsivo como un sapo estrujado y libidinoso y deshonesto como una bruja embriagada; la que durmió en un tiempo con marqueses y ahora gana cantando para pagar a la criada, fumadora cerril de puros buenos, parlanchina graciosa que tiene un repertorio inagotable de obscenos cuentecillos y embelesa al hombre a quien para conquista elige, bañándole en una ardiente mirada de sus ojos negros, como el abismo atrayentes y como la cantárida excitantes; la vieja pervertida de boca de hucha y pelo untado que traga más de un sumidero y demanda los oficios de tercera y da consejos y deja oír sentencias de mancebía; el mozo diligente de cetrina color y ojos sin brillo, que nada ve sino un casco vacío, ni oye otra cosa que la palmada con que bebida le demandan; todos en fin, pasando de un lado para otro, bullendo y revolviéndose entre el público asaz heterogéneo, del que forman parte la chula aporreada y el señorito sin carrera, el ratero de ocasión y el industrial que no pisó colegio, el estudiante calavera y la perdida modistilla, el viejo verde y la chiquilla astuta" (...)

Eduardo del Palacio, además de sus crónicas, comedias y poesías de tono humorístico, también fue revistero de toros. Una de las publicaciones en la que colaboró asiduamente fue "La Ilustración Española y Americana", y en ella aparece su artículo "¡Ole por lo flamenco!" en el número del 22 de mayo de 1882: "(...) El gusto moderno es flamenco hasta lo sublime: En los carteles de los teatros de Madrid se lee algún título macareno: Toros y toreros, Los chulos distinguidos, Cante flamenco, El corazón de un gitano, Los toros de la vacada de Don Fulano, Tendido número..., El toro de gracia, El toro de muerte, El toro de aguardiente, Los jóvenes embolados, De Cádiz al Puerto, y otros del género. En el juguete en que no canta Breva, se baila algún actor o se jalea alguna actriz; en las zarzuelitas nuevas se incluye una pieza musical sobre motivos andaluces. El público, en lugar de pedir, cuando le agrada, la repetición de un número de música, según era costumbre, pide peteneras o malagueñas, y prorrumpe en un aplauso unánime cuando la triple intermitente o el actor cómico con "cante", aconsejan al alcalde mayor que no prenda a los ladrones. Gracias a que las autoridades no hacen caso (...) Los concurrentes acompañan con los bastones, golpeando contra el suelo o con las cucharillas del café contra los vasos, o tirando los platillos donde se sirve el azúcar. ¡Qué agradable confusión! ¡Qué alegría! Allí se divierten los parroquianos, sin perjuicio del vecindario" (...)

Gaspar Núñez de Arce, presidente de la Asociación de Escritores y Artistas era persona no ajena al movimiento folclorista de la época iniciado por Antonio Machado y Álvarez "Demófilo", pues presidía la asociación "El Folk-lore Castellano". A pesar de eso, Núñez de Arce era un furibundo antiflamenguista. Y como tal participó en la polémica que hubo sobre el flamenco que se suscitó con motivo del Congreso Artístico y Literario Internacional, que se celebró en Madrid en octubre de 1887, organizado por la Asociación de Escritores y Artistas. El flamenco estaba en auge, y por eso la comisión de festejos decidió montar una sesión de flamenco, entre las actividades recreativas que se hicieron para que los congresistas se lo pasaran bien fuera de las horas de trabajo, que se celebró el día 15 de octubre en el Teatro de la Alhambra, y que la mayoría de los extranjeros asistentes disfrutaron con la velada, que era de lo que se trataba. Según el diario "El Globo", quedaron embelesados con las soleares, guajiras y malagueñas, confirmando al final de la crónica que la juerga agradó de verdad a los extranjeros.

El indignado escritor vallisoletano mandó al diario "El Imparcial" días después del espectáculo una carta protestando por el hecho. Y esta fue la respuesta desde el periódico: "Tiene razón en mucho de lo que dice el Sr. Núñez de Arce. Ni los bailes a que, con pretexto de que conocieran nuestros espectáculos nacionales, se ha llevado a los literatos franceses revisten carácter nacional, ni el cante flamenco tiene relación alguna con los cantarés del pueblo español, con los bailes característicos de las diversas regiones de nuestra península, más hermosos y más castos que las contorsiones lascivas de las bailaoras, y nunca el cante flamenco podrá compararse con la dulce poesía que de continuo resuena en nuestros campos y en nuestras montañas. Si realmente se ha pretendido que los extranjeros —nuestros huéspedes durante la celebración del último Congreso literario— conocieran la manera de ser del pueblo español conduciéndolos al baile del teatro de la Alhambra, se ha incurrido en una equivocación de la que nunca podrán arrepentirse bastante los iniciadores de aquella fiesta flamenca."

El periodista Enrique Vera y González "Z. Vélez de Aragón" fue director del periódico federal "La República". Publicó en 1890 la novela "Memorias de un periodista. (La vida literaria)", escrita años antes. El capítulo XIV se titula "Una sesión de cante flamenco", y lo dedica a denigrar con toda dureza los locales flamencos. El texto, que no tiene desperdicio, es el siguiente: (...) "La taberna del Malasangre estaba situada en un callejón afluente a una de las grandes vías céntricas de Madrid. El aspecto exterior de tan importante establecimiento no podía ser más humilde: una sencilla puerta de vecindad, entreabierta siempre. Por la abertura asomaba de vez en cuando el pintorrojeado semblante de alguna ninfa callejera de las de peor especie, que murmuraba groseras palabras al oído de los transeúntes que atravesaban el sucio callejón. El exterior prometía. (...) La superiora de aquella ruin comunidad se mecía en tanto en una mecedora de paja, fumando un tabaco de calidad ínfima y despidiendo por su boca sin dientes grandes bocanadas de humo. Aquello era la prostitución pobre, el vicio en toda su fealdad, sin galas ni dorados; lo repugnante sin atenuaciones. (...) Confieso que tenía miedo, verdadero miedo. Me hubiera sido difícil decir por qué, concretamente; quizá el aspecto franco que en aquella mansión adoptaba el vicio me estremecía. Lo brutal aparecía allí en toda su integridad, sin mezcla de arte bello; y esa brutalidad, que a mí me causaba repugnancia indecible, inflamaba las mejillas y encandilaba los ojos de mis contertulios (...) Cuando penetramos en el sótano la perspectiva se definió más. Aquello era una vasta taberna. Multitud de mesas y banquillos interceptaban el paso y la concurrencia era tan numerosa que nos fue difícil encontrar asiento para todos (...) En el centro del sótano elevábase un tablado bastante sólido, destinado a la compañía de cante y baile flamenco, principal aliciente de la reunión. Y en derredor de aquel tablado, veíase el resumen de todas las miserias, desdichas y malas pasiones humanas (...) Vi en alguna que otra mesa sujetos cuyo aspecto desdecía del de la generalidad de los parroquianos de Malasangre. Luciano me dijo con gran formalidad que concurrían frecuentemente al establecimiento jóvenes pertenecientes a familias muy distinguidas, y hasta me habló de algunos de esos jóvenes que manejaban la navaja como el primer flamenco de la villa, habiéndolo demostrado en memorables ocasiones. Desengáñate —añadió—: lo flamenco es hoy de muy buen tono. La chulería ha ido subiendo como la espuma, de abajo arriba, y se ha colocado sobre todo. No te



figures que esto es sólo del gusto de la gente baja: da el opio hasta en las más aristócratas reuniones, y unos por afición, otros por moda, siguen la corriente (...) ¿Qué de extraño tiene que los más serios y empingorotados personajes se bailen por lo flamenco, que los pintores no piensen sino en escenas flamencas y que los literatos restauren la novela española escribiéndose por lo flamenco también? (...) Flamenca era también, a no dudarlo, la aclamación con que el público saludó a los artistas cuando se posesionaron del tablado, y flamenca la estúpida expresión de expectación anhelante que se marcó en casi todas las fisonomías (...) Cada uno de aquellos meneos era un ultraje al pudor, un mentís a la dignidad y un insulto a los espectadores. Aquello era más repugnante aún que las contorsiones tetánicas de la epilepsia: era el sensualismo exagerado hasta la abyección encenegada hasta el delirio. Y sobre aquel caos, dominando las voces obscenas del público tabernario, elevábase el coro de cantaores y cantaoras, imponiendo a todos los oídos aquella música ingrata, cuya letrilla era más ingrata y más vulgar aún (...) A la impudicia de los bailaroes correspondía el estado general del público; la fermentación crecía por momentos en aquel bullicioso aquelarre: la atmósfera se iba corrompiendo hasta el punto de ser ya muy difícil la respiración; aquel ambiente caliginoso saturado de alcohol, de humo de tabaco y de hálitos impuros que daban sin duda origen a extrañas combinaciones químicas, me mareaba. Creí ver flotar por todas partes bacterias gigantes, capaces por sí solas de abrir anchas cavernas en el pulmón de un hombre; la tisis, la anemia, la embriaguez, el idiotismo, formaban ante mi vista alucinada el fondo de tan triste cuadro." (...)

Como último ejemplo ofrecemos al lector este artículo, firmado por Alberto C. de Ramsault, que se publicó en "El Imparcial" el día 10 de septiembre de 1877 y nos puede servir para entender cómo veían a los flamencos desde un punto de vista humano: "Entre los numerosos y variados tipos—en extremo originales—que existen en nuestra sociedad, uno de los más notables, o mejor dicho, más en boga actualmente, es el del flamenco. Ninguno le aventaja en recursos para exhibirse, y como quiera que todo su afán o desiderátum es que le conozcan, naturalmente ha alcanzado extraordinaria popularidad. Desde que el mundo es mundo, cada época ha presentado por sus hombres nuevas aficiones o tendencias (...) Los mejores modelos son aquéllos de ojos negros, pelo de igual color; a ser posible, con patillas de las llamadas por los andaluces de "boca e jacha"; peinados del mismo modo que los chulos y vestidos con levita o chaqueta, pero siempre muy ajustada al cuerpo para aproximarse al torero en la exhibición de formas, pues no siendo así, el elegante distinguido que hoy sigue las modas, aunque sea en el fondo un verdadero flamenco, para los que no lo traten íntimamente será uno que las da de flamenco, lo cual quiere decir que en realidad no lo es. En cuanto a facultades intelectuales, para ser flamenco se requieren bien pocas (...) Por ser lo más característico del tipo de vida crapulosa y desordenada que lleva, dicho se está que para hacerla es necesario, ante todo, una constitución vigorosa. De no poseer esta organización, las enfermedades son el inmediato resultado de los excesos, y como es consiguiente, en un espacio de tiempo bastante corto, llega la muerte a poner fin a la existencia gastada por continuados abusos. Para distinguir al verdadero flamenco del que aspira a serlo, el mejor sitio es uno de los cafés llamados del cante, que en la actualidad están frecuentados por gran concurrencia, tanto de hombres distinguidos por su nacimiento y posición social" (...)

Bibliografía

- Arte y artistas flamencos. Fernando el de Triana.
 Un baile en Triana. Serafín Estébanez Calderón "El Solitario"
 Asamblea General. Serafín Estébanez Calderón "El Solitario"
 Cantaores Andaluces. Guillermo Núñez de Prado.
 Colección de Cantes Flamencos. Antonio Machado y Álvarez "Demófilo"
 Rumbos del Cante Flamenco. Manuel Ríos Ruiz.
 La Andalucía de los libros de viajes del siglo XIX. Manuel Bernal Rodríguez.
 El flamenco en los escritores de la Restauración (1876-1890). Eugenio Cobo.
 Actas del I Congreso de Críticos de Arte Flamenco. Varios autores.
 Revista "Flamenco". Cátedra de Flamencología de Jerez.
 Revista "Bandolá". Peña Flamenca Juan Breva.
 Revista "Candil"
 Revista "La Fragua". Cornellá (Barcelona)
 Revista "Sevilla Flamenca". Federación de Entidades Flamenca de Sevilla
 Revista "El Olivo". Villanueva de la Reina (Jaén)
 Revista "La Caña". Asociación Cultural España Abierta. Madrid
 Revista de Flamencología. Cátedra de Flamencología de Jerez.
 Revista "Alma100". Madrid.
 Revista "La Flamenca". Sevilla.
 Diarios: El País, ABC, El Mundo, Sur, Ideal de Granada, La Verdad de Murcia, Málaga Hoy, etc.

Nota biográfica

Paco Vargas, nació en Dehesas de Guadix (Granada) y reside en Marbella. Profesor diplomado en Ciencias Sociales por la Universidad de Granada, es poeta, escritor y periodista. Fundador del Seminario "Flamenco en la Escuela" Ponente en los Congresos de Arte Flamenco de Linares, Estepona, Sr^a Coloma de Gramenet, Lucena, Barcelona y Baeza. Pregonero en el Concurso Nacional de Cante Flamenco "Ciudad de Jumilla". Profesor-ponente en los cursos de verano de la Universidad Internacional de Andalucía. Director del curso de verano "El flamenco en los umbrales del siglo XXI. Una visión actual" en la Universidad de Málaga (Ronda). Conferenciante en el ciclo "Homenaje a Enrique Morente" en el Festival Internacional del Cante de las Minas de La Unión. Ponente en las II Jornadas de Didáctica del Flamenco de Granada Ponente en la II Jornadas Flamenca de Valladolid. Codirector del I Curso Intercomarcal de Didáctica del Flamenco en Málaga Autor de los libros: "Ocanajimia" (Poesía), "EL placer del fracaso" (Poesía), Juan de la Loma. Memorias apócrifas de un cantaor mijeño" (Biografía), "El flamenco al cole" (Ensayo). Asimismo es coautor y/o colaborador en más de diez obras de temática flamenca, así como autor de letras flamenca. Es miembro del Consejo de Redacción, redactor y/o colaborador en los siguientes medios de comunicación: El Olivo, Revista de Flamenco, Sevilla Flamenca, La Factoría, Comarcal Treinta, Triste y Azul, o Alma 100. Ha sido

productor artístico de seis obras discográficas. Miembro durante cinco años de la Junta Directiva de la Asociación para el Fomento de Congresos de Actividades Flamencas (AFCAF), fue fundador y director del Primer Encuentro Internacional de Peñas Flamencas y miembro fundador y secretario durante ocho años de la Asociación de Críticos de Arte Flamenco (A.C.A.F.). Por otra parte, ha formado parte, como componente del jurado, en importantes concursos de investigación y ensayo flamenco, canto, toque y baile, así como presentador y mantenedor de numerosos festivales y eventos flamencos por toda España.

Las revistas, entre el ayer (del presente) y el futuro (deseable).

Manuel Martín Martín

Periodista

Resumen

Las revistas de flamenco nacen a finales del siglo XIX, se reafirman en la generación de la transición (1965-1979) y se han confirmado como una tribuna ideoestética y un espacio de información, análisis y crítica sobre el hecho flamenco, pero elaboradas, generalmente, por entusiastas no profesionales del género, por lo que demandan otras formas de pensar y analizar el presente. Ya no se trata de definir desde el ejercicio de la responsabilidad el futuro probable, sino el deseable. Es decir, un objetivo a alcanzar y las acciones requeridas para llegar a él.

Los primeros redactores no hicieron más que ser honestos ante un estado de ánimo social y reflejaron la vitalidad del movimiento flamenco, lo que me lleva a pensar que hay que volver no a la utopía que ya se cumplió, sino al espíritu creador que posibilitó el empeño. Mismamente, hay que reemplazar el interés biográfico por el análisis musical, tipológico, coreográfico o dancístico; precisar aún más la crónica descriptiva, evitar la ingenuidad a la hora de interpretar el hecho flamenco, no anteponer la presunta autoridad a la aventura empírica, someter a examen a los grandes paradigmas que la modernidad concede a través de los medios de comunicación de masas, y no dejarse arrastrar por la apreciación fáctica. A mayor abundamiento, las revistas han de interpretar la fuente más que pregonar que se cuenta con ella, atender a la teoría epistemológica de lo jondo, no conceder mayor legitimidad a la datocracia que a las ideas, tener puesto los cinco sentidos en aquellos jóvenes que nos deslumbran, captar la diversidad de matices que conforman este fenómeno cultural y prescindir de aquellos crónistas que, como Aristóteles, todo parece que lo hacen con el ojo puesto en otra cosa, así como evitar aquellos críticos que apenas asoman al lector una mínima parte de su cuerpo y no pueden simular su parcialidad.

El presente

Si parto del concepto de que las revistas especializadas de flamenco son una tribuna ideoestética y un espacio de información, análisis y crítica musical sobre el hecho flamenco, pero elaboradas, generalmente, por entusiastas no profesionales del género, a nadie podrá extrañar que resulte incómodo dar respuesta a la pretensión de este trabajo y, más aún, reflexionar sobre los problemas a que se enfrentan, dificultades que no se resolverán del todo en tanto no se considere que la información es un bien público —aunque desde conceptos puramente económicos esto no sea totalmente cierto—, y que todo trabajo cognitivo para producir obras del intelecto necesita de un incentivo económico.

Pero más allá de estas demandas que tardarán años en ser salvadas por cuestiones que a nadie

escapan, si entendemos por difusión flamenca¹ el arte de divulgar y analizar una manifestación universal parida en el seno de Andalucía, por la que traducimos al lenguaje de las palabras la expresión de los sentimientos y la creación, mucho me temo que hablar, en puridad, de razonamiento flamenco sea poco menos que expresar un inaplicable, de ahí que planteemos nuestras cavilaciones desde la duda, lo complejo o las interrogantes, y no —como se acostumbra en estos casos—, desde la pretensión de soslayar el problema de fondo o brindar una respuesta única y categórica a las dificultades del género.

Por lo pronto me interesa señalar que el pensamiento útil en la comunicación no es aquel que evita o suprime el desafío, sino el que ayuda a revelarlo y, con ello, tal vez, a superarlo. El mundo cambia y, además, con frecuencia, interesa cambiarlo. Y el flamenco no está ajeno a esta circunstancia, sobre todo cuando estamos en la creencia de que las tendencias expresivas observadas desde la firmeza de convicciones, también pueden ser consideradas negativas y necesitar de acciones para modificarlas. Y no pasa nada por declarar esta opinión a los cuatro vientos.

Obvio es apuntar, en consecuencia, que se requieren otras formas de pensar y analizar el presente del flamenco a como lo suelen plantear las revistas que llamamos especializadas. Y no lo decimos en términos de previsión publicitaria o de predicción propagandística, sino de acción, de planeamiento. Ya no se trata de definir desde el ejercicio de la responsabilidad el futuro probable, sino el deseable. Es decir, un objetivo a alcanzar y las acciones requeridas para llegar a él.

Por otra parte, cada día hay más rupturas en la evolución del mundo. Cada vez el cambio se acelera más y, por lo tanto, la incertidumbre es mayor de cara a un futuro inmediato, como bien señalan las casas discográficas, cuyos productos habrá de someter la crítica del mañana a una relectura constante, dado que, por más que rozan el colmo de lo indeseable, gozan impudicamente del alegato de los medios de comunicación y, entre ellos, las revistas.

Estimo, en este punto, que el arte ha de actuar en los sentimientos del ser humano, porque éste tiene inteligencia para reaccionar, pero también tiene una capacidad de reacción psíquica, de emocionarse. El arte puede y debe provocar muchas emociones positivas en el ser humano, a favor de lo bello, de lo lógico, de lo armónico, o de lo justo. Y el buen flamenco no debiera estar dirigido para ofrecer exclusivamente entretenimiento ni concebido para venderse a ese mundo pragmático, enajenado y que sólo le interesa vivir solazadamente y que demanda esparcimiento. Mal que nos pese, las revistas se están convirtiendo en el mejor medio para la promoción a precio de saldo, el espacio donde contemplar a quienes ponen el arte en función de las necesidades y los intereses de la sociedad, y —por qué no decirlo—, quienes lo hacen en función de sus intereses profesionales, siendo éstos últimos los que confían más en el impulso que les hagan para provocar el interés del público hacia ellos, que en llegar emocionalmente a ese público con lo que proyectan musicalmente.

Como se ve, los fines son hartos cuestionables, ya que se trata de conmocionar, y no de cautivar a la masa con mecanismos promocionales para que los vean como figuras públicas, adquirir notoriedad y distinguirse dentro del grupo.

1. *Deontología y funciones de la crítica flamenca*, ponencia desarrollada por Manuel Martín Martín en el I Congreso de Críticos de Arte Flamenco, celebrado en Jaén los días 24 y 25 de octubre de 1992.

Este empobrecimiento que permite que con cuatro acordes se pegue el pelotazo comercial o se subyugue al oyente con estériles melodías, está arrastrando, por otra parte, a muchos flamencos a una alarmante mendicidad musical. La preocupación artística no existe, sino sólo la monetaria, y el flamenco que uno escuchó desde niño y que contribuyó a nuestra formación musical jonda, es el que más trabajo cuesta encontrar hoy.

Alguien no muy versado podrá pensar que es duro lo que acabo de escribir. Mas el mercadeo ha doblegado a la conciencia. Ser músico flamenco implica tanto el hecho de estar en posesión de los elementos que conforman nuestra experiencia histórico-musical, como de técnicas de creación y ejecución que permitan asimilar, con relativa rapidez y precisión, todas aquellas influencias –internas y externas– que articulan con la cultura musical propia, siendo la original y artística forma en que se enuncien las experiencias culturales anteriores y las influencias asimiladas, el resultado del talento creador del artistas. Hacer música², debe ser un placer, como quien sale a pescar los domingos por el gusto de pescar, pero sin interés de convertirse en flota pesquera, ni mucho menos.

Hay que medir, por tanto, las posibles consecuencias desde la responsabilidad del informador, sobre todo la de aquellos que le hacen el juego a esos productores discográficos que les importa un bledo nuestra identidad cultural y que sólo exportan remedos de flamenquitos confundidos dentro del pop, el rock, el rap y todas esas tendencias actuales donde la identidad andaluza se difumina.

Es el marketing de nuestro tiempo, enriquecer la sonoridad instrumental y poner la voz a favor de una música que, por no sobrevivir en la sensibilidad del gusto y la memoria de los aficionados, muere sola. No se sedimenta como cultura porque está creada para un uso momentáneo y circunstancial, lo que explica que el flamenco esté perdiendo presencia en las voces de los que olvidaron sus responsabilidades estéticas con el arte del que se nutren, se decantaron por el mercantilismo y ahora sus obras discográficas son cualquier cosa menos auténtico flamenco.

Mal asunto éste, porque cuando la gente se vuelve insensible, se deshumaniza. En cambio, los artistas verdaderos prestan un servicio a la sociedad, en la medida en que pueden ayudar a mantener viva la sensibilidad del ser humano para que sea mejor sujeto social y político. Cierto es que no se puede concebir una cultura que no tenga ninguna relación con otras. La identidad nace de la toma de conciencia de la diferencia, por más que evolucione mediante el contacto³. Y tras vivir una época de severa acometida contra el tardoclasicismo flamenco, el papel de los medios ha de significar una suerte de brújula que indique las complejidades del amplio espectro de donde se nutren las propuestas imperantes, pero también que aborde que el cambio en la música flamenca está más bien relacionado, en los últimos años, con aspectos tecnológicos y formales que con aspectos de contenido, como bien evidencia la estabilidad que ha alcanzado la canción banal de los programas y megaeventos transmitidos y promovidos por los grandes medios de comunicación, que

2. La frase se la suele atribuir al acreditado músico cubano César Portillo.

3. Mayor información encontrará el lector en *La ortodoxia y la tradición en el flamenco*, ponencia que el autor desarrolló en el Ateneo de Málaga el 3 de noviembre de 2005 con motivo de la I Bienal de Málaga.

están asediando de manera constante a esta manifestación cultural que es identitaria de Andalucía porque funciona como bien común, propio, aglutinante y representativo. A esta luz, las revistas —a qué engañarnos—, no demuestran el sello inconfundible de sus calidades porque no existe. Y no lo manifiestan tanto por su amateurismo como por posibilitar que el flamenco se pliegue a los intereses comerciales por mor del acomodo de sus redactores, que, salvo excepciones, lo toman como un pasatiempo y/o adquirir notoriedad en un mundo que no a todos duele por igual.

Cronología

Sea como fuere, si quisiéramos tener una referencia de la lógica madurez parcial alcanzada por la crítica y la información flamencas, habría que ofrecer una visión totalizadora de su evolución a través de las publicaciones y revistas que se han ocupado del género con mayor o menor acierto,⁴ haciendo aquí un subrayado especial para las revistas, ya que, por su altruismo y comunión de intentos y de sentimientos, han sido el medio de comunicación que, pese a ser manifiestamente mejorables, mayor coherencia y rigor han concedido al flamenco.

La primera revista que conocemos, hace de puente entre los esporádicos artículos periodísticos que aparecieron hasta la primera mitad del siglo XIX en Sevilla, sobre todo, Cádiz y Jerez⁵, y las gacetillas y anuncios que en la última década de ese siglo resaltaron con mayor precisión la difusión del flamenco.

Quiero explicar con ello que la aparición de la primera revista viene a coincidir con unas fechas en que las circunstancias favorecían la tentativa de exhibir comercialmente el cante y el baile flamencos⁶, a través sobre todo de las Academias y Salones de baile, realizándose plenamente gracias a los llamados Cafés Cantantes. Me refiero a 'El Cante' ("Periódico semanal artístico-literario y defensor del arte flamenco, ¡chipé!"), que estuvo dirigido por Fructuoso Carpena⁷.

La segunda revista en asomar coincide con una nueva época de la historia del género: la Ópera Flamenca. Habríamos de esperar, pues, hasta principios de 1930 para conocer la aparición de 'Cante Andaluz', revista quincenal que, editada en Madrid por A. Saorí Tejada, sólo conoció tres números⁸.

4. Una información más exhaustiva podrá encontrarse en *El flamenco en los medios de comunicación*, conferencia impartida por el autor en el XXIX Congreso Internacional de Arte Flamenco, celebrado en la ciudad de Algeciras del 4 al 7 de septiembre de 2001.

5. Donde, dicho sea de paso, el trato de la burguesía con el flamenco fue poco menos que vejatorio.

6. Para mayor información, *Dos siglos de flamenco*. Varios autores (Fundación Andaluza de Flamenco, 1988). Ponencia *El flamenco a través de sus intérpretes*, de Manuel Manuel Martín, leída en la I Conferencia Internacional de Flamenco, celebrada en Jerez de la Frontera del 21 al 25 de junio de 1988.

7. Esta revista, que vio la luz 34 años después de que apareciera el término "flamenco" en la prensa (18-02-1853. Gacetilla del periódico madrileño 'La España'), constaba de cuatro páginas y de ella se editaron en Sevilla sólo cinco números, el primero el 18 de diciembre de 1886 y el último el 15 de enero de 1887.

8. "El primero, fechado el 1 de enero, un segundo que apareció el 28 del mismo mes y el tercero y último que lo hizo el 9 de marzo con doce páginas". *Diccionario Enciclopédico Ilustrado de Flamenco*. José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz. Segundo volumen. Página 640. (Cinterco. Madrid, 1988).

Y así hasta 1960, en que, ya inmersos en la época denominada de los Festivales Flamencos⁹, surge, a iniciativa de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos, de Jerez de la Frontera, 'Flamenco', un referente insoslayable para cualquier pretensión actual de extender los estudios acerca de las revistas del género. Mas antes de aparecer esta revista, hay que referirse a cómo, a partir de 1950, es la radio¹⁰ —al igual que poco después la prensa escrita—, la que cumple un papel un papel decisivo y fundamental para la revalorización del flamenco a partir del ecuador del pasado siglo¹¹.

Pues bien, con estos antecedentes, y ya que en 1958 se había creado la Cátedra de Jerez, es la propia institución la que edita 'Flamenco', tres cuadernos de trabajo que, gracias a que pudieron burlar el control político de la dictadura, contó con las más prestigiosas firmas del momento y que fueron publicados¹² entre 1960 y 1964. Con todo, con el advenimiento de la democracia, y merced al incansable Juan de la Plata, por fin se reedita 'Flamenco' desde 1983, ahora con la cabecera de 'Revista de Flamencología'¹³, con carácter semestral y con la colaboración de la Caja San Fernando, dando cobijo a interesantes trabajos de investigación.

Sin apartarnos del orden cronológico que nos hemos propuesto, tras la desaparición de 'Flamenco' en Jerez, la Peña Flamenca Juan Breva¹⁴, de Málaga, toma el testigo y en 1968 arranca con 'Bandolá', revista que sólo conoció dos números¹⁵. Tuvimos que aguardar, pues, hasta febrero de 1972, fecha en que la Tertulia Flamenca de Ceuta retomó el nombre de la revista de la Cátedra de Jerez y lanzó 'Flamenco', que estuvo en circulación hasta diciembre de 1976, en que publicó el número catorce.

Estamos en un tiempo en que los diarios de tirada nacional ya se ocupan del llamado 'Flamenco Pop', un movimiento experimental que, anticipado por Pedro Iturralde y el grupo rockero Smash, cobra su mayor desvirtuación y auge en estos años de "bastardos

9. Una información exhaustiva acerca de estos eventos puede encontrarse en el trabajo que publicamos en la *Historia del Flamenco*. Vol. VIII. Ediciones Tartessos. 1995.
10. Entre sus pioneros figura Rafael Belmonte, con el programa 'Cantares de Andalucía', en mayo de 1950 en RNE, al que siguió Vicente Marco, en Madrid, y Juan de la Plata, en Jerez, para más tarde, en 1960, salir en antena la recordada 'Tertulia de Radio Sevilla', con Belmonte, Manolo Barrios y Antonio Mairena, entre otros; el programa de Radio Vida, en Sevilla, con Alfonso Eduardo Pérez Orozco y Romualdo Molina, que retransmitieron el Festival de Mairena del Alcor el año 1962, así como el programa de Radio Juventud, de Morón, que desde 1963 dirigió Francisco Ayala Morales, el iniciado ese mismo año por el recordado Miguel Acal, 'Con sabor andaluz', y, por supuesto, el papel divulgador que, ulteriormente, desempeñó Radio Cadena Española.
11. Raro era, veinte años después, no tener en antena algunos programas diarios que exaltaban el cante principalmente y que, por sus planteamientos y contenidos, contribuyeron a la formación de no pocas generaciones de aficionados. Hoy, por el contrario, sólo veintisiete programas hemos contabilizado, de los que únicamente cinco se realizan desde Andalucía.
12. El primero en septiembre de 1960, en enero-marzo de 1961 y, el último, en el primer trimestre de 1964.
13. Al tiempo de redactar este trabajo, la revista ha llegado al número 21, fechado en el primer semestre de 2005.
14. Aunque en su prehistoria aparece la Peña de los Amigos, que, presidida por Pepe Berlanga, tenía su punto de encuentro en la calle Héroe de Sostoa, en el bar de Antonio Bueno, este colectivo, que vio la luz el año 1958, fue producto de la fusión de varias tertulias de la capital, en la que destacaba la constituida por trabajadores de la RENFE, y tuvo su primera sede en la Casa Prada, un bar de Molina Larios. (*El tesoro de la Peña Flamenca Juan Breva*. EL MUNDO Málaga. Manuel Martín Martín. 3-10-2005)
15. Uno dedicado a 'El Cante', en 1968, y el otro, en 1971, con un monográfico sobre 'La Saeta'. En cualquier caso, es intención de la Peña Juan Breva retomar este año de 2006 la edición de esta revista, que contaría con el apoyo de la Diputación Provincial de Málaga.

dedicados a la pachanga, a la rumba suburbial y a los *superventas de bares enarreteira*", al decir de José Manuel Gamboa.

Empero, aquellas inquietudes literarias que situábamos en Ceuta tuvieron su prolongación en Ginebra (Suiza), en que salió a la luz el 'Boletín Informativo de la Peña Flamenca Antonio Mairena', que logró sacar tres números entre 1973 y 1974, así como 'Flamenco', cuyo número diecisiete y último, editado por el Grupo Flamenco Studio, en Mainz (Alemania), apareció en 1978.

Este guadianeo e insipiencia editorial, por fin se frena en la primavera de 1978, año en que la Peña Flamenca de Jaén pone en circulación 'Candil'¹⁶, revista que nace a propuesta de Ramón Porras y que, entre otras magníficas ediciones, ha realizado unos extraordinarios monográficos sobre Pepe de la Matrona, Antonio Mairena, Terremoto, Fosforito, Paco de Lucía, Chano Lobato, Fernando Quiñones, Manuel Morao o Manolo Sanlúcar, entre los muchos, contando, por demás, con una tirada de unos 1.500 ejemplares de salida bimestral y habiendo editado hasta la fecha 150 números¹⁷.

'Candil' marca un antes y un después en la generación de la transición política. Su salida se debe a la inquietud de flamencos que ordenaron sus vidas en los últimos años de la dictadura, un tiempo político (1965-1979) que acoge la nueva Ley de Prensa de Fraga (1966) y que invita a la anticipación del futuro inmediato, a la "descentralización cultural y surgen progresivamente en provincias grupos, revistas, algunos de ellos de resonancia nacional, que reflejan la diversidad cultural del país, las raíces culturales autonómicas, frente a la relativa uniformidad de las etapas precedentes"¹⁸.

Tras 'Candil', aparece en el terreno de las publicaciones en Madrid 'Mundo flamenco' (1978-1994), y en Murcia, un año después, la revista 'Flamenco', de la que sólo conocimos cuatro números, el cero en el mes de enero, y el cuatro en el mes de junio.

No tuvo una vida tan efímera, por el contrario, 'Sevilla Flamenca', que comenzó el año 1980 como órgano informativo de la Federación Provincial de Sevilla de Entidades Flamenca, y que luego, en 1989, pasó a ser editada por la SEFA (Sociedad de Estudios Flamenca Andaluces),¹⁹ iniciando así una decadencia que, tras paralizarla en el número 99 por mor de la incapacidad de la trepa que la empezó a dirigir el 15 de marzo de 1997, por fin alcanzó el centenar a finales de 1997 gracias a la ayuda de la Diputación Provincial de Sevilla. Tras un parón de varios años, por fortuna, en diciembre de 2004 la retomó de nuevo la Federación Provincial de Sevilla de Entidades Flamenca en el número 101²⁰, alcanzando, hasta diciembre de 2005, al número 103.

16. La importancia de 'Candil' la confirman tanto el Premio Nacional a la Divulgación, otorgado por la Cátedra de Jerez en 1980, y el galardón del XXIX Congreso Internacional de Flamenco (2001), cuanto el que el grupo Cruzcampo le concediera en 2003 una mención especial por su contribución durante 25 años a la difusión del género.

17. El último, aunque corresponde a los meses Septiembre-Octubre de 2004, apareció a finales de 2005.

18. *Gran Enciclopedia Andaluza del Siglo XXI*. Vol. 9. Página 237. Varios autores. Ediciones Tartessos, 2001.

19. Cuyas siglas me corresponden, y de la que fui invitado a la abstención literaria por la vidriosa envidia de quienes no asimilaron que el autor de este trabajo compaginara por aquel entonces su labor periodística en Diario 16 Andalucía con las colaboraciones en la revista.

20. Ahora bajo la dirección del escritor trianero José Manuel López Mohiño.

Sea como fuere, tras conocerse el primer número de 'Sevilla Flamenca', a éste siguieron 'Er Compá'²¹, 'Jaleo'²² y 'Cabal',²³ cuya estela alargó, ya en abril de 1983, 'Taranto', revista editada por la Peña Flamenca El Taranto, de Almería, de la que, según nuestro archivo, conservamos al menos el número 45, fechado en octubre de 1996.

La publicación almeriense se vio prolongada en 1985 con la aparición de la 'Revista Peña Flamenca Enrique Morente', editada anualmente por la peña que lleva el nombre del cantaor granadino en Oviedo y que, como tantas otras que sólo se dedican al canto laudatorio o a la frecuencia constante de mirarse en el ombligo de sus propios redactores, ya pasó a mejor vida, tal que lo ocurrido con los cinco números de 'Noticias Flamencas', revista de la Peña Los Flamencos de Lille (Francia)²⁴, o con los números cero y uno de 'Detrás del Quejío', editados en 1987 por la Peña Flamenca Campo de la Verdad, de Córdoba. A partir de 1987 nace en Japón 'Paseo flamenco'²⁵, una de las revistas más prestigiosas del extranjero, como bien lo constata el hecho de haber recibido en 1999 el premio especial a la Divulgación Internacional de la Cátedra de Flamencología de Jerez, y que tiene una periodicidad mensual con una tirada que ronda los quince mil ejemplares al mes, una cifra superior a la suma de las ventas de todas las revistas españolas de flamenco.

En 1988 aparece 'Arco Flamenco' el boletín de la sevillana Peña Torres Macarena, donde, a más de intentos de análisis historiográficos, sus páginas se reservan a las actividades de la entidad editora, además de 'En verde y blanco'²⁶, en Hinojos, y la 'Fragua. Revista Flamenca de Cataluña'²⁷, y un año después, en diciembre de 1989, nace en Villanueva de la Reina (Jaén), 'El Olivo', revista editada por la Asociación Cultural Flamenca Amigos de El Olivo. Esta revista es de periodicidad mensual y, de entre las españolas, es la que más se ocupa de la actualidad andaluza, a más de los consabidos intentos de análisis de discos y libros y de aquellos artículos que se repiten hasta la saciedad en otras publicaciones, llegando a alcanzar hasta el momento presente al número 141²⁸ con sólo la ayuda –heroica, por cierto– de los suscriptores.

Efímera fue la revista 'Antonio el Chaqueta', de la que sólo conocimos el número de su presentación en mayo de 1990. Por el contrario, en diciembre de 1991, bajo la dirección

21. El boletín informativo de la Peña Enrique el Mellizo, de Cádiz, que llegó hasta los catorce números en 1987 y que de nuevo anunció su muerte anunciada en su reaparición, con un único número en diciembre de 1997, con motivo del XXV aniversario de la Peña.
22. Editada desde 1982 en San Diego (Estados Unidos).
23. Revista que apareció en noviembre de 1982, editada en Madrid, y que dejó de existir tras sacar seis números, siendo el último el correspondiente a los meses de abril y mayo de 1985.
24. Fueron publicados entre 1986 y 1987.
25. La redacción de esta revista se encuentra en el barrio de Shinjuku, en Tokio, y comparte sede con una tienda en la que venden todo tipo de objetos y enseres relacionados con el flamenco. Su presidente y fundador es Yuji Koyama, incorporándose en 2000 su actual redactora jefe, Yuki Imai. La revista 'Paseo' cuenta con colaboradores en Sevilla, Jerez y Madrid.
26. Fue editada por la Tertulia Flamenca Alboreá, de Hinojos (Huelva), y sólo conoció dos números, el primero en enero-abril de 1988, y el segundo, en enero de 1989.
27. Fue el órgano informativo del Centro Andaluz de Estudios Flamencos y llegó a conocer once números. El primero apareció en septiembre de 1988, y el número 11 hizo lo propio en julio-agosto de 1989.
28. Corresponde a Enero-Febrero de 2006.

de Agapito Pageo, aparece el primer número de 'La Caña'. Revista de Flamenco', una de las más prestigiosas publicaciones de cuantas han sido en la historia de este soporte de divulgación y que, editada por la Asociación Cultural España Abierta, estuvo al borde de la derrota en 1997. Empero, tomó oxígeno con Manuel Ríos Ruiz, que vio cómo desaparecía tristemente el año 2000 con el número 30-31, muriendo así una revista que era fuente inexcusable para quienes se tienen por buenos aficionados, ya que se editaba en un formato de gran calidad y en ella colaboraron especialistas de prestigio, alcanzando cotas muy superiores en el apartado gráfico y destacando por el modo con que supo enlazar el flamenco con otras disciplinas artísticas²⁹.

En cualquier caso, dos años más tarde, en noviembre de 1993, y a iniciativa de la Sociedad del Cante Grande de Algeciras, aparece 'Al-Yazirat', una revista que se edita anualmente pero que recomendamos ya que centra su atención en la monografía temática, anticipándose así a abril de 1994 en que nace en Alemania el primer número de la revista '¡Anda!', una cada vez menos interesante publicación trimestral que partió de la Peña Flamenco Vivo, que se edita en la ciudad de Menster, cercana a Holanda, y que tiene una tirada de 3.000 ejemplares, siendo la única dedicada al flamenco del país centroeuropeo.

Tres años más tarde, en 1997, se edita en Buenos Aires (Argentina), 'Contratiempo'³⁰, el primer magazín de flamenco y danza española que se publica en Hispanoamérica, y en junio de ese mismo año, sale a la luz, con una tirada de 350 ejemplares, el 'Boletín del Ciego de la Playa', el órgano de expresión de la Peña Flamenca El Ciego de la Playa, de Huércal de Almería.

Y de Almería a Triana, porque el 12 de diciembre de 1997 desembarca en el arrabal sevillano 'La otra orilla', revista coordinada por el periodista Juan Antonio Rodríguez e insertada en 'La Voz de tu orilla', periódico independiente de información local que, a la postre, se quedaría, en una publicación que nació con más intención que acierto y de la que sólo conocimos un número.

Ya a finales de febrero de 1999, conocimos el lanzamiento de 'Alma 100'³¹, revista mensual de distribución gratuita que se elabora en Madrid y cuyos responsables son Javier Primo y Keiko Higashi, en tanto que al mes siguiente, concretamente el 28 de febrero, el Centro Andaluz de Flamenco creaba la revista electrónica de flamenco 'Alboreá', y Producciones y Promociones Andaluzas S.L. hacía lo propio con 'Flamenco Hoy', la primera revista mensual de flamenco en vídeo que estuvo dirigida por Alfonso Eduardo Pérez Orozco y con histrionismos que hacen hablar a las piedras.³²

29. Para captar suscriptores, el lema de 'La Caña' era: *La suscripción a la Caña es la mejor forma de conseguir una revista única y rigurosa, que hace historia en el flamenco y en la cultura española.*

30. Publicación mensual de distribución gratuita y auspiciada por la Oficina Cultural de la Embajada de España, así como por el Centro Andaluz de Flamenco y la Secretaría de Cultura de la Nación.

31. Al tiempo de redactar este trabajo, el último número del que disponemos es el 63 (Noviembre-Diciembre 2005).

32. El 31 de diciembre de 1999, por citar sólo uno de muchos ejemplos que empuercan esta profesión, entregó los Premios 'Flamenco Hoy' 1999, recayendo el del apartado a las tareas de difusión a Miguel Bosé por su espacio televisivo 'El séptimo de caballería'. Sin comentarios, porque hay premios que se comentan por sí solos. Esta revista ha quedado reducida a la entrega anual de los citados premios "según la votación de los críticos flamencos de toda España", esto es, una treintena de periodistas, cuando se da la paradoja de que se cuentan con los dedos de las manos los que en verdad ejercen tan noble profesión.

Las últimas revistas de que tenemos noticias son 'Movida flamenca'³³, de la que sólo conocemos los dos primeros números, así como 'La Serneta'³⁴, que nació y murió bajo la dirección del poeta y flamencólogo jerezano Manuel Ríos Ruiz; la página web Flamenconews³⁵, que se convirtió en la primera en ser gestionada desde Andalucía; 'Arte Jondo', que apareció en abril de 2002³⁶, y la sevillana 'La Flamenca'³⁷, que, después de doce números en el mercado desde 2003, promete para este 2006 un cambio sustancial en el atrevimiento y compromiso de sus contenidos, finalizando el recuento con 'Flama'³⁸, cuyo número cero se presentó como "La primera guía de Flamenco de Andalucía".

Sin mencionar todos los boletines existentes en la actualidad, que suelen reflejar las actividades de las peñas editoras y a lo más que aspiran es a rescatar algunas peculiaridades locales, o los catálogos publicados por eventos tan significativos como las bienales de Sevilla y Málaga o el Festival de Jerez³⁹, por responder éstos a otros criterios de difusión, las revistas que aún se mantienen en España suelen responder más a difundir los actos presenciales de sus redactores que a atender aquellos principios que inspiraron a las pioneras del siglo XX, esto es, hacer del medio una tribuna para expresar teorías, criterios y vivencias acerca del universo flamenco, así como cubrir áreas de reflexión aún inexploradas en este arte o, acaso, enfocadas con un tratamiento insuficiente, postulados que, a priori, son consustanciales a todas, por más que en algunas ocasiones asomen plumas que no alcanzan ni tan siquiera el adjetivo de "junta letras". Justo es, por tanto, resaltar la ejemplarizante labor de las revistas, que han permitido crear una disciplina válida por sí misma que, en la mayoría de las veces, analiza con rigor el significado del flamenco, dando lugar, a su vez, a otras publicaciones siempre ajenas a la búsqueda de fórmulas susceptibles de utilización comercial, al tiempo que se han ido adaptando a la demanda que los nuevos tiempos impone Internet, a no dudarlo el medio de comunicación del futuro, ya que, a más de que a diferencia del resto, nos incita a interactuar, en España se suma 1 internauta cada minuto.

Desde estos presupuestos, los usuarios de la red disponen hoy día de numerosas páginas web que merecen la pena al menos hojear, por más que, aun estando bien presentadas⁴⁰, sean

33. Nació en diciembre de 1999 de la mano de la Peña Movida movida, de la localidad francesa de Burdeos, creada en 1994, y sus primeros números contaron con una tirada de 1.500 ejemplares.
34. Su primer número apareció en julio-diciembre de 2000, editado desde Madrid por Taller El Búcaro, SL.
35. Se presentó el 23 de julio de 2003 en la sede de la Binal de Sevilla y su primer director fue el periodista sevillano Alberto García Reyes.
36. Empezó a editarla anualmente la Peña Flamenca Francisco Moreno Galván, de La Puebla de Cazalla, de ahí que suela recoger, con buen criterio, las conferencias dadas en su sede local. Nuestra hemeroteca sólo contempla los números 0 (año 2002), 1 (2003) y 2 (2004), siendo presentado el número 0 el día 8 de junio de 2002, que por cierto incluye un interesante cuaderno dedicado a la cantaora local Lola la de Lucena.
37. El primer número de esta revista, que la dirige la empresaria Carmen Sánchez y que se edita en español e inglés, se presentó en el Palacio de Congreso y Exposiciones de Sevilla, en el seno de la III Feria Mundial del Flamenco (23-11-2003).
38. Esta guía está dirigida por Isidoro Cascajo de la Barrera-Cano y se presentó en el Centro Andaluz de Flamenco, de Jerez de la Frontera, el 4 de marzo de 2005. Arrancó con 10.000 números de distribución gratuita por toda Europa y sus contenidos pueden consultarse en www.guiafilama.com
39. Estos están hechos por profesionales del periodismo, sobre todo el de Jerez y Sevilla, y se ajustan como el pie al zapato a nuestra deidad preferida.
40. Las más consultadas suelen ser caf.cica.es; flamenco-news.com; jondoweb; deflamenco.com; Flamenco-world, o Flamenka.com, entre las muchas.



manifiestamente mejorables, ya que la actualización de los datos suele brillar por su ausencia y propenden, por lo general, a la promoción artística, a la información interesada, a la contratación incluso, a foros de discusión donde se miente e insulta a destajo, a entrevistas con los mal llamados nuevos flamencos, a las novedades discográficas y al mercadeo y venta de todo producto relacionado con este arte.

Las ventajas tecnológicas del formato digital y en red de las revistas especializadas, es algo que nadie cuestiona, ya que a través de las bibliotecas éstas facilitan la obtención de artículos que se pueden guardar o imprimir desde nuestro propio ordenador evitando, por consiguiente, las tan costosas y penosas tareas de búsquedas bibliográficas. Pero cuidado, porque la custodia y organización de los fondos digitales quedan en poder de las empresas editoras y pueden dejar en algún momento de facilitar el acceso, con lo que se origina un problema que sólo encuentra solución con el acceso digital a los catálogos de las propias bibliotecas, algo que aún no podemos hacer en España.

Y antes de abandonar el ciberespacio, anotar un problema que habrá de afrontar quien corresponda y que no es otro que conciliar la Ley de la Propiedad Intelectual con la publicidad del conocimiento asociado a las obras, siempre que se aseguren los derechos morales y de explotación del autor, que se eviten perjuicios económicos al autor y que los derechos de copia y reproducción sean literales y que se realicen con cualquier fin social o intelectual pero sin ánimo de lucro.

Historiografía

Pero volviendo a lo que centra nuestro principal propósito –al formato convencional de las revistas–, y sin restarle un ápice de mérito al resto, tengo para mí que la labor de publicaciones como ‘Flamenco’, ‘Candil’ (41), ‘La Caña’ y, ulteriormente, la ‘Revista de Flamencología’, es descomunal: en muchos de sus colaboradores prima la obsesión por el detalle, el rastreo casi arqueológico en el universo de los pioneros, y el preciosismo de la fecha y hora –escrito en sentido metafórico–, en que ocurrió eso que enuncia, a lo que sumaría, en algunos casos, la fineza del lenguaje.

Los redactores de aquellas primeras revistas, no hicieron más que ser honestos ante un estado de ánimo social y, lejos de polemizar, que también lo hicieron, reflejaron la vitalidad del movimiento flamenco, lo que me lleva a pensar que hay que volver no a la utopía que ya se cumplió, sino al espíritu creador que posibilitó el empeño.

A tal fin, empezaré por decir que ya va siendo hora de poner el listón más alto y pasar de la simple historia relatada al desafío de una historia analizada, pasar de la historia total a la historia profunda a través de una diversidad de enfoques. Obviar, en suma, el tono monocrorde que ostenta el grueso de nuestras aproximaciones al flamenco, que alarman desde el momento en que excluyen otras modalidades del ensayo, capaces de multiplicar los ángulos a través de los cuales podríamos entender un poco mejor la historia contemporánea del género, que, como a nadie escapa, es poliédrica, interesada y hasta confusa.

Contra este tipo de práctica historiográfica no tengo ninguna objeción, siempre que no se convierta en medio y fin. Sin embargo, tiempo es de lanzar al ruedo reflexivo de las revistas

un conjunto de provocaciones que ojalá alcancen a movilizar algún que otro debate en el seno de sus equipos de redacciones.

La historia ya no puede ser ese conjunto frío de datos pretéritos que alguna vez gozaron de vida y esperan, desde un rincón empolvado, la llegada de un erudito que los rescate del ostracismo. Es preciso, por el contrario, insertarse en los actuales debates, ya sea para definir las falacias de la modernidad o para refutar el advenimiento de un enfoque posmoderno. Es menester, por consiguiente, la actualización del arsenal analítico, y el debate (con la densidad que demanda la época y la distancia crítica que requiere el hecho) de tópicos de máxima importancia. Entre ellos, la propia supervivencia del legado adquirido.

Pero más que historiar el pasado, hay que vivir la historia para que otros, finalmente, la lean. Tampoco hay que diseñar la historia para beneplácito de unos artistas que se acomodan a sus veleidades, sino como un relato inquietante que ofrezca más interrogantes que respuestas, invitando al lector a ejercer sus propias consideraciones.

En ese sentido, pienso que deberíamos cultivar una historiografía capaz de percibir las diferencias antes que recitar las efemérides. O que al festejo de lo logrado incorpore la sospecha de que se pudo lograr más, y que incorpore la perenne tensión que siempre suscita el enfrentamiento entre la tradición y la ruptura, el pasado y el presente, que es de donde, en definitiva, emergen las verdaderas fuentes del progreso.

Socialización

Superado este escollo de justificación de intenciones, a quien firma le ocurre con las revistas un problema similar a la televisión. No basta con tener espíritu crítico para saber verla de manera reflexiva. Hace falta una enseñanza específica, porque la mayor parte de los efectos socializadores de la televisión son de carácter subliminal, y hay que comprenderlos desde el interés de la cultura oficial y de las comunicaciones inadvertidas.

En este aspecto, ni el redactor ha de asumir un rol de censor, ni mucho menos la buena práctica periodística se asocia al sesgo mediático, ni al analista mercenario, ni a las campañas de intoxicación, sino que requiere la "imparcialidad", definida ésta como una distinción clara para el lector entre las crónicas y la opinión, y sin olvidar, por supuesto, que el columnista construye una subjetividad, una conciencia práctica, un conjunto de capacidades reflexivas, en suma, en la medida en que mantiene relaciones con el medio ambiente y la atmósfera social que se crea en las revistas.

La socialización supone, implícitamente, que lo social es primordial. Las cosas sociales existen y se hacen sentir. Cualquier profesional de la información sabe, siente, padece o bien

41. *El Código Deontológico aprobado en diciembre de 1993 por la Asamblea General de la Federación de Asociaciones de la Prensa Española (la FAPE), por el que sus asociados se comprometieron con la sociedad a mantener en el ejercicio de su profesión los principios éticos y normas deontológicas que les son propios, contempla que "el primer compromiso ético del periodista es el respeto a la verdad",... por lo que "defenderá siempre el principio de la libertad de investigar y de difundir con honestidad la información y la libertad del comentario y la crítica", así como respetar "el derecho de las personas a su propia intimidad e imagen" y "evitar al máximo las posibles consecuencias dañinas derivadas del cumplimiento de sus deberes informativos", compromiso que le llevará siempre "a informar sobre*

simplemente percibe que existen límites y condiciones para su acción⁴¹. Incluso por momentos sabe que ni siquiera es capaz de dominar su lenguaje, pero también intuye que mientras más dominado está por el lenguaje flamenco, más capacidad tiene de decir cosas y, por lo tanto, más probabilidades tiene de crear e innovar (incluso su propio lenguaje), lo que se contrapone al discurso apocalíptico típico del ensayo y la reflexión genérica sobre el mundo en que nos desenvolvemos, o al prurito de aquellos agentes de la comunicación que tienden a absolutizar y a generalizar sin fundamento.

Pero la socialización es también un proceso de influjo entre una persona y sus semejantes, un proceso que resulta de aceptar las pautas de comportamiento social y de adaptarse a ellas, y que se puede describir desde dos puntos de vistas: objetivamente, a partir del influjo que el mundo flamenco ejerce en el individuo, en cuanto proceso que moldea al sujeto y lo adapta a las condiciones de una sociedad determinada, y subjetivamente, es decir, a partir de la respuesta o reacción del individuo a la sociedad flamenca.

La socialización en las revistas será siempre vista, pues, como el proceso mediante el cual se inculca la cultura flamenca a los miembros de la sociedad. A través de él, la cultura se va transmitiendo de generación en generación, los individuos aprenden conocimientos específicos, desarrollan sus potencialidades y habilidades necesarias para la participación adecuada en la vida social flamenca y se adaptan a las formas de comportamiento organizado característico de su sociedad.

Desde estos presupuestos, un agente fundamental de socialización flamenca es el colaborador de las revistas, que juega un papel de mayor o menor importancia según las características peculiares del medio, de su posición en el organigrama del mismo y, sobre todo, de su entusiasmo por la especialización sempiterna y su capacidad para anteponer los valores de la credibilidad y el rigor por encima de los mercantiles.

Futuro deseable

A muy grandes rasgos, nadie cuestiona que la mayor responsabilidad de las revistas estriba en no disociar el elemento ideológico de su formato, diseño y diagramación. Pero también descansa en la creación de espacios para la reflexión, artículos de orientación y en la crítica, amén de divulgar el mejor flamenco de todos los tiempos y, preferentemente, el contemporáneo, con lo que nunca debieran entregarse al oficialismo del poder gobernante por si cuelean unos euros para tirar adelante, y, obviamente, propender a la socialización del discurso, socialización que será efectiva sólo cuando el lector no sólo aprenda los contenidos, sino cuando se apropie cognitivamente de ellos, permitiéndole el análisis crítico y la reformulación de los mismos en función de su contexto social e individual.

Para ello hay que posibilitar que los trabajos no busquen simplemente satisfacer las necesidades del artista, y que el mayor número de articulistas puedan opinar de manera informada y argumentada en aras del objetivo que cada cual persigue, ya que en una sociedad como la flamenca, alimentada de razones contradictorias, la opinión debe estar a la altura del pluralismo. Mismamente, y salvo que se aporten novedades al discurso historiográfico, hay que reemplazar el interés biográfico por el análisis musical, tipológico, coreográfico o dancístico;

precisar aún más la crónica descriptiva, evitar la ingenuidad a la hora de interpretar el hecho flamenco, no anteponer la presunta autoridad a la aventura empírica, someter a examen a los grandes paradigmas que la modernidad concede a través de los medios de comunicación de masas, y no dejarse arrastrar por la apreciación fáctica.

A mayor abundamiento, las revistas han de interpretar la fuente más que pregonar que se cuenta con ella, atender a la teoría epistemológica de lo jondo, no conceder mayor legitimidad a la datocracia que a las ideas —que en realidad son las que prestan a una obra impronta y significado flamenco—, tener puesto los cinco sentidos en aquellos jóvenes que nos deslumbran, captar la diversidad de matices que conforman este fenómeno cultural y prescindir de aquellos cronistas que, como Aristóteles, todo parece que lo hacen con el ojo puesto en otra cosa, así como evitar aquellos críticos que apenas asoman al lector una mínima parte de su cuerpo y no pueden simular su parcialidad.

Este punto de vista hará que engorde mi surtido de detractores, cosa que me trae al paio, aunque reconozco que opinar así en este mundo amateur entraña sus riesgos, ya que el ejercicio de un exterminio tan radical pudiera conducirnos a quedarnos sin “historiadores”, con lo que la percepción de un contexto vacío puede resultar desoladora. Ciertamente, pero peor aún será ofender a la verdad.

A esta luz, hay que insertar el sumario de las revistas en una perspectiva de conjunto que nos permita ver el flamenco no como un fin en sí mismo, sino como una huella, un síntoma de algo más complejo que se llama cultura. Asimismo, urge la necesidad de ir más allá de la constatación crítica del hecho flamenco con el fin de aventurar hipótesis que le concedan al análisis la noción de profundidad, sin olvidar que los comentarios han de ser indicadores, con una real estatura teórica, y revelando la gran tensión espiritual que supone todo verdadero contacto con una obra de arte.

No somos nada

Hay que unificar, igualmente, criterios y fijar unos mínimos, por lo que, en este sentido, abogo por una Asociación de Revistas de Flamenco de índole voluntaria, abierta a todas las editoras de revistas de información flamenca y constituida con carácter indefinido, que se acoja obviamente a lo dispuesto en la Ley Orgánica 1/2002, de 22 de marzo, reguladora del Derecho de Asociación sin ánimo de lucro, y que se rija por unos estatutos no sólo para favorecer la actividad profesional o el cumplimiento de aquellos fines que competen a los profesionales de las mismas y que, a la postre, los únen en el ámbito de todo el territorio del estado español, sino que contribuya a la mejor formación de sus miembros, para promover su aptitud profesional, fomentar el espíritu de solidaridad por encima de las posturas personales, velar por la ética profesional y vigilar el derecho a las libertades de información y expresión garantizadas en la Constitución española.

Mientras ese momento llega, habrá que seguir cultivando perlas como las de quienes —cargados de ignorancia que no de razones—, flipan con los que ultrajan las especificidades de la identidad andaluza, hablan del flamenco tradicional como sinónimo de senectud de una cultura y se rinden ante ese flamenquito opacado por esa plebe necia que todo lo

aplaude, sin pararse a pensar que el flamenco está más vivo que nunca⁴², que sólo agoniza cuando el artista se queda sin alma, cuando se aleja de su espacio natural y cuando desde los medios de comunicación —las revistas entre ellos— se apuesta sin pudor por el arte que algunos llaman nuevo⁴³, se promueve la estupidez con un despliegue de elogios inexplicables a los estupefacientes discográficos y se vende como flamenco aquellos anticuerpos musicales que de vez en cuando aparecen en una circunstancia típica de esta sociedad consumista y en crisis, cuando el conformismo y el mal gusto son admitidos por la masa descalificada. Al flamenco, como género, le sobran energías para renovarse. Ahora bien, ¿hay flamencos dispuestos a ello y que, además, sean capaces de hacerlo? Por otra parte, ¿es el colaborador de las revistas quien decide la importancia de aquellos acontecimientos que explora?, ¿o es el concepto de importancia personal, más que los acontecimientos en sí, lo que el cronista trata de legitimar?

Peligro, peligro, porque a ese flamencólogo tan confiado en los datos que caen en sus manos, sería bueno recordarle que los hombres somos hijos del azar, hermanos de lo efímero, padres de lo impredecible y abuelos del equívoco⁴⁴. Es decir, somos todo eso, o lo que es lo mismo, no somos nada.

Nota biográfica

Manuel Martín Martín (Écija, 1952), está considerado como uno de los críticos más prestigiosos de este país, ejercicio profesional que ha desarrollado a lo largo de 28 años en un tiempo en el que fue nominado en 1992 por el Decano de la Facultad de Ciencias de la Información de Sevilla, José Manuel Gómez y Méndez, como “el mejor crítico de flamenco de España”, además de ser definido por Manuel Barrios como “el crítico más experto de este tiempo” y por Paco Vallecillo como “martillo de herejes flamencos”.

Miembro supernumerario de la Real Academia de Ciencias, Buenas Letras y Bellas Artes «Vélez de Guevara», y miembro de número de la Cátedra Itinerante de Flamencología de Cádiz, cuenta en su haber con numerosas publicaciones y premios, entre ellos el Premio Nacional de Flamencología en su modalidad de ‘Crítica Periodística’ (1999).

hechos de los cuales conoce su origen, sin falsificar documentos ni omitir informaciones esenciales, a más de no publicar material informativo falso, engañoso o deformado”.... (Vid. El flamenco en los medios de comunicación, conferencia impartida por el autor en el XXIX Congreso Internacional de Arte Flamenco, celebrado en la ciudad de Algeciras del 4 al 7 de septiembre de 2001).

42. Como lo constata el que se haya convertido en los últimos años en un elemento revitalizador de la música española y europea.

43. Entiéndase arte de masas no facultadas para apreciar la calidad.

44. Esta frase la solía repetir con asiduidad Francisco Vallecillo Pecino (Los Barrios, 1914-Ceuta, 1990).

Evolución del flamenco en Madrid a través de la crítica periodística (1980-2006)

Alfredo Grimaldos

Periodista

Resumen

La evolución del flamenco está documentada en la prensa madrileña desde hace más de 150 años. En publicaciones como "La Nación" o "La Época" ya se hacía, a mediados del siglo XIX, un ilustrativo seguimiento del cante, el toque y el baile. Aquellas crónicas contienen el embrión de lo que ahora son las "previas", críticas, entrevistas y otros géneros periodísticos. Las hemerotecas constituyen una fuente de información fundamental para acreditar el paso por Madrid y su permanencia en la capital de Chacón, Manuel Torre y, más recientemente, Mojama, Varea, Caracol, Camarón, Paco de Lucía, José Menese... Una parte sustancial de la historia del flamenco se conserva en la prensa.

Quien consigue abrir al arte jondo, de forma irreversible, las publicaciones de información general es Paco de Lucía, a mediados de los 70. Desde entonces, el cante, el toque y el baile van teniendo cada vez más espacio propio en diarios y revistas. Empiezan a disfrutar de la misma consideración informativa que cualquier otro tipo de manifestación musical. La crítica especializada y el circuito flamenco estable que comienza a consolidarse en Madrid se retroalimentan. Cada vez con mayor frecuencia, hay acontecimientos interesantes de los que se puede escribir, y el reflejo de los conciertos en la prensa atrae a nuevos públicos.

Las memorables Cumbres Flamencas y la actividad de los nuevos locales que van surgiendo quedan reseñados en los medios de comunicación impresos. A través de ellos se pueden rastrear los enormes cambios registrados en el universo del arte jondo durante los últimos 25 años: la aparición del llamado "nuevo flamenco", la fusión con otras músicas y la necesaria vuelta a las raíces que protagonizan los intérpretes más clásicos. Las propias declaraciones de los flamencos, que encuentran ahora más eco que nunca en la prensa escrita, reflejan perfectamente su adaptación a los nuevos tiempos.

Por fortuna, el arte jondo sigue todavía muy vivo y, además, continúa produciendo anécdotas divertidas y frases tan geniales y rotundas como ésta de Rancapino: "El flamenco se canta con faltas de ortografía".

Desde hace más de cien años, Madrid es, sin duda, una de las principales plazas flamencas. A la capital han venido a revalidar y consolidar su magisterio infinidad de figuras del cante, el toque y el baile. Casi todos los grandes. Don Antonio Chacón, por ejemplo, vivió en Madrid sus últimos años y falleció en su casa de la calle de Toledo, junto a la Plaza Mayor. Como dice José Blas Vega, madrileño y uno de los más rigurosos investigadores del flamenco, en su obra "Vida y cante de Don Antonio Chacón: "Indudablemente, Madrid ha jugado un papel en la historia del flamenco tan importante que creemos, y nos atrevemos

a decirlo así, aunque pueda parecer exagerado a los que no están en el tema, que, después de Sevilla y Cádiz, es la tercera provincia andaluza de la geografía flamenca”.

El gaditano Fernando Quiñones seguía por ese camino en su escrito de presentación del segundo Festival Flamenco de San Isidro, celebrado en el viejo Palacio de los Deportes en 1982: “En materia de flamenco, Madrid es la ciudad andaluza situada más al norte”. Esa indiscutible importancia de la capital como tribuna del arte jondo ha quedado acreditada a través de innumerables crónicas periodísticas, que ya desde el siglo XIX, documentan de forma muy esclarecedora la evolución del cante, el toque y el baile.

En su libro “Flamenco en el Madrid del siglo XIX”, el investigador holandés Arie C. Sneeuw cita un texto aparecido en “La Nación”, el 8 de octubre de 1849, que viene a ser, ni más ni menos, lo que se conoce en el periodismo actual como una “previa”: “Hace algunos días que se halla en esta Corte el joven sevillano don Francisco Antonio Vega, cuyo mérito en el canto andaluz acompañando a la guitarra han elogiado los periódicos de Andalucía. Parece que pronto tendremos el gusto de oírle” (1).

Sneeuw también recoge otro texto de “La Nación”, publicado el 10 de febrero de 1856, que muy bien podría servir ahora de modelo para los encargados de elaborar las guías de fin de semana que se entregan junto a los diarios y en las que se facilita la programación de los distintos establecimientos que ofrecen flamenco en directo: “Hay en el centro de Madrid, plazuela del Ángel, un café al cual concurren por las noches, a pasar el rato a tragos, gente de buen humor, es decir, mozos macarenos y hembras de trapío. En medio de aquel café está sentado en una silla, con la propia satisfacción que si fuera un trono, un moreno andaluz entonando al compás de su guitarra cantares andaluces de pura raza, cuya letra manifiesta la poesía que hay en el alma de los hijos de aquel privilegiado suelo”.

Y por fin, otra crónica, ésta de “La Época” (2), hace las veces de lo que actualmente consideramos una crítica, pero sin el obligatorio añadido de la estrellitas de calificación que hoy nos exigen en algunos medios: “Numeroso público llevó anoche al Circo de Parish la presentación de un cuadro de cante y baile flamenco, compuesto por ocho personas mayores y un niño de ocho años llamado Antonio Vidal. Hay en este cuadro “bailadores”, “tocadores” y “jaleadores”, distinguiéndose principalmente, por su gracia y hermosura, entre las primeras, una bella sevillana: Matilde Moreno. Para todos hubo muchos aplausos”. Como se ve, la crítica flamenca actual no ha inventado nada, salvo el seguimiento más sistemático de conciertos y novedades discográficas, mediante entrevistas, reseñas, notas previas y críticas. De forma fragmentaria, pero en algunos casos muy jugosa —ahí están las hemerotecas—, ha quedado constancia del paso por Madrid de casi todas las grandes figuras. Desde Juanito Mojama a Varea, Mairena o Caracol. La lista es interminable. Una parte sustancial de la historia del flamenco se conserva en la prensa.

Y en la actualidad, los flamencos considerados hijos adoptivos de la ciudad gozan de un respaldo bastante más sólido que nunca en los medios de comunicación de la capital. Es el caso de José Menese, Enrique Morente, Carmen Linares, José Mercé, Enrique de Melchor o Vicente Soto, entre otros muchos. Todos ellos llevan viviendo en Madrid desde que eran chavales. Y se puede rastrear muy bien la evolución de su carrera a través del trabajo de los periodistas especializados. Para comprobarlo, sólo hay que leer “Enrique Morente, la voz

libre", sólido y documentado trabajo de Balbino Gutiérrez que acaba de editar la SGAE. Las páginas de este volumen están entreveradas de ilustrativas citas extraídas de la prensa diaria. Durante los años 50, 60 y 70, Madrid disfruta de la edad dorada de los tablaos. Y en locales como Zambra, Café de Chinitas, Los Canasteros, El Corral de la Morería o Torres Bermejas se puede degustar cada noche el arte de casi todas las grandes figuras del momento. El ambiente flamenco que se respira esos días queda reflejado en artículos dispersos, la mayor parte de ellos más cercanos a las crónicas de sociedad o a la gacetilla de espectáculos con pretensiones pseudoliterarias que a la prensa especializada tal como la concebimos hoy.

A finales de los 70, el brillo de estos locales va decayendo, cuando los artistas punteros que enriquecían a diario sus veladas comienzan a dar el salto a los grandes escenarios. El flamenco sale de los reductos donde se ha refugiado durante los años de posguerra y vuelve a triunfar en los teatros. El acceso al arte jondo se democratiza y el cante llega a nuevos y más amplios públicos. Este fenómeno se traduce en una mayor atención de los medios de comunicación al flamenco, pero sin que todavía se de un salto cualitativo importante en el tratamiento periodístico especializado del arte jondo.

Manuel Ríos Ruiz, actual crítico flamenco del diario ABC y cuya firma es habitual en la prensa desde hace casi cuatro décadas, recuerda que lo que entonces se llamó "flamenco experimental" abrió nuevas puertas al periodismo flamenco en Madrid: "Cuando, a finales de los años 60, la casa Hispavox editó discos del saxofonista Pedro Iturralde, del pianista José Romero y del cantaor Enrique Morente, nos correspondió publicar tres reportajes en el diario Ya sobre lo que significaban como el comienzo de una nueva etapa del flamenco. Y seguidamente, tras llevar el cante al salón de actos del Ateneo de Madrid, con Morente y Manolo Sanlúcar, emprendimos una serie de recitales en centros culturales de Madrid y otras ciudades castellanas con estos artistas".

Pero, sin duda, quien consigue abrir de forma irreversible los medios de comunicación al arte jondo es Paco de Lucía, en 1974, tras el pelotazo de su rumba "Entre dos aguas", incluida en el disco "Fuente y caudal". El crítico musical Ángel Casas, completamente profano en el ámbito del flamenco, como el mismo reconoce, entrevista al guitarrista de Algeciras, en noviembre de ese año, para la revista Vibraciones. La introducción de Casas a la entrevista es suficientemente elocuente: "He explicado a Paco de Lucía mi imposibilidad de hablar con él de flamenco. Y fruto de la imposibilidad, la ausencia de ganas. Vamos a hablar de un músico que tiende a la universalidad, a hablar de Paco de Lucía al borde del "boom". De una guitarra andaluza que congrega ya a un número de oyentes muy importante y en cuya sensibilidad difícilmente había entrado el flamenco hasta ahora" (3). Casas no tiene el más mínimo interés en conocer el universo social y musical donde se ha gestado un personaje como Paco Lucía. Y estamos hablando del mejor tocaor que ha existido.

Históricamente, los medios de comunicación se han preocupado del flamenco sólo cuando uno de los artistas surgidos de su seno ha adquirido relumbrón y ha conseguido trascender el ámbito de los "cabales" por el motivo que sea, no necesariamente relacionado con la estricta calidad de sus interpretaciones. Casi siempre con motivo de alguna supuesta

“revolución”, real o ficticia, y con la esperanza de que el flamenco sea menos flamenco y pueda ser entendido con las claves de otras músicas más “fáciles” y “masivas”. Además, a excepción de Camarón de la Isla, la prensa no especializada en el flamenco siempre ha dado mayor cancha a la guitarra y al baile que al cante. Como los guiris.

De Manolo Sanlúcar se ocupa, unos meses después, otro periodista ajeno al arte jondo, a raíz de su éxito comercial “Caballo negro”. Juan María Mantilla escribe en el diario *Ya*: “La revitalización del flamenco está en su punto álgido. El canto y la guitarra flamencos están llegando por primera vez a un público mayoritario, que está descubriendo una fuente musical de una gran riqueza que hasta hoy estaba muy poco divulgada. La sorpresa la dio Paco de Lucía. Hoy, poco a poco, se está forjando la popularidad de otro genio de la guitarra. Su nombre: Manolo Sanlúcar” (4).

Desde muy dentro del flamenco, en cambio, ya por esas fechas escribe de forma habitual en la revista *Triunfo* nuestro querido Paco Almazán, fallecido en 2004. Gracias a él queda reflejado en los papeles un evento histórico como el homenaje que se rinde a Pepe de la Matrona el 3 de marzo de 1976, en el Teatro Monumental de Madrid, con la presencia de Sordera, José Menese, Miguel Vargas, Carmen Linares, Serranito y Enrique de Melchor, entre otros. El cronista sabe que se dirige a un variado abanico de lectores, pero no elude hacer valoraciones de buen aficionado conocedor del paño: “Pepe Habichuela es uno de los guitarrista jóvenes en quien la rebeldía –al margen del valor de las modas– se produce también, pero desde dentro siempre de la contención y densidad flamencas que caracterizan a la escuela de su apellido. En cuanto a Perico del Lunar, no hay ningún problema en esta ocasión, pues su toque melancólico y medido conoce perfectamente a los cantaores de Zambra y supo acompañarlos con justeza a cada uno de ellos” (5). También en las páginas de *Triunfo*, ese año ya se pueden encontrar con frecuencia artículos de José Monleón sobre teatro flamenco. El semanario presta una notable cobertura informativa a la obra “Camelamos naquerar”, de Mario Maya, que constituye un hito en 1976.

En Vallecas, las peñas flamencas del barrio comienzan a convocar grandes citas a las que acuden no sólo los cantaores aficionados que alimentan las reuniones de sus propios locales cada fin de semana, sino también profesionales de mayor renombre. Son significativos los festivales de la Peña Fosforito a principios de los 80 o el homenaje a Juan Varea que se celebra en el Teatro Monumental en 1984, impulsado por los miembros de la peña Los Cabales.

Al calor de ese movimiento, un grupo de cantaores aficionados y periodistas editamos las revistas CABAL, cuyo número cero aparece en noviembre de 1982. En la portada, la foto más conocida de Silverio Franconetti, acreditado intérprete de la seguriya al cambio que presta su nombre a la cabecera. Esta publicación surge con la modesta intención de servir de órgano de expresión al movimiento de peñas flamencas que ha mantenido en los barrios de Madrid un importante rescoldo durante años difíciles para el arte jondo. Con la osadía de la juventud, pocos meses antes, en julio de 1982, nos habíamos presentado en la casa de Antonio Mairena, en la sevillana calle de Padre Pedro Ayala, para hacer al maestro partícipe del proyecto, con tanta fortuna que disfrutamos de una larga conversación con él. Su valioso testimonio aparece en el número uno de Cabal. En los siguientes ejemplares

entrevistamos a Menese, Juan Varea, Fosforito, Chaquetón, Sordera, Manolo Sanlúcar... Pero curiosamente, nuestra ilusión por recabar las opiniones de las principales figuras del flamenco nos aleja del mundo de las peñas, que prefiere ver reflejado en las páginas de la revista su propio ambiente endogámico.

Por fortuna, en ese momento el flamenco se está abriendo a públicos más amplios. Durante la década de los 80, las Cumbres Flamencas que se celebran en el Teatro Alcalá Palace ofrecen espectaculares carteles y contribuyen de forma decisiva a ir creando una afición rejuvenecida, sin los resabios de los veteranos peñistas, que, en general, muestran muy poco interés por la posibilidad que se está presentando de acceder en directo al cante de los grandes. Prefieren permanecer reclusos en exclusivos y cerrados reductos.

Al mismo tiempo, desde las páginas del diario El País, Ángel Álvarez Caballero abre una brecha informativa fundamental. El veterano periodista vallisoletano afincado en Madrid se convierte en pionero de una forma actualizada de tratar el flamenco en la prensa. Hasta 1981, cuando él empieza a escribir en sus páginas, este periódico, el de mayor tirada de España, no tenía crítico de flamenco. Fernando Quiñones escribía algún artículo ocasionalmente y apenas nada más. Pero a partir de ese momento, poco a poco, empieza a tratarse el flamenco en la prensa diaria con las mismas claves que cualquier otro tipo de música: se anuncian las actuaciones que va a haber, los artistas tiene ocasión de manifestar su opinión, sobre todo cada vez que graban un nuevo disco o preparan un recital importante, y comienza a hacerse crítica de cada acontecimiento de cierta relevancia.

Como en otros ámbitos informativos, el rodillo periodístico del diario de Polanco marca línea. En esta caso para bien. Y el papanatismo habitual de la prensa actúa, por una vez, de forma favorable a algo que merece la pena: como el periódico de mayor tirada empieza a considerar el flamenco una música casi similar a cualquier otra, los responsables de otros medios llegan a la conclusión de que ellos también le pueden dar cancha. Eso facilita que algunos periodistas aficionados al cante contribuyamos a abrir camino en las publicaciones que van surgiendo y en otras ya consolidadas. Comienza a asentarse un circuito flamenco estable y se retroalimenta con la crítica, que refleja la nueva situación. Cada vez con mayor frecuencia, hay acontecimientos interesantes de los que se puede escribir, y el reflejo de los conciertos en la prensa atrae a nuevos públicos.

En 1982 abre sus puertas el Café de Silverio, y se suma a la labor que, desde años atrás, llevaba desarrollando La Carcelera bajo la batuta de un pionero tan singular como José Luis López del Río. La Carcelera, que cerrará sus puertas a principios de los 90, constituye un punto de referencia básico para los aficionados al cante, especialmente durante los años 70. Por el semisótano de la calle de Monteleón donde está ubicada esta entidad cultural pasa todo lo más grande del cante y el toque de esa época. López del Río divulga el flamenco auténtico con enorme respeto a sus raíces y un inequívoco compromiso político contra la dictadura. Situado muy cerca de La Carcelera, en la calle de Manuela Malasaña, el Café de Silverio contribuye a hacer más flamencas las noches del barrio que circunda a la plaza del 2 de Mayo. En diciembre de 1982, un festival organizado por los propietarios del nuevo establecimiento, en el cine Europa, concentra a Enrique Morente, Chaquetón, Rafael Romero "El

Gallina”, Carmen Linares, Pepe y Luis Habichuela, Perico del Lunar, Manolo Heras... Todos juntos posan para la revista CABAL en el vestíbulo del cine. Casi la mitad de los artistas que podemos contemplar en esa histórica foto, lamentablemente, ya han desaparecido.

Un poco antes, en 1981, la Peña Chaquetón, recién constituida, ha apadrinado también un memorable festival, nada menos que un domingo por la mañana, en el Cine Consulado. Con José Menese, Sordera, Carmen Linares y el propio Chaquetón. Un momento inolvidable de ese acto se da cuando sube al escenario Antonio El Flecha, padre de Chaquetón. Es la última vez que el veterano cantaor gaditano puede acudir a un espectáculo flamenco. Pero todavía no hay un hueco en la prensa diaria para ocuparse del evento.

También en 1981 se celebra en el Palacio de los Deportes el primer Festival Flamenco de San Isidro, otro importante hito. Camarón, que ya ha trascendido el mundo del flamenco, se convierte en el gran enganche de la cita, evidenciando su capacidad de convocatoria. Y los periodistas de rock, que ya se habían fijado en él a raíz de “La leyenda del tiempo”, comienzan a prestarle cada vez más atención.

Desde los primeros 80 hasta hoy, durante estos 25 intensos años, en Madrid hemos asistido a una auténtica revolución dentro del universo flamenco. Musical y sociológica. Todo ese proceso está reflejado pormenorizadamente en la prensa. De las reuniones espontáneas y bastante cerradas entre los propios artistas, que se gastan lo que acababan de ganar en los tablaos, se pasa a los teatros y los cachés con muchos ceros. Además, pronto aparece el “Nuevo flamenco”, que genera bastantes contradicciones y una gran confusión. Es un fenómeno que acerca a cierto público joven al cante de verdad, pero del que se benefician, con notable oportunismo, personajes que no saben ni abrir la boca por soleá o seguiriya. Lo cierto es que tanto el flamenco como sus sucedáneos llegan a los medios de comunicación con una fuerza desconocida hasta ese momento. Y su presencia en ellos, por derecho propio, resulta ya irreversible.

La década de los 90 es una época de verdadera eclosión flamenca en Madrid. La Peña Chaquetón, Casa Patas, Revólver, Caracol y otros locales entrecruzan su oferta artística. Hay actuaciones casi a diario. Se consolidan la Semana Flamenca de Alcobendas y las Jornadas Flamencas de Fuenlabrada y los festivales en el colegio Mayor San Juan Evangelista se multiplican. Además, surge el Festival de Caja Madrid, que, en cierta medida, recupera la herencia de las Cumbres Flamencas. Una nueva generación de aficionados se acerca al arte jondo. Y los medios de comunicación se hacen eco de este fenómeno.

En ese momento, los cuatro diarios de la capital, El País, El Mundo, ABC y La Razón, cubren muy de cerca el panorama del cante, el toque y el baile. El flamenco empieza a gozar de un espacio propio cada vez más razonable en los periódicos, casi como cualquier otra música de raíz, aunque todavía hay que pelarse mucho para encontrar huecos informativos. Y las figuras del arte jondo comienzan a tener cara y voz también para los profanos. La posibilidad de escribir y publicar frecuentes artículos sobre el mundo flamenco nos impulsa a los periodistas especializados a mantener un contacto más estrecho con los profesionales de este arte. Los que de verdad saben de flamenco son los flamencos y es un privilegio poder

estar cerca de ellos grabando y anotando sus opiniones y recuerdos. El papel impreso sirve de referencia para entender y reconstruir una época y una forma de vivir.

Los flamencos son personajes muy accesibles, tienen poco que ver con los grandes divos del pop o el rock, pero, lógicamente, la mayor parte de los aficionados no encuentran la posibilidad de cultivar una relación estrecha con ellos. Nosotros tenemos la gran suerte de escribir sobre personajes, con quienes mantenemos, en general, un cercana relación personal. Los vemos con frecuencia y compartimos unos vasos de vino con ellos. ¿Cuántas veces han alternado con Mick Jagger los que escriben sobre los conciertos, los discos y las anécdotas de los Rolling Stones? ¿Y qué crítico español ha mantenido una larga sobremesa con Van Morrison? Nuestra relación con los flamencos nos permite aportar información novedosa, caliente, conseguida directamente de los protagonistas, sin necesidad de acudir a internet o hacer refritos de notas ya publicadas. Por eso es importante seguir los criterios del periodismo profesional para tratar el flamenco: siempre es mejor acudir a las fuentes que elucubrar más de la cuenta. Menos flamencología y más información.

El periodista especializado en flamenco debe ejercer, con equilibrio y buen sentido informativo, el necesario papel de intermediario entre los artistas y el público. Una crítica no se puede basar sólo en desmenuzar sesudamente los estilos que ha abordado el cantaor sobre el escenario. Se supone que quien escribe sobre esto tiene ya experiencia en el asunto y al menos cierto conocimiento, pero, sobre todo, se beneficia de saber qué ocurre entre bambalinas. Parte de esa información de trastienda le puede servir al espectador sentado en su butaca para saber por qué las cosas han ocurrido de una manera o de otra.

Quienes trabajamos en medios de comunicación de difusión masiva asumimos la responsabilidad de estar dirigiéndonos a un público muy heterogéneo, con un nivel de conocimiento y afición desiguales. Desde un periódico se debe realizar la labor más constructiva posible, a caballo entre la pura información, la divulgación y la crítica. Para bien o para mal, hay lectores que se guían por algunas de nuestras opiniones. Y no es lo mismo publicar en un diario de distribución nacional que en una revista especializada o en el boletín de una Peña.

Además, en el periódico, las críticas de flamenco comparten página con las de pop, rock y otras músicas. Y tener un mínimo criterio a la hora de valorar un disco o una actuación contrasta, a menudo, con el periodismo de exaltación que se practica habitualmente. Por ejemplo, los comentarios semanales sobre los nuevos discos flamencos que se publican en *Metrópolis*, el suplemento que se entrega los viernes con *El Mundo*, aparecen en una doble página, en medio de una incontenible lluvia de estrellas que califican como excelsas casi todas las grabaciones de los más variados estilos. Hay que andar con mucho tiento a la hora de valorar a los flamencos, para no parecer, por comparación, un inquisidor de nuestra música. Pero tampoco se puede caer en el carril jabonoso del acriticismo y el aprobado por aclamación. Y la verdad es que a los artistas no les gusta una crítica, aunque sea tibia, ni cuando están rematadamente mal.

En la década de los 30 del pasado siglo, el genial compositor argentino Enrique Santos Discépolo escribió “¿Qué vachaché?, un tango que llegaría a grabar Carlos Gardel, en el que decía: “¿Qué vachaché (vas a hacer) si ya murió el criterio?”. Más de 70 años después, el periodismo de exaltación se ha apoderado de las páginas culturales de los diarios, que cada

vez parecen más expositores publicitarios de las grandes compañías discográficas, editoriales y productoras cinematográficas. Y desde luego, todo lo que se hace ahora en el mundo de la cultura no es precisamente original y glorioso. Tampoco la mayor parte de lo que se sitúa dentro del ámbito del arte jondo. En lo que nos toca a nosotros, hay una verdadera obsesión por adjudicar la denominación de origen flamenca a casi todo, aunque no tenga los más mínimos puntos de contacto con el arte de Chacón o la Niña de los Peines. Todavía hoy resulta mucho más fácil escribir de un invento bien promocionado por una compañía discográfica fuerte que de un cantaor con verdaderos fundamentos flamencos. La diferencia es que el invento se lo venden las compañías directamente al redactor jefe y, además, cuando la nueva estrella aparece en varios medios importantes, se produce un contagio colectivo. Las presentaciones de los famosos son de obligado cumplimiento informativo y a la mayor parte de los artistas flamencos los tenemos que colar.

En una entrevista reciente (6), Antonio El Pipa nos decía: "Una persona no conocedora del flamenco debe intentar encontrarse con una actuación sencilla y con artistas importantes, no necesariamente en nombres, sino en capacidad de transmisión. Y tiene que sentirse atrapado por esa música que está escuchando. ¿Pero cómo le decimos a alguien no informado qué es el flamenco y qué no lo es? Es algo muy difícil. La sensibilidad y la experiencia son las luces que te van marcando el camino. Los medios de comunicación tienen una gran responsabilidad a la hora de clarificar el panorama y diferenciar unas cosas de otras. No se le puede poner a todo la misma etiqueta".

Rafael Amador, fundador del grupo Pata Negra junto a su hermano Raimundo, reconocía en una copla, con mucha gracia autocrítica, las diferencias entre el flamenco y lo que se mueve en su periferia: "Yo tengo una pena loca, / que canto por bulerías / pa que me partan la boca". Pero no todos los llamados "nuevos flamencos" son tan lúcidos y honestos como él. Ni, por supuesto, muchos de los que se apuntan a escribir en los periódicos de estas cuestiones, al calor de la moda de lo "flamenquito", sin criterio ni conocimiento. Así, se pueden leer, en diarios de notable difusión, disparates como que un artista ha cantado por "campiñas", que alguien ha interpretado "La Tarara" de Camarón, o que Paco de Lucía trabajó en el tablao "Porrinos de Badajoz", cuando Porrina, el gran cantaor extremeño, no tuvo ningún tablao en Madrid. Y menos, con su nombre mal escrito. Incluso en El País, se cuela un espontáneo que asegura: "también hay buenos cantaores payos. Mairena antes, Poveda ahora". ¡Don Antonio!, que estuvo toda la vida defendiendo el origen gitanoandaluz de los cantes básicos.

Para comprobar, con claridad, que el cante de siempre tiene poco que ver con los experimentos comerciales clónicos que se están haciendo ahora, sólo hay que ir a un concierto de José Mercé, por ejemplo. Es la evidencia, sintetizada, de lo que está ocurriendo actualmente en el mundo del flamenco. El jerezano suele empezar la actuación por tonás y sigue por alegrías, soleá y malagueña, más o menos. Con la guitarra de Moraíto. Atesora una voz flamenquísima, tablas, compás, de todo... Y pertenece a una familia gitana de las más importantes de la historia flamenca. Todo eso lo tiene ahí y lo puede sacar en cualquier momento. Pero después, cuando sale con todo su grupo, cantando las pachanguitas que le

han compuesto Vicente Amigo o Isidro Sanlúcar, con los tambores y la fanfarria, aquello se convierte en otra cosa. En un concierto pop y de calidad muy discutible.

Curiosamente, en 1994, Mercé nos decía: "El flamenco corre el peligro de desaparecer" (7). Rechazaba, indignado, las denominaciones de "nuevo flamenco" y "jóvenes flamencos" y afirmaba que "en esta música se ha inventado casi todo". En aquel momento, cuando aún le quedaban un par de años para alcanzar su primer gran éxito de ventas, declaraba: "Lo que hace falta es cantar bien y saber lo que se hace. Pero sentarse en una silla y templarse por soleá, apoyado sólo por una guitarra, es muy difícil, sin nadie más que te acompañe ni te arrope. Además, así se gana menos dinero". Después arremetía contra las casas de discos: "Son la primeras que van a buscar los duros, sin importarles la calidad ni la autenticidad. Lo que quieren es vender, y si para eso hay que poner la etiqueta de flamenco a las mezclas comerciales que se graban ahora, lo hacen".

La "lógica" consecuencia de esas reflexiones fue que, poco después, fichaba por la multinacional Virgin y se dejaba asesorar por Vicente Amigo para hacer un disco superventas, "Del amanecer". Y lo consiguió: más de 150.000 ejemplares, una cifra que no había alcanzado hasta entonces ni Camarón. Su caso resulta especialmente elocuente y significativo, después de cantar por derecho desde los 13 años, le llegaba el éxito de masas con casi 45. Pero no haciendo cante de verdad, sino "temas", como se dice ahora. Entonces, su discurso cambió: "Me gusta arriesgarme, porque si tengo que estar toda la vida haciendo lo mismo, llega un momento que me aburro. El flamenco debe estar abierto al futuro, porque es una música viva" (8). Sus cambios de opinión están recogidos en los papeles.

Ahora los jóvenes artistas flamencos tienen mayor información a su alcance que nunca: discos, imágenes, libros... Sin embargo, son pocos los que se preocupan por mirar hacia atrás para ampliar su formación y su perspectiva. Enrique Morente, un maestro creador y siempre inquieto, pero con un sólido conocimiento de la tradición, señalaba desde las páginas de El Mundo (9): "La creatividad no está reñida con ser buen aficionado. Y eso es lo primero que debe ser un flamenco: buen aficionado, respetuoso con el cante jondo y también pasional. Es la única manera de adquirir paladar para distinguir las expresiones que son válidas y buenas. Si te metes en una corriente, a favor o en contra, te pierdes muchas cosas".

La crítica flamenca también puede hacer mucho a la hora de orientar, de forma constructiva, a lo artistas que empiezan. Teniendo en cuenta que muchos problemas actuales del arte jondo no son una cuestión exclusiva del universo flamenco. Las complicaciones del relevo generacional y el escaso interés de los jóvenes por conocer las raíces del arte al que se quieren dedicar alcanza a ámbitos muy diversos de la vida cultural. En una reciente entrevista publicada en el diario El País (10), el director de cine norteamericano Peter Bogdanovich, autor de películas como "Luna de Papel" y "Qué me pasa doctor", declaraba: "En una ocasión, le comenté a un actor que me recordaba a James Cagney y él no tenía ni la más remota idea de quién era Cagney. A otro le pedí que actuara como Cary Grant y no tenía ni idea de quién era el punto de comparación... Es horrible. Los actores deberían conocer sus raíces, quiénes estuvieron antes que ellos, cuáles fueron sus etapas anteriores..." La reflexión nos resulta muy familiar.

Por fortuna, el arte jondo sigue todavía muy vivo. Como aficionados, continuaremos disfrutando de él, y en el ámbito de la información, intentaremos seguir difundiendo pensamientos tan profundos y geniales como los de Rancapino: "El flamenco se canta con faltas de ortografía".

Notas

- 1- Arie C. Sneeuw. "Flamenco en el Madrid del siglo XIX. Virgilio Márquez Editor. Córdoba, 1989.
- 2- La Época. 6 de junio de 1983. Citado por Arie C. Sneeuw.
- 3- Vibraciones. Noviembre de 1974.
- 4- Ya. 21-9-1975
- 5- Triunfo 13 marzo de 1976
- 6- Antonio El Pipa: "En el flamenco están dando gato por liebre". El Semanal. 23-4-2006.
- 7- Metrópoli. 2 de septiembre de 1994
- 8- El Mundo. 9 de noviembre de 1998.
- 9- El Mundo. 30-9-2005
- 10- El País (22 de enero de 2006)

Nota biográfica

Alfredo Grimaldos Feito (Madrid, 1956), licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense. Director de la revista Cabal (1982-1985), director y presentador de los programas radiofónicos "La hora del duende" (1984-1990) y "A compás" (1991-1996). Ha publicado numerosos artículos sobre flamenco en los diarios Liberación y La Tarde y en las revistas Actual, Interviú, Artículo 20, Injuve y El Semanal, entre otras. Desde 1989 es el crítico de flamenco del diario El Mundo. Ha escrito el libro "Luis de la Pica. El duende taciturno".

La crítica flamenca.

Ángel Álvarez Caballero

Periodista

Resumen

Trata el autor en este artículo, tomando como base su experiencia vital de 25 años como crítico de "El País" – cuando la crítica prácticamente no existía– de diversos aspectos de la crítica flamenca. Su historia a lo largo de ese periodo de tiempo, y sus aspectos positivos y negativos.

La necesaria falta de objetividad al ser criterios de una sola persona es uno de lo temas tratados. Otros, la dificultad de ejercer una crítica seria y responsable, y la influencia de la misma en el arte flamenco en general.

La crítica es un tema de cuidado, siempre. No solo por lo que supone el hecho en si de hacer crítica, sino –y principalmente– porque va a interesar a otras personas. O mejor aún, porque otras personas se van a sentir aludidas más o menos directamente, en temas que las atañe de manera fehaciente. Si se juzga públicamente la obra de esas otras personas, el tema ya puede tener serias consecuencias quierase o no. El hecho de que se traten de cara al publico – a un publico, además, muy numeroso habitualmente – las virtudes o defectos de la propia obra es obvio que puede crear serias tensiones.

Comencé a hacer crítica de flamenco en el diario El País en 1981. Andaba yo entonces embarcado en la publicación de mi primer libro, *Historia del Cante Flamenco* (Alianza Editorial, Madrid 1981), y era consciente de que en ningún periódico de Madrid se trataba el arte flamenco desde una perspectiva crítica, como era tratada cualquier otra parcela de la música, del arte o del espectáculo. En algún periódico andaluz si había ya espacios de semejante naturaleza – Manuel Barrios en el ABC de Sevilla, por ejemplo –, pero en ninguno de alcance nacional. Y hallándome de tal manera sumergido en el tema, pensé que la crítica flamenca debería tener ese lugar en la prensa madrileña y me entraron muchas ganas de intentarlo personalmente.

Confieso que unos meses antes de hacer la propuesta a El País se la había hecho al Diario Ya. No porque este periódico me atrajera más profesionalmente –lo que obviamente no era el caso, aunque en aquel tiempo el Ya vivía todavía etapas de esplendor–, sino porque su director de entonces era amigo mío y pensé que sería más probable una favorable acogida por su parte. Me equivoqué, naturalmente. Su respuesta fue, textualmente: "Mira, Ángel, si ofrezco eso al Consejo me corren a gorrazos". Y lógicamente la oferta no conoció más porvenir en aquella casa.

Con esto quiero poner en evidencia que hace un cuarto de siglo la crítica flamenca en España estaba prácticamente en pañales, por no decir que era inexistente. Que nos parece, quizás, lo más ajustado a la realidad. En consecuencia, nos falta tradición y nos falta formación, lo

de la tradición, en un menester de esta naturaleza, puede parecer que nos ~~es~~ tan importante –aunque lo sea–; lo de la formación lo es, desde luego, sin rodeos.

Tradición y formación

Me explico. Hablamos de la tradición. Sabido es que, habitualmente, los críticos se forman en contacto con el arte que especialmente les interesa y leyendo críticas de quienes les antecedieron en tal menester. Lo más corriente es que lo hagan sin una conciencia predeterminada, sin proponerse ellos llegar algún día a desempeñar semejante función. Al no existir previamente, los pioneros de la crítica flamenca no hemos tenido, en consecuencia, ese espejo en que mirarnos, y cuando ha llegado el momento hemos tenido que inventarnos –entiéndase que literalmente– nuestro propio método de hacer cumplir tal menester. Porque no tenemos modelos, no tenemos en ningún caso un ejemplo a seguir. En cuanto a la formación, he de hacer algunas consideraciones previas. No conozco un solo crítico de flamenco, ¡ni uno solo!, a quien los honorarios que percibe por el ejercicio de esta profesión le permitan vivir sin otros ingresos. Más aún: no conozco un solo crítico de flamenco que, en calidad de tal, pertenezca a la plantilla de un medio de comunicación. Ello quiere decir que cuantos ejercemos esta función tenemos una precaria relación con la empresa, de simples colaboradores, sin seguridad social alguna; es lo que en términos periodísticos se llama “a tanto la pieza”, una expresión bastante desafortunada se mire por donde se mire, para una actividad que se supone intelectual. Y además, por lo que yo sé, ese “tanto” es siempre mínimo, con frecuencia mezquino.

En circunstancias así es difícil que alguien se fije como objetivo prioritario de su vida profesional la crítica flamenca, puesto que el horizonte socioeconómico que ofrece no es precisamente seductor. Lo normal, entonces – y es lo que está ocurriendo actualmente –, es que se ejerce la crítica como una actividad complementaria de otros quehaceres mas remunerativos. Que quizás nos interesan menos, porque nos gustan menos, pero que no podemos desplazar a un segundo plano laboral porque son los que sustentan la estabilidad de nuestro status.

Ser aficionado

Obviamente si uno se dedica a esto es porque, antes que nada, le gusta. Pero le gusta de manera absoluta, porque esa afición ocupa un primer plano en sus preferencias. Le gusta el flamenco, en nuestro caso. A mi me gusta el flamenco, lo siento y lo amo. De otra manera no podría ser.

Lo digo siempre, que para escribir de flamenco antes que nada hay que ser aficionado al flamenco. ¿Cómo, si no, vas a tratar sobre las soleares, por ejemplo, si desconoces lo que es el cante por soleá, las características y variedades del estilo, lo fundamental de su historia, de quienes marcaron directrices en su interpretación? Y esos conocimientos no se improvisan en ningún caso, son con seguridad el aprendizaje de toda una vida.

Pero los conocimientos no bastan, y en seguida diré por qué, aunque es este un fenómeno que con el discurrir del tiempo se diluye cada vez más. Hay gente que sabe mucho de

flamenco. En Andalucía, en pueblos con una tradición cantaora importante, en las peñas flamencas dispersas por cualquier rincón de nuestra geografía. Gentes que han pasado toda su vida junto al cante, que lo han mamado como suele decirse, viejos gitanos que lo viven casi como una religión. Pero son personas que no saben escribir, salvo casos muy contados. No hablo de los analfabetos – que los hay –, hablo de quienes desempeñan profesiones por completo ajenas al mundo de las letras, entre los que se cuentan casi todos los artistas flamencos que yo conozco.

Un buen número de críticos de flamenco han salido de estos núcleos de aficionados, de – ¿por qué no? – buenos aficionados. Han ofrecido sus servicios a un medio de comunicación para ese cometido y la dirección del mismo los ha aceptado. ¿Por qué? Por muchas razones: porque no pueden recurrir a otra persona más idónea, porque el flamenco sigue siendo un arte solo atractivo para minorías y presumiblemente no va a tener en su medio una masa significativa de seguidores, porque estos espontáneos que se ofrecen no suelen tener exigencias económicas y la mayoría de los medios carecen de presupuesto para la crítica flamenca.

Y espontáneos nunca van a faltar. Como todos sabemos para la mayoría de las personas es muy gratificante ver su firma en un papel impreso, o dar sus opiniones ante un micrófono. Para los profesionales también es gratificante, por supuesto, a todos nos gusta eso. Al final el resultado y es que los medios interesados tienen su crítico de flamenco, entendido probablemente en el tema pero que escribe malamente y no sabe expresar con precisión lo que quiere decir. Como crítico será un incompetente, en consecuencia.

Las telarañas de la mente

Hay otra clase de ineptos en este variopinto mundo de la crítica flamenca. Son los que se dedican a escribir, sí, periodistas o similares, que pasan del flamenco y de pronto les cae la responsabilidad de la crítica, sin desearla siquiera en muchos casos. Medios en cuyos organigramas tampoco hay sitio para la crítica flamenca y, como el tema parece haberse puesto más o menos de moda, se la adjudican a cualquier reportero o al crítico de otra parcela musical, el pop, el rock, la salsa, el jazz, el vaya usted a saber. La moda siempre es en cierto sentido peligrosa para el arte flamenco, y lo estamos viendo actualmente, porque a medida que el flamenco se expande y adquiere una mayor popularidad va perdiendo su entidad artística y *abaratándose*. Lo estamos viendo todos los días. El flamenco se extiende cada día más y los medios se ocupan de él cada día más, pero la calidad de lo que se escribe pierde grados paralelamente.

En algunos medios ocurre con el baile flamenco, cuya crítica se adscribe de entrada al especialista en danza sin tener en cuenta que se trata de dos disciplinas absolutamente dispares, que se rigen por cánones artísticos y de belleza diferentes y que casi nada tienen en común.

Pero no se acaba aquí el repertorio de los ineptos, los inexpertos, los incompetentes. Quedan los que son quizás más peligrosos, los que más daño pueden hacer, porque su incompetencia deriva de lo conceptual y radica en las telarañas de sus mentes. Hablo de los resentidos, de quienes se entregan con plena conciencia a filias y fobias que nunca jamás deben gobernar

el pensamiento del crítico, de quienes asumen *alegremente dogmas* que de modo alguno pueden admitirse como infalibles,

Aquí el abanico de los despropósitos es prácticamente infinito: los que están contra la pureza y defienden la heterodoxia, y viceversa; los gitanistas y los no gitanistas, los mairenistas y los antimairenistas; los que se entregan a un ejercicio abusivo del paisanaje, concediendo habitualmente un trato de favor a los artistas de su pueblo; los que practican el amiguismo sin ningún rubor, los que con la ética tratan sólo a una displicente distancia...

Todo un panorama, según vemos, no precisamente alentador. Porque, queramos o no, esta gente esta haciendo daño al flamenco. Desorienta al público de buena fe, al aficionado o candidato a aficionado que se acerca a quienes cree fuentes autorizadas de conocimiento para informarse y formarse, confunde. A esta gente se refería sin duda Gonzalo Rojo, crítico del diario Sur de Málaga, cuando escribía hace unos años: "Probablemente ningún otro arte se haya visto tan manipulado, controvertido, malentendido, vilipendiado y amenazado como el flamenco por estos inexpertos" ("Futuro de la crítica flamenca", Revista Candil nº 90, 1993)

Este es un problema ciertamente grave. Si un incipiente aficionado se acerca a un crítico equivocado, que le va a estar dando información errónea durante un tiempo más o menos largo, el daño puede ser definitivo, ya que ese aficionado adquirirá unos conocimientos y unos vicios de concepto que le marcan quizás para siempre, y de los que no podrá salir en el futuro; por lo menos no podrá salir en un tiempo razonablemente corto. En los años de formación si se adquieren conocimientos equivocados es muy difícil ya salirse de ellos.

No hacen falta los salvadores

Y lo más triste es que se esta perdiendo una ocasión de oro para dar al arte flamenco un impulso considerable aprovechando la coyuntura de divulgación a que antes me refería, porque ciertamente nunca alcanzó el auge que hoy tiene a nivel – ya podemos decirlo– mundial.

Un impulso serio y coherente, que profundice en su conocimiento y haga crecer la exigencia en su tratamiento. Porque es cierto que nunca como en este momento ha sido público y evidente un tan alto interés por el flamenco, porque jamás ese interés ha sido más serio ni ha emanado de tan diversas instancias. Si a cambio de todo ello sólo somos capaces de ofrecer lugares comunes y literatura barata, flaco favor estamos haciendo al arte que pretendemos –o decimos que pretendemos– *dignificar*.

Mas valdría, entonces, no tocarlo, porque el arte –todo arte– tiene una dignidad intrínseca que es en sí misma un valor inapelable. El flamenco no necesita *salvadores*, el flamenco solo necesita hombres – y mujeres, por descontado, no estoy tratando de hacer un manifiesto machista sobre un arte que históricamente ha tenido ciertas connotaciones de tal – inteligentes y bien intencionados que lo único que busquen sea trabajar por su bondad y su engrandecimiento, por la bondad y el engrandecimiento del flamenco. Solo eso, y no debería ser tan difícil.

Objetividad y subjetividad

Pese al, realmente, breve periodo de tiempo que lleva la crítica de flamenco expuesta al público en el panorama cultural del país, las “críticas a la crítica” no han faltado. Siempre ocurre, y tampoco tenemos por que besarnos los cabellos. El reproche que se nos hace más frecuentemente es el que concierne a la pretendida falta de objetividad de la crítica, lo que generalmente consideran un pecado mortal difícilmente excusable.

No entiendo como esta falacia puede ser asumida con convicción por tanta gente. Si hay algo que la crítica —ninguna crítica— jamás puede ser, es objetiva. Por principio, desde el momento en que se trata del criterio de una sola persona, no puede ser objetiva. Por el contrario, es en realidad —y así debe ser, de manera concluyente—, un monumento a la subjetividad, a la opinión personal e intransferible. No puede ser de otra manera, pues repito que se trata en todo caso de la opinión o criterio de un sólo señor, de una sola persona. ¿Cómo puede defenderse en ningún caso otra postura de signo contrario?

Del mayor o menor acierto del crítico en sus juicios se derivará el crédito que merezca a quienes le lean u oigan, su prestigio en definitiva. Pero esos juicios serán siempre rabiosamente subjetivos, reflejo única y exclusivamente de lo que él piensa sobre lo que en ese momento juzga.

La crítica *objetiva* es, pues, una entelequia imposible. ¡Ya quisiéramos los críticos tener un canon, una vara de medir que nos permitiera calibrar con justicia, y con justeza, el valor real de lo que hemos de opinar! ¡Ya quisiéramos! Ello no sólo facilitaría nuestro trabajo, sino que nos evitaría muchos disgustos derivados hoy de críticas que no se ajustan al gusto de todos. Aunque me temo que el destinatario de una crítica adversa, aún hecha con esa hipotética vara de medir infalible, seguiría enfadándose con nosotros llegado el caso.

Hay mucho cerrilismo todavía entre los artistas del género. Esos cantaores que te saludan efusivamente con besos y abrazos y te llaman *maestro* cuando les has hecho una crítica elogiosa, y en la ocasión siguiente, si ha mediado una crítica negativa, te niegan el saludo y comentan con quienes quieren oírle que no entendemos nada de nada.

A más de uno yo le he oído decir que nadie sabe de flamenco salvo quienes “están ahí arriba”, refiriéndose al tablado o escenario donde actúen. Opinión que respeto, por supuesto, pero con la que obviamente no puedo comulgar. Sería tanto como decir que de pintura solo pueden hablar los pintores, o de teatro lo dramaturgos y comediógrafos. Más bien al contrario, soy un convencido de que los directamente implicados en un arte, salvo excepciones muy puntuales, son los menos cualificados para historiarlo o, de alguna manera, analizarlo.

Parece claro, pues, que tendremos que aceptar la naturaleza definitivamente subjetiva de la crítica sin mayores vacilaciones, que yo personalmente nunca he tenido. Otra cosa sería especular en el vacío, sin hipótesis de una mínima credibilidad a las que poder acceder desde el momento en que se nos presenta como imposibles de verificar. Ya Bernard Shaw —el inefable Bernard Shaw— tuvo una visión diáfana de este problema y lo liquidó con su habitual clarividencia en una pocas palabras: “El crítico debe recordar a su lector que esta leyendo la opinión de un solo hombre y que debe tomarla en lo que vale” (citado por Gurrea Chalé en “Crítica y Flamencología”). Tan sencillo como eso.

¿Servimos para algo?

Otro tema es que queramos plantearnos la conveniencia, o la necesidad, o incluso el interés social que puede sustentar la crítica. Hablo de la crítica en general, por supuesto, que tiene ya tantos años de existencia y en vez de perder presencia en los medios la va aumentando de manera inexorable. Prueba de ello es que hace más de medio siglo que traspasó sus ámbitos tradicionales hasta entonces – la música, el teatro, la pintura, las letras... – para irrumpir en campos tan dispares como el cine y la televisión, la gastronomía, los deportes, la decoración, los vehículos de motor, la hostelería y un largo, muy largo, etcétera.

Si esto es así – y obviamente lo es, no creo que puedan alegarse razones de envergadura en contra –, habrá que pensar que si los medios dan estos servicios es porque sus destinatarios los consumen. Pues es un dogma de manual de primer curso de periodismo que al lector se le da lo que la sociedad demanda a través de mecanismos hoy suficientemente contrastados. Yo tengo mis dudas, sin embargo, y con frecuencia cuando me enfrento al menester – que siempre es desagradable, por lo menos para mí – de escribir una crítica adversa, me pregunto quien me manda a mí meterme en camisa de once varas y constituirme públicamente en juez de nadie para, a lo peor, equivocarme.

Pero es un hecho que la crítica existe. Lo que tendremos que poner entonces es el mayor cuidado en actuar con responsabilidad, porque a nadie se le oculta que es una profesión en la que se puede hacer grave daño a otras personas. Todo crítico ha de ser por principio honesto, y no dejarse influir, o torcer, o incluso corromper, por intereses ajenos a los del propio motivo de la crítica.

El solo hecho de criticar con rectitud y honradez ayuda más que nada a sanear y prestigiar el propio arte en sí, en este caso el flamenco. El que constantemente en un medio aparezcan críticas sanas, bien hechas y de un carácter constructivo, genera quieras que no un espíritu de honradez que convence por sí mismo, sin necesidad de otros añadidos que pueden incluso llegar a ser ociosos. El peso de la propia dignidad del arte en sí ejerce entonces su función plenamente, sin nada que lo disminuya.

La crítica es, no me cansaré de decirlo, un problema tremendamente delicado. No se hace, como muchos creen, para el artista; ni siquiera para el *entendido*. Se hace para una masa grande, diversa, imprecisa y amorfa de gente, esa masa sin rostros que es la audiencia de un medio de comunicación social. Si el crítico alcanza la confianza y el respeto de esa gente, si logra hacerse creíble a quienes le leen o escuchan, entonces puede trabajar mucho y muy efectivamente por el arte que trata. Sus indicaciones y sugerencias serán consideradas y, al menos parcialmente, atendidas, es decir podrá ejercer una constructiva labor orientadora sobre quienes reciben su mensaje. Lo que en definitiva creo es la misión principal de la crítica, y entonces sí, realmente, el medio en que ese crítico se exprese será influyente en su parcela.

Pero esto no es nada fácil. Recuerdo la primera reunión a la que asistí de críticos de arte del diario El País con su director, entonces Juan Luis Cebrián, y hubo una frase suya que se me quedó grabada: “Tenéis toda la libertad para expresar vuestra opinión en la crítica, pero no olvidéis nunca que este periódico tiene una gran influencia sobre la opinión”. No había

ninguna intención censora en sus palabras, de ello estoy seguro, nos advertía simplemente de la trascendencia que nuestra labor puede tener. Y es así, ciertamente, y quien no tome conciencia de ese poder que se delega en sus manos, y del deber ineludible de no utilizarlo con irresponsabilidad, carece de capacidad, a mi juicio, para ejercer la crítica.

La evolución del flamenco y la crítica

Los críticos de flamenco nos debatimos en otra serie de problemas que atañen fundamentalmente al desarrollo actual de este arte. Los contenidos de las críticas con harta frecuencia se salen de madre en estos terrenos, generándose polémicas que a la hora de la verdad degeneran en vanas disputas que a nada positivo conducen.

En general todo este amplio abanico de disensiones gira en torno a una serie de cuestiones que podrían sintetizarse en un solo problema: el de la ortodoxia y la heterodoxia, el desarrollo del cante, la conveniencia o no de los cambios, los aires modernos de los jóvenes flamencos, la introducción de instrumentos no tradicionales, las fusiones con otros géneros musicales, lo que hemos dado en llamar nuevo flamenco... En definitiva, si el flamenco de hoy debe evolucionar y, en caso de respuesta afirmativa, hacia donde.

¡Naturalmente que el flamenco debe evolucionar! ¡Siempre! Lo digo así de rotundo para que nadie me confunda con uno de esos puristas de cabeza cuadrada que todavía pululan en los medios flamencos. De lo contrario estaríamos hablando de un arte muerto, es decir arqueológico, y sinceramente no creo que ese sea el caso. Está bien que el flamenco evolucione y explore nuevos registros de expresión, siempre que el lenguaje que resulte sea una expresión íntegramente flamenca, sin degradaciones y contaminaciones espurias que rebajen el valor de lo jondo.

Por principio, yo creo que todo lo que va hacia delante, hacia un hipotético progreso, en definitiva lo que se engloba en el apelativo de vanguardia, es defendible si de alguna manera mejora lo viejo y supuestamente caduco, lo que se hallaba en el punto de partida de ese proceso. Si no, ¿para que cambiarlo? Y está ocurriendo justamente lo contrario: casi todo, casi todo, lo que entra en el capítulo de ese cambio al que asistimos es inferior, menos jondo, se ha abaratado artísticamente.

Como hubiera dicho mi madre, para este viaje no necesitábamos alforjas. Entonces pienso si esos cantaores y esos grupos a quienes yo llamo tránsfugas de lo jondo, porque de flamencos prácticamente no les queda nada, se meten en el proceloso universo de las fusiones obedeciendo a una necesidad conceptual de renovarse efectivamente o, mucho mas simple, porque son incapaces de cantar un fandango por derecho y estas cancioncillas de ahora, con estribillo y mucho meneo, sí pueden hacerlas fácilmente. ¡Un fandango, ojo, no una siguiroiya! Y por añadidura probablemente ganarán mucho más dinero.

Las fusiones. Otra historia que con frecuencia me suena a camelo. ¡Que le vamos hacer!. Yo no pienso que lo mestizo sea por naturaleza malo, quede claro, más bien creo en el efecto revitalizador de lo *impuro*. Pero en el nombre sacrosanto del mestizaje se están haciendo barbaridades que no vienen a cuento. Oleadas de fusiones, marejadas que lo invaden todo y no dejan títere con cabeza. Pues lo cierto es que no son verdaderas fusiones y no crean

lenguajes musicales de legítima y coherente estirpe, sino más bien series sucesivas de frases musicales extrañas entre sí, amancebamiento contra natura que sólo puede llevar a la confusión. Y esto no es el mestizaje, entiendo yo, no se si equivocadamente.

Creación y engrandecimiento

Otra cosa es la auténtica creación, allí donde el artista arriesga verdaderamente para explorar nuevos caminos de engrandecimiento y exaltación de lo jondo. Enrique Morente, por ejemplo, cuando se pone ante la orquesta sinfónica para cantar su "Alegro Soleá" o su "Fantasía de Cante Jondo", dos obras que pienso dejarán un profundo surco en el futuro del cante. El mismo Morente, en cambio, no me convenció tanto en cosas como las que hizo con Lagartija Nick, pero es el riesgo de los creadores.

Otro ejemplo. En el concierto de clausura de la X Bienal de Flamenco de Sevilla (año 2000), José Miguel Évora presentó en el Teatro de la Maestranza su obra "Misterios del Santo Rosario (La pasión perpetua)"; que provocó animadas controversias entre buen número de los asistentes. Una orquesta sinfónica de 60 o 70 profesores, una masa coral de medio centenar de voces, interpretaron una hermosa obra en algunas de cuyas partes se limitaban a subrayar el cante protagonista de Esperanza Fernández y de José Mercé.

La siguiiriyá, la soleá, la malagueña del Mellizo... Cante flamenco auténtico, incluso de corte genuinamente tradicional, pues ni siquiera se les dieron nuevos textos para acoplarlos a las músicas jondas correspondientes. No. Cantaron las mismas letras que ellos hacen habitualmente en sus recitales flamencos, aunque cuidadosamente elegidas para que sus contenidos tuvieran algo que ver con la obra en que se integraban. Y fue muy hermoso, lo aseguro.

Pues bien, en las controversias a que antes aludía, algunos de los comentarios fueron en el sentido de que "El flamenco no necesita esto para venir a un escenario así". Bueno. A lo mejor tienen razón, el flamenco no necesita más de un centenar de personas para subir a un gran escenario, pero a esta gente yo le diría que tampoco estorban si lo que están haciendo es música de calidad, engrandecedora de un arte que precisamente nunca estuvo demasiado asistido de elementos que no fueran estrictamente indispensables.

Y hasta hace bien poco tales elementos indispensables eran el cantaor y el guitarrista. Todavía se oye a aficionados "de casta", y a algún que otro crítico, aseverar que el flamenco no admite más instrumento que la guitarra si quiere mantenerse dentro de la ortodoxia. ¿Quién lo dijo? Yo recordaría lo que contestaba un flamenco tan flamenco como Manolo Caracol a quienes le reprochaban que se hiciera acompañar por el piano de su yerno Arturo Pavón, que flamenco se puede tocar con piano, con gaita o con garrota, siempre que todos estos *instrumentos* hagan sonido flamenco. Así de sencillo, aunque Caracol se ganara fama de heterodoxo con salidas como esa. Pero el problema básico no está en con qué se toca flamenco, sino en cómo se toca.

Y mire usted por donde, en el escenario del Maestranza que he citado en esa oportunidad no había una sola guitarra flamenca. ¿Tendremos que recordar que el flamenco comenzó huérfano de todo arropamiento musical hasta que se incorpora la guitarra? Y si una sola guitarra, una sola, hizo posible su gran desarrollo posterior, su enriquecimiento en estilos

y formas, ¿por qué no hemos de pensar que la incorporación de otros instrumentos, incluso de orquestas de gran formato, no va a ampliar el abanico de posibilidades de nueva creación hasta límites insospechados? Lo dicho: cómo se toca, no con qué.

Nota biográfica

Nació en Valladolid (España), 1928. Licenciado en Ciencias de la Información (Periodismo) por la Universidad Complutense de Madrid.

Crítico de Flamenco del diario *El País* desde 1981. Conferenciante. Articulista. Ensayista. Autor de trabajos discográficos para las firmas EMI, Hispavox, Polygram, Fonomusic, Karonte y BMG. Asesor musical de la película *La Casa de Bernarda Alba* de Mario Camus. Profesor en los cursos de verano sobre Flamenco celebrados por la Universidad Complutense de Madrid en El Escorial en 1990 y 1991; director y profesor de los celebrados por la misma Universidad en Ronda en 1995 y 1996; profesor de los celebrados por la Universidad del Mar de Murcia en La Unión en 1995 y 1996; director y profesor de los celebrado en la misma Universidad en 1997 y 1998; profesor del celebrado por la Universidad de Málaga en 2002; profesor del celebrado por la Universidad Pablo de Olavide en Carmona en 2004 y director y profesor del primer curso celebrado por la Cátedra Popular Federico García Lorca en la Universidad Carlos III de Madrid en 2003. ponente de la Primera y la Segunda Conferencia Bial de Historia del Flamenco en el Festival Flamenco Internacional de Albuquerque, Universidad de Nuevo México, EE.UU. (1996 y 19998). Pregonero del Festival Nacional del Cante de las Minas de la Unión en 1996. Jurado en diversos concursos y certámenes, entre otros el Compás del Cante (1984-1993), el Giralddillo del Baile (1988), el Festival Nacional del Cante de las Minas de La Unión (varias ediciones), el Concurso Nacional de la Taranta de Linares (varias ediciones), Calle de Alcalá de Madrid (todas sus ediciones), etc. Miembro de número de la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera. Castillete de Oro de La Unión. Premio Nacional de Crítica Flamenca de la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera en 1997.

Libros publicados: *Historia del Cante Flamenco* (Alianza Editorial, Madrid 1981; 2ª edición, 1986).- *Gitanos, payos y flamencos en los orígenes del Flamenco* (Ed. Cinterco, Madrid 1988).- *Flamenco* (Sarpe, Madrid 1988, edición en fascículos con grabaciones).- *Gran Discoteca Familiar* (Ed. Planeta, Barcelona 1991, obra colectiva).- *Las máscaras de lo jondo* (Ediciones del Prado, Madrid 1992).- *El Cante Flamenco* (Alianza Editorial, Madrid 1994; 2ª edición 1998; nueva edición reformada 2004).- *Arte Flamenco* (Orbis Fabri, Barcelona 1994, edición en 60 fascículos con grabaciones).- *Discoteca Ideal de Flamenco* (Ed. Planeta, Barcelona 1995).- *Pilar López. Una vida dedicada al baile* (XXXVII Festival Nacional del Cante de las Minas, Murcia 1997).- *Flamenco* (CD-ROM, SP Ediciones, Madrid 1997).- *El Baile Flamenco* (Alianza Editorial, 1998).- *Tratado de la Bata de Cola de Matilde Coral*, en colaboración con Matilde Coral y el pintor Juan Valdés (Alianza Editorial, 2003).- *El Toque Flamenco* (Alianza Editorial, 2003).



Razón y reseña de “Revista de Flamencología” (documentación, investigación y difusión).

Manuel Ríos Ruiz

Periodista

Resumen

La “Revista de Flamencología”, es la publicación periódica que cumple fielmente con los objetivos de la Cátedra de Flamencología de Jerez (adscrita a la Universidad de Cádiz), su entidad editora y la institución más antigua en relación con el arte flamenco, fundada en 1958, para estudiarlo, conservarlo, investigarlo, recuperarlo, promocionarlo, defenderlo y divulgarlo. Empeños que se llevan a cabo a través de sus páginas, desde su creación en 1995, habiendo sobrepasado a veintena de números, insertando textos firmados por los más destacados investigadores y teóricos del género, por lo que “Revista de Flamencología” es considerada del mayor interés por artistas, flamencólogos y aficionados en general.

En septiembre de 1995 apareció el primer número de “Revista de Flamencología”, órgano impreso de la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera (adscrita a la Universidad de Cádiz), dirigida por Juan de la Plata, enunciando en su editorial los siguientes propósitos: “estará dedicada prioritariamente a la publicación de trabajos de investigación, estudios y ensayos, aún contando con el medio centenar de miembros de la Cátedra como amplio equipo de colaboradores, no quiere ser en absoluto un coto cerrado para otros investigadores, estudiosos y ensayistas, por lo que, desde este primer momento de su aparición, modestamente abre y ofrece sus páginas a todo trabajo riguroso y documentado que se nos envíe, que sea completamente original e inédito, con la promesa por nuestra parte de que recibirá el mismo tratamiento editorial que aquellos otros que solicitemos de nuestros colaboradores”.

“Revista de Flamencología”, es el órgano que cumple fielmente con los propósitos de su entidad editora. La Cátedra de Flamencología es la institución más antigua en relación con el arte flamenco, fue fundada el 24 de septiembre de 1958, cuando todavía no existía ninguna asociación o peña flamenca, ni ningún organismo oficial al respecto, con los objetivos de estudiar, conservar, investigar, recuperar, promocionar, defender y divulgar el arte flamenco. Su creación surgió en el seno del Grupo Atalaya de Poesía, de escritores y artistas jóvenes, del Centro Cultural Jerezano, y con características académicas en su reglamentación.

Los motivos de su creación fueron principalmente la necesidad existente en el momento de su fundación, de recuperar y revalorizar los cantes y bailes flamencos, así como el cancionero tradicional, en trance de una posible desaparición, iniciando así por vez primera en Andalucía, en forma continuada, seria y permanente, los estudios relacionados con tales

materias, dando lugar a la llamada etapa de *revalorización del arte andaluz y autonomía*. La configuración de la entidad es la siguiente: su órgano supremo es la Asamblea General, estando gobernada por un Consejo Rector, asistido por un Consejo Asesor, dividido éste en distintas comisiones de trabajo. Al mismo tiempo, existen cuatro aulas especializadas: de cante, de baile, de guitarra y de folklóre. Como sección especial y con patrimonio propio, funciona el Museo de Arte Flamenco, formado por pinturas, carteles, vestimentas, discos antiguos, guitarras de tocaores célebres.... Un museo pionero en su materia, que actualmente se encuentra en fase de reestructuración. Sus miembros de número son estudiosos, investigadores, críticos, músicos, artistas profesionales y aficionados solventes, dispersos por toda la región andaluza e incluso residentes, algunos de ellos, en otros lugares de España y del extranjero, elegidos a propuesta de un directivo y dos consejeros asesores, que apadrinan el ingreso de los mismos en el seno de la corporación, salvo casos muy justificados, en el transcurso de un acto académico, mediante el correspondiente discurso de ingreso, al que contesta, en nombre de la entidad, otro miembro activo, previamente designado por el Consejo Rector.

Las actividades de la Cátedra de Flamencología se iniciaron con la publicación de un manifiesto fundacional, en 1958, que fue difundido por los medios de comunicación españoles y de otros países, despertando una gran atención entre los amantes del cante, el baile y la guitarra flamenca tradicionales. En 1960, tuvo lugar la inauguración del Servicio de Publicaciones, con el primer número de la revista *Flamenco*, para en 1962 celebrar el Primer Curso de Arte Andaluz en la Universidad de Cádiz, constituyendo el significativo momento de entrar el flamenco en el ámbito universitario, en el que junto a conferenciantes, participaron artistas de la categoría de Antonio Mairena, Juan Talega y Terremoto de Jerez, entre otros. A parte del primer homenaje nacional al cantaor Antonio Mairena, nombrado Presidente de Honor de la corporación, en 1962 comienzan a llevarse cabo, por vez primera en España, los Cursos Internacionales de Flamenco (Teoría y Práctica), al los que desde entonces vienen matriculándose alumnos de distintos continentes. En 1964, tuvo lugar en Sevilla, la Primera Semana Universitaria de Flamenco, en la estuvieron presentes las figuras del cante Niña de los Peines y Antonio Mairena, así como destacados investigadores y estudiosos. También, en 1964, se instituyeron los Premios Nacionales de Flamenco, que por su larga trayectoria y rectitud de selección, están considerados los más prestigiosos del género. La Cátedra de Flamencología, durante los años sesenta y primeros setenta organizó diversos festivales, hasta que los organismos oficiales y las peñas flamencas surgidas con la llamada de la revalorización emprendida, deciden ocuparse de los aspectos correspondientes a los espectáculos, centrándose la entidad jerezana en las labores de investigación y difusión primordialmente, y en la conmemoración de aniversarios de artistas desaparecidos y otros actos de exaltación del flamenco de distinta índole, así como en la organización de la Primera Asamblea Nacional de Entidades Flamencas, en 1977, y con motivo de sus bodas de plata, celebra, en 1983, las Jornadas de Estudios Evolución Histórica del Flamenco en los Últimos 25 Años (1958-1983).

Entre los miembros fallecidos de la Cátedra de Flamencología, figuran: Tomás García Figuras, Antonio Mairena, Julián Pemartín, José Soto Molina, José Durán Medilla, Tomás

Borrás, José María Pemán, Ricardo Molina, Fernando López Perea, Manuel García Matos, Joaquín Villatoro, Antonio Rodríguez de León, Julio Mariscal, Manuel Cano, José Manuel Capuleti, José Luis Tejada, Francisco Vallecillo, Manuel Yerra Lancharro, Anselmo González Climent, Luis Rosales, José Romero Jiménez, Domingo Manfredi Cano, Antonio Piñana, Miguel Acal y Fernando Quiñones.

Actualmente son miembros de número: Juan de la Plata (Director Ejecutivo), Manuel Pérez Celdrán, Manuel Ríos Ruiz, Esteban Pino Romero (fundadores), Juan de la Calle Román, José Manuel Caballero Bonald, Antonio Murciano, Rosa Durán, Manuel Barrios, José Blas Vega, Luque Navajas, Teresa Martínez de la Peña, José Marín Carmona, Antonio Benítez Manosalvas, Parrilla de Jerez, Luis Suárez Avila, Fosforito (Director Honorario), Alfredo Arrebola, Agustín Gómez, Mario Fuentes, Juan de Dios Ramírez Heredia, Antonio Núñez Romero, José María Velázquez, Jesús del Río, Félix Grande, Rafael Salinas, Gonzalo Rojo, Ángel Álvarez Caballero, Asensio Sáenz, Emilio Jiménez Díaz, José Luis Ortiz Nuevo, Luis Caballero, Juan Mesa, Manuel Urbano, José Manuel Gamboa, José Luis Navarro, Eugenio Cobo y Daniel Pineda Novo, entre otros.

Expuestos los fundamentos, directrices y actividades de la Cátedra de Flamencología, reseñemos los contenidos de su citada "Revista de Flamencología", publicación que actualmente es el órgano en el que se reflejan sus propósitos y resultados de perenne investigación y difusión. Y el primer número se abre con la reproducción de los contenidos de la anterior publicación de la entidad, los cuadernos "Flamenco", editados a partir de 1960, sumando tres entregas, en las que aparecieron trabajos de Ricardo Molina –"Breve bosquejo de la caña"–, Domingo Manfredi Cano –"¿Qué era la policaña?"–, Manuel Pérez Celdrán –"Las palmas y el silencio en el cante flamenco"–, y Juan de la Plata –"Sobre el Primer Curso Internacional de Arte Flamenco"–, entre otros. A continuación se insertan los trabajos propios del número primero de la revista en sí, con el estudio de Teresa Martínez de la Peña, titulado "Primer baile andaluz: las puellae gaditanae", muy documentado bibliográficamente y verdaderamente concluyente sobre tan legendario tema. Seguidamente aparece "La música judeo-arábigo andalusí y el flamenco", de Alfredo Arrebola, al cumplirse los ochocientos años de la cultura andalusí, ofreciendo una visión de su influencia en la estructura musical del cante flamenco, especialmente en estilos como la caña. Y otro trabajo de sumo interés de esta primera entrega, es "Flamenco y folklore: Análisis desde una perspectiva folklórica", firmado por Manuel Naranjo Loreto. Otros artículos pertenecen a Daniel Pineda Novo –acerca de "Demófilo"–, Juan de la Plata –en torno a Don Antonio Chacón– y Bernard Lebrón –relativo a la evolución del género–.

En el número 2, correspondiente al segundo semestre de 1995, las primeras veintisiete páginas están dedicadas a la Navidad flamenca, con un trabajo de María Jesús Ruiz: "La tradición romancística en la Navidad de Jerez", y otro de Alfredo Arrebola: "El villancico en el folklore y cante flamenco". Por su parte, Mercedes García Plata, publica uno de los primeros estudios sopesados sobre Camarón de la Isla, reflexionando y preguntándose por su posible cualidad evolutiva, para finalizar con las siguientes palabras: "Con Camarón de la Isla, el Flamenco tuvo un reconocimiento y una consagración como elemento perteneciente al patrimonio cultural español que nunca había tenido antes. En efecto, en el video

musical destinado a promocionar el pabellón español de la Expo 92 de Sevilla, se eligió un cante de Camarón para servir de contrapunto musical a las obras de Zurbarán, Velázquez, Goya y Picasso. Este hecho representaba una consagración de la popularidad del cantaor pero simbolizaba también que el cante de Camarón, por lo tanto el Flamenco, formaba parte del patrimonio cultural español". Complementan el segundo número de "Revista de Flamencología", los siguientes ensayos: "La importante aportación jerezana al cante en los siglos XVIII y XIX, según Demófilo", de Juan de la Plata; "Impulso creativo del baile flamenco", de Teresa Martínez de la Peña; y "Antecedentes de la saeta por siguiiriyas", de Ricardo Rodríguez Cosano.

El tercer número, primer semestre de 1996, se caracteriza por la publicación de tres textos recuperados, pertenecientes a dos autores desaparecidos. Dos de Ricardo Molina: "La participación del elemento gitano en la creación y mantenimiento del cante flamenco" y "Manuel de Falla, paladín supremo del cante flamenco". Y uno de Benito Más y Prat: "Hemeroteca y bibliografía flamenca: bailes de palillos y flamencos". Otra curiosidad de esta edición, es la inserción del autógrafo del poema "Cantares", de Manuel Machado. Los restantes títulos incluidos son los siguientes: "La leyenda del tiempo", de Mercedes García Plata; "Mairena con duende", de José Cenizo Jiménez; "Perfil biográfico y estético de Terremoto de Jerez", de Alfredo Arrebola; "Esclavos, morisco y gitanos en la etapa hermética del flamenco", de Juan de la Plata; y "El flamenco en la radio sevillana", de Miguel Acal.

Bajo la égida de "Falla y García Lorca, abanderados del Flamenco", se sustenta el contenido del número 4 de la publicación de la Cátedra jerezana. Tema que se inicia con el trabajo de Juan de la Plata: "El cante jondo en la obra de García Lorca"; al que sigue un interesante ensayo del cantaor y flamencólogo Luis Caballero Polo: "¿Por qué no sabía García Lorca de cante?", tesis sostenida por algunos estudiosos, que queda rebatida en su desarrollo, para resumir las razones que lo atestiguan con la siguiente frase: "Negarle a Federico el bien nacido, la madurez insigne de su conocimiento del cante es un sacrilegio". En el mismo tema insiste Alfredo Arrebola: "El sentir flamenco de García Lorca", asegurando: "Lorca vivió, sintió y expresó la naturaleza específica del flamenco y de lo flamenco". Por su parte, Mercedes García Plata firma el trabajo "Utilización de una realidad flamenca en el *Poema del Cante Jondo*, de Federico García Lorca", que supone una de las más acertadas consideraciones sobre el citado poema, y que su autora resume así: "Para concluir este largo análisis, donde trato de demostrar que era sobre todo la copla flamenca, en particular la copla cantada, la que había influido en el poeta desde el punto de vista formal, estilístico y temático, se puede decir que Lorca fue fiel a su norma de no imitar la cultura popular sino de conservar sólo sus esencias. No obstante, el poeta volvía a elaborar y a moldear estas influencias en el marco de la escritura poética, aportando la dimensión de lo escrito a esta cultura ante todo oral. Este punto constituye a nuestro parecer, la originalidad de *Poema del Cante Jondo*". Cierra las páginas dedicadas al enunciado "Falla y García Lorca, abanderados del flamenco", el artículo de Bernard Leblon: "Granada 1922. Manuel de Falla reivindica al Flamenco", en el que se glosa el histórico discurso sobre el cante jondo del inmortal músico andaluz. El resto de las páginas de este cuarto número de "Revista de Flamencología",

aparecido en el segundo semestre de 1996, las ocupan los siguientes escritos: "Los grandes artífices de la guitarra flamenca del siglo XIX", "El Flamenco, arte universal" y "Un fandango en Portugal", de Manuel Ríos Ruiz, José Luis Navarro y Eulalia Pablo Lozano, respectivamente.

El quinto número, del primer semestre de 1997, se abre con un peculiar escrito: "Dos orígenes en el Flamenco", de Antonio Espinós Guerrero, que se inserta tras la siguiente anotación editorial: "Desde 1986 conservábamos en la Cátedra de Flamencología, este interesantísimo trabajo inédito del investigador don Antonio Espinós Guerrero, que éste nos había enviado, entonces, para que estudiáramos su publicación, en nuestra colección de libros de bolsillo. En aquellos momentos dicha publicación no fue posible, posponiéndola para mejor ocasión. Cuando pusimos en marcha la *Revista de Flamencología*, pensamos llegada la hora de hacerlo en sus páginas, pero el autor había fallecido. Puestos en contacto con sus familiares, residentes en Madrid, su hija Mónica Espinós nos confirmaba que no le constaba que el trabajo de su padre hubiese sido publicado, por lo que nos autorizaba, en nombre de su familia, para poder hacerlo en nuestra revista, en la que hoy ve la luz, pese a su gran extensión. Deseamos que nuestros lectores conozcan las curiosísimas e interesantes teorías que el señor Espinós presenta en su ensayo, fruto de un documentado trabajo de investigación que no debe permanecer ignorado por más tiempo". Efectivamente, el trabajo de Antonio Espinós Guerrero, a lo largo de cerca de treinta páginas, es de especial interés, por lo que transcribimos sus seis conclusiones finales: "1º El conjunto de canciones que principalmente se interpretan en Andalucía acompañadas o no de la guitarra, por un estrato de la sociedad compuesto por tocadores, cantaores y bailaores, es lo que se conoce por Cante Flamenco o simplemente Flamenco, y que en su conjunto procede de dos orígenes distintos. 2º La parte del Flamenco correspondiente a esa parcela del mismo, formada por las tonás, martinets, deblas, carceleras, etc., que se cantan sin ser acompañadas a la guitarra, tienen su origen y procedencia en el Pueblo Gitano. 3º La parte del Flamenco que corresponde al resto del mismo, es decir, a su conjunto con la excepción de los cantes indicados en el apartado 2º, como son soleares, fandangos, y demás cantes, tienen su origen en el Pueblo Andaluz. 4º La prueba del origen gitano de los cantes señalados en el apartado 2º, se encuentran en la Isla de Ceilán, en que los gitanos asentados en la misma interpretan cantos en la antigua lengua primitiva gitana Pali, especialmente uno conocido con el nombre de Jaga Gee, de gran afinidad con los martinets interpretados por los diversos cantaores españoles tanto gitanos como payos. 5º La prueba del origen andaluz del Flamenco con la excepción de los cantes indicados en el apartado 2º, residen en la Jarcha Romance descubierta por S. M. Stern en 1948 en moaxacas hebreas, y redescubierta más tarde en moaxacas árabes por el ilustre erudito Emilio García Gómez. 6º A pesar de tener orígenes distintos las dos partes del Flamenco, señaladas, el complemento, buen acoplamiento y afinidad de ambas partes, ha hecho posible la formación de un todo incluido en un contexto que se identifica como Cante Flamenco".

Un número el quinto de "Revista de Flamencología", que además recoge la siguiente serie de artículos basados en la más rigurosa investigación: "Apuntes para una estética sintética", de Juan Verguillos Gómez; "Eponimia Flamenca", de Manuel López Rodríguez; "Antonio

Machado y Alvarez, fundador del folklore español y de la crítica flamenca”, de Mercedes García Plata; “Cuatro cartas inéditas de Demófilo”, de Daniel Pineda Novo; “Una isla musical en Europa”, de Luis Caballero Polo; “Proyección musical del primitivo fandango de Málaga”, de Alfredo Arrebola; y “Las nuevas tendencias”, de Luis López Ruiz.

Un compendio de excelente investigación abre el número 6, fechado en el segundo semestre de 1997. Se trata de “El teatro flamenco en la Restauración”, original de Eugenio Cobo, cifrado en obras de los siguientes autores: Pedro Górriz, Mariano Pina Domínguez, Manuel Cuartero, Juan M. de Eguilaz, Miguel Echegaray, Javier de Burgos, José Jackson Veyan, Julián Romea, Eduardo Sánchez de Castilla-Calixto Navarro, Enrique Sánchez Seña, José María Ovejero, José Campos Martí y una pieza anónima. A este curioso trabajo, le siguen “Los fondos sobre flamenco de la Biblioteca Nacional”, de María del Pilar Gallego Cuadrado. A continuación de inserta “En torno a las últimas tendencias del baile flamenco”, de Manuel Ríos Ruiz. El contenido de esta entrega abarca también seis títulos más: “Poesía y cante en *Cuidemos este son*”, de Alfredo Arrebola; “La influencia del flamenco en mi propia poesía”, de José Luis Tejada; “Tradición y formas nuevas del cante”, de Juan de la Plata; “Escribir de flamenco”, de Luis Caballero Polo; “La saeta de Cádiz”, de Ricardo Rodríguez Cosano, y el soneto inédito “La Voz del Cante”, de César González Ruano.

En el primer semestre de 1998, sale el séptimo número de la revista de la Cátedra de Flamencología, conmemorando en su editorial los cuarenta años de la fundación de la institución. Para seguidamente incluir el ensayo-conferencia “El baile. Crisol andaluz de Culturas”, de Manuel Ríos Ruiz. En segundo lugar aparece “La Libertad en el Flamenco”, firmado por Juan Verguillos Gómez, y en tercero, “Papel y función del silencio y de la ruptura en el cante flamenco. Un ensayo sobre el tiempo de la soledad”, tema de sumo interés, expuesto por Dedier Marc Garín, compositor de música clásica. Cierra la primera parte José Ortega, con “Federico García Lorca y los gitanos”. La segunda nos remite a los artículos de Manuel López Rodríguez y Félix Grande, que glosan la trayectoria de la Cátedra.

En el número 8, del segundo semestre de 1998, se insertan las actas del XXXII Curso Internacional de Estudios Flamencos y colaboraciones de Manuel Ríos Ruiz, Alfredo Arrebola, Teresa Martínez de la Peña, José Luis Navarro, Mercedes García Plata, José Cenizo Jiménez, Juan Verguillos Gómez, Luis López Ruiz, Manuel López Rodríguez, Ricardo Rodríguez Cosano, Eugenio Cobo Y Donn E, Porreen, sobre el enunciado “Perspectivas de conservación y mantenimiento de las formas tradicionales del flamenco en el siglo XXI”. Finalmente, Francisco Fernández García-Figueras, escribe sobre “Los 40 años de la Cátedra: una tarea constante en pro del flamenco”.

Sumamente variopinto es el contenido del número 9, aparecido en el primer semestre de 1999, comenzando por el artículo de Luis López Ruiz, titulado “Defensa de la Petenera”, en el que se abordan diversas cuestiones sobre el estilo, desde sus posibles orígenes a las leyendas existentes en su torno, pasando por sus principales intérpretes. Antonio Cristo Ruiz se ocupa de “Los coquineros del Puerto”, familia flamenca “en la que todos sus componentes cantaron y bailaron dejando huella hasta nuestros días”. A continuación se insertan trabajos de Carlos Arbelos: “El arte flamenco en los medios de comunicación”; Iris

Brikey: Influencias en el baile flamenco del baile hindú antiguo"; Huib Billiet: "Sobre el alma cubana en la rumba flamenca": Antonio Hernández: "Hace 40 años y parece que fue ayer" –para recordar su encuentro con la Cátedra y su ambiente–; Daniel Pineda Novo: "Flamenco, tradición y vanguardia".

Unas páginas especiales en homenaje póstumo a Anselmo González Climent, cierran el número 10 de "Revista de Flamencología, recordando sus trabajos "Andalucía entera" y "Jerez y las bulerías", así como la publicación de una serie de cartas inéditas que dirigió a la entidad jerezana, finalizando con "Una carta sin destino para Anselmo González Climent", de Juan de la Plata, en la que se lee: "Todos tus amigos deseábamos poder homenajearte en Córdoba y en Jerez. Y yo soñaba con que pudieras ser recibido como primer doctor honoris causa del flamenco en la Universidad de Cádiz. Así te lo dije y así lo deseábamos de todo corazón. Era mucho tu amor por España, por Andalucía, por su cante y por nuestra fiesta de toros (...) Los jerezanos que no te conocieron, los andaluces que no te trataron, no saben lo que el arte flamenco ha perdido, lo que hemos perdido todos, con tu súbita muerte, con tu adiós tan inesperado. Dios no quiso que vinieras a Córdoba, ni a Jerez, de nuevo, donde tú sabes que te esperábamos con los brazos abiertos".

Esta entrega ofrece además cuatro ensayos singulares: "La Nochebuena flamenca de Andalucía La Baja", de Luis Suárez Avila; "La mujer flamenca en el etiquetado vinatero del Marco Jerez", de Ana Gómez Días; "El vino en el cante flamenco", de Alfredo Arrebola; y "El machismo en las letras de cante", de Luis López Ruiz, que se inicia glosando la sumamente machista que dice: Una mujer fue la causa/ de mi perdición primera:/ no hay perdición en el mundo/ que por mujeres no venga".

La undécima salida de la revista de la Cátedra de Flamencología, correspondiente al primer semestre de 2000, recoge en sus páginas en discurso de ingreso en la entidad de Félix Grande, en agosto de 1983, bajo en título de "El Flamenco: más junto que una lágrima", y la contestación a cargo de Manuel Ríos Ruiz. Otros trabajos de su contenido son: "Chispa, fuentes, paisaje e interpretación cabal de Lorca", de Luis Suárez Avila, de auténtica peculiaridad; una explicación de Ivo Hermans, acerca de su libro "Duende"; "Juanito Mojama, dulzura expresiva del cante flamenco", de Ricardo Rodríguez Cosano; "La subjetividad del flamenco", de Bernard Leblón; y páginas olvidadas de Tomás Borrás – "Jerez, solera de cante"– y Julio Mariscal Montes –"Reflexión para un estudio de la siguiiya"–, correspondientes a los años 1948 y 1970, respectivamente.

A la docena de entregas llegó la "Revista de Flamencología" en el segundo semestre de 2000, que se abre con un editorial en defensa de la conservación del flamenco tradicional, en el que se puede leer: "Lo mismo que existen leyes de protección de la Naturaleza y del Medio Ambiente, así como de ciertos legados artísticos, la Junta de Andalucía, o tal vez el Ministerio de Cultura, como encargados de velar por la música autóctona del pueblo andaluz, que tantas divisas deja, por otra parte, deberían crear una Ley de Protección del Flamenco, para que tamaños disparates de lesa cultura, y otros desafueros que se cometen, en nombre de una falsa forma de captar a los no iniciados, no tengan razón de proliferar; acabando así, de una vez por todas, con esta alarmante situación que tanto daño le está haciendo al verdadero, genuino y auténtico Cante Flamenco de Andalucía, que forzosamen-

te se está viendo obligado a cambiar una tradición de siglos, en aras de la comercialidad a la que instan quienes se quieren aprovechar de una música tan original, por única, vendiendo gato por liebre y cargándose, de paso, el legado de la tradición musical de todo un pueblo, indefenso ante tamaño abuso mercantilista”.

A lo largo del número 12, se insertan los estudios siguientes: “Fonética y fonología en las letras del cante”, de Luis López Ruiz; “Una canción sefardí de Rodas y una alboreá gitana andaluza”, de José Manuel Pedrosa; “Historia, teoría y estética del baile flamenco”, de Teresa Martínez de la Peña, de indiscutible interés, tanto por documentación, como por los razonamientos expuestos; “De la lírica tradicional al cante flamenco”, de Manuel Naranjo Loreto, igualmente de especial interés por su acertado planteamiento y desarrollo del tema; “El fragmentarismo en el Romancero de la tradición oral, entre los gitanos de la Baja Andalucía”, de Luis Suárez Avila, que reviste una clara importancia por la presencia de la poética enunciada con la tradición cantaora; “Pasado, presente y futuro de los estudios flamencos”, de Agustín Gómez; “La saga de los Borrull”, de Trini Borrull; dos comentarios sobre la labor de la Cátedra, de Eugenio Cobo y Manuel Ríos Ruiz, extraídos de la prensa; y escritos recuperado del olvido firmados por Domingo Manfredi Cano y Ricardo Molina. “Tres estudios del padre de la flamencología”, Antonio Machado y Álvarez “Demófilo”, abre el contenido del número 13: “Sustantivación del verbo y el uso de diminutivos en la copla flamenca”, “Cantes flamencos” y “Sobre la musa popular”, que aparecieron originariamente en el tomo segundo de la “Revista de Filosofía, Literatura y Ciencias”, editada en Sevilla, en 1870. A continuación se da a la estampa “Bailes gitanos de los siglos XVI y XVII”, de José Luis Navarro García. Otros trabajos de este número son: “La Argentinita y *Las Calles de Cádiz*, con cuatro grandes artistas jerezanos de su tiempo”, de Juan de la Plata; “La polémica flamenca del siglo XX”, de Miorgo, en el que se recogen las declaraciones al autor de nueve artistas flamencos de los años cincuenta: Carmen Amaya, Rosario y Antonio, Niño de Marchena, Caracol, Juanito Valderrama, Pepe Pinto, Canalejas y Niña de los Peines; “La identidad de la expresión musical en el flamenco”, de Alex Mercet i Espinosa; y *El Niño Medina un cantaor enciclopédico*, de Daniel Pineda Novo.

“Antecedentes y orígenes literarios de la investigación flamenca”, se titula el escrito de Juan de la Plata que ocupa las primeras páginas del número 14, en el que en uno de sus primeros párrafos se lee: “Decir que la literatura flamenca nace con las llamadas *Escenas Andaluza*s de Serafín Estébanez Calderón (El Solitario), sería más o menos lo justo y tal vez lo acertado, si no tuviéramos en cuenta otros preciosos antecedentes que, en forma escalonada, desde los clásicos a los románticos, prestaron su mayor a menos interés hacia el fenómeno del flamenco, conforme éste se fue desarrollando en sus inicios; todavía bastante indecisos, como espectáculo callejero o de ventas y romerías, tras una forzada permanencia en el reducido ámbito doméstico de los gitanos andaluces”. Partiendo de estas premisas, el autor expone su documentación y reflexiones al respecto. También original de Juan de la Plata, es el trabajo “Evolución de la zambomba jerezana, en el transcurrir del siglo XX”. Otros artículos incluidos son: “Siglo XX: Jerez y el cante flamenco”, de Juan Salido Freire; “Flamenco y toros”, de Luis López Ruiz; “Aproximaciones a los orígenes del cante por

serrana", de Manuel Naranjo Loreto; y "El cante flamenco en el teatro", de José Luis Pantoja Antúnez.

"El cantar de los cantares andaluces. Cinco estudios sobre la saeta, ese lamento que se canta", pertenecientes a Benito Más y Prat, P. Luis Coloma, Pedro Fernández, Juan de la Plata y Ricardo Rodríguez Cosano, ocupan la mayoría de las páginas del número 15 de "Revista de Flamencología", fechado en el primer semestre de 2002. Lo que supone uno de los acercamientos al cante por saeta más significativos de los publicados hasta la fecha. También se inserta el trabajo "El vino, un elemento propiciador en el flamenco", firmado por Julio de Vega López.

Dos estudios sobre el flamenco en Europa abr en el número 16, del segundo semestre de 2002. El primero es de Daniel Pineda Novo y se titula "El flamenco en la literatura europea contemporánea". Y el segundo corresponde a José Luis Navarro García, sobre el tema "El baile en la prensa europea". Es su discurso de ingreso como miembro de número de la Cátedra de Flamencología. Dos textos sumamente informativos al respecto. Otro trabajo en torno a un autor extranjero y el arte andaluz, es el de Mercedes García Plata: "El flamenco según Pierre Louis en *La Mujer y El Pelele*". Por su parte, Eugenio Cobo nos aporta la visión de otro gran literato en torno al flamenco, en su investigación titulada "El anti-flamenquismo de Benito Pérez Galdós". Y Antonio Murciano se ocupa de "El Niño Medina y La Niña de los Peines". Finalmente, Juan de la Plata comenta "La aportación de Jerez a los orígenes de la historia del cante". La entrega se complementa con "Páginas salvadas del olvido", correspondientes a Ricardo Molina y Santiago Montoto, que componen la "Recuperación de tres estudios sobre el baile flamenco".

El número 17, del primer semestre de 2003, incluye en primer término un curioso trabajo de Bernard Leblón: "Gitanos y moros en la vuelta musical al Mediterráneo hacia Andalucía, lugar de encuentro entre Oriente y Occidente". Seguidamente Luis López Ruiz reflexiona en torno a "El cante, el cuarto y el disco", apoyándose en diversas teorías. En tercer lugar se publica "Señores y señoritos flamencos, en el Jerez del siglo XX", donde Juan de la Plata consigna sus teorías y datos acerca de tan debatido tema. El contenido de esta salida de "Revista de Flamencología" se complementa con los siguientes títulos: "El zapateado flamenco, una aproximación etnomusicológica", de Susana Weich-Shahak; "El papel del nuevo flamenco, entre el posfranquismo y el nacionalismo andaluz", de Kirsten Bachmann; "Noticias inéditas sobre Falla y García Lorca relacionadas con el Concurso de Cante Jondo de Granada"; "Los cilindros de cera, primeras grabaciones del flamenco", de Ana María Tenorio; y textos recuperados de Francisco Rodríguez Marín, Antonio Gallego Morell y Tomás García Figueras.

"Manuel Torre en su 125 aniversario", es el título del editorial del número 18 de la publicación jerezana, fechado en el segundo semestre de 2003. Editorial que finaliza así: "Se acaban de cumplir, ahora, 125 años del nacimiento en Jerez del rey del cante gitano y su arte aun sigue prevaleciendo en las voces de otros muchos cantaores que, ajenos a modas e imperativos de las poderosas casas discográficas, quieren seguir rindiéndole culto, admiración y respeto, al recordar sus ecos y latidos más jondos. El cante de Manuel Torre, 125

años después, aun sigue vivo y presente en la tierra que le vio nacer". El índice de esta número es bastante amplio, destacando entre los textos incluidos los siguientes: "La dimensión placentera en el flamenco de la intimidad: un intenso de aproximación al duende", de Mercedes García Plata; "Modernización y actualización del cante", de Luis López Ruiz; "Actitudes flamencas: ortodoxia y heterodoxia", de Alfredo Arrebola; "Antonio Chacón Ferral (AN-CH-FE), primer flamencólogo jerezano", de Juan de la Plata; y "Reflexiones sobre la tradición atípica: el repertorio romancístico de Antonio Mairena", todos ellos plenos de nuevas aportaciones a la investigación y difusión del arte andaluz.

Con el número 19, del primer semestre de 2004, "Revista de Flamencología" alcanza su diez años de existencia. En su contenido encontramos el discurso de ingreso en la Cátedra de Flamencología de Juan Salido Freire, sobre "La plástica fotográfica y el flamenco", seguido de la correspondiente contestación a cargo de Manuel Pérez Celdrán. Por su parte, Juan de la Plata firma los artículos: "Don Antonio Chacón, el hombre y el artista" y "Un tribunal para el flamenco: Silverio y su constelación de estrellas". Y Luis López Ruiz, se ocupa en su trabajo de "El hiperbolismo en las letras del cante". Complementan las páginas de esta entrega, escritos rescatados del olvido pertenecientes a Alfonso de Aramburu y Pacheco: "Del folklore y del sentimiento en la Ciudad de Hércules"; Gustavo Adolfo Bécquer: "La Venta de los Gatos"; Antonio Machado y Alvares "Demófilo": "El tema de la cárcel en las letras del cante"; y M. Díaz Martín: "Los cantares andaluces".

Luis Suárez Avila con un excelente ensayo, titulado: "Jaleos, gilianas, verus bulerías!", abre el número 20, perteneciente al segundo semestre de 2004. Se caracteriza esta entrega de la revista jerezana, por la densidad de los trabajos incluidos, que además del reseñado son los siguientes. "Los nuevos rumbos del flamenco", de Manuel Ríos Ruiz; "La trilla y la nana", de Luis López Ruiz; "Pepè Palanca y el flamenco de su época", de Daniel Pineda Novo; y "Juan Mendoza: grandeza de una vocación".

El número 21, último aparecido a la hora de reseñar los contenidos de "Revista de Flamencología", pertenece al primer semestre de 2005. Juan de la Plata, escribe el primero de los textos insertados, con el título de "El flamenco, patrimonio intangible de la cultura andaluza". A continuación Luis Suárez Avila se pregunta: "¿Flamenco? Una metonimia", en el que el vocablo flamenco es revisado profusamente. Otro trabajo de gran novedad, es "En el Patio de Caifás: la representación del judío en la saeta", que firman Mercedes García Plata y Eva Touboul Tardieu. Otros textos incluidos son "La minera: el salmo minero flamenco", de Sixto Manuel Herrero Rodes; "La niña de los Peines: su legado artístico", de Carlos Arbelos; "Julio Romero de Torres: intérprete pictórico de los cantares de Andalucía", de Manuel Marín Campos; y "La Paquera de Jerez, una Medea de la bulerías", de Daniel Pineda Novo.

"Revista de Flamencología", mantiene también en todas sus entregas y a lo largo de toda su trayectoria una sección dedicada a la información de la actualidad, en la que se deja constancia de los acontecimientos flamencos más significativos, de los libros y publicaciones que van apareciendo y de la discografía que se produce. También dedica gran atención a la poesía de tema flamenco, dedicándole número a número páginas de colofón. Todo ello añade un complemento misceláneo a la intensidad de los textos rigurosos y documentadísimos

que le prestan un carácter académico y didáctico, y que le configuran como la publicación periódica más definida de las dedicadas al arte flamenco.

Nota biográfica

Manuel Ríos Ruiz, nació en el barrio de Santiago de Jerez de la Frontera (Cádiz), uno de los enclaves más significativos de flamenco, en 1934, por lo que su conocimiento de este arte está basado, en primer término, en la vivencia. Periodista, poeta y ensayista. Por su libro de poemas "El oboe" obtuvo el Premio Nacional de Literatura 1972 del Ministerio de Cultura. Ha obtenido numerosos premios por sus libros poéticos y se han publicado siete antologías de su obra lírica. Entre sus ensayos figuran "Introducción al Cante Flamenco", "Rumbos del Cante Flamenco", "Cante y cantaores de Jerez", "Ayer y hoy del cante flamenco", "El Gran Libro del Flamenco" y en colaboración con José Blas Vega: "Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco" y "Maestros del Flamenco". Durante quince años mantuvo en RNE el programa "El Cuarto de los Cabaes" y actualmente es crítico de flamenco del diario "ABC" de Madrid. Sobre flamenco y literatura ha dictado conferencias en Europa y América.

Dos revistas similares pero distintas: “El olivo” y “Alma100”.

Carlos Arbelos

Periodista

Resumen

El autor realiza un análisis de las revistas más importantes sobre el arte flamenco que existen en el panorama actual: “El Olivo” y “Alma100”. El estudio lo hace con dos enfoques distintos: con relación a “El Olivo” recurre a la cronología de sus ya casi 150 números y es su propia historia la que va mostrando sus virtudes y limitaciones. Mientras que con “Alma100” habla en profundidad con los responsables editoriales de la misma.

Así aparecen dos revistas similares pero diferentes, si bien ambas se proponen la difusión y divulgación del flamenco, una –“El Olivo” lo hace desde una perspectiva más tradicional y “Alma100” lo aborda desde conceptos más ligados a lo que se ha denominado postmodernidad. La otra gran diferencia es que mientras la primera depende económicamente casi exclusivamente de una subvención institucional, la segunda lo hace desde los recursos propios que genera la publicidad que se inserta en la publicación

Si hay algún rasgo que caracteriza a nuestra civilización y, más aún a la propia especie humana, ese rasgo es el fenómeno que llamamos comunicación.

Acaso en los albores de la humanidad, la capacidad de transmitir las experiencias individuales en relación al medio natural, para compartirlas y hacerlas comunes al grupo social, fue lo que permitió que el hombre evolucionara y se diferenciara de sus congéneres del reino animal, convirtiéndose en superior y único.

No debe escapárenos que los vocablos, común, comunidad o comunicación derivan y poseen la misma raíz, tanto en nuestra lengua como en muchas otras.

De gran importancia fue para el hombre primitivo comunicar ideas que le permitieran cubrir sus necesidades primarias. Pero hoy vivimos en una sociedad donde éstas están cubiertas en su mayor parte... No en vano se la denomina: “Sociedad del Bienestar”. En ésta cambian las prioridades, el ocio ocupa un lugar relevante en la vida cotidiana, y, por lo tanto, se hace necesario el consumo de mensajes dirigidos a satisfacer las necesidades de la sensibilidad y el espíritu o, lo que es lo mismo, se demanda comunicación artística o cultural. Y este es el espacio de comunicación que tratan las publicaciones que se ocupan de la divulgación del arte flamenco. Sin embargo, éste está muy empobrecido. No solamente que existen unas pocas que apenas sobrepasan la media docena: por mencionarlas a todas debemos hablar de “El Olivo”, “Alma100”, “La Flamenca”, “Candil”, “Flamencología”, “Sevilla Flamenca” (que reapareció tras casi diez años de ausencia) y la última en sumarse al mercado “Acordes de flamenco”, sino que muy pocas de ellas tienen canales de distribución en kioscos o librerías. Para alguien fuera del mundo flamenco localizarlas casi es un trabajo de arqueología.

Sin embargo esto se contradice con la extensa difusión que en otro medio ~~existe~~ de ellas tal como ocurre con Internet donde la profusión de revistas es enorme.

En realidad, nunca en la historia del flamenco tuvieron gran difusión. Un hito de gran importancia en la historia de la divulgación del arte jondo es la aparición en 1886 de la primera revista dedicada a éste arte con cierto carácter satírico. Su nombre fue “El cante” y se presentaba como “Periódico semanal artístico literario y defensor del arte flamenco, ¡chipé!”.

Por lo tanto, lo primero que hay que apuntar sobre ellas es que se reducen a un mercado minoritario, fenómeno que no es exclusivo de España. Las revistas que se publican en el extranjero como Alemania (“Anda”) o Japón (“Paseo”) se encuentran en la misma situación. Mucho más éxito tienen los cuadernillos que se editan como fascículos –muchas veces acompañados de CD’s o DVD’s– que en los últimos años han proliferado que llegan a tener tiradas iniciales de 70.000 ejemplares con distribución masiva en todos los puntos de venta. En éste trabajo tomaré como base para el análisis las dos publicaciones de carácter señero que se publican desde hace unos años con continuidad regular: “El Olivo” y “Alma100”. Su similitud estriba en que ambas se dedican a la difusión y divulgación del arte flamenco, en sus tres disciplinas de cante, baile y toque. Sin embargo entre ellas hay profundas diferencias: mientras “EO” subsiste económicamente por la subvención que le otorga el Ayuntamiento de la ciudad en que se edita, “Alma100” lo hace solamente a través de la publicidad. Éste hecho de por sí es significativo, pero aún hay una diferencia más profunda que está dada por el contenido de las mismas, mientras la primera se afirma en el flamenco clásico y tradicional; a la segunda la podemos calificar de postmoderna, entendiendo por este concepto –muchas veces ambiguo y poco definido– al movimiento cultural surgido en la década de 1980 y que hasta hoy tiñe los diferentes manifestaciones culturales de nuestra época, que aún no ha encontrado un referente claro, tal como en otras épocas históricas lo fueron el romanticismo, el surrealismo o el modernismo mismo.

Estos dos parámetros –el económico y el conceptual– es lo que las hace diferentes aunque ambas se propongan los mismos objetivos.

“El Olivo”: una cronología

La revista especializada en el arte flamenco es en la actualidad una de las más prestigiosas dentro del mundo jondo. Editada desde la localidad jienense de Villanueva de la Reina hace ya 15 años que está en el mercado.

Por estas fechas y desde comienzos de 2005 se publica bimensualmente, pero no siempre ha sido así, prácticamente hasta esa fecha su publicación era mensual.

En ella se concilia la información con la opinión y un reportaje y su estructura es la siguiente: a la editorial que trata sobre uno o varios temas de actualidad o incluso problemas por los que atraviesa la publicación, le sigue una página de opinión, que con la pluma de Paco Vargas se ocupa más extensamente sobre temas relacionados con el hoy flamenco. Esta página se complementa con otra en la misma línea el carácter editorial-opinión– de Francisco Martínez. El reportaje esta dedicado a una personalidad de peso del mundo que

nos ocupa. En los más de 140 números que lleva editados la revista prácticamente todos los artistas importantes del cante, baile y toque han vertido su opinión en esa sección. El periodista y experto en televisión y cine Romualdo Molina es el responsable de una página en la que suele contar anécdotas sobre su rica y variada experiencia en su mundo profesional. "Señalando con el dedo" es una página que firma Isaac Rodríguez en la que apunta más a la crítica que a la información. Posteriormente nos encontramos que diferentes localidades de la geografía flamenca tienen una página dedicada a sus actividades, que se complementa con otra dedicada al flamenco internacional. Otra sección –irregular en su continuidad– esta dedicada a la juventud– a las que hay que sumarles secciones fijas 'Flamenco y literatura', 'Flamenco en los medios de comunicación', 'La guitarra', 'Forjadores' y otras de carácter más irregular como 'Curiosidades', 'Flamenco y pintura' e 'Historia'. Y nunca faltan varias páginas dedicadas a la aparición de nuevos discos y libros, así como de informaciones puntuales sobre acontecimientos de muy diversa índole.

"El Olivo" presenta un diseño dinámico, su lectura es amena y la variedad de temas que en pocas oportunidades superan la dimensión de una página es atractiva. Todas las páginas están acompañadas por fotografías en color y su diseño la hace grata al recorrer sus páginas. Su financiación tiene tres canales, el aporte de sus suscriptores, la publicidad y la subvención que recibe del Ayuntamiento de Villanueva de la Reina. El precio de la revista es de 4,50 Euros y la cantidad de suscriptos a la misma es de 700 personas, 150 se envían a artistas, 100 son enviadas a colaboradores y personas cercanas a la revista, 300 se reparten entre empresas relacionadas con el mundo flamenco, 50 se venden directamente a través de tiendas especializadas e Internet y 50 corresponden a peñas suscritas a través de Federaciones de Peñas (Málaga y Jaén). La tirada por número es de 1.500 ejemplares pero esta se puede ampliar llegando a los 2.000 cuando el "EO" participa en ferias o congresos de flamenco, donde se reparte gratuitamente.

En cuando a la publicidad tomando un número aleatorio del último año encontramos que de las 62 páginas que incluyen portada y contraportada, 11 y tres cuartos están ocupadas por anuncios publicitarios. En otra época ha contado también con una subvención de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, para ser repartida gratuitamente en todas las peñas flamencas de Andalucía a través de la Confederación de Peñas de nuestra Comunidad Autónoma, pero sin mediar explicación esta ayuda fue suprimida en 2001 y esto supuso un grave daño a la economía de la publicación y una afrenta al arte flamenco. A pesar del aporte de las suscripciones y de la venta de publicidad la publicación sería imposible de editar sin la subvención que otorga el Ayuntamiento de la ciudad en que se edita.

Hoy, la edición corre a cargo de la Asociación Cultural Flamenca "Amigos de El Olivo", su director es José María Polo Sáez y un consejo de redacción que se reúne una vez al año es quien determina el contenido genérico de la misma. En los títulos de crédito de la misma aclara expresamente que "la Redacción de El Olivo, no se hace responsable, ni se identifica necesariamente con los artículos de opinión firmados por sus colaboradores".

En cuanto al fondo del contenido este oscila desde el flamenco clásico a las innovaciones modernas que no se apartan de las raíces de la música objeto de la publicación, sin llegar casi

nunca a lo más vanguardista. Es más entre diferentes colaboradores se pueden comprobar muchas veces discrepancias en relación a un mismo tema, lo que contribuye a un tono pluralista y francamente abierto e independiente de la publicación. Sin embargo esto no impide considerarla una publicación de corte clásico del mundo flamenco, siguiendo la línea que tuvo por ejemplo su predecesora "Sevilla Flamenca" o la también jienense "Candil". La primera desaparecida y la segunda de aparición irregular.

El repaso a la historia de los 15 años de "EO" nos revela los avatares que el puñado de aficionados—quienes colaboran de forma altruista con la publicación—han tenido que pasar para llegar hasta la fecha.

La Junta directiva de la peña flamenca "El olivo del cante" de Vva. de la Reina se reúne en octubre de 1989 para considerar la posible edición de una revista que tuviese periodicidad trimestral. Proyecto que se aprueba y en diciembre de ese mismo año se edita el primer número de la publicación con una portada en que aparece el cantaor gaditano Santiago Donday. Valga como anécdota para la historia de la "EO" que este primer número se confeccionó con una máquina de escribir manual, imprimiéndose 150 ejemplares fotocopiados. Método de impresión que se mantendría hasta el número tres del que ya se fotocopiaron 500 ejemplares.

El primer número que se realiza enteramente en imprenta fue el que hizo cuatro en el otoño de 1990 dedicándole la portada a Rafael Romero "El Gallina" y a esta fecha llega la primera suscripción a "EO" de la peña flamenca "El Pele" de Zamora.

Hasta 1992, se mantienen los matices del blanco y negro en la edición, pero en el número 10 por primera vez la portada es en color, un óleo de Juan Valdés sobre el cantaor Antonio Mairena. En el otoño de ese mismo año con el número 12 se realiza el primer monográfico de la revista dedicado al recién desaparecido José Monje Cruz sobre la base en la portada de un óleo de Pedro Gamar dedicado al cantaor de San Fernando.

En el siguiente número aparece otra novedad, un cuadernillo central dedicado al cantaor y escritor Luís Caballero que culmina el 26 de diciembre con una velada flamenca organizada por la peña y la revista en homenaje al mismo cantaor.

En la primavera de 1993 se edita el número 14 encuadernado en rústica y con un lomo tipo libro, con lo que desaparecen las grapas que unían las páginas por el centro, se aumenta considerablemente la cantidad de páginas y la tirada pasa a ser de mil ejemplares. Sobre finales de ese mismo año se realiza—siempre entre la peña y la revista—un homenaje al Alcalde de Vva. de la Reina por "su incuestionable labor en apoyo al arte flamenco y a 'EO'."

En el número 20 correspondiente a la primavera de 1994 se edita el segundo monográfico, esta vez dedicado al cantaor jienense Juanito Valderrama que se complementa el 30 de octubre con una cena homenaje de la revista al cantaor con la colaboración y adhesión de numerosos artistas, autoridades y aficionados en general.

El número 22 presentado en la primavera de 1995 es el último que se realiza con una periodicidad trimestral. "EO" hace una pausa de seis meses debido a problemas de índole económica, hasta que en la primavera de ese mismo año hace su aparición el número 23 con la portada dedicada a Paco de Lucía, reduce sus páginas a 50 y comienza a editarse

mensualmente. Carácter que se mantiene hasta finales de 2004 y en la portada bajo el nombre de la revista aparece la siguiente advertencia "EO, un proyecto abierto y plural, libre e independiente, comprometido con la actualidad flamenca."

La cantidad de ejemplares que son impresos para ese entonces es de 2.000 y poco después se incrementa en 300 ejemplares más para cubrir la totalidad de las peñas andaluzas confederadas a través de un convenio con la propia Confederación que durará los dos años siguientes.

Para paliar distintos problemas económicos que atraviesa la publicación el 6 de diciembre de 1996 "EO" organiza un "Encuentro flamenco en solidaridad con la revista El Olivo" que culmina con una gala-festival en el que participan desinteresadamente una treintena de artistas.

En abril del año siguiente el Consejo de Redacción de la publicación decide la creación de los "Galardones El Olivo", que serán elegidos por el criterio de los lectores suscriptores. En los meses de verano de ese año de 1997 se edita el primer libro de "EO", dedicado a José Monje Cruz bajo el título "Camarón, cinco años después". La publicación de 2.000 ejemplares es un éxito rotundo que fue agotada inmediatamente. Una segunda edición, también de 2.000 ejemplares igualmente fue agotada. La presentación del libro se realizó en el Hospital de Santiago de Úbeda coincidiendo con una velada flamenca en que actuaron desinteresadamente Paco Vargas como conductor de la misma, y los artistas José Parra, José Juan Pantoja, y Pepe Justicia. También estaba prevista la actuación de José Manuel Ruiz "El Chino" que se truncó por su repentina muerte y a quien en la gala se hizo un emotivo recordatorio.

En diciembre de 1997 se edita su número 50 donde se reflexiona en torno a los problemas de la revista a lo largo de sus primeros nueve años de historia. El día 20 de ese mes la publicación organiza la Primera Gala de entrega de los 'Galardones El Olivo' que ese año correspondieron a Enrique Morente, Paco de Lucía, Joaquín Grilo y David Pino. Contándose con la presencia de este último y Enrique Morente.

Al siguiente año, en el transcurso del verano "EO" edita su segundo libro "Un arco iris flamenco" dedicado a homenajear a los cuatro primeros galardonados por la revista. Este libro es presentado en la Diputación de Almería y en el Congreso de Actividades Flamenca celebrado en la localidad cordobesa de Lucena. Asimismo en octubre de ese año de 1998 se organiza la gala de entrega de los 'Segundos Galardones El Olivo' que correspondieron a José Mercé, Vicente Amigo, Mario Maya, Félix Grande y Manuel Calderón. Todos los galardonados asistieron a la entrega que tuvo realmente ribetes emotivos en las palabras de Félix Grande.

El tercer libro editado por EO ve la luz en tipos de imprenta en el verano de 1999 y recibe el nombre de "Umbral flamenco del 2000" La edición cuenta con la colaboración especial del pintor David Zafra, quien realiza en exclusiva la portada y las ilustraciones interiores que están dedicadas a los premiados. Este libro es presentado en el Festival Internacional de Cante de las Minas celebrado en La Unión (Murcia).

En octubre de ese año se realiza el 'Tercer Galardón El Olivo' que recae en los artistas Carmen Linares, Manolo Sanlúcar, Sara Baras, Estrella Morente y Francisco Hidalgo. Al

acto solo asistió el galardonado por su obra literaria Paco Hidalgo. Este hecho provocó que el Consejo de Redacción de la publicación, reunido ese mismo día con carácter de urgencia, decidiera unificar para posteriores ediciones los cinco galardones en uno solo que pasaría a denominarse “Galardón Flamenco El Olivo”.

Sobre finales de diciembre de ese año final del siglo XX y coincidiendo con sus diez años de historia edita el cuarto libro con el que se cubrirían los números 71, 72, 73 y 74 y cuyo contenido responde al de su propio título “1990-2000. La ágil mirada a una década de flamenco”

Con el comienzo del año 2000 la revista aumenta su tirada en 400 ejemplares más para cubrir las demandas de la Consejería de Cultura de La Junta de Andalucía. En junio de ese mismo año se edita el libro en homenaje al cantaor torrecampeño “A Juan Valderrama” que “EO” realiza con sus propios materiales de archivo. Libro éste patrocinado por el ayuntamiento murciano de La Unión. La obra se presenta en Salón del Pleno del Excmo. Ayuntamiento de dicha localidad. Al día siguiente también en el marco del 40º Festival Internacional de Cante de las Minas se presenta el libro “1990-2000. La ágil mirada a una década de flamenco”.

En mayo del siguiente año se realiza la Gala del ‘IV Galardón El Olivo’ que recibió el cantaor gaditano Chano Lobato, presente en la misma. Sobre finales de este año de 2001 la revista recibe notificación oficial de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía de la retirada de la subvención para ese año. Según palabras de la propia dirección de la revista: “Esta absurda y lamentable decisión –un atropello a nuestra dignidad y el mayor agravio a nuestro presupuesto– ha provocado, una pérdida real para esta revista de más de un millón de pesetas (6.000 Euros) en razón a los 400 ejemplares de más que por número nos hemos visto a tirar durante todo el año 2001, exigencia de la Consejería, y que ahora, tal y como vulgarmente se dice, no vamos a tener que comer con sopas”.

A pesar de las dificultades económicas que supuso esa determinación la andadura de la revista continúa y en febrero alcanza su número 100 y el 1 de junio de 2001 se entrega el ‘Vº Galardón El Olivo’ al veterano cantaor cordobés Antonio Fernández Díaz “Fosforito”. Si bien las dificultades económicas se superan y se intensifica la participación de empresas en el ámbito de la publicidad, a finales de 2004, “EO” pasa a editarse bimensualmente, sin por ello perder su calidad tanto en el formato como, en la paginación y en la calidad del papel impreso e incluso mejora en su diseño y estructura que es la que se ha reseñado al comienzo de esta nota.

“Alma100”: un precedente singular

“Alma100” es la revista dedicada al arte flamenco que mayor difusión tiene. Su tirada es de 10.000 ejemplares lo que la transforma en la publicación jonda de mayor dimensión en la historia del arte flamenco en España. Como valor añadido es una publicación gratuita y carece de cualquier tipo de subvención institucional pública.

Todo esto no solamente que la transforma en una publicación singular, sino que carece de precedentes en la historia del flamenco y los medios de comunicación.

El orgullo de estos méritos les corresponde a sus directores Keiko Higashi y Javier Primo. La publicación se distribuye por todos los rincones flamencos de España y se pasea de Australia a Japón pasando por distintos países de Europa o Sudamérica y su sostén fundamental es la publicidad, aunque también quien no pueda hacerse gratuitamente con ella, puede suscribirse en España por 24 Euros al año.

"Alma100" apareció por primera vez en marzo de 1999 y ya llevan editados 65 números con una periodicidad mensual que en los meses de verano –julio y agosto– y por las fiestas de navidad se transforma en bimensual. Desde mediados de 2005, la publicación pasó de ser mensual a bimensual.

Fundamentalmente es una publicación dedicada a la información general, y la divulgación y difusión del arte flamenco sin ninguna clase de prejuicios en relación a la ortodoxia o la renovación musical del género, por lo que se puede clasificar como una publicación postmoderna del arte flamenco.

Cuenta con una breve editorial desprejuiciada en sus ideas, que muchas veces rozan los conceptos filosóficos, más allá de las cuestiones concretas del mundo flamenco. Bajo el título de 'Lienzos' se realiza un gran reportaje que generalmente –no siempre– se corresponde con la fotografía que ilustra su portada. 'Palos cocos' incluye artículos de opinión que la dirección de la revista aclara que no se identifica necesariamente con ellos. La sección de noticias 'Cachetes flamencos' suele ocupar entre 3 ó 4 páginas y en breve resumen cuenta la actualidad (por ejemplo en el número 63 en la sección se incluyen 13 informaciones la mayoría de ellas ilustradas con fotografías). 'A voz en grito' señala algún tema de relevancia y 'Palos oídos' cuenta las novedades discográficas, así como 'Palos ojos' habla de espectáculos, libros y formas audiovisuales. Una breve sección –un cuarto de página– pero de gran interés es 'Los flamencos recomiendan...' en la que siempre dos destacados artistas dan su opinión sobre otros artistas de su gusto, discos, libros o espectáculos.

'Máscaras flamencas' reseña espectáculos y actuaciones transcurridas con anterioridad a la edición de la revista y 'Entrevistas antiguas' recoge artículos de hemeroteca relacionados con la realidad actual. 'Por todos palos' incluye otro destacado reportaje a un artista y la revista se completa con varias páginas dedicadas a las actuaciones del mes, una guía de programas de emisiones de radio y televisión vinculadas al flamenco. Por último 'Surfing flamenco' se ocupa de reseñar las novedades en las páginas web de Internet.

El diseño de la revista es moderno, su colorido no es estridente, también es amena y rápida de leer en sus 50 páginas –incluida portada y contraportada–. En un número elegido al azar, encontramos 16 de ellas y tres cuartos dedicadas a la publicidad que como ya hemos señalado es el sostén económico de la revista.

Su directora Keiko Higashi describe así los objetivos que se propusieron en 1999: "Desde el primer momento quisimos hacer una revista que reflejara la actualidad, lo que está pasando en el flamenco, y para ello los verdaderos protagonistas de la revista debían ser los artistas, los verdaderos artífices del flamenco. Conocíamos la labor encomiable que venían realizando revistas anteriores como 'La Caña', 'Candil' o 'El Olivo', y pudimos observar que muchas veces los protagonistas eran los comentaristas, los estudiosos y que se reflejaba poco el punto de vista de artista, así como los trabajos que estaban realizando. En definitiva,

confeccionar una revista de flamenco como las que se hacen en otros géneros musicales, pues de eso se trata de un lenguaje musical y creíamos que no había lugar a una supuesta 'especificidad' del flamenco, un carácter que creíamos que evitaba que mucha gente se acercara al género por el miedo ese de que para disfrutarlo había que 'conocerlo', había que 'entender', cuando lo único necesario es un poco de sensibilidad. Es decir, la información es la que nos hace libres. Lo importante es tener acceso a ella, saber que discos han salido, que conciertos hay, escuchar, disfrutar del flamenco en vivo y que cada uno se forme su propia opinión sin necesidad de adoptar ningún tono académico. Para ello escogimos hacer una revista rigurosa pero amena en su lectura evitando palabras tipo 'duende', 'pellizco', 'rajo' o similares. Palabras ya gastadas por el uso y bajo cuya utilización a menudo se ocultaba el no tener nada que decir y que no hacían más que despistar a los nuevos aficionados." En el mes de mayo de 2004, "Alma 100" creó su propio sello discográfico: "Alma100 Música" y editaron el disco de debut del guitarrista Jerónimo. Dicha obra fue elegida por la crítica especializada a través de los premios "Flamenco Hoy" como mejor disco de guitarra solista revelación de 2004. El objetivo del sello es elaborar discos atemporales, más allá de las modas y que se distingan por sus contenidos musicales o de la mera comercialidad. Un proyecto que en éste 2006 seguramente concretará otras obras, dado el éxito obtenido por este primer lanzamiento.

En un comienzo "Alma100" incluía en un cuadernillo central traducciones al japonés y al inglés. Lo hacían porque creían que el flamenco era una expresión viva de carácter universal con un potencial de expansión enorme. Era también una muestra de respeto hacia aquellos que han hecho el flamenco más grande, y lo hacían a través de dos idiomas que consideraban que podían representar esa apertura, el inglés idioma universal hoy; y el japonés, la lengua de un pueblo que ha luchado mucho por el flamenco.

Sin embargo a mitad de su andadura abandonaron esa modalidad porque como ellos mismos dicen: "La selección que podíamos hacer en esas lenguas era muy pequeña y apostamos por hacer toda la revista en español ya que la mayoría de los aficionados que tenían acceso a ella, podían defenderse en nuestra lengua. Además crecieron los contenidos y el número de páginas (casi hasta el doble) y llegó un momento en que no podíamos asumir esa carga extra de trabajo. Que quede claro, 'Alma100' no entiende de nacionalismos ni prejuicios diferenciadores. Allá aquellos que los asuman".

Si las revistas que comenzaron a editarse en la década de 1960 en su mayoría, nacieron o se desarrollaron al calor de las subvenciones públicas, "Alma100" rompió con esa tradición que supone un esfuerzo adicional, porque además de seleccionar el contenido de la revista, responsabilizarse de su edición, deben buscarse la vida —en términos flamencos— consiguiendo anuncios publicitarios que le garanticen la continuidad y la independencia de criterios. Quien mejor lo explica es su codirector Javier Primo: "Queríamos que 'Alma100' fuera asequible a todo tipo de aficionados y no se quedara en una revista para 'entendidos', bien estudiosos o metidos en el mundo flamenco. Queríamos que la información flamenca estuviese en la calle, para el chaval que va a su primer recital, la chica que estudiaba baile, el peñista que acude cada viernes a su cita. En definitiva, para todos. Para ello pensamos en la fórmula de la prensa gratuita financiada a través de la publicidad. No teníamos medios

para poner la revista en los kioscos, ni la infraestructura necesaria para ello. Y apostamos por ello. La fórmula ha funcionado hasta ahora, aunque el éxito de la iniciativa nos ha negado cualquier tipo de ayuda o subvención institucional pues estas se reservan a aquellas empresa 'culturales' que editan revistas a la venta, no importa si solo editan una docena de ejemplares para sus amistades. Así son las cosas. Puede que "Alma100" no sea una revista cultural. Puede... Puede que ninguna lo sea en ese caso. Además, 'Alma100' se edita en Madrid, fuera del círculo andaluz y de las camarillas flamencas, y el poco dinero destinado al flamenco va a parar a determinadas esferas. ¿Acaso no es normal? Eso parece... Tampoco nos quejamos. Nosotros seguimos y seguimos, independientes (en la medida que podemos) a cualquier tipo de comentario más o menos bien intencionado. Los hechos son nuestras palabras. La inexistencia de ayudas hace mucho más difícil nuestro trabajo, ya que el mundo flamenco no es un mundo precisamente acostumbrado a la publicidad. Afortunadamente creo que hemos logrado crear una comunidad entre aficionados e industria, un lugar de encuentro. Y en ese sentido estamos muy agradecidos a una serie de compañías que creyeron en nosotros desde el principio. Y creo que les hemos correspondido. No dependemos de nadie, ni de la ideología que quieran transmitir. Es inevitable sufrir presiones, como sucede en todos los medios, de parte de los anunciantes pero estamos muy contentos de cómo las hemos salvado. Dando espacio a todos más allá de nuestros gustos. No cediendo cuando no se debía. Negociando cuando es posible. Creemos que 'Alma100' es una revista viva con una personalidad muy marcada y nadie ha logrado borrarla."

Siguiendo la línea de que sean sus directores quienes expresen su pensamiento, consultados sobre la propuesta que caracteriza 'Alma100', dicen lo siguiente: "Queremos que se caracterice por el respeto al artista, que al fin y al cabo es el que crea la música y el baile. Un periodista o crítico nunca le puede decir a un artista lo que debe o no debe hacer. Eso sí, desde el más profundo respeto, adelantamos nuestras opiniones (en aquellas secciones que así lo permiten) unas opiniones, que siempre señalamos, proceden de una persona en concreto con sus estéticas bien determinadas. Así pues la crítica solo ha de ser una guía para aquellos que se sientan identificados, por la trayectoria anterior, a ese crítico determinado. La publicación está abierta a toda clase de artistas flamencos del baile, el canto, la guitarra u otros instrumentos, no importa su nacionalidad, procedencia geográfica ni su color de piel. Es más, no importa que no se encuadren en nuestros referentes estéticos. Es más si nos gustan más o menos, aunque esto es inevitable que de alguna manera pueda salir a la superficie. No entendemos de consideraciones raciales, de hecho, intentamos en lo posible evitar cualquier palabra que señale la pertenencia a cualquier tipo de raza o etnia (gitano, 'payo', etc.)." Y añaden: "El artista es o no es y no importa de donde venga. En cuanto a los conceptos de renovación o inmovilismo. ¿Cómo podríamos apostar inconscientemente por el inmovilismo? ¡Ni inconscientemente! Todo arte debe caminar sino quiere estancarse. Porque aquello que está estancado se pudre. Ahora bien, tenemos claro que nada surge de la nada. Sin el conocimiento de la tradición, de todo aquello que nos precede, no se puede crear nada. Es imposible crear de la nada. Hay que conocer estudiar... y después si se hace con honestidad todo vale. Todo incluidos 'los fracasos' o los 'saltos al vacío'. Vale más una buena intención fallida que la repetición de unos patrones que tenían solo validez en sus creadores. Intentar

ser como Paco de Lucía o Camarón es insultar a estos genios. Hay que aprender todo lo que se pueda de ellos, claro, y hay mucho, pero no se puede ser Paco o Camarón porque solo existen ellos y llegaron hasta allí a base de mucho trabajo, lucha, tesón y gran talento. Nuestra revista es ante todo una publicación de información y no nos marcamos educar a la gente, no somos en ese sentido una revista ‘académica’ ni pretendemos sentar cátedra. Es posible que la información que proporcionemos (libros que se editan, discos, nuevos espectáculos) ayude a que la gente quiera ir más allá. Eso esperamos. En ese sentido seríamos una revista ‘divulgativa’. Eso sí, en ‘Alma100’ luchamos por no dar gato por liebre. Estamos abiertos a todo aquello que tenga que ver con el flamenco (nuevas propuestas o bandas) pero utilizamos un rasero –el nuestro– para discernir, dentro de la dificultad que ello conlleva, lo que puede entrar o no en la revista. No cedemos en ese sentido, o lo hacemos lo menos posible, a intereses comerciales. En ese sentido estamos orgullosos de nuestras portadas. Puede que se pueda discutir en algún caso ¡claro! Pero creemos que todos se pueden considerar artistas que defienden la expresión flamenca, de El Torta a La Paquera; de Antonio El Pipa a Son de la Frontera, de Mayte Martín a Juan Ramírez, de Tomatito a Ramón Jiménez. Son artistas flamencos. Nos hubiese sido muy fácil y llamativo poner en portada a Ketama, Niña Pastori, El Barrio u Ojos de Brujo, con todos nuestros respetos, y no lo hacemos por elección, a pesar de las presiones, aunque si podemos incluir sus propuestas en el interior de la revista. Lo hacemos por convicción, para no engañar a nadie, y también seguros de que si el flamenco, si quiere ser una expresión viva debe mirar al mundo, a toda clase de música y enriquecerse sin dejar de ser el mismo. Ahí está el dilema. Aprender, estudiar, mirar, hacia dentro y hacia fuera, y dejar que un lenguaje tan rico en origen como el flamenco siga expresándose. Un arte vivo. Eso es lo que también queríamos que fuese ‘Alma100’, una revista viva, y si lo hemos conseguido de alguna manera, ya estamos orgullosos y felices”.

Nota

Información del autor y recopilación histórica sobre la base de los números 50 y 100 de la revista “El Olivo” y el artículo “El flamenco en los medios de comunicación” aparecido en el Volumen VI de la Enciclopedia Flamenca de Editorial Tartessos.

Nota biográfica

Carlos Arbelos (Buenos Aires, Argentina, 1944) es periodista, fotógrafo y escritor. Desde 1974 reside en España y a partir de 1985 –cuando se afincó en Andalucía– sólo se dedicó a la difusión y divulgación del arte jondo, aunque previamente se ocupó del periodismo económico y editó varios libros relacionados con su país de origen.

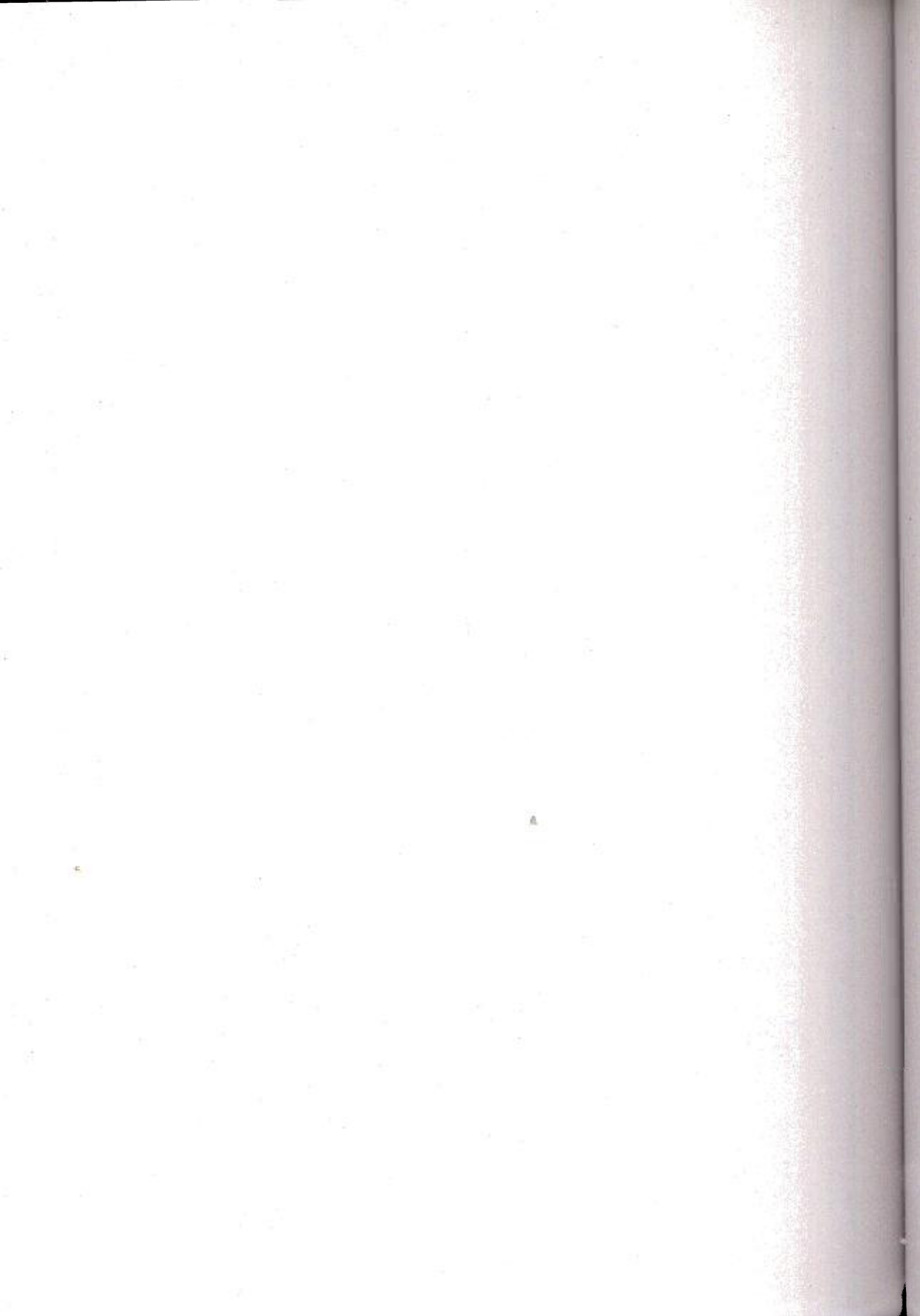
Colaboró con la prensa especializada en revistas como “Sevilla Flamenca”, “Candil” y en la Radio Cadena Flamenca de RNE en Andalucía. Para la RTVA produjo programas para Canal Sur Radio y participó en la dirección del programa “La Puerta del Cante” durante los años 1989 a 1996.

Como fotógrafo tiene retratadas a tres generaciones de artistas flamencos con las que ha realizado exposiciones por toda España

Ha publicado libros relacionados con el arte flamenco entre los que destacan "Matices flamencos" (1984), "Sinmisterios del Flamenco" (2003), "Granada Flamenca" (2004). "Ardiendo y echando chispas. La memoria de Mariquilla" (2005) y "El flamenco contado con sencillez" (2002) con el que obtuvo el Premio a la Mejor Labor Didáctica en el Festival Internacional de Cante de las Minas (La Unión, Murcia, 2003).

Dirigió el área de flamenco para la enciclopedia virtual de Planeta-DeAgostini "Temalia" y en la actualidad es crítico especializado para el periódico "Ideal" de la ciudad de Granada, donde reside y colabora regularmente con las revistas "El Olivo" y "Acordes de flamenco". En la edición 2004-05 ha sido galardonado con el Premio de Flamencología de la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera por "su continuada y meritoria labor en el campo de la fotografía flamenca".





La crítica sevillana ante la Bienal de Arte Flamenco “Ciudad de Sevilla”.

Eugenio Cobo

Periodista

Resumen

El acontecimiento más importante en el mundo flamenco en los últimos veinticinco años es la Bienal de Arte Flamenco Ciudad de Sevilla, que el Ayuntamiento de Sevilla creó en 1980 por iniciativa de José Luis Ortiz Nuevo.

El artículo refleja lo publicado en los medios más importantes de Sevilla: “ABC”, “El Correo de Andalucía”, “Diario 16” y la revista especializada en flamenco “Sevilla Flamenca”, desde el inicio hasta el año 2004.

Más descriptivo que analítico, el objeto del trabajo es poner de manifiesto el estado de la crítica flamenca contemporánea, su orientación, sus posturas estéticas, sus gustos.

La Bienal de Arte Flamenco Ciudad de Sevilla, por su cantidad de espectáculos y por el despliegue informativo que arrastra, es el acontecimiento ideal para calibrar la orientación de la crítica flamenca. Más que los gustos personales de cada crítico, los conceptos estéticos que manejan.

Aunque la prensa de otras provincias también se hace eco de la Bienal, nos circunscribimos a lo publicado en los principales medios sevillanos.

A veces, algunos comentarios parecen verdaderamente agresiones, poco menos que insultos. Es muy llamativo el desprecio que habitualmente tiene el crítico para con el público, bajo la fórmula de que la gente es tonta e ignorante y lo aplaude todo, y el único que sabe de flamenco soy yo (es decir, el crítico), sin caer en la cuenta de que la Bienal se hace para que la gente que acude se lo pase bien, y no para la crítica; importa mucho más el aplauso de la gente que el aplauso del crítico.

La prepotencia, la soberbia del crítico, que se considera el único árbitro cualificado, hace que muchas veces los artículos sean escandalosamente pobres informativamente: nos enteramos de los gustos del crítico, pero no nos enteramos de lo que ha pasado sobre el escenario. Creo que al lector de un diario le importa más la información, la crónica, que si al crítico tal le entusiasma un artista o lo detesta.

Asistimos, como siempre, a la falsa controversia sobre el purismo, identificando lo puro con lo antiguo, cuando lo evidente es que si los antiguos hicieron esos estilos fue porque no siguieron la pauta de lo que existía anteriormente. ¿Por qué no es pura la manera de cantar por alegrías o por tangos de Enrique Morente? ¿Y quién está autorizado para codificar lo puro?

Otra circunstancia preocupante es el localismo de la crítica. Parece que a algunos (a casi todos) les importa, más que el propio flamenco, la imagen que dé Sevilla. Parece que

trabajaran en la Consejería de Turismo. Quizás sobra orgullo patrio y falta amor al arte. No hace mucho estuve en Jerez, y un aficionado me dijo que no le gustaba Camarón porque no cantaba como los de Jerez. Le faltó decir que no cantaba como los de su calle, que no cantaba como su vecino de al lado.

“ABC”.

1980. Miguel Acal

Es cierto que el poeta Luis Rosales no era un estudioso del cante. Tampoco lo era Federico García Lorca, tampoco lo era Rafael Alberti. Eso le da pie a Miguel Acal para decir que Rosales es un “ilustre pregonero de un flamenco que no conoce”, y que “habla, en abstracto, de un flamenco presentado y hecho mito cultural”.

Es seguro que Rosales, Lorca, Alberti no conocían dieciocho estilos de soleares o de fandangos, pero quizá, con su instinto estético, comprendían el flamenco mejor que muchos flamencólogos.

De “Musical jondo”, espectáculo de Mario Maya opina que es una obra en la que se contraponen “su impacto estético y una temática un tanto desfasada”. ¿Hay alguna temática que sea desfasada? Creo que no. En todo caso, el apoyo de Acal es indudable: “Mario Maya ha logrado un hermoso espectáculo plástico”. Aunque hace, referida a Mario, una afirmación dudosa: “Mezclar ideologías y flamenco puede resultar peligroso”. El flamenco es una manera de ser y una postura ante la vida, y por consiguiente puede ser, perfectamente, una ideología. Apartar el flamenco de la vida nos parece un error.

Las primeras ediciones de la Bienal giran en torno al Giraldillo. El inicial, que se concede al cante, se lo lleva Calixto Sánchez. Acal echa los pies por alto: “Cuatro señores han decidido que Manuel, Tomás, Pastora, Enrique o Antonio son cantaores sin importancia al lado de Calixto Sánchez”. Parece que no fue eso lo que decidió el jurado. Y, sin embargo, reconoce Acal: “Calixto Sánchez fue el mejor de los seis. Esto sin duda alguna”. Bueno, ¿en qué quedamos? Concluye el crítico: “Al final hay que preguntarse, ¿quién sabe de cante?” Supongo que los críticos.

Lo cierto es que el sector mairenista de la crítica tuvo que callarse y aceptar el fallo, puesto que Calixto era el candidato preferido de Antonio Mairena.

1982. Miguel Acal

Poco espacio dedica la edición sevillana de “ABC” a la Bienal del 82.

En esta ocasión el crítico aplaude el homenaje a los cuatro clásicos del baile flamenco sevillano: Enrique El Cojo, Matilde Coral, Rafael El Negro y Farruco, y lo califica de “espectáculo excepcional”.

También, en lo que se refiere al Giraldillo del Baile, cree que ha sido muy acertada la elección de candidatos, salvo la de Ramírez. Del ganador, Mario Maya, destaca “la increíble técnica y la gitanería, que es todo genialidad”.

De los demás días resalta Acal el que se haya dedicado un espacio a Tomasa Torre, Pies de Plomo, Fregenal y Luis Caballero: “Pueden sentirse satisfechos todos, porque supieron

hacernos volver a otros tiempos, ciertamente más desgraciados a nivel humano, pero pletóricos de calidades artísticas".

1984. José Luis Montoya

En la III Bienal José Luis Ortiz Nuevo apuesta por caminos nuevos para el espectáculo flamenco. En un sitio tan ultraortodoxo como Sevilla tenía pocas posibilidades de ser comprendido.

Del conjunto de las sesiones, Montoya se decanta por Ana María Bueno, Chocolate, José Romero y, con matices, El Lebrijano. Sobre Chocolate escribe: "Gitano de pura cepa. Cuando se queja por seguiriya duele, llega, hiere, y aun no estando a su nivel óptimo, es el único cantaor vivo que por ese estilo puro y duro es capaz de rizar los vellos de quien sabe escuchar". Lo de siempre: el que sabe escuchar soy yo. Por eso aprovecha para señalar que "cada día se sabe menos de cante".

De Tomasa Torre alaba la "ortodoxia y pureza extremas", aunque con esto no nos aclara si cantó bien, mal o regular. De Juan El Lebrijano nos dice algo que no conocíamos: "Estaba, quizás, un poco nervioso, porque el Lope de Vega impone respeto incluso a los que como él son figuras". ¿Nervioso Juan por cantar en el Lope de Vega? Debe de ser otro Lebrijano que el que yo conozco, despreocupado y hasta pasota. Recela Montoya de las innovaciones de Juan, pero aplaude fervientemente su cante cuando, en su opinión, vuelve al carril ortodoxo.

Concuerda, con otros cronistas, en que Paco de Lucía no estuvo a su altura habitual en el recital que ofreció.

Los disgustos que se lleva Montoya son más que las satisfacciones. El día que canta la gran Paquera, por ejemplo, titula la crónica: "En Sevilla se aplauden los gritos". (¡Lo que valía un grito de Paquera!) En ese mismo espectáculo, "Pata Negra" hace "algunos cantes preciosos para los noruegos que pasan aquí las vacaciones", y parece que en Jerez "no quedara ya con arte más que el Paula". ¿Hemos leído bien?

Lo que anota a propósito de Enrique Morente se califica por sí mismo. "Mientras más gallos hacía Morente —una media aproximada de dos por cante—, más fuertes eran los aplausos, hasta tal punto que incluso en un par de ocasiones le dijeron olé y todo, haciéndolo salir al final de su actuación a hacer otro tema —que no cante— en el que naturalmente tampoco hubo falta de elementos gallináceos".

1986. José Antonio Blázquez

La IV Bienal, que dirigió José María Pérez Orozco sustituyendo a José Luis Ortiz Nuevo, estuvo dedicada a las zonas cantaoras y a programas monográficos de un cante. Tenía, o eso parece, vocación didáctica.

Blázquez hace un encendido elogio del fandango de Huelva. "En los últimos años el flamenco ha sido mediatizado por una corriente minoritaria de 'entendidos', seguidores enfebrecidos de una única corriente cantaora. El fandango quedó fuera de la clasificación de los cantes, relegado prácticamente al último lugar, convicto y perseguido por su propia

riqueza musical, que encuentra en Huelva – *el mar, el llano y la sierra* – una tierra natural de sus orígenes”.

Censura, en cambio, que los cantes de Granada o los de las Minas tengan su día, cuando han quedado fuera tierras como Triana o Málaga. De los cantes mineros señala que son “unos estilos que por estos pagos interesan muy relativamente”. Algo de razón tendrá, puesto que asistió muy poco público, a pesar de ser un espectáculo gratuito. De ese día, salva la participación de Gabriel Moreno, y del día de Granada, se queda con Niño de Íllora.

La velada de Madrid se centra en los tablaos. Opina Blázquez que las formas flamencas se adulteran para ofrecer un producto de escaparate y una España cañí de pandereta. No lo comprendemos. ¿Rafael Romero es un cantaor de escaparate? ¿Rosa Durán es una bailaora de escaparate?

Poco justificado parece su desacuerdo con la sevillana, de la que dice “es danza, no canción”. No es así: la sevillana, al igual que la seguidilla manchega de la que proviene, es una danza que baila unas coplas, van indisolublemente unidas. La sevillana se puede bailar sin cante, claro está, pero como todos los estilos se pueden bailar sin cante. Y decir esto, además, con un cartel formado por Pareja Obregón, El Pali, Salmarina, Corraleras de Lebrija... resulta una metedura de pata.

Lo que más le llena al crítico son los espectáculos que se programan al margen de esa didáctica, especialmente los de los guitarristas. Veamos sólo los títulos: “Paco de Lucía, arrollador, lo tuvo todo de su parte a excepción del sonido”; “Éxito arrollador de Manolo Sanlúcar en la presentación de su ‘Trebujena’”; “Sabicas llegó a arrebatar con su magisterio revolucionario”.

Personalmente, me agrada mucho la defensa que hace del maestro Juanito Valderrama: “La sabiduría de Valderrama será el exponente natural de lo perdurable, de lo que tiene sello, de un cante que no morirá jamás”.

Hay una cosa enteramente positiva de Blázquez en sus crónicas: el rechazo o el desdén del ‘purismo’, de la ‘sabihondez’, a fin de cuentas, de los ‘torquemadas’, como él les llama.

1988. S. E.

La información de “ABC” de Sevilla de 1988 estuvo más en la línea de crónica que en la de crítica. Para la mayoría de los lectores, mejor, porque así se enteraron de lo que sucedía, en lugar de tragarse las opiniones personales del crítico de turno.

Bajo las iniciales S. E., el diario nos alerta de que “en la buena organización de que está gozando la V Bienal de Arte Flamenco habría que resaltar la mancha negra que algunas veces salpica la noche, al comenzar a variar el programa distribuido en la puerta”. Eso sí que es crítica constructiva.

Destaca el informador las actuaciones de Manuela Carrasco, Manolete, Juana la del Revuelo, El Funi, Antonio Canales, Cristina Hoyos, pero sobre todo la noche homenaje a cuatro maestros del baile: Pilar López, Matilde Coral, Juan Morilla y Caracolillo. Única crónica que firma José María Aguilar, para el que fue una noche inolvidable, y “El Güito, fabuloso, logró arrancar al público de sus asientos”.

Manuel Morao presentó el espectáculo "Flamenco, esa forma de vivir". El día anterior habían actuado marroquíes, y S. E. se solaza: "El arte de Jerez fue todo un alivio, fresco, vivo, auténtico y popular, tras el tormento marroquí de la noche anterior". Y remata: "Es, desde luego, un espectáculo flamenco, pero también una lección de historia y de cultura gitanas, que ha tenido el acierto de prescindir de tópicos para mostrarnos la cotidianidad doméstica de la vida de los gitanos andaluces".

1990. José Antonio Blázquez

Aunque en algunos artículos, Blázquez se muestre amplio de gustos, y acepta, por ejemplo, instrumentos portugueses y turcos y mira con indulgencia otras muestras extranjeras, en otras crónicas le asoma el purismo que casi todos los críticos llevan consigo. Así, en el elogio que hace de Ana María Bueno, enjareta: "El baile como es, sin efectismos. Ellos, detrás, con trajes negros y camisas blancas. La dignidad ante Sevilla. Porque esto, amigos, es así. La guitarra va a ser guitarra, y nunca ruido de acompañamiento. La voz, en su momento y su medida. Y delante, sola, una bailaora dispuesta a impartir una lección»"

Por consiguiente, es normal que diga pestes de Enrique Morente. El titular es de golosina: "Enrique Morente destrozó sin respeto las formas esenciales del flamenco". Entre otras lindezas, le dice a los lectores que Enrique hizo "añicos los cantes fundamentales", de lo cual se desprende que el "fracaso en la primera parte del espectáculo fue notorio". Pero enseguida sabemos la razón: "El cantaor granadino es hombre inquieto y quiere encontrar su propia personalidad, su personalísimo modo de hacer el cante. Pero no es de recibo el venir a Sevilla, donde de esto se sabe un poquito, con la ruptura casi absoluta con estilos que ya son eternos". Ah, queda aclarado.

Tampoco parece que le agraden demasiado los candidatos al Giraldillo del Toque, que ganó Niño de Pura, pero al menos el segundo día "se bajaron los termómetros en la robotización y se fue al intimismo comunicativo de manera más cierta, dando prácticamente la espalda a los efectismos robotizados que en la primera noche del concurso había abierto fosos profundos entre el virtuosismo desprovisto de alma y el sabor del arañazo que sólo procura la hondura a través de las seis cuerdas".

Cuando Blázquez habla de los gitanos de Jerez, acude al tópico de lo rancio y de la pureza, y de la hondura que llevan en la sangre. Y cuando comenta la intervención de José El de la Tomasa, advierte: "Puede con todo lo que le echen, porque está sobrado y conoce las estructuras básicas. Pero ese poderío lo llega a traicionar porque lo aleja del pellizco". (Eso nos suena al famoso episodio que cuenta Lorca de La Niña de los Peines.) Chano Lobato es "sabor y compás". ¿En alguna otra ocasión hemos leído esto?

Su mayor valoración es para Paco de Lucía, Carmen Linares y su "Amor brujo", Naranjito, Manolo Franco, Manolo Sanlúcar y su "Tauromagia".

1992. José Ignacio La Casa

"ABC" hace una buena labor en 1992, puesto que informa (José Ignacio La Casa y otros) de los espectáculos que se van a ver ese día o al siguiente, a veces con entrevistas que explican

la función, caso de Enrique Morente, Pedro Bacán, José Luis Ortiz Nuevo, Carmen Linares. En nuestro criterio personal, ése es el camino para informar al lector: los protagonistas diciendo lo que van a hacer o lo que quieren hacer.

La valoración global de La Casa sobre la VII Biental es altamente favorable. Un claro ejemplo de su aceptación es el balance positivo que hace de Morente, al que en Sevilla le han pegado más palos que a una estera.

Si Ortiz Nuevo es, ante todo, una persona festiva, diletante de las artes y de la vida, La Casa aprecia ese planteamiento suyo, aunque le parezca que en algunas fases la Biental resulta poco flamenca. Pero ante todo resalta La Casa que el público se divierte, como en el día que se dedica al tango. O le produce admiración el Ballet Nacional de Cuba, que, dirigido por Alicia Alonso, monta "Casiopea". Pero asimismo advierte al hilo del espectáculo que dirige Pedro Bacán: "El primer espectáculo de la Biental que incluía flamenco y nada más fue el que, hasta el momento, reunió el mayor número de asistentes".

Lo que mayor aplauso le merece a José Ignacio La Casa es justamente la obra de José Luis Ortiz Nuevo "Mediterráneo", con Javier Barón, Milagros Menjíbar, Carmen Linares, Rancapino, etcétera: "No es una obra cualquiera, sino un buen pretexto para ofrecer flamenco de calidad".

1994. José Ignacio La Casa

En este año La Casa señala el éxito rotundo del estreno de "De la luna al viento", obra de José María Sánchez, con Carmen Linares, María Pagés, Rafael Riqueni y José María Gallardo: "Una agradable sorpresa, porque presenciamos un gran espectáculo, de ésos que marcan un camino a seguir y que son una muestra de las posibilidades que tiene el flamenco en los teatros, siempre que se cuente con buenos profesionales de la materia".

Otro gran elogio se lo lleva Javier Barón: "Su baile fue un derroche de técnica e imaginación, una magistral lección de ritmo y compás, un modelico ejercicio de saber estar sobre un escenario".

Y desde luego, Paco de Lucía, del que dice que cerró brillantemente la Biental, y que el público se le entregó en todo momento.

En la parte negativa, lo más sobresaliente para el comentarista fue la versión de "La Celestina" que montó la compañía "Flamencos en Route". Según La Casa, "sale gravemente perjudicado el flamenco". La razón es que el flamenco aparece cuando se pinta el ambiente de un burdel: "No comprendemos cómo puede suceder esto en un festival que tiene entre sus principales objetivos la dignificación de nuestro arte. Aquello fue una burla, una afrenta, una grave falta de respeto hacia el flamenco".

Quien haya estudiado un mínimo del flamenco en la segunda mitad del XIX y principio del XX sabe que el burdel fue un sitio en el que se desarrolló "nuestro arte". ¿O todavía nos creemos lo que decía Mairena de que se lo traspasaban las familias gitanas de padres a hijos como un tesoro secreto? Parece que la historia del flamenco sólo la aceptamos cuando nos gusta o nos conviene.

1996. José Ignacio La Casa

Es la última edición que dirige José Luis Ortiz Nuevo. José Ignacio La Casa, al parecer bastante adicto al escritor de Archidona, lamenta la situación en el artículo "Adiós a Ortiz Nuevo", en el que afirma: "Si no hay alguien capaz de enderezar la nave, hemos perdido a una figura clave en la evolución del flamenco en los últimos años".

Los problemas de Ortiz Nuevo están presentes, según La Casa, en la sesión que más repulsa le genera al crítico: la de Chiquetete: "Aquello parecía más un mitin del Partido Andalucista, con la presencia de significados miembros de esta formación, que un espectáculo de la Bienal". Este espectáculo "no reunía la mínima calidad para formar parte del encuentro flamenco más importante del globo". Atribuye su presencia a la deuda política que tenía el P. A. con Chiquetete por haberle apoyado en una campaña. Toda la crítica rechazó a Chiquetete.

Otros dos chascos son los de Paco Aguilera y Manolo Sanlúcar. Sobre Aguilera, escribe: "Presenciamos un espectáculo caótico, cuyo principal protagonista salió al escenario en un estado físico lamentable, mientras que otros artistas ni siquiera lo hicieron".

Manolo Sanlúcar suspendió el concierto pretextando que no había tenido suficiente tiempo la orquesta para ensayar, pero lo comunicó con muy poca antelación.

Las mayores ovaciones que prodiga La Casa son para Carmen Linares y la presentación de su antología "La mujer en el cante"; para El Güito, que "estuvo en todo momento maestro"; para Vicente Soto, al que "se le observa que no cesa su progresión artística"; y para El Pele, "sobre todo por las cantiñas que nos brindó".

Juan Luis Pavón hace un encendido elogio de la versión de "Carmen" que monta Salvador Távora.

1998. Luis Clemente y África Calvo

Notable cobertura de "ABC" a la Bienal de este año, que dirige Manuel Herrera. Hacen entrevistas y avances de programación Andrés González – Barba, Esperanza Aguilera, Jesús Morillo y Juan Luis Pavón. La parte crítica corresponde, casi en su totalidad, a Luis Clemente y África Calvo, aunque las crónicas están redactadas con una orientación más descriptiva que crítica; procuran arriesgar poco en sus juicios. También es abundante la información gráfica.

Javier Barón ve reconocidos ampliamente sus méritos. Para Clemente, es un "triumfal estreno", y para Calvo, Javier "tiene una gama de recursos casi infinita". De Israel Galván dice el crítico que eleva el baile a "sublime". Elogios para la capacidad de arrebatar de Inés Bacán, La Macanita y Juana la del Revuelo. "Triunfos sin paliativos" cosecharon las coreografías de Javier Latorre, José Antonio, Manolete y La Yerbabuena. Entusiasma al comentarista el espectáculo "Cádiz, la Isla" (Sara Baras, Chano Lobato, Rancapino, Mariana Cornejo y Moraíto), pero incurre en el manido tópico del titular: "Baile y cante que huele a sal".

Y por fin, Morente merece también la benevolencia de Sevilla. Después de decirnos Clemente que "el inspirado cantaor levantó al público sevillano con sus adaptaciones

lorquianas”, estima que las venas de Enrique “son tubos de ensayo por donde corre la sabiduría del cante”.

No gustó a ninguno de los dos críticos de “ABC” la función de Mario Maya. Dice África Calvo que es “un trabajo sin meditar, que da como resultado un espectáculo soso e inconexo”. ¡Anda que tacharle a Mario de que medita poco un espectáculo! Otra cosa es que acierte más o acierte menos.

2000. Marta Carrasco, Jesús Morillo y Alberto García Reyes

Previo a la inauguración de la Bienal, “ABC” de Sevilla le dedica un suplemento de 24 páginas el 1 de setiembre.

De la amplia cobertura que hace el diario, el mayor interés para los aficionados son los artículos que sobre baile escribe Marta Carrasco. Destaca la actuación de La Yerbabuena, Javier Barón, Israel Galván, Sara Baras, Manolete, El Güito. Parece que la cronista disfrutó bastante de la Bienal.

Sobre Sara Baras, que montó “Juana la Loca”, dice que “ha recuperado sus afamados y hermosos brazos, haciendo mayores silencios, y pasando por los palos del flamenco con enorme elegancia”. Manolete y El Güito ponían “Sólo flamenco”, y Carrasco comenta: “Ha sido flamenco, sólo flamenco, pero de éste que nos den mucho más”. Todo el fervor de la articulista para “5 Mujeres 5” de La Yerbabuena: “Estamos ante una gran propuesta escénica y coreográfica, quizás la mejor que Eva La Yerbabuena ha llevado a cabo en su carrera con la inseparable colaboración de Javier Latorre”. Aplaude la osadía de Israel Galván, la elegancia y estética de Javier Barón.

Por lo que respecta al cante y a la guitarra, Jesús Morillo elogia a José El de la Tomasa, Tomatito, Paquera de Jerez, Menese, Mercé y, sobre todo, Chocolate y Rancapino. Chocolate “ofreció un recital sobrado de conocimiento, una lección de cante flamenco”; y el de Chiclana tuvo una “actuación prodigiosa y con detalles de genialidad”.

2002. Marta Carrasco y Alberto García Reyes

Alberto García Reyes comenta los espectáculos de cante y guitarra, y Marta Carrasco, los de baile. Muy grandilocuente resulta la mayoría de los artículos de García Reyes. Parece que tiene voluntad de estilo literario, pero a veces no se sabe si está de broma. Por ejemplo, ensalzando a Chano Lobato: “Abajo está el vetusto dueño de los cantes costumbristas. Chano, mi Chano, nuestro Chano toma entonces la tarima y se la queda para siempre. Pone ante él un baúl de recuerdos borrosos, de imágenes de una tierra que vivió del ingenio, de las gracias del arte, cuando el pan se lo repartían cuatro”.

Alaba el andalucismo de Vicente Amigo: “Otros se vuelven locos buscando nuevos acordes en los cofres armónicos de por ahí lejos. Él se sigue conformando con los de su tierra. Ésa es la clave: mientras los demás buscan, él encuentra”.

Por las mismitas nubes pone a El Pele: “Siempre ha sido un genio. Pero esta noche es un dios. ¡Qué cosa más grande, madre, qué cosa más grande!” Y de ese tenor, con énfasis rezumante, escribe sobre Carmen Linares, El Lebrijano, Arcángel, Dieguito de Morón...

Para Carrasco, las grandes figuras del baile en esta edición fueron Manuela Carrasco (con mención especial a Chocolate, que le cantó la seguriya), Sara Baras, Cristina Hoyos, La Yerbabuena y Javier Barón.

2004. Alberto García Reyes y Marta Carrasco.

Teniendo en cuenta que lo que pretendemos en estas páginas es reflejar los conceptos de los críticos más que sus gustos artísticos, estéticos o su forma de redacción, la última edición de la Bienal nos da en "ABC" de Sevilla una preciosa muestra.

De García Reyes nos quedamos con este párrafo muy significativo que escribe sobre Matilde Coral y Chano Lobato: "Que no. Que el arte no tiene nada que ver con la técnica. Que el arte está en el alma, ésa que no envejece porque se lo impide la esencia. Matilde ya no puede. Y qué. Es el baile en sí mismo. Y ya quisieran todas las bailaoras del mundo, las que se aferran a los pies y a los cortes, tener las hechuras de esos brazos hirientes. Dolientes. Garabatos en el aire que la mirada convierte en dibujos de miel. Chano ya no puede. Y qué. Es el cante en sí mismo. Ojala todos los voceros de hoy, indemnes a la impotencia, se enteraran de que la ley está en darle tres leñazos a cada tercio donde más le duela, en mascar las letras para no decirlas, sentirlas".

Hablando de "Canciones, antes de una guerra", escribe Marta Carrasco: "María Pagés no ha hecho concesiones ni a su creatividad ni tampoco a su imaginación, y por eso esta obra es la más flamenca de las últimas realizadas". Es decir, que la creatividad y la imaginación no son buenos ingredientes para el flamenco.

En el espectáculo de Grilo, al que le reprocha que los números sean largos y repetitivos, aprovecha para lanzarle un viaje a las personas que habían pagado la entrada y disfrutaban de lo que habían visto: "El público se puso en pie al final del espectáculo, algo que parece estar de moda en esta edición de la Bienal".

"El Correo de Andalucía"

1980. Francisco Millán

Poca atención dedica "El Correo de Andalucía" a la primera edición de la Bienal. En la parte de crítica sólo merece mención el comentario que hace Francisco Millán a "Musical Jondo", de Mario Maya, de quien dice todas las maravillas posibles: "Nos dio un recital completo de cómo se puede bailar todo lo bailable, expresar a la vez y ser todo ritmo, nervio, matiz y arte. Indescriptible, nos dejó la grata sensación de los acontecimientos inexplicables. Ese demasiado, que supera los conceptos acostumbrados, que nos eleva a las mejores sensaciones de la comunicación plástica".

De la breve serie de artículos de Millán nos interesa el que escribe una vez terminada la Bienal, en el que contesta, aunque no lo mencione por su nombre, a Miguel Acal en sus apreciaciones sobre el fallo del "Giraldillo". Más que a Calixto Sánchez, defiende Millán la honradez del jurado. A aquella salida de tono de Acal aludiendo a Pastora, Manuel, etcétera, replica Millán: "El jurado no juzgaba a Manuel, ni a Tomás, ni a Pastora, ni a cualquier vivo o muerto que se nos ocurra. Juzgaba a seis cantaores y han elegido a uno". Vaya, lo evidente.

“¿Quién sabe de cante?” se preguntaba Acal. A esto responde Millán: “De momento, Calixto Sánchez sabe lo que cantó y cómo lo cantó”. Al final del artículo, aconseja: “No convirtamos el ya de por sí difícil mundo del flamenco en una jungla en la que el rifle y el hacha sean los elementos necesarios”.

1982. José Manuel García

Pasó casi ignorada la segunda Bienal para “El Correo de Andalucía”. Notas en recuadro y algún que otro comentario de José Manuel García.

De lo poquito que escribe, quiero destacar la consideración que hace de Paco Taranto, un buen cantaor infravalorado: “Garganta sublime, modulación perfecta, el público jaleó cada toná quebrada de Paco”.

Comentando el Giraldillo, escribe: “Mario Maya tomó el certamen como una experiencia más a sumar en su dilatada carrera. Vino a darlo todo y se topó de bruces con el premio. Su actuación no tuvo una sola sombra que lo empuqueñeciese. El público se percató enseguida de la grandiosidad de los gestos del gitano de Granada”.

1984. Emilio Jiménez Díaz (coordinador)

Salvo algún artículo y entrevista que firma Lourdes Lucio – Villegas, los comentarios sobre la Bienal del 84 se publican en la sección “Correo flamenco”, que sale los martes y la coordina Emilio Jiménez Díaz. Escriben Manuel Ríos Vargas, Manuel Martín Martín y Manuel Bohórquez.

Desde siempre y hasta la fecha, José Luis Ortiz y Manolo Bohórquez se han comprendido perfectamente. En esta oportunidad, y al hilo del espectáculo “Solera” (Luis Caballero, Farruco, Naranjito, El Beni, Miguel Vargas), Bohórquez afirma respecto a Ortiz Nuevo: “Es el hombre que hacía falta a Sevilla, para que ésta despertara de una vez por todas, y se convirtiera (como así ha sucedido) en el centro mundial del arte flamenco”.

Ríos Vargas pone el acento especial en la función de Fernanda, Bernarda y la familia de Diego de El Gaster: “Espectáculos de esta índole, magnitud y categoría son los que hacen afición”. Por el contrario, le agrada muy poco la actuación de los artistas de Jerez (Paquera, Ana y Manolo Parrilla, Manuel y Vicente Sordera, Moraíto, Fernando de la Morena).

Algo más alta, tampoco mucho, es la valoración que efectúa Martín del otro espectáculo de Jerez, del que resalta la tanda de bulerías y figuras como La Piriñaca, Tío Juane y su hijo El Nano, Juana la del Pipa. Aprovecha para decir eso que tanto le gusta a él: “Público inculto, por lo general”.

En otro comentario asoma su obsesión por lo que se llama (cada vez menos) “pellizco”. Así, Menese hizo una seguiriya “con ortodoxia y rayando la perfección”, pero “le faltó el electrizante tirón emocional, la queja y el lamento, dolerse y dolernos”. Con estos conceptos, es natural que Carmen Linares “pasó sin pena ni gloria”; y que en unas bulerías de Pepe Habichuela, con Josemi y Juan Carmona, afirme: “Si esto es flamenco de vanguardia, yo prefiero el flamenco de retaguardia”.

Innovaciones que asimismo rechaza Lourdes Lucio – Villegas al hablar de un recital

conjunto de Carlos y Luis Habichuela: "Lo que no gustó, excepto a los extranjeros que allí estaban, por considerarlo como muy 'típico', fue el acompañamiento de una caja, que más bien parecía una caja de ricos mantecados de Estepa".

Jiménez Díaz da todos sus parabienes a Yoko Komatsubara y su Ballet Español, y le desagrada un montón Paco de Lucía: "Defraudó totalmente a los conocedores, a pesar de que el público – que todo lo aplaude – no parase de hacer palmas en cada terminación efectista de cada palo". Creo que ya lo habíamos leído: el público es un ignorante y el único que sabe es el crítico (y los que piensan como él). Soberbia que desprecia a los demás, pero que se califica por sí misma.

1986. Emilio Jiménez Díaz (coordinador)

El mayor peso en la parte crítica lo lleva Manolo Bohórquez. Ya no figura en la sección semanal de flamenco, sino que tiene espacio propio todos los días.

Bohórquez, con su criterio amplio, hace un balance positivo en líneas generales. Veamos algunos casos. Es el día de los fandangos "una velada excepcional, con cosas de gran calidad y belleza", de las que excluye a El Cabrero. Se queda con la boca abierta escuchando a Manolo Sanlúcar: "Sólo un genio, como Manolo Sanlúcar, sencillo, humilde, trabajador, puede crear la maravilla que vivimos". En la noche dedicada a la soleá, "Rancapino y Fernanda triunfaron por todo lo alto". Fervor hacia Paco de Lucía: "El concierto de Paco de Lucía fue extraordinario, exquisito, pero no convenció demasiado a los aficionados a la legendaria fotografía del hombre abrazado a la guitarra, pero en solitario. A mí me encantó, pero pienso que los músicos de Paco deben estar al servicio de su guitarra, y no al contrario". Y Rafael El Negro es "un ciclón".

En el artículo sobre Sanlúcar apuesta por abrir nuevos caminos al flamenco: "El flamenco es una forma de expresión andaluza, y la expresión de cualquier pueblo no debe estar limitada o supeditada a una sola forma, a un solo sentido o a un solo destino".

Mas no todo lo acepta Bohórquez. En el espectáculo de Campuzano y Chiquetete se despacha a gusto: "Era un público que lo aplaudía todo, lo flamenco y lo que no lo es... ¿Se puede permitir que un pianista flamenco de la categoría de Felipe Campuzano tenga en su actuación un recuerdo para Frank Sinatra? (...) Y lo peor de todo esto, lo lamentable, es que el público de Sevilla, el mejor de todos, se ponga en pie ante tan magna barbaridad". Y de Chiquetete, al "que le aplaudieron hasta lo malo", explica que "tiene movimientos a lo Lebrijano entre tercio y tercio que provocan el delirio de los menos exigentes y el éxtasis de los torpes".

Jiménez Díaz celebra a Sabicas: "La guitarra de Sabicas nos transportó a la pureza de sus primeros y mejores tiempos, a la creación virgen del toque de concierto". Loas a La Paquera y demás integrantes del espectáculo festero. Y flores para Manuela Carrasco: "Sevilla se rindió al embrujo, a la personalidad arrolladora, al coraje y a la desbordante flamenquería de la bailaora".

A Manuel Ríos Vargas no le gustó ni poco ni mucho Enrique Morente. Pero veamos el curioso argumento: "Se equivocó totalmente. No se puede – ni se debe – comenzar una

actuación cantando por toná, toda vez que dicho estilo fundamental y básico es un cante de cierre. Después de la toná, ná, según reza el dicho flamenco. Y, efectivamente, Enrique Morente lo hizo bueno, aunque en honor a la verdad he de decir que salvó su actuación gracias a su indiscutible personalidad cantaora y a sus deseos de agradar”.

1988. Antonio García Barbeito y Manuel Bohórquez

Lo primero a destacar es el error de bulto de “El Correo de Andalucía” de publicar artículos de García Barbeito y de Bohórquez referidos al mismo espectáculo. ¿Se vería normal sacar dos crónicas distintas de un Betis – Sevilla? ¿O dos críticas distintas de una película de Ingmar Bergman? Claramente, mete la pata el diario.

En el primer espectáculo, que fue “El Amor Brujo”, no funcionó bien la organización. García Barbeito así lo refleja: “Al público asistente se le sirvió mucha torpeza, mucha incomodidad y mucha falta de organización. No es posible excusarse, no tiene disculpa colocar un escenario de tal forma que sólo tengan visión los de la primera fila; ni es posible disculpar no ya la triste planificación del sonido, sino la ausencia de soluciones en momentos que fueron vitales”.

De los problemas exculpa a Ortiz Nuevo, diciendo que la responsabilidad es de sus ayudantes. En las siguientes veladas se solucionaron estos inconvenientes.

Decepcionante fue para García Barbeito la “pobrísimas noche” de La Paquera y su familia Méndez, que “trajeron de Jerez mucho ‘ruío’ y escasísimas nueces”. No mejor parado sale Salvador Távara: “Nos trajo, en unos cuadros con el viejo olor de la alhucema, innecesarios tópicos para mostrarnos la historia flasheada de una Andalucía que uno entiende con más profundidad y menos efectismos”.

Resulta, por el contrario, muy impresionado por “Esa forma de vivir”, de Manuel Morao: “Desde el patriarca hasta el final por bulerías, las familias de Jerez derrocharon sangre pura a la hora de escenificar su propia vida”.

Muy favorable también es la opinión que le merece la actuación de Yoko Komatsubara: “No rompe y, además, deja ver interés, si no de enriquecimiento, sí de acercamiento. Y aunque nos cueste digerir ver algunos aspectos orientales andando por casa como un paisano, la delicada huella con la que los japoneses pisan los tablaos merece, cuando menos, la contemplación”. Cada día aprendemos algo nuevo: el flamenco como arte de la delicadeza. Y puede ser que no le gusten Bernardo El de los Lobitos o Cobitos.

Elogios para Milagros Menjíbar, El Güito, Ana María Bueno.

1990. Manuel Bohórquez

De la edición de este año me interesa resaltar, sobre todo, lo que escribe sobre “Alegro Soleá”, de Enrique Morente, un apasionado morentista como Manolo Bohórquez: “Morente es un genio, pero el aficionado de Sevilla tiene el oído educado a otros sonidos, otros aires y otras expresiones, valora poco el talento y la capacidad creativa del artista; desea el latigazo emotivo, la chispa de Andalucía la baja”. Y destaca la sorpresa que supone el cante de Enrique: “Es un músico tan intuitivo, tiene tal sentido de lo espontáneo, es tal su talento, que cada actuación suya es una caída al vacío, una auténtica aventura”.

Comentando el baile de Carmen Ledesma vierte conceptos algo peligrosos: "Su flamenco no es bonito, es auténtico; no es comercial, es puro; no es para grandes escenarios, sino para personas sensibles". Manteniendo esta postura, se cargaron los "auténticos" a uno de los mayores genios del siglo XX: El Niño de Marchena.

Parabienes de Manolo Bohórquez para Ana María Bueno, Dieguito de Morón, El Pele, Rafael Riqueni, Inmaculada Aguilar.

1992. Manuel Bohórquez

Enrique Morente, Manolo Sanlúcar, José Antonio Rodríguez y el espectáculo de Ortiz Nuevo "Mediterráneo" se llevan la palma de los entusiasmos de Manolo Bohórquez en la Bienal de 1992.

Del encuentro de la música de Enrique con la de Max Roach, escribe el crítico: "La experiencia salió más que brillante; se escucharon muy buenos cantes de Enrique, y los negritos de Max Roach nos metieron en el cuerpo un ritmo enloquecedor. Algunos fueron a ver un espectáculo de fusión y salieron confundidos. (...) Morente sólo pretendía un encuentro entre ambas culturas, lo que logró con una brillantez admirable".

Referido a "Aljibe", de Manolo Sanlúcar, leemos: "Que un flamenco escriba música es una buena noticia; que escriba bien, una locura; que a la gente le guste, un sueño".

Se mete quizá en demasiada aventura Bohórquez pronosticando futuros con respecto a José Antonio Rodríguez: "La música que ha hecho para 'Tango' le abrirá caminos anchos por los que llevará nuestra música a lugares jamás soñados por los flamencos".

Y de la obra de Ortiz Nuevo lamenta que tal vez tenga una corta vida: "Es una lástima que espectáculos como éste, que además de hermoso nos pareció una propuesta más que seria, se tenga que guardar en el baúl de los recuerdos".

1994. Manuel Bohórquez

En el balance final que hace Bohórquez de la Bienal del 94 acompaña la opinión de aficionados y artistas; globalmente tienen una impresión bastante positiva, y más la valoración que hacen algunos bailaores como Mario Maya, Lalo Tejada, Sara Baras.

Artísticamente, a Bohórquez le parece bien, incluso muy bien, pero no en cuanto a la organización: "La faceta de organizador no es precisamente la más brillante de José Luis Ortiz Nuevo. Muchos opinan que la Bienal ha salido bien pese a Ortiz Nuevo".

El pique entre críticos sevillanos siempre ha existido. Bohórquez entra al trapo al hablar de "Puerta del Príncipe", en el que participaron Sanlúcar, Mario Maya y Morente: "Cuando el espectáculo acabó muchos sacerdotes de la jondología sevillana se quedaron en la puerta del teatro con la intención de escuchar los primeros comentarios de la velada inaugural de la Bienal. Pero ya no había remedio: la emoción se nos había metido en el cuerpo. La *cosa* había ido de expresión de talento".

Pero el punto álgido llega con "De la luna al viento", en el que trabajan Carmen Linares, María Pagés, Rafael Riqueni y José María Gallardo: "Todos nos pusimos de pie y

aplaudimos durante muchos minutos a los que durante *dos horas nos habíamos* mostrado algo tan bello que no olvidaremos jamás”.

Manuel de Paula presentó “Chachipén”, que recibe el apoyo del crítico: “En esta obra hay mucha verdad flamenca y, sobre todo, mucha honestidad en la utilización de los elementos del flamenco tradicional de la zona lebrijana y jerezana”.

Aplausos para Pepa Montes, El Pele, Diego Carrasco y los bailarines que intervinieron en el homenaje a Antonio (Javier Latorre, Sara Baras, Antonio Canales, Belén Maya, El Mistela, Lalo Tejada y Javier Barón).

Cerró esta edición Paco de Lucía: “A todos nos volvió loco con su fuerza, su aire flamenquísimo y su genio creador inigualable”.

1996. Manuel Bohórquez

Al igual que a su colega de “ABC”, a Manuel Bohórquez le causa indignación la presencia de Chiquetete en la Bienal, sobre todo después de haberlo escuchado: “No recuerdo un ridículo mayor en la Bienal de Arte Flamenco que el que hizo Chiquetete en el Teatro de la Maestranza con su espectáculo ‘Ley de vida’. Como aficionado al flamenco, crítico y andaluz, les aseguro que sentí una gran vergüenza porque un engendro impresentable como el que mostró Antonio Cortés Pantoja haya entrado en la Bienal”.

En tono mucho más suave, critica a Rancapino, que “trajo un espectáculo desorganizado y pobre” y “decepcionó por completo”.

Pasando a la parte favorable, expresa su admiración por la “Carmen” de Salvador Távora: “Un montaje que, como esperábamos, nos dejó a todos boquiabiertos, porque una vez más hemos asistido a una gran obra del creador sevillano”. En el homenaje de Carmen Linares a la mujer en el cante, escribe: “Estuvo en plan maestra, dominando una amplia gama de estilos y con una elegancia sin parangón. Le faltó quizá la chispa genial que hace que el público bote en las butacas”. Con el titular de “David Peña Dorantes pone firmes a los puristas con su ‘Ventanales’”, atestigua: “Obtuvo un éxito extraordinario. Gustó su música, emocionó su compás, maravilló su técnica, puso en pie a los puristas, entusiasmó a todos”. Y del espectáculo “Marisma”, que montó Pedro Bacán con artistas de Lebrija, informa que “Pedro Bacán afinó bien y ofreció un exquisito concierto de música flamenca contemporánea”.

Como no presencié la Bienal, no puedo desmentir a mi amigo Manolo Bohórquez, pero sí puedo asegurar que en Madrid, donde vivo, Carmen Linares pone al público en pie mucho más que Dorantes.

1998. Manuel Bohórquez

Gran despliegue informativo previo a la Bienal. Le dedica un Suplemento Cultural el 3 de setiembre, con entrevistas, comentarios, perfiles de los artistas.

Tantas ediciones de la Bienal y tantas propuestas osadas, arriesgadas, parece que educan al público sevillano; al menos, le dan una visión más amplia de lo que es el arte. A Bohórquez le deja sorprendido la acogida que tiene Enrique Morente, a pesar de que, según el crítico, no estuvo a su altura habitual: “No es normal que el público de Sevilla despidiera a Enrique

Morente de pie y aplaudiendo con fuerza, lo que le obligó a salir de nuevo. Otras veces ha cantado mejor y no ha ocurrido esto".

María Pagés, Milagros Menjíbar, Mario Maya son las predilecciones de Bohórquez en la Bienal del 98. Sobre Pagés, escribe: "María ha vuelto a hacer una maravilla, algo impresionante. O sea, para que a todos se nos quiten las ganas de volver a ver a una bailaora tronchándose ante una guitarra". Milagros Menjíbar es un ídolo para los aficionados sevillanos y para los críticos. Bohórquez testifica: "La bailaora de Triana hizo todo un alegato contra el baile de zapatazos y se puso de acuerdo con Dios para que la elevara unos centímetros del escenario y poder ofrecer otra lección de buena danza flamenca".

Vitores para Manolo Sanlúcar, con su "Locura de brisa y trino", Juan Carlos Romero y su "Abanaó", Gualberto y sus "Mil formas de sentir Triana", Diego de Morón, Israel Galván y Paquera de Jerez, de quien dice: "Nunca defrauda; podrá estar más o menos brillante, pero la ves salir al escenario y comienza a darte picotazos en la espalda el pájaro del escalofrío". Y Juanito Valderrama: "Llevaba años castigado en Sevilla y Manolo Herrera le ha levantado el castigo. No tenía que demostrar nada, pero, por si acaso, dio una lección".

Entre las varias cosas que no le gustan a Bohórquez, sobresale la "Carmen" de Salvador Távara, que había elogiado fervientemente en la edición anterior.

2000. Mario Maya y Manuel Bohórquez

Ignoro si fue a propuesta de Bohórquez, crítico titular, o de algún directivo del diario. El caso es que acertaron plenamente en contratar a Mario Maya como comentarista, vaya si acertaron. Un señor que no sólo baila como baila, sino que conoce lo que se hace en danza en otros países, y que además canta lo bien que canta, y toca la guitarra, y que, por encima, escribe mejor que cualquiera de los que se dedican profesionalmente a la crítica. Su claridad de exposición viene dada, además de por su inteligencia, por su profundo conocimiento de lo que habla. Creo que Mario Maya es la gran figura intelectual del flamenco en nuestros días. Nuestra enhorabuena a "El Correo de Andalucía". Es, en mi opinión, el mejor crítico que tuvo la Bienal en todos los años de existencia. Un lujo.

Y paradójicamente, Mario es asimismo el crítico más libre e independiente. Los artistas son sus compañeros y podría tener miramientos, pero con Mario es seguro que dice lo que piensa. Aspecto complementario es los consejos que da a los artistas: su experiencia y su magisterio avalan cualquier orientación que dé Mario a un compañero.

Y pasemos a dar una pequeña muestra de su labor en la columna "La escobilla".

En la Bienal se incluyeron espectáculos de danza no flamenca, y Mario escribe: "Aquí estamos en pañales en lo que se refiere a la danza contemporánea. Si la Bienal no tiene suficientes espectáculos para una larga programación, que sea más corta, puñetas; y si no, que le pongan otro nombre".

Para Mario (también para Bohórquez) uno de estos espectáculos es el "Don Juan", de Salvador Távara: "Sabía de antemano lo que iba a ver. 'Don Juan en los ruedos' es un espectáculo banal y sin contenido flamenco, que utilizan Távara y la Bienal de Flamenco

para sus fines de multitudes y no de *dramaturgia flamenca*. (...) *Salvador Távora* busca con desesperación la originalidad y cae en la vulgaridad”.

Por esto, opina sobre quién debe ser el director del evento: “Creo que el mundo de las peñas (de donde proviene el director) no tiene nada que ver con la cultura dancística, musical y teatral. El puesto de un evento tan importante para el flamenco tendría que estar ocupado por un hombre del mundo de la danza, la música y el teatro, que a través de viajar por el mundo haya tenido experiencias teatrales y convivido con las corrientes más avanzadas y puras de las artes”.

Como es natural, Mario se decanta por la forma de hacer de El Güito y Manolete: “Juntos hacen un compendio de elegancia y fuerza, de estilo y sobriedad sin estridencias, de lo honesto y lo rancio. Creo que el público lo entendió y dio su aplauso más sincero a los dos bailarines que nos quedan en el planeta del flamenco, porque los falsos prestigios se dan mayoritariamente en nombres muy obvios para todos”.

Los falsos prestigios son los que se “inventan” los medios, y no existe una razón flamenca detrás. Aunque Mario no quiere citar ninguno de los “nombres muy obvios para todos”, esa línea de comentario se puede aplicar a lo que dice de Sara Baras: “Las circunstancias condicionan de forma decisiva a la cultura flamenca. La fama es una noción maleable de los poderes establecidos: prensa, radio, televisión... Por ello, en la noche del estreno de ‘Juana La Loca’, vemos a los políticos de turno, pero no porque les interese el flamenco, sino por el personaje populista del momento, que es un posible reclamo de votos”.

Alude alguna vez al empeño que tienen los nuevos bailarines (no todos) en hacer sus propias coreografías. Piensa, con razón, que el hecho de que un bailarín sea un buen intérprete no implica que sea también un buen coreógrafo.

Destaca, en el cante, a Mercé: “Fue impresionante la seguriya que le dedicó a su hijo a media voz para quejarse, finalizando con un grito de dolor. Realmente acojonante”. Y a Diego El Cigala: “Creo que estamos ante un cantaor que, si lo cuidan, será muy pronto uno de los mejores del momento, porque tiene afición y capacidad para superarse”.

Según dice Mario, hubo personas que dejaron de saludarle por escribir su columna. Antes de terminar la Bienal, renunció a su espacio.

2002. Manuel Bohórquez

“Esencias”, espectáculo creado por Jesús Quintero, con Manuela Carrasco y Chocolate, le dejó fascinado; por lo que leemos, fue su función preferida: “¡Cómo bailó Manuela Carrasco! Sobre todo por seguriyas, con un Chocolate que le metió el cante por las entrañas a golpes de corazón, como a cuchilladas. Ha sido el momento más jondo de esta Bienal. Chocolate sacaba la voz como del fondo de un pozo, sincera y negra, y Manuela se la sacudía del cuerpo a gñaíones, como si le ardiera el vestido”.

Otro de los espectáculos que le emocionó fue el protagonizado por la familia Miño. Del hijo, Pedro Ricardo, escribe: “El joven pianista de Triana siente el flamenco y logra emocionarnos siempre a quienes también lo sentimos. (...) El concierto fue soberbio, rotundo; cada nota nos llevaba en volandas por los lugares más flamencos de Andalucía, sin injerencias foráneas, con sabor, compás y un sentimiento extraordinario”.

Aunque con reparos a "Del alma", elogia la labor de su intérprete, Isabel Bayón: "En todo lo que hizo demostró una personalidad y unos conocimientos admirables". Grandes loas, como hacen todos los sevillanos, a Milagros Menjíbar; ovaciones para Paquera, Angelita Vargas, Bernarda de Utrera, Pansequito, Calixto, Chano Lobato, José de la Tomasa, Lebrijano, Cristina Hoyos, Tomatito... Y especialmente, Enrique Morente: "Asistimos a un recital de cante de una categoría extraordinaria. Lo ofreció un genio. Enrique Morente". Bohórquez se da cuenta de que el arte va unido a la creación y no a la mera repetición. Así es la conclusión sobre Andrés Marín: "El verdadero artista es el que es capaz de crear, y Andrés Marín es un creador. Posiblemente de los pocos con que cuenta el baile actual". Al crítico le parece muy difícil hacer una obra flamenca con argumento; es decir, conjugar dramaturgia y flamenco. Sobre Hiniesta Cortés y su "Malena", con guión y letras de José Luis Ortiz Nuevo, dictamina: "Lo ideal sería que los actores de teatro supieran interpretar flamenco, o que los flamencos supieran actuar. Hiniesta Cortés es bailaora y en 'Malena' he visto sólo eso: a una bailaora pisando un terreno que le hace perder interés".

El monumental palo de esta edición se lo lleva Israel Galván y sus "Galvánicas". Una de las firmas invitadas en el periódico fue Antonio Ortega, que aprovechó para arremeter contra la gente que compra la entrada y quiere entretenerse un rato: "El público que acude a los espectáculos de la Bienal lo aplaude todo sin la más mínima elegancia, con el norte perdido". Con este comentario, demuestra Ortega que tiene el norte perdido y que carece de elegancia.

2004. Manuel Bohórquez y Carmen Rengel

La última edición hasta el presente fue dirigida por Manuel Copete Núñez, que llevó parte de los espectáculos a los barrios. Bohórquez aprueba con entusiasmo esta decisión. En su colección de artículos, vemos varios puntos de interés. Por ejemplo, el diálogo (que no fusión) del flamenco con otras músicas. Segundo Falcón presentó "Tierra de nadie", con músicos de Tetuán y Rajastán. Mucho le gustó al crítico de "El Correo de Andalucía": "Siempre estaremos a favor de este tipo de espectáculos, sobre todo si une culturas musicales, en vez de separarlas. Segundo Falcón rescata una vieja idea y la monta a su manera, con un resultado muy interesante".

Con orquesta de cámara cantó José Menese a los clásicos españoles en "A mis soledades voy, de mis soledades vengo". Un montón de piropos le echa Bohórquez, que se alegra de que alguna gente vaya abriendo su estrecha visión del flamenco: "Llama la atención, al margen de la cuestión musical, que un cantaor que ha criticado tanto estas cosas cuando las han hecho sus compañeros, las haga ahora él. Pero más curioso resulta que anoche hubiera tantos aficionados en el teatro que también han largado lo suyo sobre la 'osadía de los innovadores'".

Se puede sentir el flamenco e incluso llegar a ser un buen intérprete sin que haya la persona crecido en un ambiente flamenco. Paradigma claro es Miguel Poveda: "Miguel es un cantaor excelente, un ejemplo evidente de cómo se puede llegar a ser un gran artista del cante estudiando, amando el género y a los cantaores, siendo un apasionado de lo jondo".

A Bohórquez no le entusiasma el baile de Antonio Canales, pero admira una cualidad del artista: "Nunca he reconocido un gran valor artístico a su manera de danzar ni a sus

espectáculos, pero me maravilla cómo se lo ha montado. Sabe vender bien su estilo, esa manera de hacerle ver al público que lo que está bailando es de una dificultad increíble, cuando no es así”.

“Diario 16”.

1988. Miguel Acal

Crítica, como todos, los fallos técnicos y de organización de la jornada inaugural.

Entre las cosas positivas, la recuperación, para Acal, de Paquera de Jerez: “Poderosísima, ha rayado a esa altura en la que sus admiradores de antaño la tenían situada. A quien firma le ha parecido más asentada, con la misma fuerza, con el mismo genio, con el mismo temperamento, pero mucho más hecha”. (¿Antes de 1988 no estaba hecha Paquera?)

Lo importante de esta Bienal fue el baile. En Milagros Menjíbar “hay raza y dulzura, quiebro seco y compás, la cintura grácil y la mano húmeda, el gesto sabio y la color de agua”. Una pizca tremendista se pone con Concha Vargas: “Bailar en flamenco es arrancarse un pedazo de piel y darla, con el cuerpo y el alma a compás, a la tierra y al cielo. Bailar es lo que hizo Concha Vargas”. Toda la crítica apoya a Manolete, y no había de ser menos Miguel Acal: “Manolete dio un recital de elegancia con poderío. Dulce, suave, sin estridencias, bailando gitano con un dominio de la técnica colosal. Es hombre que conoce la danza, que demuestra el conocimiento a cada giro, pero que no por eso deja de poner el alma en cada paso”. Y de Yoko Komatsubara: “Ahora, cuando ha sabido mostrar por qué eligió el flamenco, el triunfo ha sido rotundo”.

1990. Manuel Martín Martín

Censura fuertemente que en la Bienal haya muchos espectáculos sin sentido ni participación flamenca. En uno de sus artículos se queja: “Cuando la lista del paro artístico está atestada de cantaores, guitarristas y bailaores, esta Bienal de Arte Flamenco sin flamencos se desmadra con tanta orquesta, tanta cuerda y tanto desafuero”.

Lo de las orquestas, desde luego, lo sufre mal. Analizando el espectáculo “Tiempo de luz”, que hace Naranjito de Triana, Manolo Franco y la pianista Pilar Bilbao, además de orquesta, hace su canto fúnebre: “Que nadie se llame a engaño. Ya nos lo advirtió el director de la Bienal: ‘Esto es un hermoso disparate’. Y la verdad es que una losa de mármol gris ha caído sobre la seguriya de Cagancho, la debila de Tomás Pavón y las bulerías de Antonio El Sevillano. Hemos asistido, pues, a las exequias de dos siglos de flamenco y las banderas del cante gitano ya lucen en Triana a media asta”.

Bueno, lo de siempre. Es ya un poquito aburrido. Pero cuando llegan espectáculos como “Nuestra historia al Sur”, que dirige Pedro Bacán, el alma le vuelve al cuerpo: “Lebrija nos ha devuelto el gusto por la grandeza del arte flamenco”.

Todo su amor por el inconmensurable Manolo Sanlúcar: “‘Tauromagia’, colosal obra de sublime inspiración, ha permitido tanto una innumerable gama de matices en toda su extensión visual como sonoridades tan suaves, transparentes y aterciopeladas que llegaron a ser hasta incisivas y de la máxima brillantez”.

Los guitarristas Rafael Riqueni, Gerardo Núñez, José Antonio Rodríguez, Vicente Amigo, no sólo le parecen fenómenos y grandes creadores, sino también que representan el futuro de la guitarra flamenca. Pasados los años que han pasado, es evidente que tenía razón Manuel Martín.

Para conocer su concepto del flamenco, reproduzco los juicios sobre Ana María Bueno y Dieguito de Morón, que participaron en la fase previa de los Jueves. De la primera dice: "Ana María Bueno satisfizo a la razón del ser flamenco, es decir, a la verdad de la ortodoxia, elevando nuestro corazón pero sin provocar bruscamente la excitación del alma". Y del guitarrista: "Su enduendada intensidad ha sido el bramido de un león herido; su profundidad ha quedado allí prendida para deslumbrar cuando se ponga el sol".

1994. Manuel Martín Martín

De entre los varios cantaores que celebra Manuel Martín en la Bienal del 94, predilección especial para José Mercé, del que, después de elogiarle su actuación entera, asegura: "Pero fue por seguiriyas donde se nos antojó extranatural, con un estilo condensado y prodigioso, de un patetismo escalofriante, en el que contrastó la gravedad de su expresión con el estremecimiento y gitanería de su impresión". ¿A qué se referirá con lo de estilo condensado? Otros cantaores con buena actuación, en el parecer del crítico, fueron Manuel de Paula, El Pele y Diego Carrasco.

Mario Maya se destaca, para Martín, como la avanzada del baile flamenco: "Mario Maya dejó claro que su magisterio tiene entrañas con rostro y expresión. Demostró ser el precursor indiscutible de la danza flamenca de vanguardia y un revolucionario que ha cambiado el curso del clasicismo".

Comparten el aplauso de Manuel Martín los bailaores Merche Esmeralda, Javier Barón, El Mistela, Lalo Tejada, y los guitarristas Vicente Amigo, Manolo Sanlúcar y Paco de Lucía. Dispara balas de fuego contra Enrique Morente y Carmen Cortés. Morente "perdió los papeles, cayendo en una tendencia ambigua, despilfarradora para el Erario Público, sin ensayar y repleta de impurezas e híbrida hasta la exasperación". ¿Sin ensayar Enrique? Igual es que ensayaba 'impurezas híbridas'.

Lo que escribe sobre Carmen Cortés es para enmarcarlo: "Mucho tiempo habrá de pasar para reponernos del bochorno y la indignación que nos ha dejado la compañía de Carmen Cortés. Se pueden hacer de tonterías las que se quieran, puede incluso quien se tome a chirigota, por osado e ignorante, la importancia histórica de la Sevilla flamenca, pero que nos tengan por tontos y encima nos tomen el pelo con dineros públicos es inadmisibles". Igual valoración hace de la versión de "La Celestina", de Flamencos en Route.

1996. Manuel Martín Martín

Notable es la aversión que siente Manuel Martín por la figura de José Luis Ortiz Nuevo. Supongo que mayor a raíz de que José Luis publicara su magnífico libro "Alegato contra la pureza". La aversión, digámoslo todo, es recíproca.

Que la actuación de Chiquetete fue un fracaso lo dicen todos los comentaristas, y

seguramente Ortiz Nuevo también lo pensó. El crítico de "Diario 16" de Andalucía arremete contra el artista, que tuvo "la osadía de presentar un espectáculo sin pies ni cabeza, que sólo le sirvió para confirmar, en poco más de una hora, la parquedad de sus ideas y la amnesia de sus argumentos flamencos".

Por supuesto, la culpa la tiene Ortiz Nuevo por incluirle. Para Martín, el director "ha dado un nuevo motivo para dimitir y dejar de manipular el flamenco en Sevilla, sobre todo después del tiempo que ha estado cobrando medio millón de pesetas mensuales para planificar tamaña programación".

Conociendo el mundo flamenco, es claro que al crítico de este diario le gustaría haber manipulado él el flamenco en Sevilla, dirigir la Bienal y cobrar el sueldo correspondiente. Ya hemos señalado que articulistas como Bohórquez y La Casa apoyan a Ortiz Nuevo.

La línea estética del crítico se ve diáfana con su juicio sobre Carmen Linares: "Su actuación casi rozó la gélida perfección, pero careció de algo que distancia a los flamencos: alma y vida en los estilos y hondura en la ejecución".

Sin embargo, no todo fue de baja calidad para este comentarista. En la "Carmen", de Távora, "se muestra que el arte teatral y flamenco, el de recordar e imaginar, el de razonar y soñar, pueden confluír y alcanzar una asombrosa armonía". El trabajo de Antonio El Pipa "más que una actuación, fue la expresión de la genialidad gitana". El baile de Israel Galván "es, por grandioso, único e insólito, todo un compendio de belleza y armonía".

También le gustaron Pansequito, Terremoto hijo, Vicente Soto, Javier Barón, Manuela Carrasco, Dorantes, Belén Maya... Pero sobre todos, El Güito: "Con El Güito, la Bienal de Flamenco recuperó las esencias más puras que anidan en el baile y se puso de manifiesto lo almibarado y fatuo de algunos planteamientos estéticos que hoy se dan bajo el equívoco de flamenco".

"Sevilla Flamenca"

Por su periodicidad, la revista hace resúmenes y balances de la Bienal unavez terminada cada edición. Prefiero reproducir de cada año un párrafo.

1980. Manuel Herrera

"La Bienal, el primer paso serio que se da con amplitud en Sevilla en busca de una afirmación terminante de la primacía sevillana de lo flamenco, ha tenido, ¿quién lo duda?, un elevado número de pasos baldíos, de errores y de ilusiones marchitas. (...) Pero ha supuesto una entrega seria y total de la sevillanía flamenca (salvo excepciones lógicas que confirman la regla) en pos de unos nuevos rumbos".

1982. Manuel Herrera

"La Bienal ha contado con hechos irrepetibles y que sólo la fuerza epicéntrica de Sevilla, su magia, el enorme poder de convocatoria que su solo nombre tiene, y el esfuerzo, el amor y el entusiasmo de un puñado de hombres capitaneados por ese poeta de lo mágico que es José Luis Ortiz Nuevo, han hecho posible".

1984. Manuel Herrera

"¿Faltó algo? ¿Faltó alguien? Nunca llueve a gusto de todos. Y, desde luego, que alguien faltó. Alguien importante, por supuesto. Para que la Bienal estuviese al completo en la representación del flamenco, habría hecho falta no un mes sino mucho tiempo más. Sobre todo, cuando se hubiera pretendido darle a la guitarra la dimensión universal que aquí se le ha dado. Pero nadie, absolutamente nadie, ni en ningún otro sitio, ha dado jamás un acontecimiento de la magnitud del que hoy gozosamente glosamos".

1986. María Rosa Fiszbein

"Tres oles a pesar de todo. Uno, a los artistas, otro, a la afición, y otro, compartido al flamenco y a Andalucía, representada en este caso en la ciudad de Sevilla.

Porque pese a todo, el flamenco es mucho flamenco, Andalucía es mucha Andalucía, y los artistas y el público sobrevolaron a siderales alturas sin salpicarse con la ramplonería, chapucería y mal estilo de la organización. Al público civilizado y culto como el que más, ya que si alguno de los hechos analizados hubiesen ocurrido en otras regiones, más de un portero –organizador– directivo estaría reposando ahora mismo en un hospital, eso sí, ¡de pago! Y a los artistas por haberse volcado como sus méritos permitían prever y como corresponde y merece este público bendito. Señores, Sevilla y su Bienal de flamenco bien valen una y muchas misas, lástima que en esta edición se tenga que terminar con un réquiem, y conste que la metáfora no me la inspiran los hermosos, pacíficos y artísticos cipreses del patio de la Montería que alguna noche inclinaron avergonzados sus copas".

1988. Editorial

"La Bienal ha vuelto a demostrar que el binomio Ortiz Nuevo – Bernardo Bueno ha funcionado. José Luis, poniendo su imaginación, sus dotes de programador y su olfato especial para saber dar la respuesta exacta a cada demanda concreta. Bernardo, encabezando una infraestructura y ordenando una ejecución ambiciosa y amplísima que ha sabido desarrollar, con eficacia, un plan elaborado en la conjunción de ese fundamental binomio. Y algo queda, en el análisis de la situación, totalmente claro. Y es que nadie ha ganado batalla alguna a nadie. Los dos, José Luis y Bernardo, con sus equipos y sus ideas, con sus proyectos y sus desarrollos, han sabido hacer las renunciaciones y las cesiones necesarias como para que no hubiese ningún protagonismo esencial, ningún personalismo soterrado. Todo lo contrario. Sevilla y el Flamenco, la Bienal de Sevilla que es ya la Bienal de todo el Mundo Flamenco, han salido ganando".

1990. Editorial

"No podemos negar a estas alturas –por muchas flores que quieran echar al invento los propios responsables–, que la Bienal ha estado mal planteada desde el principio y mal cuidada en todo su desarrollo.

(...) La Bienal, en su raíz, en su esquema, en su tuétano, es Arte, no vamos a ignorar el alma

que la anima. Pero la Bienal, en una aleación inseparable, es gestión, promoción y publicidad; es un aparato logístico que no puede cubrirse con un mínimo equipo de tres o cuatro personas, con una publicidad mal diseñada y equivocada en no pocas ocasiones, con unos cambios de programación sin aviso previo, con unas actuaciones sin ceñirse al programa”.

1992. Antonio Rincón

“Se ha visto claramente que ha sido la muestra universal la que impuso sus condiciones a la hora de confeccionar la programación. Los responsables de ésta no hicieron más que seguir, sin objeciones, sus directrices, que no eran otras que presentar un flamenco sin personalidad, difuminado y pobre, para desesperación de propios y extraños. Han pretendido mostrar un Flamenco universal a base de despojarlo de su verdadera dimensión, sin pararse a pensar que la universalidad en el arte está en razón directa con la verdad de su mensaje, con la autenticidad de su origen y con la desnudez de su expresión. Cuanto más se vista el Flamenco de ornamentos modernos, menos flamenco será, y aunque parezca paradójico, menos universal”.

1994. Editorial

“Nadie es eterno por vida y oficio y, sin embargo, sí que lo es el arte y la cultura. Sólo esta reflexión debería permitir abrir la puerta a un comité de expertos amantes de lo nuestro que, con distintas ópticas artísticas, enfoquen el único valor que nos congrega. Ello evitaría, también y seguramente, que se incidiera en algunas ofertas que poco o nulo interés pueden despertar en el aficionado y que más pudiera ocurrir que había entrado en el saco de algún lote para que se pudiese adquirir el de más valor, y propiciaría el que no quedasen orillados otros que, tal vez, tuvieran algo que decir. No estamos reclamando, con todo, que en todas las bienales estén todos necesariamente. Abogamos porque estén los que oferten algo nuevo. Yaquéellos que deban ser, para la afición y para la historia, referentes obligados. No pedimos, en todo caso, ningún cambio de rumbo; sólo pedimos que quien tiene que dirigir y contratar, que ver y que espulgar por esos mundos de Dios, se sienta arropado, asesorado y, si es necesario, también controlado, no por los políticos y funcionarios de turno, sino por aquéllos que, comulgando con los mismos intereses culturales y con las mismas ansias vindicadoras, desean que la Bienal no sólo no desaparezca, sino que se perpetúe en las páginas de la Historia”.

Nota biográfica

Eugenio Cobo Guzmán nace en Mérida (Badajoz) en 1951.

Crítico literario y comentarista de arte flamenco desde 1974 en diversos diarios y revistas españoles. Cofundador de la revista especializada en flamenco “La Caña”.

Obra publicada:

Poesía: “Espacio de nieve” (1988), “Camino de Sésamo” (1992) y “En un rincón oscurecido” (1999).

Historia: "Eduardo Gasset y Artime. Biografía de un pontevedrés ilustre" (1996).

Flamenco: "Pasión y muerte de Gabriel Macandé" (1977), "Andares del Bizco Amate" (1980), "Vida y cante del Niño de Marchena" (1990), "El flamenco en los escritores de la Restauración (1876-1890)" (1997) y "La comedia flamenca" (2000).

Premio de ensayo "González Climent" de 1996 por la obra "El flamenco en los escritores de la Restauración (1876-1890)".



Flamenco discográfico con dos x y un palo (Una mirada a la discografía de este nuevo siglo).

Javier Primo

Periodista

Resumen

alma100 vio la luz en marzo de 1999, bajo la codirección de Javier Primo y Keiko Higashi, y es una revista de flamenco con periodicidad mensual y de distribución gratuita. Se diferencia de otras publicaciones por su apego a la actualidad y por ser un puente entre artistas y aficionados. Su única intención: acercar el flamenco a todas las sensibilidades superando cualquier connotación elitista y los prejuicios que siempre han rodeado una música de una riqueza extraordinaria. alma100 se distribuye en Madrid, Barcelona, Sevilla, Jerez, Granada, Málaga, Córdoba, Zaragoza o Valencia y atiende, por suscripciones, a numerosos lectores del resto de España y el extranjero. En julio 2006 la revista ha alcanzado su número 67.

Que siete años no es nada

El tango hablaba, creo, de veinte años y David Bowie se quedaba en los cinco. Se dirigía en su clásica canción, 'Five years', a la gente. O sea, a todos. "Y toda esa gente nadie, y toda esa gente alguien, nunca pensé que necesitara a tanta gente". La revista de flamenco alma100, co-dirigida junto a Keiko Higashi por el que esto suscribe, alcanza ahora su séptimo aniversario. Este tiempo no ha hecho más que constatar lo que intuíamos en un principio. El flamenco los necesita a todos, aportaciones pequeñas y grandes, porque si aprende a reconocerse tiene todo el potencial de convertirse en la expresión musical con más futuro, apartando telarañas, de nuestro país. Pero bueno, situémonos en los inicios.

Diciembre de 1999. El nuevo siglo, el XXI, está a la vuelta de la esquina. alma100, en su número nueve, reúne a Paquete y Montoyita para charlar sobre el flamenco del nuevo siglo. Juan José Suárez (Madrid, 1966), Paquete, guitarrista y entonces co-líder de la banda La Barbería del Sur; José Carbonell (Madrid, 1961), guitarrista, compositor y director musical de los espectáculos del bailaor Joaquín Cortés. alma100, en la persona que esto escribe, plantea el tema. Nos parece que el flamenco está un poco perdido, dividido entre un lado más tradicional y otro que se ha dado en llamar nuevo y que ya no lo es tanto.

Flamenco y epifanía

«¿Sabes qué pasa», señala Paquete. «Yo tengo la sensación de que el flamenco donde realmente ha llegado es a los bares, que se hace un flamenco para que un público determinado se tome una copa y se peguen cuatro bailoteos, escuchando unas rumbas o unos tangos. Y luego hay otro tipo de flamenco que creo que es más sincero, más verdadero, que nunca, al menos de momento, va a llenar ese espacio que se merece». Montoyita

completa. «El flamenco clásico no vende, no vende, todo el mundo dice que tiene mucho tirón pero es mentira». Y continúa. «La gente dice que el flamenco está de moda, ¿pero qué flamenco? ¿Qué es lo que es flamenco? ¿Lo que ponen en las salas donde vamos a tomar copas?».

Ambos nos sitúan en el centro de la cuestión. ¿Qué se puede considerar flamenco en estos inicios del siglo XXI? ¿Es sólo una cuestión de sinceridad? ¿O más simplemente, de ser o no ser? Se puede ser honesto, tener una educación flamenca y, sin embargo, producir una obra que escape los límites del lenguaje flamenco. Poco vale ya la clásica excusa, «yo soy flamenco y por tanto mi música, también». Mas no será yo quien dibuje los límites o las fronteras de un lenguaje vivo y, por tanto, cambiante. Sin embargo, todos sabemos cuando hablamos en español y no en inglés aunque ambos lenguajes evolucionen y se influyan mutuamente. De flamenco, desde mi punto de vista, voy a hablar y, más específicamente, de su expresión discográfica en estos últimos siete años. ¿Cómo encaja el flamenco en un mundo global sometido a las presiones comerciales de la oferta y la demanda? Antes, una pequeña digresión.

El flamenco ha estado tradicionalmente encerrado en sus propios márgenes, sometido a unos sacerdotes que abrían y cerraban puertas a través de un lenguaje 'místico' repleto de duendes y quejíos. Todo muy misterioso. Sólo para iniciados. La información, cuanto más escasa, mejor. Sometidos a un axioma convertido en verdad a través de la repetición. «Para disfrutar el flamenco hay que entender». ¿Acaso nuestras papilas gustativas entienden del sabor de un buen jamón? El flamenco necesita abrir sus puertas de par en par. Más allá de los elitistas de la sensibilidad que afirman que el flamenco sólo lo pueden degustar sensibilidades escogidas. Las suyas, claro.

- “Si el flamenco es algo, y lo es, es por su emoción”, defienden muchos.
- “Claro, igual que todas las músicas”, contestarían otros. “Nos conmueven, nos emocionan, nos sublevan, cada una con su propio lenguaje”.
- “Si el flamenco abre sus puertas”, responden algunos, “acabará por vulgarizarse y convertirse en otra cosa”.
- «¿Acaso no han corrido ese riesgo todas las expresiones que luchaban por ser universales?», me atrevo a proponer. «El arte lo hacen los creadores. Así, el flamenco será vulgar cuando sea interpretado por artistas vulgares. Un buen amigo me suele repetir, ‘adoro el flamenco porque es hermoso y profundo pero, ay, en manos de algunos puede ser la cosa más fea del mundo’».

alma100 nace en marzo de 1999 con la intención de ofrecer información a todo el que se acercara al flamenco con una mente abierta. Información. Y, por tanto, actualidad. Que todo aficionado tuviera acceso a un recital de flamenco, a los discos o libros editados, a las opiniones de primera mano de sus protagonistas: los artistas. Y que a través de esa información pudieran formar sus propias opiniones. También nos hemos atrevido a ofrecer nuestros propios análisis, por ingratos y difíciles que nos resultaran. Siempre bajo dos premisas, una estética, la del que suscribe la opinión, resultado de su propia formación más, elemento ineludible, una forma de ver la vida y, por tanto, de entender el arte. Unos buscan

belleza, otros verdad (aunque quizás sea lo mismo), los de más allá diversión o entretenimiento. Mi forma de entender el arte será seguro diametralmente opuesta a la de otro especialista y ninguno tendrá la razón. La misma expresión, el flamenco, posee su propia estética que también cambia con el paso de los años. La estética del flamenco de finales del XIX poco tiene que ver con la que defendía Mairena o la estética imperante hoy. Es más, no existe una sola estética aunque haya una que, en un momento determinado, se imponga sobre las demás. La otra premisa no puede ser más que ética y la de alma100 se funda en la independencia (que nunca es absoluta) y en el respeto al artista. En eso estamos, intentando mantenernos tan vivos como el flamenco, en esa tensión inevitable entre tradición y modernidad. Es decir, entre conocimiento y expresión individual. El conocimiento se sitúa en el centro. No hay vida sin miras al futuro y otro tanto sucede cuando sólo se mira al pasado. Más allá de los 'istas', adalides de uno y otro bando, de los que toman la raíz en lo puro entendido como antiguo o los que se basan en el experimento de por sí entendido como moderno. alma100 defiende la trascendencia de lo personal, la expresión basada en el conocimiento. Y que no nos vendan ninguna moto basada en lo 'nuevo' o lo 'antiguo', sino en el trascendente artístico cuyo mejor juez no es otro que el tiempo. Nuestra labor crítica nos sitúa en la misma parcela de los profetas o agoreros. ¡Qué cada cual elija el suyo! Nuestras profecías se basan en el efecto que nos producen las obras (más allá de la mera intención de renovar o conservar), en su sentido, en que creamos que valgan la pena. Y estas siempre beben de los dos elementos. Es más, los grandes cambios vienen de la mano de esas escasas individuales que suman en un mismo tarro la genialidad creativa y el conocimiento de la tradición.

Nos la vamos a pegar

Rebobinemos un poco. Y devolvamos la voz a Paquete que conversaba al inicio con su compañero Montoyita. «Este nuevo movimiento de flamenco lleva una parte de gente que sabe lo que hace, con una base, y gente que realmente quiere hacer un disco y les va bien pero no saben musicalmente de donde proceden. Creo que si has empezado desde abajo, tocando flamenco toda la vida, consigues la base para hacer otras cosas, y por qué hacerlas, saber cómo desvirtuar una cosa sin desvirtuarla en realidad. Y lo tienes que hacer en un momento dado, ¿entiendes? Hay gente que sabe hacerlo y otros que no, que se apuntan a la moda. Eso no significa que no tengan derecho, pero llega un momento en que te mezclan con esta gente. Hay un lío generalizado».

En efecto, el lío es descomunal. Signos de cambio. «Vamos tan deprisa que no valoramos lo que se hizo ayer», afirmaba Paquete en la charla que comentamos. «Para hacer cosas hay que valorar el pasado. No quiero mitificarlo ni nada pero vamos muy deprisa, tío, no se puede seguir así. Vamos tan deprisa que creo que nos la vamos a pegar. Pero, bueno, al final todo se sabrá y quedará lo bueno, y los malos tendremos que ir a acostarnos. No conozco a nadie que se inicia en el jazz y no sepa quien es Charlie Parker o Dizzy Gillespie, pero hay gente que se ha metido en el flamenco y no sabe quién es Ramón Montoya». Y se sitúa en el centro de la polémica. «Yo nunca he reivindicado el flamenco con los discos que hago con

La Barbería del Sur. Decir que eso es flamenco sería una aberración. A mí el flamenco es lo que más me gusta del mundo pero el flamenco de verdad. A mí no me gusta andar con medias tintas». A propósito de la aparición de nuevos instrumentos en el flamenco, afirma Paquete. «Creo que más que instrumentos que se añadan al flamenco lo que hace falta son músicos que toquen esos instrumentos para el flamenco. Al flamenco se le puede meter esto o no, pero, ¿dónde están esos tíos capaces de hacerlo? Hay que dar con ellos».

Hacer la vida

Emprendo la búsqueda. Ante aquellos que le dieron por muerto hace ya muchos años el flamenco ha de saber redefinirse. “En esta vida / morir es cosa fácil. / Mucho más difícil / es hacer la vida”, escribiera el poeta Mayakovsky hace casi un siglo. De esos artistas hablamos, aquellos que siguen las reglas del juego para saltárselas cuando les sea necesario. Y esa facultad, ya lo señalamos antes, es patrimonio de unos pocos. Las heterodoxias no tendrían sentido sin la ortodoxia, lo que puede ser sobre lo que es, y sólo desde aquí surgen las revoluciones. «La historia de los creadores flamencos viene a ser, poco más o menos, la historia de sus heterodoxos: Silverio, Chacón, la Niña de los Peines, Marchena, Caracol, Camarón...», escribe Juan Vergillos en “Libertad y tradición: una especulación en torno a la estética del flamenco”, un libro imprescindible. La creación sobre la nada no existe. Sí, ya sé que es algo obvio, pero merece la pena recordarlo. A la creación se llega de una manera natural, no buscada, desde la adecuada digestión de la tradición. La palabra de moda hoy es fusión, mestizaje. Hay que mirar fuera, a otras músicas, para renovarse. Y a menudo sucede que no se conoce la propia y menos aún aquella con la que se pretende ‘fundir’. Se tiende a mirar fuera y está todo dentro. Todo lo básico. No hay lenguaje mejor que otro. De la misma manera no hay música mejor que otra. Todo depende del creador, en saber utilizar sus elementos, su vocabulario, para contarnos cosas. El lenguaje del flamenco es verdaderamente rico. Y más se enriquecerá a través de la expresión creadora, generadora de nuevas formas de pensar y sentir. El potencial del flamenco reside en sus propias características, en su propia idiosincrasia, en aquello que lo hace único y diferente a otras músicas. Toda música busca conmover y el flamenco utiliza sus propios recursos, que son su lenguaje. Los artistas que lo son lo serán por su capacidad de hallar el vocabulario que necesiten para contar sus cuitas en un momento histórico determinado. Y nosotros nos reconoceremos en lo que nos cuenten. Será bello porque será verdad. Si el flamenco se caracteriza por algo es por su manera de enfrentarnos a la verdad. Su belleza no es meramente estética sino plenamente existencial. La belleza tiene sus grados. El Paco de Lucía que interpreta su guitarra junto a la de McLaughlin o Di Meola, aún mordiendo belleza, no sería lo que es si no hubiera creado ‘Siroco’. En este terreno es un genio, nos abre nuevas vías de ver el mundo, por mucho que para ello se haya valido de las enseñanzas de la guitarra de jazz. Sólo en este caso Paco está siendo verdaderamente flamenco. El arte es necesariamente individual aunque produzca conmociones sociales. Es el grito y el gemido del individuo. El momento “epifánico”. La revelación. La comprensión del cosmos en un instante. El flamenco es un lenguaje de epifanías, de momentos, todas sus estructuras están construidas

hacia ese fin. Nos dota de una armazón sólida en la búsqueda del momento sublime. Es fruto de la inspiración improvisada dentro de una camisa de fuerza bien apretada. Es el caos dentro del orden. Y cuando ese momento llega, alumbra la oscuridad de nuestras vísceras. Hasta el rincón más recóndito. Lo eterno es lo más moderno.

Pero seguimos de pie y avanzando

Atravesaré las numerosas puertas tras las que se ha escondido el flamenco, olvidándome de duendes y pellizcos, de falsos misterios y sus sacerdotes agoreros, para adentrarme en el sancta sanctorum, la última cueva donde se esconde el cáliz de la expresión. ¿Qué nos ha traído este primer lustro del nuevo siglo? En el terreno del cante ha emergido una nueva generación de jóvenes artistas siguiendo la estela de Enrique Morente y la profesada adoración a la Niña de los Peines. La sombra de Camarón es alargada y los jóvenes intentan sacudirse tan enorme influencia. “El País de las Tentaciones” publicaba un artículo en mayo de 2001 bajo el curioso título de ‘Revolución Paya’. Los protagonistas eran Mayte Martín, Miguel Poveda, Arcángel y Estrella Morente. Ay, esos títulos, curiosa forma de hacer amigos. Allí aparecían en pose guerrillera con brazalete rojo y bajo una estrella del mismo color. Se publicaba un curioso decálogo, estética convertida en ética, en el que se defendía la ‘afinación’ en el cante frente al ‘primitivismo’ del grito. El marketing da para muchas cosas. Pero, sin duda, los cuatro son valores importantes en el flamenco de este nuevo siglo. Mayte Martín (Barcelona, 1965) es toda una realidad contrastada. A finales del año 2000 publicaba ‘Querencia’, su segundo álbum flamenco, pintando de mil colores un repertorio clásico. Una prueba concluyente de que es posible conmovier a la vez que se eliminan las telarañas del cante. Caemos atrapados. Mayte está en un momento de plena madurez. «Ahora le doy menos importancia al tema técnico», me contaba tras la edición del disco. «Hay una mayor necesidad de transmitir. Te salen las cosas de un sitio más profundo, ¿sabes? Creo que he ganado en expresividad, en sentimiento y en vivencias». Y rompía mitos en cuanto a la creación en el flamenco. «Parece que siempre tienes que hacer cosas que no hayan hecho otros o que tengas que inventar un palo para estar creando cuando cantas», señalaba. “Y eso no es cierto. Puedes hacer perfectamente una malagueña de Chacón y puedes estar creando, poniendo una cosa que sólo puedes poner tú, que es tuyo. Pero es muy difícil, cuando se hace cante clásico, distinguir entre quien crea y quien interpreta. Hay que tener una sensibilidad extrema». Mayte crea. Seguimos esperando esa nueva vuelta de tuerca. ¡Han pasado cinco años de su última entrega flamenca! Miguel Poveda (Barcelona, 1973) es un declarado seguidor de Mayte. En los últimos años ha editado cuatro discos: ‘Suená Flamenco’ (1999), ‘Zaguán’ (2001), una obra en directo en la que interpreta poemas de Rafael Alberti acompañado de orquesta, ‘Poemas del exilio’ (2004), y otro acercamiento a la poesía en catalán en ‘Desglac’ (2005). Miguel saltó al estrellato flamenco tras llevarse cuatro premios en el Concurso de Cantes de las Minas de La Unión en 1993. Tras editar un primer disco en 1995, ‘Viento del Este’, con lo más granado del flamenco en el sello madrileño Nuevos Medios, el cantaor de Badalona decide iniciar su propio camino por la vía del clasicismo, bebiendo de las fuentes del pasado. «Yo creo que mi forma de cantar no

se parece a ninguna», me confesaba. «Y si no me parezco a nadie ya estoy creando mi propia personalidad. La gente se contradice sola, si creas cosas la gente dice que ya está todo inventado; si haces lo de siempre, es que no estás creando». La eterna contradicción. Si en un principio se le achacaba ser un cantaor de estudio, al que le faltaba la experiencia del cante en la intimidad, ha acallado a todos en sus recitales en directo: su cante es espectacular, brillante y conmovedor, pero todavía no ha logrado trasladarlo al microsuro. Cuando lo consiga, vamos a temblar.

Francisco José Arcángel (Huelva, 1977) posee una voz personalísima y unos conocimientos enciclopédicos. «Yo concibo el cante como un sentimiento propio e intransferible», confiesa. «Según van pasando los años, tu cuerpo te pide cantar de otra forma, para adentro, para que a ti te guste y a partir de ahí gustarle a la gente. Es mi concepto del cante, que vaya siempre en una línea melódica, que no haya notas que disturben, que sea una armonía y no pegar gritos, que sea agradable al oído». Empieza a destacar en el acompañamiento al baile, en especial en su última etapa junto a Eva Yerbabuena, y pronto graba un primer disco con Virgin, 'Arcángel' (2001), que le sitúa de inmediato en boca de todos. La obra sufría de un desequilibrio evidente: el compromiso con el cante y las veleidades comerciales de una multinacional no son las mejores compañeras. Tras su paso al sello Senador, edita 'La Calle Perdía' (2004), un sincero y prometedor hito en una carrera que todos seguimos con atención. Hablaba antes de multinacionales. A veces salta la liebre. Y saltó repetidamente en el caso de José Mercé (Jerez de la Frontera, 1955). El apoteósico triunfo comercial del jerezano parecía rebatir el establecido axioma de que el flamenco no vende. Seguía la estela de los triunfos de Niña Pastori o Remedios Amaya, aunque en el caso de Mercé nos encontrábamos con un artista que incluía verdadero cante. Muchos achacaron el triunfo a la batuta sabia del guitarrista Vicente Amigo que le producía su primer triunfo, 'Del Amanecer' (1998). Mas José supo mirar al flamenco, sin olvidar coros y estribillos, y repitió éxito con 'Aire' (2000) y, en menor medida, con su continuación 'Lío' (2002). Ambos venían producidos por el mago Isidro Muñoz, hermano del guitarrista Manolo Sanlúcar, que blandía propuestas interesantes. Sin embargo, sus últimas entregas, 'Confi de fuá' (2004) o 'Lo que no se da' (2006), producida esta por Paco Ortega, parecen prescindir de la expresión flamenca, o como bien dice mi compañera Keiko Higashi en la reseña del último en alma100, «que un cantaor haga flamenco con arreglos pop es una cosa, pero que cante alegrías, bulería, soleá, sevillanas o toná como si fueran canciones es otra bien distinta».

Dibujando posturas en las manillas del tiempo

El caso de Estrella Morente (Granada, 1980) es cuestión aparte. La hija de Enrique Morente nos presentaba un disco, 'Mi Cante y un Poema' (2001), aferrado a la tradición en una voz personal y moderna. Los medios de comunicación la convierten de inmediato en pasto de la crónica social. Juventud, belleza, padre famoso, matrimonio con el torero Javier Conde. Perfecto para el papel cuché. Estrella ha navegado esas turbulentas aguas con inteligencia. Así me recordaba sus inicios, con apenas 15 años, junto a su padre en la celebrada gira del disco 'Omega'. «Imagínate, era flamenca y estaba cantando por bulerías con los Lagartija

Nick. Si no me confundió eso, no me va a confundir nada. Yo sé lo que quiero y sé que soy flamenca». Y sobre sus compañeros de generación. «Nos gusta la sensibilidad. Nosotros solemos ser de voces finitas, nos gusta la velocidad en la garganta, la afinación, la afición a los cantes clásicos». Su cante es todavía apresurado, necesita reposo, pero posee buen metal y si se olvida de ciertos manierismos y veleidades populistas, puede dejar huella. El nombre de Enrique Morente (Granada, 1942) es sinónimo de evolución. También de conocimiento y tradición. En los noventa nos asombraba con 'Omega', una heterodoxa revisión del legado de Lorca y Leonard Cohen en clave flamenca, marcada por el sonido punzante del grupo de 'noise-rock' Lagartija Nick y las sonantas de los más destacados guitarristas del momento. Enrique volvía a reinterpretar a Lorca en el disco homónimo de 1999, bajo la producción de La Barbería del Sur, y nos entregaba de nuevo una verdadera joya de cante flamenco renovado. Su entrada en el nuevo siglo no ha sido tan destacable. 'El Pequeño Reloj' (2003) es un cajón de sastre en el que conviven experimentos de música electrónica, cante tradicional, aires cubanos o acompañamientos a la voz de la guitarra de Ramón Montoya recuperada digitalmente. El disco carece de centro. La impronta del granadino se veía ahogada en una producción dirigida por Javier Limón. El cantaor parecía reconocerlo poco después de su edición. «Si he conseguido hacer un boceto para un buen disco me conformo». Y modestamente me señalaba. «Con un trabajo discográfico no se sabe bien. Sabes que puedes no acertar. Sería una de las mil veces más en tu vida que no acertaras. Pero no puedes hacer siempre el mismo disco que hiciste hace cinco años, o hace ocho, o hace diez. Hay quien dice, tengo 25 discos. No, mire usted, tiene usted uno porque ha hecho todos iguales», señalaba con sorna. Nos acaba de dejar un nuevo álbum, 'Morente Sueña la Alhambra' (2005), que a pesar de los halagos casi unánimes de la crítica, no me parece que aporte nada nuevo a su universo creador. El enorme éxito de Miguel Flores (Jerez de la Frontera, 1954), Capullo de Jerez, cogió a muchos por sorpresa. Capullo es uno de los abundantes frutos de la cantera del cante jerezano. En su madurez, el compañero de generación de grandes artistas desaprovechados discográficamente como el Torta, Fernando de la Morena o Luis el Zambo, editaba el álbum 'Este soy yo' (2000). Una voz preñada de compás, cantando sus propias historias, con gracia y profundidad. Una prueba de que uno puede ser moderno y personal sin traicionarse a sí mismo. Una voz y una guitarra producen mundos expresivos. Toda una revelación.

Productores flamencos

La figura del productor adquiere cada vez más importancia en la discografía flamenca. Si Isidro Muñoz firmaba tres álbumes destacables en el año 2000 ('Locura de Brisa y Trino', de Manolo Sanlúcar; 'Samaruco', del catalán Duquende; y 'Aire' de José Mercé); el madrileño Javier Limón acaba por convertirse en el productor de moda. Javier se había iniciado en tareas de composición para Pepe de Lucía, Remedios Amaya o Potito; pero pronto se embarca en la producción del álbum de debut de Montse Cortés (Barcelona, 1972) que firmaba junto a Paquete. 'Alabanza' (2000) era su título, y nos presentaba el lado más comercial y melódico de la catalana. Montse tiene personalidad y una voz expresiva,

como ha demostrado en numerosas colaboraciones. Para la historia queda su participación en el proyecto 'Chanson flamenca', flamencos revisitando el repertorio de la chanson, donde se incluía su monumental seguriya, 'Con el Tiempo'. Pero en su segundo disco, 'La Rosa Blanca' (2004), también producido por Limón, apuesta por un flamenco de fórmula y escasa trascendencia al que se suman otros discos como 'Tú Ven A Mí' (2005), de la sevillana la Tana, producido por el mismísimo Paco de Lucía. El encuentro de Javier Limón con Diego el Cigala (Madrid, 1968) supone la catapulta definitiva del cantaor. Acaeció en la grabación de 'Entre Vareta y Canasta' (2000), el regreso de Diego a un estudio bajo el ala protectora del Gran Wyoming. Diego y Javier más el acompañamiento guitarrístico de Niño Josele. El triunvirato se alza a las primeras posiciones de la primera división flamenca. Juntos se embarcan en el siguiente proyecto del cantaor, 'Corren Tiempos de Alegría' (2001), durante el que se produce el encuentro con el pianista cubano Bebo Valdés. Durante la grabación, Niño Josele y Javier Limón idean uno de los proyectos más creativos del flamenco reciente: el Sorbo. Tomando como referencia el dodecafonismo de Arnold Shoenberg y las músicas del Magreb, el Sorbo es un 'rara avis' en el mundo del flamenco. Un disco conceptual, 'El Sorbo' (2001) que apunta caminos interesantes y un lenguaje nuevo, con colaboraciones de Montse Cortés, Potito, Diego el Cigala, José el Francés o Esperanza Fernández. Un verdadero oasis en la tan manida experimentación flamenca. Javier continúa con Diego en el disco concebido por Fernando Trueba, 'Lágrimas Negras' (2003), terciopelo negro, voz flamenca y piano embriagador, ese de Bebo Valdés. El disco es un bombazo en todo el mundo, pero no pertenece al terreno del flamenco. Es la consagración. Javier está en lo más alto. El año 2003 se enfrenta a producciones con dos vacas sagradas: Enrique Morente y Paco de Lucía. Los resultados, 'El Pequeño Reloj' y 'Cositas Buenas', respectivamente, son irregulares, aunque muchos los acojan como el grial de un flamenco del nuevo siglo. En mi opinión, hay mucho de fórmula y comodidad en ambos discos. El signo de los tiempos. Entrado el año 2005, Javier Limón crea su propio sello discográfico, Casa Limón, y edita su primer álbum homónimo, 'Limón', una fresca ensalada de sabores diversos, del jazz a la música latina pasando por el flamenco, pero de escasa trascendencia a pesar de las renombradas colaboraciones. No falta por supuesto su equipo de músicos: el guitarrista Niño Josele, el bajista Alain Pérez, la armónica de Antonio Serrano o la trompeta de Jerry González. Diego el Cigala parecía desmarcarse del equipo y nos entrega en 2005 'Picasso en mis ojos', un álbum en el que prometía volver al flamenco y que resultaba superficial sumándose a esa fórmula ejemplarizada en los últimos discos de la Tana o Montse Cortés.

La poción mágica

Se corría el telón del nuevo siglo y ya había crisis en la industria discográfica. No es uno de los frecuentes lamentos de la industria. La crisis es verdadera. Son tiempos, por tanto, de homogeneización y de apuestas seguras. Las músicas al margen de la corriente principal, las nuevas apuestas, son los principales afectados. Todo va sobre lo aparentemente seguro. El flamenco, entendido como tal, no encaja en los planes. Artistas de probada capacidad no

se asoman al mercado discográfico. Nadie apuesta por ellos: José de la Tomasa, José Menese, Rancapino... Es difícil que un disco flamenco produzca beneficios a no ser que acceda a las emisoras comerciales de radio. Y estas parecen imponer una nueva estética flamenca reñida con la tradicional. Un 'producto' fácilmente asimilable: coros, estribillos, repetición de determinados estilos. En resumen, una homogeneización de las propuestas. Casi todo suena igual en la búsqueda del máximo común denominador. Es la pescadilla que se muerde la cola. Se fabrican discos con la intención de vender, se aplica la fórmula, canciones en lugar de cante, repetición de rumbas, tangos y bulerías, estribillos, aire flamenco. Es el triunfo del flamenquito representado en artistas de tanto éxito como José Figuerero el Barrio, quien vende discos como rosquillas bajo la etiqueta de cantautor flamenco. Pero la mayoría de los artistas que apuestan por la fórmula acaban no vendiendo y sacando al mercado malos discos. En todo caso, mucho peores de lo que harían si se dedicaran a hacer lo que mejor saben hacer. Realidades. La ligereza no casa bien con el arte flamenco. El flamenco, aún en sus momentos de pura euforia, es todo menos superficial. Lo triste es que la fórmula acabe salpicando a grandes artistas que acaban cediendo al empuje de los nuevos tiempos.

Lo personal es lo más moderno

"Yo abogo por un flamenco que no pierda una de sus singularidades, quizá la más notable, que es la de conmover, la de transmitir una especial emoción a través de formas rítmicas y melódicas, pertenecientes a una vieja tradición, y que el profesional de hoy, si tiene capacidad, talento y sensibilidad, puede enriquecer y desarrollar, como lo hicieron los maestros de otros tiempos", escribía el especialista José María Velázquez-Gaztelu en el número 32 de alma100 en un especial que repasaba los discos del año 2001. Apostaba así mismo por "valorar un tipo de flamenco que no está supeditado a las modas ni a los condicionamientos de las dictaduras 'musicales', que casi siempre responden a intereses que van más allá del hecho puramente artístico". El flamenco nació moderno porque suponía un vehículo de expresión individual que sobrepasaba las barreras del folclorismo popular y que se enriquecía con las sucesivas aportaciones de artistas a lo largo del tiempo. Contarse a uno mismo, cuando hay algo que contar, es lo más moderno. Son numerosos los artistas de tendencia clásica que han editado disco estos últimos años con diferentes resultados. Hay artistas de estética tradicional en los que no se observa un gran esfuerzo creativo: repetición de patrones, falta de personalidad o decisión, escaso riesgo, un extraño entendimiento de lo que es el respeto al arte, que no es otra cosa, en suma, que pura búsqueda. Y la búsqueda no supone una ruptura lingüística. Se puede ser clásico y revolucionario. De hecho, los grandes revolucionarios son los que más y mejor han sabido beber de la tradición. Los hay que parecen navegar entre dos aguas, cante clásico con apertura a la fórmula de moda o nuevas instrumentaciones pero sólo como una manera de encajar en el mercado o conseguir editar sus discos de manera comercial. Así editaban clásicos como Pansequito (José Cortés Jiménez, La Línea 1942); Aurora Vargas (Sevilla 1956); Juan Villar (Cádiz 1947) o Vicente Soto (Jerez 1954). Destacable fue también la aparición del disco de debut, 'Puerta Tierra' (2005), del veterano Yeye de Cádiz (Antonio López Olmo, Cádiz 1948), que apostaba por

un cante de corte tradicional sin cerrar la puerta a, por otro lado poco trascendentes, experimentos. “A mí me gusta el flamenco puro”, afirmaba en una entrevista en *alma100*. “Pero hay que cambiar con los tiempos, no se puede uno quedar estancado”. Y al final acababa reconociendo. “Hoy casi todos cantan igual, escuchas los discos y no salen de tangos o bulerías, alegrías o fandangos”. Otros apuestan por imprimir personalidad a sus cantes. Así, el cantaor, además de antropólogo musical, Manuel Lorente (Granada 1956), que editaba ‘De cante Flamenco’ en 2003, afirmaba en una entrevista en *alma100*. “El flamenco es un lamento virtuoso que está en función de la personalidad del artista, su individualidad, sensibilidad, control técnico y también su excelencia expresiva”. Y continuaba. “Yo creo que es el momento del cante flamenco clásico como resistencia cultural frente a los peligros disolventes de la globalización. Yo, sin idealizar el pasado, hago cante flamenco clásico que responde a las máximas exigencias musicales que se le pueda pedir a cualquier género actual del mundo. Estoy haciendo un arte que tiene un originario de un contexto cultural pero yo tiendo a lo universal”. No sólo el granadino, otros artistas avanzan por el camino de la expresión: la Bernarda de Utrera (‘A Fernanda’ 2003); Canela de San Roque (‘En el Juglar’ 2005); la saga de los Agujeta con Dolores (‘Dolores’ 2004), Antonio (‘Jesucristo según Agujetas’ 2003 o ‘Así lo Siento’ 2001) o el patriarca Manuel (‘En la Soleá’ 1998 o su continuación de 2003 ‘El rey del Cante Gitano’ sin olvidar ‘24 Quilates’ en 2002). El mejor ejemplo de la perdurabilidad expresiva podría ser Santiago Donday quien, a pesar de sus ya escasas facultades, nos dejaba poco antes de morir su único y espléndido álbum de la mano de la casa Nuevos Medios (‘Morrongo’ 2003). Otros, sin embargo, apuestan por la repercusión local, enfatizando el lado andaluz del cante para acceder a las cadenas radiofónicas locales. Discos no exentos, por momentos, de sabor pero rara vez perdurables. Así Juan Villar (‘Quiero Pronunciar Tu Nombre’ 2004); Nano de Jerez (‘Altreó de la Fragua’ 2005); o la intensa Mariana Cornejo (‘Tela Marinera’ 2005). No hay que olvidar clásicos que siguen contando cosas sin olvidar su surco primigenio: José Menese (‘A Francisco’ 2000 o ‘A Mis Soledades Voy, de Mis Soledades Vengo’ 2005), Gaspar de Utrera (‘Casta’ 2002); Enrique Soto Sordera (‘Herencia’ 2002); Tomasa la Macanita (‘La Luna de Tomasa’ 2002); el interesante, aunque por debajo de sus posibilidades, debut de Esperanza Fernández (‘Esperanza’ 2001); la revitalización del acervo flamenco y su puesta al día en la voz viva de Diego Clavel (Diego Andrade, La Puebla de Cazalla, Sevilla, 1946) con trabajos como ‘Por Soleá’ (2005), ‘Por los Rincones de Huelva’ (2003) o ‘La Malagueña a Través de los Tiempos’ (2001); o el trabajo de jóvenes como el madrileño Paco del Pozo (‘Vestido de Luces’ 2003). Del circuito de peñas y concursos flamencos, un verdadero filón para algunos, emerge toda clase de trabajos, algunos de los cuales parecen escapar del polvo, todo un logro, como en los casos de Miguel de Tena (‘Vaivén’ 2004) o Rubito Hijo (‘A Tomillo y Romero’ 2003). Flamenco más allá de las modas.

¿Qué fue de las nieves de antaño?

¿Y qué fue de aquellos guitarristas extraordinarios que nos dejaran boquiabiertos a finales del siglo pasado? ¿Quién no recuerda esos primeros discos de Vicente Amigo, Cañizares o Gerardo Núñez? Se destaparon a lo grande en los noventa ensanchando los caminos del

flamenco pero se han adentrado en el nuevo siglo con acercamientos a otras músicas, vía jazz o bossa, y sus propuestas parecen cada vez más alejadas de la guitarra solista de concierto, otorgando mayor protagonismo a los coros y las melodías tarareables. Lo curioso es que la tendencia ha sido asumida por grandes como Paco de Lucía o Tomatito. Vicente Amigo (Guadalcanal, Sevilla, 1967), se inauguraba discográficamente con 'De mi corazón al aire' (1991), una guitarra deslumbrante y reveladora que ha acabado siendo pasto de anuncios de TV y la influencia de Pat Metheny en discos como 'Ciudad de las Ideas' (2000). En su último álbum, 'Un Momento en el Sonido' (2005), parece reivindicar una vuelta al intimismo. Juan Manuel Cañizares (Sabadell, Barcelona, 1966) despertaba las mayores esperanzas con su 'Noches de Imán y Luna' (1997), pero en su entrega del siglo, 'Punto de encuentro' (2000), se diluía en la fórmula de la globalización: menos por estar más acompañado. Entre medias nos había dejado una gran adaptación a la guitarra del piano de Albéniz. Pero seguro que todavía nos darán grandes sorpresas. Tomatito se acercaba al jazz latino de Michel Camilo, volvía al flamenco en su 'Paseo de los Castaños' (2001) y acababa asumiendo el lado más cómodo de la última entrega de Paco de Lucía en 'Aguadulce' (2004). Gerardo Núñez (Jerez de la Frontera, 1961), inmerso en sus experiencias con el jazz, no acaba de reconvertir al flamenco su experiencia americana reflejada en el innovador y elocuente 'Calima' (1999) aunque su álbum de 2004, 'Andando el Tiempo', un regreso a la guitarra más desnuda, recogía elogios de la crítica especializada. La guitarra bosteza adormecida en sus propios logros tras ser el verdadero motor del flamenco en las últimas décadas. ¿Alguien tendrá fuerza y valor para despertarla? Para nuestra gran alegría, el guitarrista madrileño Jerónimo (Madrid, 1977) edita su esperadísimo disco de debut, 'Jerónimo' (2004). Quilates de personalidad. Composiciones con sentido, con principio y fin, emotivas, sorprendentes, ejecutadas con la maestría que ya prometía desde niño. Hacía mucho que no se escuchaba un verdadero disco de guitarra de concierto. Lo decía Lampedusa en 'El Gatopardo': 'todo tiene que cambiar para que todo vuelva a ser lo mismo'. Son los pequeños sellos los que apuestan por la guitarra solista más interesante: el Viejín, Ramón Jiménez o Jesús de Rosario desde el barrio de Caño Roto de Madrid; Juan Carmona, desde Francia; Juan Carlos Romero, desde Huelva; o Pepe Justicia, desde Jerez. Y no por ser un maestro consagrado nos podemos olvidar de Manolo Sanlúcar (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, 1943). Su entrega del año 2000, 'Locura de Brisa y Trino', recreaba el lenguaje flamenco, desde un profundo estudio de su naturaleza musical, tomando como punto de partida la escala original del flamenco. "Yo tomo un acorde fundamentado en las escalas originales y lo coloco en un espacio principal. A partir de ahí le sumo las otras escalas con sus distintos órdenes para componer un mundo que está ahí dentro". Y aclaraba. "Esta obra es el desarrollo de mis sentimientos artísticos dentro de un sistema nuevo". El disco, con un excelente trabajo de voz de Carmen Linares, no entra a la primera pero una vez atravesadas sus barreras intelectuales nos invita a un apasionante viaje musical.

Demasiado para los espejos

"El flamenco en sí no existe, existe la gente que lo hace", me señalaba el percusionista Tino

di Geraldo durante una charla, 'Entre flamenco y jazz', organizada por alma100 en la que también participaban Jorge Pardo y Carles Benavent. Jorge Pardo añadía. "El flamenco no es conservador. Lo bonito es que salga gente que haga algo inesperado. Yo pediría que no haya tanto acomodo, tanto del público como de los artistas. Que haya un poco más de descaro". Buen consejo, más vale un batacazo que fenecer de tanta naftalina. Nadie representa ese descaro mejor que el jerezano Diego Carrasco (Jerez de la Frontera, 1954), un profundo conocedor del flamenco, un mago del compás, una bestia escénica, que nos entregaba un delicioso ejercicio de libertad en 'Inquilino del Mundo' (2000) junto a Pardo o Benavent. Sin embargo, su último álbum, 'Mi ADN Flamenco' (2004), no era más que un divertido cajón de sastre, una apuesta conservadora bajo un disfraz de aparente anarquía. El flamenco de este nuevo siglo, aunque ya viene de atrás, incorpora a sus filas nuevos instrumentistas: percusionistas como Piraña o Lucky Losada; violinistas como Bernardo Parrilla o flautistas como Domingo Patricio. Más sorprendente ha sido la reciente proliferación de pianistas que utilizan la expresión flamenca. De las fuentes más tradicionales, sin olvidar la apertura a otras músicas, beben Dorantes, Pedro Ricardo Miño o Diego Amador. Más cercanos al jazz, destacan Chano Domínguez o Pedro Ojesto. El grupo moronense Son de la Frontera, liderado por Raúl Rodríguez, revitalizaba la guitarra del mítico Diego del Gastor en su homónimo álbum de debut de 2004, una propuesta fresca que sumaba el tres cubano a la tradición guitarrística. Una experiencia tan vital como el mismo flamenco: cante, baile, guitarra, tres y percusión en un ejercicio que mira al futuro más allá de la experiencia antropológica. En los aledaños del flamenco, destaca la honesta aportación del grupo Ojos de Brujo, capaz de encajar estilos tradicionales a ritmos electrónicos con resultados bastante interesantes. No podía ser de otra manera: el lenguaje flamenco también influye en otras músicas. Pero eso es otro cantar. Queda mucho por inventar en casa. Y seguimos esperando esas grandes obras que, seguro, están por llegar.

¿Estás en la onda?

Así titulaba alma100 una charla con dos periodistas radiofónicos en su número 32 de marzo de 2002. Los protagonistas eran Diego A. Manrique, Premio Ondas 2001 y gurú de la música española con una trayectoria de más de veinticinco años como comentarista musical, y Teo Sánchez, responsable del programa especializado en flamenco 'Duendeando' de Radio 3. «El público flamenco es muy especial», señalaba Manrique. «En principio, a cualquiera que le gusta el flamenco, sobre todo a los del sur, está seguro de la verdad y la verdad es su verdad. Y el que mejor canta, la mejor noche, es la que ellos vieron solitos, y el cantaor que vive en la esquina ese es el gran genio por descubrir. Es la sensación que tengo. Es una música que pensamos que se ha abierto pero yo creo que no. Que no llega al gran público». Teo Sánchez defendía la pluralidad flamenca. «Dices, me gusta el flamenco. Perdón, te gustan algunas cosas de flamenco», afirmaba. «¿A ti te gusta el pop? No puedes decir genéricamente: sí, me gusta el pop. No. Y en este momento de cultura musical en este país estamos en ese punto con respecto al flamenco. A ver, a ti te gusta un cantaor o un estilo, y muchísimo más con las nuevas tendencias y los nuevos cantaores. Existe esa retranca del

flamenco añejo que mira de reojo la innovación. Yo hace poco discutía con Gerardo Núñez en mi programa. No hay un flamenco. Cualquier flamenco es válido. ¿Por qué deja de ser menos flamenco un cantaor que tiene afición, aptitudes, que no ha nacido en una familia de flamencos y que vive en Salamanca? Si hace una música bella y conmueve, con su lado profesional, porque también hay una vertiente profesional en el flamenco. No sólo es el aficionado de la peña o el cantaor que canta para sus amigos. También hay un flamenco profesional que hace que el flamenco esté ahí arriba». Diferentes miradas ante un mismo hecho.

¿Existe un circuito flamenco?

Resulta complicado para cualquier artista que se enfrenta por primera vez al mercado hacerse oír por el gran público sin acceder a la red de festivales o al circuito de actuaciones. Si estudiamos las programaciones de estos eventos rápidamente nos daremos cuenta de que están copadas por un número limitado de artistas. En resumen, son casi siempre los mismos. Esos que, en teoría, atraen el mayor número de gente que son, a su vez, exclusiva de ciertas oficinas de 'management' o representantes que controlan el mercado. No existen hoy verdaderos programadores en el flamenco. En primer lugar, y es de Perogrullo, porque no los hay. Y los que hubiera porque apenas conocen el mercado flamenco, ni lo que está pasando, y por tanto van a lo seguro sin importarles lo más mínimo el futuro de nuestra música. Se echa mano de las oficinas de 'management' y estas rápidamente montan un festival llamativo con sus afamados artistas. Todos contentos. Y claro, si quieres a este, también te llevas al otro. Más o menos. Y estas prestigiosas estrellas, a los que les ha costado en muchos casos sudor y lágrimas llegar allí, apenas tienen que preocuparse de renovar sus propuestas ante la seguridad que les ofrece el mercado. Mejor no menearlo. Aquellos artistas que presentan nuevos trabajos, a no ser que vengan apoyados por razones más o menos coyunturales, apenas tienen posibilidades de hacerlo. El público receptor no puede escucharlos y, por tanto, no los compra. Otra vez la famosa pescadilla. No hay ventas, no se graban nuevos discos. Así está el patio. O así lo vemos. Seguro que hay talento, siempre lo hay en mayor o menor medida, pero no hay muchas oportunidades de que salga a la luz. Artistas como Ojos de Brujo o El Bicho cuentan para el lanzamiento de sus discos con un apretado programa de actuaciones en su apoyo. Ya sé que no se trata específicamente de artistas flamencos pero, ¿no se podría intentar algo parecido, dentro de las limitaciones, en el mundo flamenco? Que nadie se lleve a engaño. Existe un circuito a lo largo y ancho del país: festivales, ciclos flamencos en salas grandes y pequeñas, una programación de peñas... ¿Por qué viven una existencia separada? ¿Por qué actúan casi siempre los mismos? ¿A quién beneficia la situación? Es más, si nos apartamos de la vía del mercado (en muchos casos ni siquiera es así pues son ciclos patrocinados por grandes empresas o fundaciones) y nos adentramos en los terrenos pantanosos de las instituciones, la cosa no mejora. La mismísima Junta de Andalucía, esa que promociona el flamenco como «un asunto andaluz», establece una Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco que negocia giras y cachés, ateniéndose en numerosas ocasiones a procedencias geográficas herederas del más puro

'chauvinismo'. Prueben ustedes a participar en ciclos sin una adecuada procedencia en su carné de identidad. ¿Qué ha hecho en realidad la Junta para divulgar verdaderamente el flamenco entre públicos de diferente sensibilidad? Está bien organizar Congresos o Jornadas sobre nuestro arte mas los resultados apenas son apreciables entre los aficionados. A menudo sólo sirven para llenar los estómagos y las necesidades turísticas de ciertos entendidos que nunca llegan a ningún acuerdo o conclusión clara. ¿De qué se beneficia el artista, el verdadero creador e impulsor del flamenco? ¿En una actuación de limosna para los nuevos 'señoritos' del flamenco como cierre de sus Jornadas? Trabajo para hoy y hambre para mañana.

Un cierre onanístico

«El polvo sopla hacia adelante y el polvo sopla hacia atrás...», gruñía el gran Captain Beefheart allá a finales de los años 60. Seis tipos encerrados durante meses en una casa perdida en el campo deciden columpiarse en el polvo de los tiempos para crear un disco que les salve de la locura asomándose a su propio abismo. Ese es el juego del arte. Reconstruir las miserias del miedo para arrojarlas al vertedero de lo irrenunciable por verdadero. El resultado, 'Trout Mask Replica', de Captain Beefheart & His Magic Band, es uno de los mejores álbumes de la historia de la música. Blues, jazz, música experimental, rock, clásica, ¿qué importa el calificativo! Ya no se hace música así. Ni en el sanguinolento y crudo mundo de los ventrículos flamencos. Ni se echa toda la carne al asador ni se bebe el semen de los excesos ni se acerca la creación a los límites de la locura. Tenemos miedo a la verdad y las máscaras, reales o falsas, ni siquiera adoptan el estupor de la trucha. Asesinar al suicida es un riesgo mal retribuido. Las máscaras se inventaron para ocultar o confundir y hoy se lleva lo visible más evidente: los másculos y los mástontos. Lo más trincado y fácilmente digerible. «Andalucía, cuando te volveré a ver...», cantaba John Cale, por aquellos tiempos, inocentes, en los que todo valía, desde la pandereta cuasi folclórica que acompañaba la caravana de Jim Morrison y sus Puertas hasta los devaneos de Arthur Lee y su Amor, o las castañuelas que animaban la garganta de Scott Walker. Era polvo ingenuo y pretendidamente transgresor. La expresión hoy prescinde del polvo. Craso error. Hemos pasado del joder al jolín sin intermedios, cuando la gamberrada, lo naif y lo salvaje, podrían ser perfectas fondas para anclarse en la noche. El flamenco conoce del amargo sabor de los límites pero nos hemos detenido más acá de la cordura. Y la revelación está en tirarse a la más fea, más allá de la fría, y estéril, memorización de hermosos cuerpos en el baldío proyector de la sala más lúbrica del cerebro. ¡Oh, esa, y esa y esa y esa! Al final, ninguna. El flamenco, su grito expresivo, debería suponer la ruptura de todo canon. Mas estamos 'perdiótos' entre tanto duende y cientos de almas. Quiero rabia y no pasión, futuro y nunca más, coger sin preguntar, julietos y romeas, almas recién paridas que sólo engañen y delincan, apatía contra el orden, quiero locura y desvarío, latidos flamencos irreconocibles, sin TVs ni camareros ni ventas ni señoritos ni jondos ni quecos ni chistes ni pillos sí gritos sí zapato ni pares y cuescos y decires sin cuentos sí ingenuos sí vacuos sí algo sí digo lo que siento sin miedos sí mentiras más un buen puñado de embustes. Animo al vómito y la ausencia de himnos, si bien apreciaría un

buen puñado de truchas, enmascaradas y muy hechas. Quiero sentir algo que sea demasiado para los espejos y también: una lágrima de hojalata. Esa que reside en el filo del cante, en la extensión de un brazo, en el susurro de la cejilla.

Está ahí. Derrámala. Con mucho gusto te la enjuagaré. Para cortarme con ella.

Nota biográfica

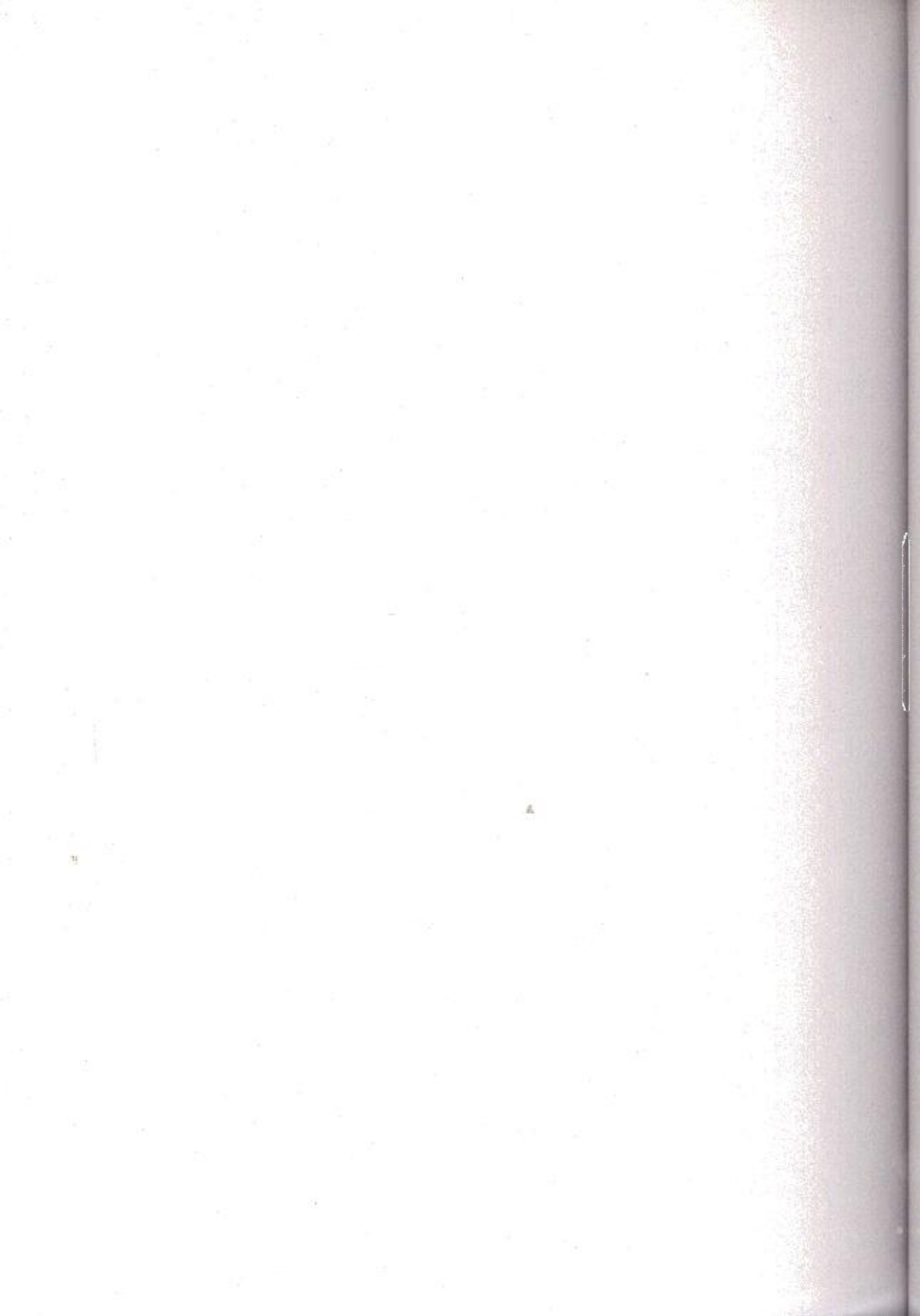
Javier Primo nació en Madrid (1965). Licenciado en Periodismo por la Universidad Complutense de Madrid y en Derecho por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Ha colaborado en revistas como «El Magisterio Español» (Master de Periodismo Educativo) y realizado diversos programas de radio local. De 1991 a 1999 ha vivido entre Londres (Inglaterra) y Tokio (Japón) donde se dedica a la enseñanza del español e imparte conferencias sobre cultura hispana.

Su pasión por la música en todas sus vertientes le lleva a la creación en 1999, junto a Keiko Higashi, de la compañía Menos Uno Editorial, S.L. que edita la revista de flamenco alma100, de la que es co-director, además de ofrecer servicios de información flamenca a diferentes medios.

En el año 2004 funda la compañía alma100 Música S.L., una alternativa discográfica a los grandes sellos, cuyos objetivos se centran en lanzar productos escogidos de flamenco bajo una sensibilidad actual. Su primer lanzamiento ha sido el álbum de debut del guitarrista Jerónimo ('Jerónimo', 2004), elegido por la crítica especializada como el 'mejor disco de guitarra revelación' de 2004.

Así mismo, colabora en temas flamencos con diferentes medios ('Diario de Jerez' o la revista especializada japonesa 'Paseo Flamenco') así como en proyectos como 'La enciclopedia de la música' para Editorial Planeta.

Ha dictado conferencias sobre flamenco en eventos como el 'Actual' de Logroño o el 'Festival Flamenco de Zaragoza'.



Ser mediterráneos. La génesis de la pluralidad cultural en la frontera líquida.

González Alcantud, José Antonio

Colección 'Gog y Magog', núm. 4. Grupo de Investigación "Toponimia, Historia y Arqueología del Reino de Granada".

Edita: Universidad de Granada. 273 págs. Granada, 2006.

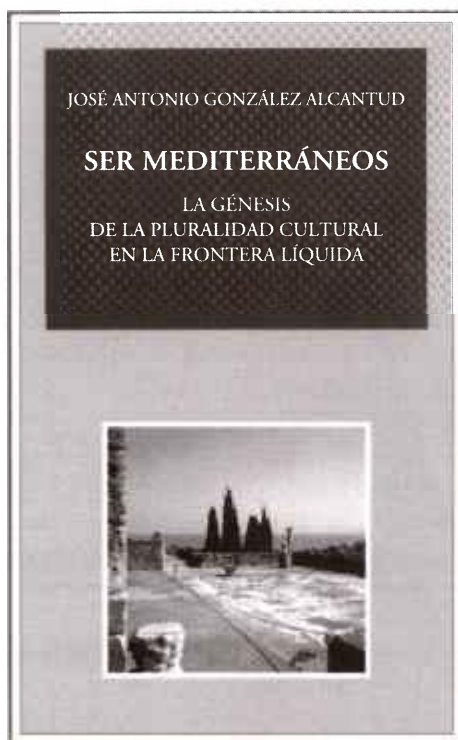
En busca del arca perdida.

Antonio Malpica Cuello

Hoy en día nos resulta muy atractivo pensar que somos mediterráneos que pertenecemos a un paisaje común, el que se encuentra bañado por el mar que nos da su nombre. Pero, en realidad, ¿sabemos lo que es ser mediterráneo? ¿Hemos llegado a encontrar una definición de algo más que no sea una dieta cardiosaludable?

El título de este libro podría hacernos pensar que sí. Se denomina "Ser mediterráneos. La génesis de la pluralidad cultural en la frontera líquida". Es muy ambicioso, al igual que los planteamientos de cada uno de sus cuatro capítulos. En la introducción encontramos definida la cualidad convergente de las fronteras líquidas y, por tanto, el hecho de que el espacio que baña el Mediterráneo sea pluricultural, con "una dimensión trascendente de las culturas mediterráneas, frente a cuya complejidad el drama de la disensión y el cainismo está siempre presente" (Pág. 13).

Esta recopilación de trabajos que ha sido editada en la colección "Gog Magog" se divide en: "Las fronteras líquidas", las que convergen por encima de los deseos de cada frontera real; "Las fronteras prohibidas",



Al-Baraka

aquellas reales que nos separan aunque a veces menos efectivas que las otras; "Intersticios", el lugar donde nos podemos mover reconociéndonos dentro de una frontera líquida y pese a otras prohibidas, y "Estereotipos y pluralidad" sobre la imagen de nosotros mismos y contra nosotros mismos.

Una puesta en escena de esta cualidad mediterránea realmente atractiva donde lo que se pretende es romper con mitos alcanzados durante el romanticismo para llegar a plantear la verdadera esencia de lo mediterráneo. Lo que el autor define como la "necesaria descolonización de lo imaginario".

Estamos de acuerdo en que, efectivamente, esas imágenes que se han transmitido a nuestra memoria, siempre evocadoras, partiendo de un deseo colectivo y con una proyección hacia un tiempo futuro, deben ser necesariamente administradas con lógica y estudiadas desde el exterior, con distancia, a pesar de la exigencia a pertenecer a un lugar reconfortante y con el que nos sentimos muy identificados -incluso fuera de nuestra frontera real- incluso por encima de cualquier acto volitivo ya que ampara un exigente deseo colectivo. De esa forma surge el reconocimiento del paraíso en la otra frontera, cambiante según la coyuntura económica del momento. Porque, seguramente, "las fronteras no son lo que parecen", por ello las líneas de separación pueden ser religiosas o culturales y no tan sólo políticas.

El autor subraya cómo el mar Mediterráneo ha sido históricamente un lugar en donde han transitado, los hombres, las ideas y el comercio con mucha libertad y suponemos que por esta razón -que no es exclusiva suya- se produce un intercambio cultural que nos identifica. Pero no encontramos respuestas al título del libro, a esa génesis prometida de la pluralidad. No en vano, José Antonio González Alcantud, antropólogo bien conocido, trabajador infatigable, reconoce que no es posible encontrar su esencia porque no existe, es sólo una imagen aunque no podamos dejar de mirarla.

Es muy cierto que los que pertenecemos a los países ribereños nos miramos muy de cerca reconociéndonos, es decir, somos para el otro un espejo que nos devuelve una imagen de nosotros mismos quizá desde otro ángulo, quizá diferente, quizá distorsionada pero, al fin y al cabo, identificable y asumible. Pero no es menos cierto, que nos hemos formado en la cualidad que estamos buscando definir a base de un sustrato cultural común y de fronteras únicas. El libro, por tanto, aunque alegue desde el principio la búsqueda de esa "génesis", en realidad, trata de responder, con esta recopilación de artículos, a la principal característica del ser mediterráneo: la pluralidad, y utilizando este criterio matizar analogías y diferencias, atracción y rechazo, sueños y realidades y otros elementos no tan definidos que quedan en los intersticios culturales y que pueden reflejar estas contradicciones, este a veces cerca, a veces lejos en el que nos hallamos.

En ese sentido encontramos la búsqueda de analogías etnográficas en el bandolerismo andaluz y norteafricano, tras la quiebra del mito romántico andalusí. También la inmigración, intentando objetivarla lejos de la compasión o el rechazo. Se observa una tendencia bipolar, que viene marcada por la abstinencia y al mismo tiempo la ebriedad, de donde surge el "locus" de la taberna, en donde "se produce la conjunción entre soledad, pensamiento y grupalidad" (pág. 170). Es donde se desarrolla la "juerga flamenca", en el "cuarto", que es el espacio y la ceremonia en que se fragua el misterio del flamenco. Este trabajo concreto ha sido realizado con Manuel Lorente Rivas, discípulo del propio González Alcantud, y

profundo conocedor del mundo flamenco en su doble condición de cantaor y antropólogo. Un mundo distinto el de la taberna al de los cafés norteafricanos, pero unidos por el sentido de sociabilidad.

Finalmente, el análisis de los estereotipos y de la pluralidad, que cierran el libro, recoge dos textos hasta ahora inéditos. El primero sobre la imagen de Andalucía y la formación del estereotipo mediterráneo; el segundo acerca del hombre plural y sus sombras en el Mediterráneo. Se propone "la necesidad de construir un habitus de la pluralidad" (pág. 236), que no es natural al ser mediterráneo.

Cierto es que el libro recoge un primer paso en la definición de una identidad común. Pero los que creemos que es posible y necesario encontrar la esencia seguiremos buscando no sólo responder a la pluralidad cultural, sino a la base común de esa frontera líquida que evoluciona de forma diferente quizá por el sustrato anterior que no fue el mismo a lo largo del tiempo ni tampoco en el espacio. Algunas apreciaciones deberán tener una respuesta distinta, probablemente, a la de la antropología y, sin duda ninguna vengan de donde vengan, deberán ser objetivas, pero nunca exentas de pasión, otra cualidad atribuida al viento de levante o el de poniente, según se mire. Si es que se puede.



El color del baile flamenco.

Paco Sánchez

Formato: Libro con 218 fotografías en 25 x23 cms.

Edición: P. Sánchez. Sevilla, 2005

Precio: 40 Euros

El baile flamenco retratado en color.

Carlos Arbelos

“El color del baile flamenco” es la última obra del fotógrafo Paco Sánchez en la que presenta 218 fotografías en la que se ocupa de detallar pequeños instantes de la danza jonda, a la vez que nos muestra toda la belleza del movimiento en color de ella. Tal como sostiene el crítico Manuel Martín Martín en el prólogo del libro: “La fotografía flamenca es un paisaje no del todo explorado, el filón de una mina aún por explotar”, y en esta tarea se encuentra Paco Sánchez desde hace más de 25 años. Primero trabajó los matices

EL COLOR DEL BAILE FLAMENCO



FLAMENCO DANCE COLOUR

Paco Sánchez

Fotografía - Photography

del blanco y negro buscando en los escenarios el desgarró de los quejíos de los cantaos, las guitarras acariciadas entre las manos de los tocaos o escuchando su sonido interior con la oreja en la caja, y el ardor y la pasión que bailaoras y bailaors ponían en su danza creando en mil formas estéticas.

Posteriormente buscó el reposo del retrato de estudio en el que buscaba encontrarle o arrancarle el alma al artista que luego en el escenario transformaría en duende. Luego incorporó la tecnología digital en esa misma tarea, pero tiñó de color el retrato de las nuevas generaciones del arte gitano andaluz. Para ahora recrearse en como él mismo dice: “Seguir escudriñando nuevos elementos que mostrar, buscando detener la mirada –en este caso, el objetivo de la cámara– en el detalle. Habitualmente se muestra el conjunto, la totalidad, pero en este caso quiero mostrar una parte del todo.”

A través de ello sigue descubriendo aspectos ocultos del arte flamenco, que es muy difícil percibir desde la butaca cuando se presencia un espectáculo o detener el movimiento en el instante preciso de mayor gracia o máximo encuentro con la belleza plástica que genera el baile en la pequeña parte de un segundo y que muchas veces la memoria no alcanza a atesorar.

Otro valor añadido a esta obra es que a través de la fotografía no le disputa espacio a la pintura y queda claro que una cosa es pintar un momento con la sensibilidad del artista pintor y otra detener el movimiento o registrar el detalle desde la oscuridad de la cámara.

De esta forma, con este nuevo libro y con el conjunto de su obra –cuatro libros ya en su haber– Paco Sánchez contribuye con todas sus imágenes a darnos la respuesta o aunque más no sea la pista a los múltiples interrogantes que este arte inmemorial nos plantea. La obra –El color del baile flamenco– fue premiada en la edición 2006 por el Festival Internacional de Cante de las Minas, por su contribución a la difusión del arte flamenco en las artes plásticas.

Historia de la guitarra flamenca. El surco, el ritmo y el compás.

Norberto Torres

Edita: Editorial Almuzara, 2005.

Págs. 245.

Precio: 18 Euros.

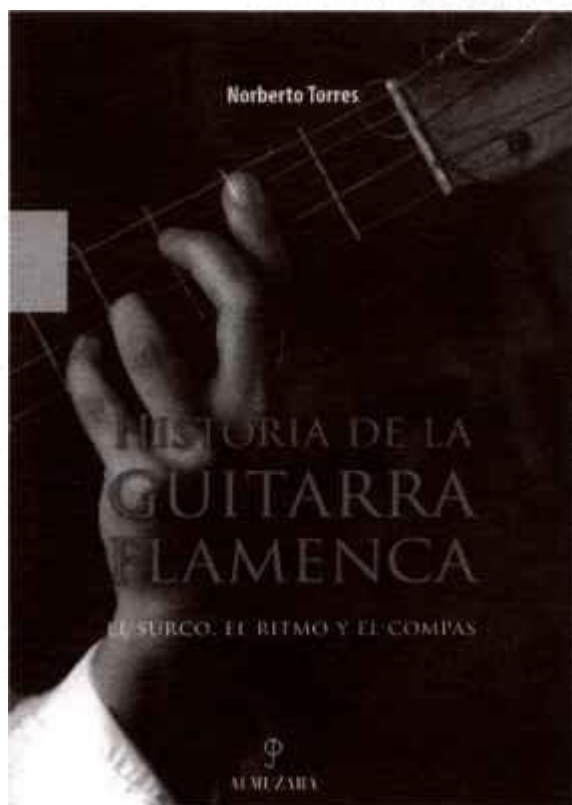
Historia de la guitarra flamenca. El surco, el ritmo y el compás.

Paco Vargas

Nos encontramos ante un modo de tocar tan evolucionado que nos parece inverosímil que pueda evolucionar más, aunque quizá sea ésta, la del toque, de las tres facetas del arte flamenco, la que más posibilidades ofrece para avanzar todavía más sin romper de manera definitiva con los elementos esenciales del flamenco que le dan carácter.

Las figuras de Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar, simultáneas en el tiempo pero con caminos paralelos en la forma aunque coincidentes en el fondo, resumen una larga y prestigiosa historia flamenca de la guitarra y a la vez suponen la revolución del toque flamenco, entendiendo como tal una evolución sin vuelta atrás que sólo conserva del pasado un lejano y cariñoso recuerdo.

Proclamemos una verdad, no por sabida, menos rotunda: como tocan los dos geniales gaditanos no se ha tocado jamás, aunque sus raíces las podamos encontrar en Montoya, Sabicas o Niño Ricardo, por citar sólo



algunos de los maestros del siglo XX. Pero su concepto del toque ya es otro, distinto y distante, del que tuvieron los citados u otros que quisiéramos citar. Tanto Sanlúcar como Paco de Lucía son dos músicos de una grandeza fuera de lo común que han encontrado en la guitarra flamenca su vehículo más idóneo para expresar un arte genético y genuino, andaluz y único.

Por esa razón, los dos son conscientes de la importancia musical del flamenco y luchan por igualar su reconocimiento cultural y social con el de otras músicas, para lo cual no dudan en tomar elementos de éstas provocando un mestizaje beneficioso para todos. El empeño cuasi obsesivo del primero por la orquestación clásica de la música flamenca y las afortunadas colaboraciones del segundo con otros músicos, casi todos provenientes del jazz, amén de su particular interpretación de músicos como Falla o Rodrigo, han conseguido dotar al toque flamenco de una redondez estética jamás conseguida hasta ahora.

De una u otra escuela proceden prácticamente todas las formas tocaoras que han nacido de treinta años hasta ahora, aunque quizá a Vicente Amigo haya que tratarlo de un modo personalizado por haber emprendido un camino propio que lo aparta sustancialmente de los demás seguidores de los maestros que estamos tratando. Se nos antoja, pues, Vicente Amigo, el punto de encuentro entre dos conceptos guitarrísticos que caminan a un lugar común aunque por veredas que unas veces se cruzan y otras transcurren paralelas.

Sobre éstos y otros aspectos históricos y musicológicos trata el libro del guitarrista y estudioso Norberto Torres —francés de Almería—, que ha hecho un buen trabajo de investigación resumida para dejar claro el origen y la evolución de un instrumento imprescindible en la música flamenca, sin el cual no seríamos capaces de entender la verdadera evolución musical —que es la que más debiera interesarnos— del arte flamenco. Libro que, en algo menos de doscientas cincuenta páginas, nos da una visión global del mundo de la guitarra flamenca, desde sus inicios hasta la actualidad de este recién comenzado siglo XXI.

En él, de manera sencilla y amena para cualquier aficionado o especialista, encontramos opiniones contrastadas y verdades objetivas e irrefutables, por tanto, junto a documentados análisis de las figuras citadas u otras cuales son: Mario Escudero, Manuel Cano, “Serranito” o Rafael Riqueni. Y, además, un acertado recorrido por la geografía flamenca, de dentro y de fuera, del toque de acompañamiento.

Especial atención nos llama la importancia que el autor da a la escritura musical y a la didáctica de la guitarra flamenca, toda vez que no hay otro camino para alcanzar un objetivo que se nos antoja primordial y esencial: conseguir la normalización académica en conservatorios y escuelas de la enseñanza del instrumento que más importancia ha tenido en la evolución del canto flamenco.

Nos encontramos, pues, ante una obra necesaria en la actual bibliografía flamenca, para completar la estantería donde están los libros dedicados a la guitarra flamenca, que no son abundantes ni en cantidad ni en calidad. Esta obra llena un hueco que desde hace tiempo estaba vacío. Después de leerlo, me darán la razón.

Alcalá de la soleá, un museo abierto.

Manuel Martín Martín

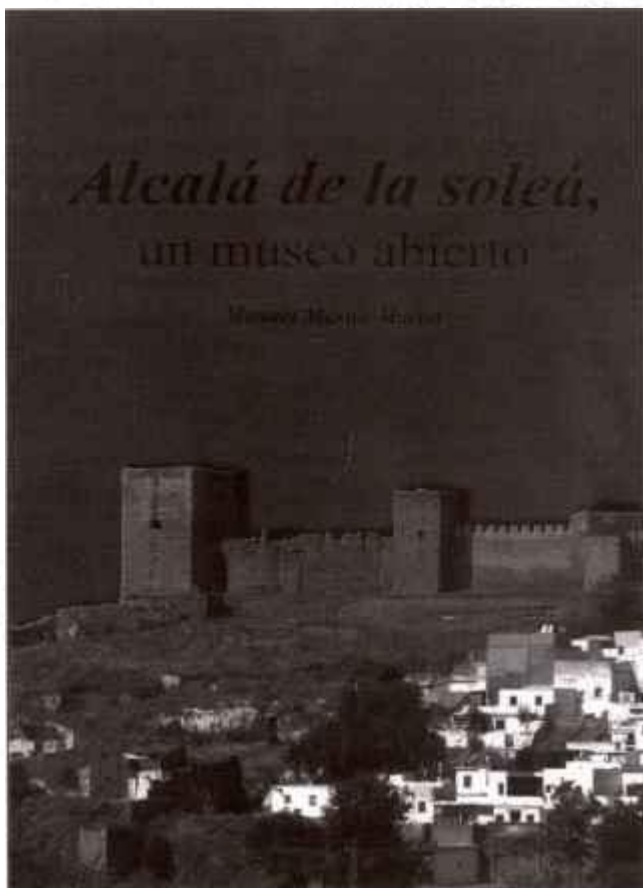
Edita: Ediciones Giralda. Sevilla, 2006.
Págs. 615.

Las soleares de Alcalá.

Manuel Lorente Rivas

El libro que ahora tenemos el gusto de presentar es fruto de un proceso de treinta años, su contenido, trama y estilo son el resultado de intermitentes investigaciones de campo, cavilaciones en el tiempo, devoción religiosa por el flamenco, empatía y respeto por esta tradición y quienes la ofician, pasión y militancia flamenca, además de una posición profesional en el ámbito del periodismo y la crítica.

A lo largo de este tiempo de idas y vueltas al tema de las soleares de Alcalá, los actores-informantes de nuestro autor han ido pasando a mejor vida, a la par que nuestro amigo Manuel Martín ha seguido viviendo el flamenco sevillano de Alcalá de Guadaíra y de Andalucía en general como cosita propia, con una identificación diríamos que somática, en un modo sensible radicalmente flamenco.



Comienza el libro con una dedicatoria a la memoria del maestro Antonio Mairena, Hiniesta Fernández, la hija del mítico cantaor Joaquín de Paula, y de Manuel Ríos, erudito local. Maestros informantes y amigos que ya no están y que transfieren al escritor la autoridad que dimana y otorga el contacto con los muertos, autoridad que se refuerza por la familiaridad permanente con la actualidad. Ancestralidad, familiaridad y solvencia literaria que dotan de verosimilitud y autoridad este libro de historia del flamenco de Alcalá.

Empero, también hay otras cualidades personales que influyen en el estilo de nuestro autor y conviene advertir para mejor entendimiento de lo que nos traemos entre manos, la empatía de Manuel Martín es radical e hiperbólicamente andaluza, llega hasta el tuétano de los personajes que describe, recomendando especialmente los capítulos dedicados a Joaquín de Paula y Manolito de La María. Llegado a esta parte del libro, abandoné la lectura para salir a la calle y comprar una botella de vino, volví enseguida a la casa y puse el Cd de Juan El Talegas para de esta forma continuar leyendo. Cuando Manuel Martín describe el frío crónico que padecía Joaquín de Paula, transmite el escalofrío.

En este sentido y en alguna parte del libro, nos dice Manuel Martín, "... la solea es el tesoro y la más preciada seña de identidad de Alcalá, como una fotografía en sepia de una estampa de la miseria, una sinfonía de la desdicha e himno musical de la indigencia".

Aparte de los capítulos propiamente jondos, el museo alcalaño que el autor ha construido dispone de otras salas habitadas por un sinfín de personajes de la flamenquería local y de otros foráneos que entran y salen a lo largo de la historia para traer y llevar influencias que hacen de Alcalá un punto de referencia obligado en la historia del flamenco. Discretos e ilustrativos del hacer, y del ir y venir de la flamenquería en Alcalá son los trazos descriptivos que nuestro amigo Manuel Martín realiza de Antonio Mairena, Tomás Pavón y La Niña de los Peines, también de Talegas, de Juan Barcelona y de otros muchos que van apareciendo en esta literaria galería museística. Culmina el libro con un magnífico y esclarecedor análisis de las soleares básicas de Alcalá y las versiones que los estilizadores profesionales han ido haciendo en la historia.

Pero el libro-museo que ha construido Manuel Martín está abierto y sin puertas, como las cuevas que habitaban los cantaos míticos de Alcalá de Guadaíra, de manera que podemos entrar y salir cuando queramos, no solo para estudiar y aprender de este trabajo de humanidad, también para pensar, porque está abierto a la reflexión sobre las paradojas y misterios de la cultura andaluza, que en mi caso y a mote pronto, se me ocurre pensar en el sufrimiento como el sentimiento que subyace en este principal valor identitario que es el flamenco y que a modo de "sangre de las naciones", constituye y dimensiona la argamasa cultural, específica y universal de la Andalucía contemporánea.

La obra es un libro de cabecera para el buen aficionado y de obligada lectura y referencia para cualquier estudioso que quiera saber de flamenco en general y sobre las soleares de Alcalá en particular.

Rito y geografía del cante.

Mario Gómez

Formato: 24 volúmenes de vídeo en DVD.

Artistas: Varios.

Edición: RTVE.

“Rito y geografía del cante”, una muestra viva de la música oral del sur.

José María Velázquez-Gaztelu

A veces, ciertas obras tienen algo de ocultación, zonas oscuras por las que se hace difícil transitar, sobre todo si encima de ellas se han ido depositando los años y sólo permanece “un recuerdo vago, como lo que resta del paso de una sombra”, que diría Saramago, aunque, como en el caso de “Rito y Geografía del Cante”, al correr el velo de la edad descubrimos un sorprendente mundo, donde se producen situaciones y actitudes impensables ahora, iniciado ya el siglo XXI, pero que eran el palpito más común de la vida de entonces, de los sonidos de entonces, de una música flamenca que se expresaba a principios de los años setenta con rutilante riqueza y una diversidad esplendorosa.

“Rito y Geografía del Cante” fue un proyecto televisivo que nació de la necesidad de llevar a cabo un trabajo de investigación musical, teniendo en cuenta los aspectos antropológicos,



geográficos, sociales e históricos. Para ello, decidimos desde el primer momento redactar los guiones con una idea clara: viajar a los lugares donde se producía el flamenco, prescindiendo de platós y decorados, y mostrarlo en su propio y natural contexto. En realidad, pretendíamos explicar también esa Andalucía profunda, casi olvidada, y reflejar el aliento de una tierra por medio de sus cantos y danzas.

Nos propusimos tres metas que englobaban el diseño general: descubrir o redescubrir para el gran público, intérpretes que por diversas circunstancias se encontraban en una situación de marginalidad o fuera de los cauces comerciales del flamenco, y exponer sus cantes como ejemplo de algo que constituía la base o raíz de unas formas expresivas que estaban a punto de desaparecer. Defendíamos la opinión que el flamenco implica en sus enunciados los episodios que definen a unas gentes y sus circunstancias en un dominio temporal determinado. Más de una vez he dicho que me ha interesado la música —en este caso la música flamenca— no como un hecho aislado; ni siquiera me he sentido atraído por ella sólo a causa de sus valores estéticos, ni por sus calidades intrínsecas como arte mayor, suponiendo que exista un arte menor. Me subyuga y conmueve porque es la manifestación que mejor define a unas gentes, a un paisaje y a la vida de los pueblos. A través de la música puedo observar y seguir los avatares de un núcleo humano a lo largo de su proceso histórico. Va marcando y definiendo las distintas etapas y por la música se sabe si fueron períodos de paz o de guerra, de temor, de incertidumbre o de dicha, teniendo en cuenta que a veces actúa de revulsivo o, en muchos casos, de elemento liberador.

El segundo reto fue procurar un ambiente propicio y adecuado, lo más natural posible, para que nuestros invitados —algunos nunca habían cantado en público y la mayoría jamás vieron una cámara o un equipo de grabación— pudieran desenvolverse con comodidad. A las figuras indiscutibles, a los grandes emblemas del arte flamenco, acostumbrados a desarrollar su actividad en tablaos, prestigiosos teatros o multitudinarios festivales y conciertos, los sacamos de su entorno habitual, de su espacio acostumbrado, despojándolos de todos los elementos que son inherentes a su condición de divos, para situarlos en un marco menos encorsetado y más confortable. Al no ser necesaria la gestualidad propia del escenario y desaparecer, por tanto, el histrionismo de la representación, logramos que se produjeran momentos holgados y distendidos, un cauce por el que las voces, guitarras, palmas y bailes fluían con espontaneidad, sin artificios, propiciando espléndidas ocasiones donde la invención y las repentinas improvisaciones se mostraban en su revelación más genuina. Todo ello invirtiendo una buena dosis de paciencia, sin forzar la grabación, sino esperando a que el cantaor y el guitarrista se encontrasen a gusto y ellos mismos decidiesen el momento de empezar.

Y la última meta a cubrir, o al menos la que nos designamos como objetivo, fue la de potenciar, divulgándolos, los criterios estilísticos que comenzaban a surgir entonces, lo que ahora llamaríamos las nuevas tendencias, cuyas vanguardias estaban encarnadas por nombres reveladores.

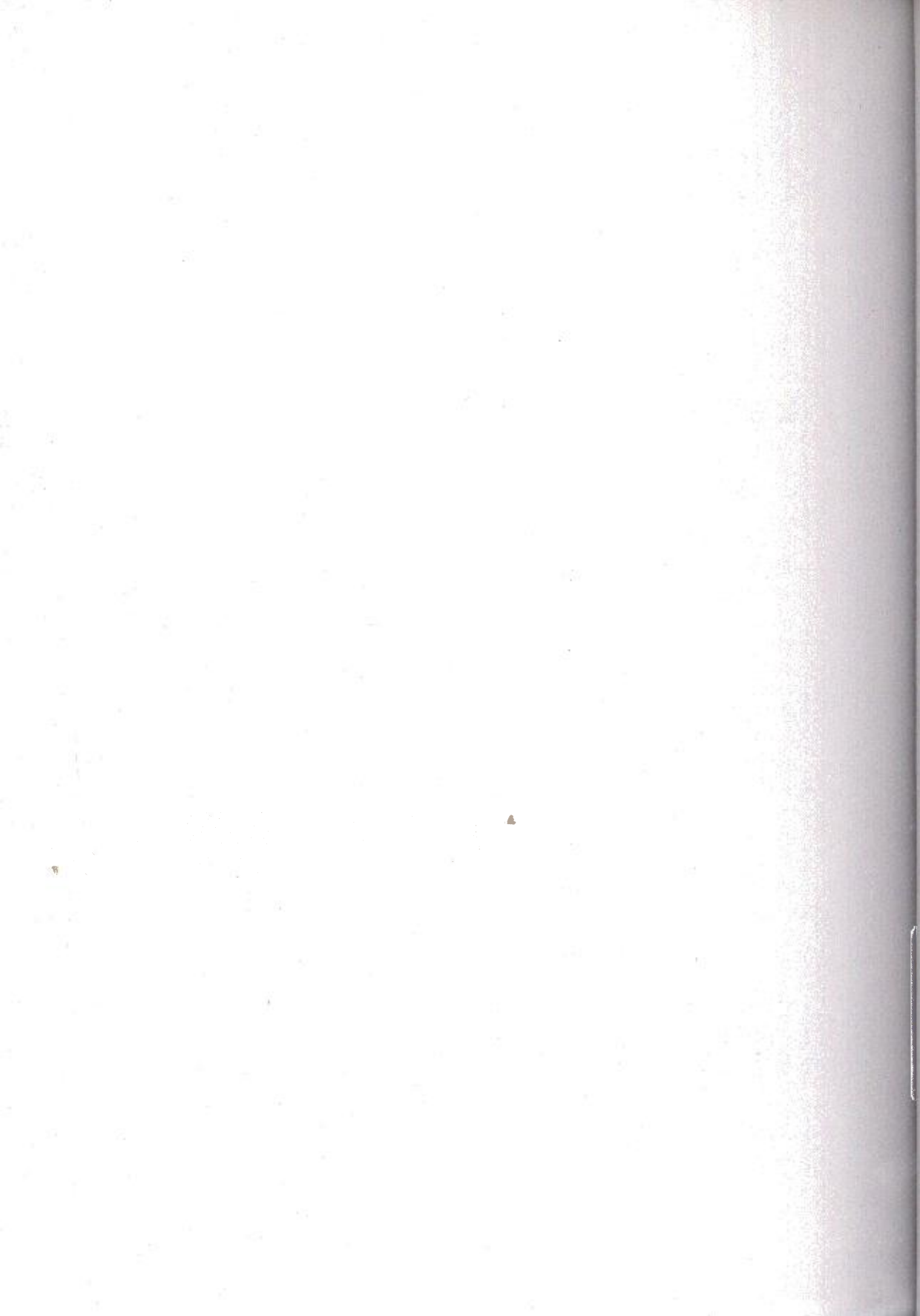
El hecho de establecer una relación directa, cotidiana y casi familiar con los que entonces eran los decanos del flamenco, no dejaba de ser una experiencia emocionante. Por ejemplo, atravesar el puente de Triana en coche de caballos con Pepe de la Matrona, mientras recordaba sus andanzas por aquella Cuba de aire colonial, a principios del siglo XX, o las

aventuras en el México revolucionario de Pancho Villa; el sentarnos a charlar con Tía Anica la Piriñaca en su casa del jerezano barrio de Santiago; escuchar, en una vieja taberna malagueña, a Diego el Perote, hablándonos del *Café de Chinitas* y de sus amigos Juan Brea o Fernando el de Triana; a Tomás, en su casa de Sevilla, refiriéndose a su padre, Manuel Torre; a Rosalía de Triana, contándonos sus actuaciones en los *café cantantes* sevillanos El Kursaal o El Novedades, o Juan Talega, en su vivienda de Dos Hermanas, cantándonos el último martinete de su vida, constituyó para nosotros el descubrimiento de un mundo tan insospechado como revelador.

Otros artistas que tuvieron un especial protagonismo en “Rito y Geografía del Cante”, fueron Antonio Mairena, mostrando dos aspectos distintos: adusto, en muchos casos grave y casi siempre profesoral, y, por otro, viviendo de manera desbordada los momentos de alegría, para dar rienda suelta al gozo sin ataduras; Pepe Marchena, en el declive de su estrellato, personaje original y único, complejo e independiente, y Manolo Caracol, de apasionada personalidad, genial y entrañable. Pero también compartíamos edad, desvelos y espacios políticos y estéticos con la gente de nuestra generación, con aquellos que comenzaban a elaborar unos códigos expresivos y abrían tímidamente puertas y ventanas para que se fuera colando un aire fresco que nos evitara perecer de asfixia ante un mal entendido clasicismo, ante un fanatismo en el que no creían ni los propios artistas y que era producto de una deformada interpretación de sus propuestas por parte de algunos aficionados, con actitudes ciertamente extremas. Estábamos al lado de José Menese, solidarios y participando de las letras que le escribía Francisco Moreno Galván; nos sentíamos dentro y formando parte de la música que hacían Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar y Paco Cepero, del sonido claro y vivificante de Camarón o del proceso renovador que planteaban Enrique Morente o Juan Peña El Lebrijano.

De todo ese llamativo corpus musical que se manifestaba a principios de los años setenta, y que va desde los más ancestrales ecos hasta los primeros amagos de ruptura con el pasado, incluyendo a los maestros de entonces y a los que después lo fueron, se nutre “Rito y Geografía del Cante”, una serie que se filmó entre 1971 y 1973, y de la que se realizaron 100 programas de media hora, con dirección de Mario Gómez, guión de Pedro Turbica, Mario Gómez y José María Velázquez-Gaztelu, que también llevaba a cabo las entrevistas, la redacción de textos y las presentaciones en off, y flamencología de José María Velázquez-Gaztelu y Pedro Turbica. Iniciamos un recorrido que nos llevó desde Cataluña a Extremadura, desde el sur de Francia a Castilla y Portugal, con viajes exhaustivos por toda Andalucía y Levante, Cartagena y La Unión incluidas. En esos tres años de trabajo, visitamos 28 localidades, grabamos a 186 cantaores, 47 guitarristas, 13 grupos, 313 palmeros, bailaores, jaleadores y gentes de reunión, y efectuamos 217 entrevistas, tanto a investigadores como a musicólogos, historiadores, escritores y flamencos.

Ahora “Rito y Geografía del Cante” ve la luz de nuevo a través de una rehabilitación digna y honorable. Restaurada con la tecnología digital más avanzada, íntegra y ampliamente documentada, aparece en una colección de 24 volúmenes, constituyendo la muestra más auténtica, representativa y emocionada de la música flamenca en uno de sus periodos más fructíferos.



Sobre la guitarra flamenca. Teoría y sistema para la guitarra flamenca.

Manolo Sanlúcar

Editor: Ediciones La Posada. Córdoba, 2006.

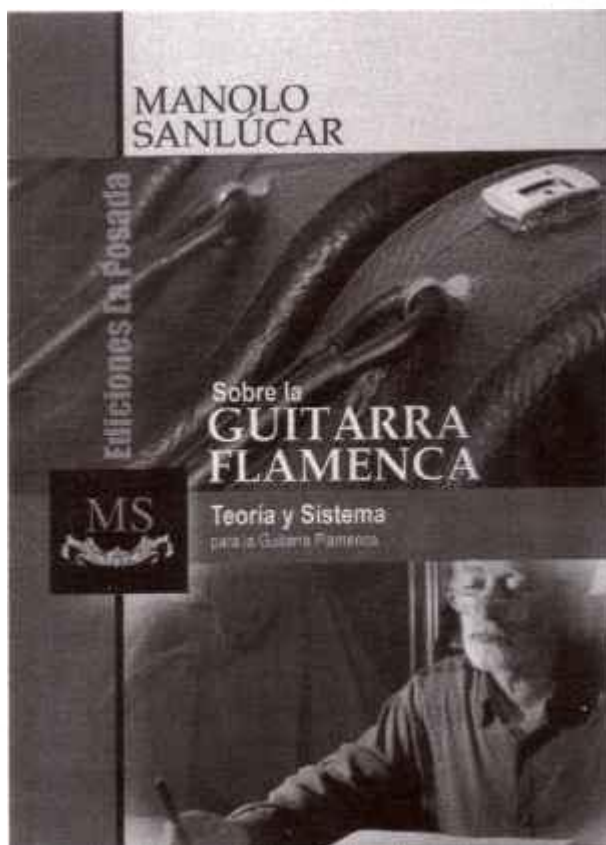
Una obra de M. Sanlúcar para expertos.

Juan Miguel Giménez

Cambian los tiempos, cambian las costumbres, unos heredan la tradición, y otros la transforman; este es el caso que vamos a referir: un hombre y su guitarra, herencia de la tradición, de la baja Andalucía, de la tradición flamenca de Javier Molina, Niño Ricardo, Ramón Montoya..., que no se conforma en ser acorde a su tiempo presente, sino que salta al futuro inmediato de la guitarra.

La guitarra flamenca ya no pertenece a la música oral, esto es, sin tradición escrita. El "tocaor" pasa a ser guitarrista, músico y compositor. Piensa y reelabora lo que hace, es un intento de comprender más allá de la misma música.

Manolo Sanlúcar no se conforma con pertenecer a la vieja tradición oral del flamenco, avanza a través del tiempo y en un esfuerzo aprende música, composición y orquestación. Estudia la modalidad, la tonalidad y la armonía del flamenco para avanzar en



la evolución continua de este arte, abriendo nuevos caminos para futuros guitarristas, ya más universales, versátiles y preparados en un mundo cultural más globalizado. Su libro prologado por el compositor Luis de Pablo nos enseña la armonía del flamenco de la guitarra flamenca con consejos prácticos para guitarristas ya avanzados en la lectura musical. No se trata de un método de aprendizaje, sino de un estudio avanzado de la guitarra flamenca. No es un libro de fácil lectura en lo referente a la parte musical, pues está destinado a todas aquellas personas con un cierto conocimiento de la música.

Manolo tiene la paciencia de escribir para un sector de guitarristas que sin ser conocedores exhaustivos de la armonía, aprenden paulatinamente el estudio modal y armónico, un trabajo hecho pensando en el alumno, no en la mera difusión de conocimientos. Nos encontramos ante una obra meramente didáctica, con un esfuerzo para que el lector —el alumno de guitarra mayoritariamente— aprenda en profundidad unos conocimientos hoy en día absolutamente necesarios.

El libro está publicado por el Ayuntamiento de Córdoba, con un formato de 24,5 por 17 centímetros, tapas duras y el texto del interior, las imágenes y pentagramas presentan una gran nitidez y perfectamente distribuidos.

Quiero felicitar a las Instituciones Cordobesas por la inmensa labor que realizan en la difusión de la cultura flamenca, convirtiendo a Córdoba en el principal referente en la transmisión de este arte.

Una historia del flamenco.

José Manuel Gamboa

Edita: Espasa Calpe S.A., 2005.

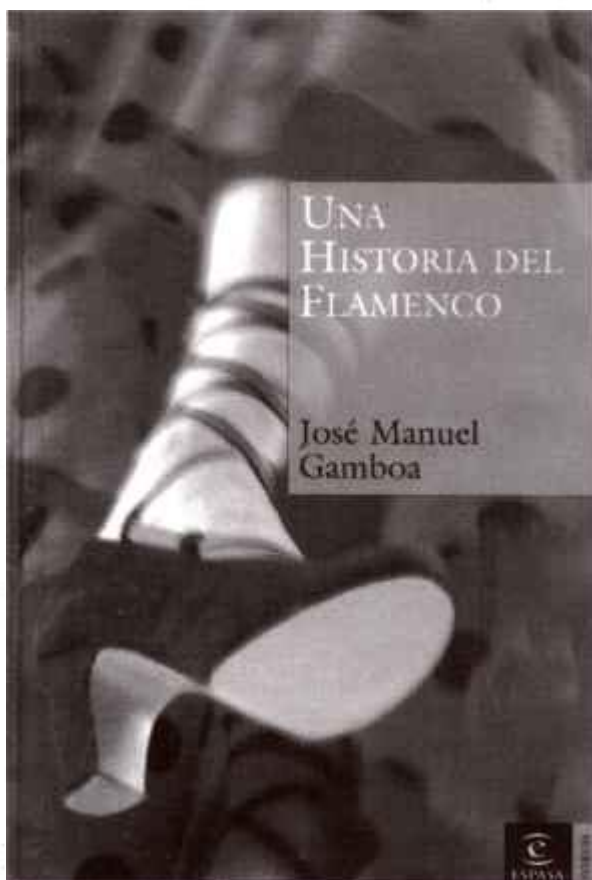
Págs. 581.

Escribiendo hacia atrás.

Manuel Lorente Rivas

Escrita hacia atrás, la historia del flamenco que presenta J. M. Gamboa es un ambicioso tratado del tema flamenco, rico en anécdotas nuevas y viejas, resulta trabajosamente enjaretado por la dificultad añadida de la inversión diacrónica, pero tiene la prudencia al modo de la historiografía académica de tomar la distancia de varias décadas para así tener «perspectiva histórica» y evitar caer en el compromiso de tener que mencionar a todo el personal de la escena actual; también se cura en salud al titular el libro como «una» historia, porque efectivamente hay «otras».

La recensión llega un poco tarde, ha pasado un año de su edición y el libro ya es sobradamente conocido. He escuchado críticas que hacen alusión a algunas imprecisiones cronológicas, además de arbitrarías atribuciones de autoría en los cantes antiguos, también de haber sido favorecido por un premio sospechoso de manipulación. Pero como se dice: no hay publicidad mala.



Pero dándole vueltas a la obra, creo que he encontrado la imagen que mejor nos puede servir para aprehender el gran esfuerzo que José Manuel Gamboa ha realizado en este laborioso tratado, y pienso que es la del buen navegante que remonta un río a contracorriente hasta buscar sus fuentes y establecer sus verdaderos parámetros y dimensiones más allá de los tópicos y nebulosas leyendas al uso.

Con respecto a la problemática de por qué discrepan los historiadores y por qué la historia se reescribe constantemente, el teórico de la historia Adam Schaff, nos dice que "... ante todo, los hechos de la historia nunca nos llegan en estado 'puro', ya que ni existen ni pueden existir en forma pura: siempre hay un a refracción al pasar por la mente de quién las recoge. De ahí que, cuando llega a nuestras manos un libro de historia, nuestro primer interés debe de ir al historiador que lo escribió y los datos que no contiene." (Historia y Verdad, Editorial Grijalbo, 1974). La cita nos viene bien para intentar ir más allá de reseñar de forma elogiosa el índice del libro y de comentar los posibles fallos ya reseñados por recensiones realizadas en otros medios.

En este sentido, pienso que la obra de José Manuel Gamboa está forjada sobre unos parámetros no explicitados del todo, pero que subyacen a lo largo de la trama del texto y que emergen a mi modo de ver en la deconstrucción del gitanismo mairenista como paradigma absolutista que dominó el mundo flamenco durante varias décadas de la segunda mitad del siglo veinte.

El tema es interesante porque nos lleva directamente a la sala del trono, la política y el poder en el mundo flamenco. De manera que a lo largo del libro dedica su tiempo a evidenciar las maniobras y engaños que rodearon el famoso concurso de las llaves de oro y a restituir en su importancia y trascendencia a los «otros», que fueron excluidos del debido reconocimiento. Entre otras cosas positivas del libro podemos destacar la asimilación e inserción de las más recientes investigaciones del flamenco que afluyen en su trama discursiva y por señalar algunos apartados de los muchos interesantes, el dedicado a las coplas flamencas y su relación con el folclore asturiano aporta claridad, también el tratamiento de la evolución de la guitarra, en lo que es un especialista. La reivindicación y tratamiento de los cantaores Silverio Franconetti y Antonio Chacón, también es interesante. Sin embargo, encuentro muy deficiente el tratamiento de la mitopoética del flamenco. Quedarse en el aspecto meramente musical del flamenco es un reduccionismo y pensamos que la dimensión cultural es clave para comprender su importancia y trascendencia en la especificidad identitaria de Andalucía.

Otra cosa interesante para descifrar el código Gamboa es, como dice Adam Schaff, lo que ha dejado de escribir y los datos que no contiene, ya que no hay una referencia explícita y rigurosa al panorama flamenco de los últimos treinta años, conforme remonta el río de la memoria y sin querer queriendo, cada recodo del río le sirve para insertar imágenes y referencias al presente, sin duda acertadas la mayoría de las veces, pero en otras ocasiones dan la impresión de querer forzar el curso del agua hacia molinos de su gusto.

Si con su esfuerzo por remontar la nebulosa riada de tópicos existentes en la memoria del flamenco y desmitificar el gitanismo, nos lleva al endiosamiento de otros, pero ahora «gachos», tampoco hacían falta tantas alforjas para este viaje.

Porque hay momentos en la lectura del libro en los que parece que lo que verdaderamente

subyace e importa es el tema del reconocimiento y el poder, evidenciando la fuerza que puede tener un libro para hacer y deshacer mundos según el color del cristal con que se miren las cosas.

Otra cosa que decía nuestro erudito Adam Schaff sobre el valor de las historias es conocer la posición y personalidad del autor, en este caso diremos que el Gamboa es un flamenco ilustrado que trabaja de funcionario en la SGAE de Madrid, buena gente que ayuda a los flamenquitos a rellenar los papeles y lo que haga falta, tocaor de guitarra que escribe libros y artículos, conferenciante, productor musical, crítico de flamenco en un periódico nacional y en definitiva una figura polifacética que está llamado a ejercer –y de hecho ya lo hace– una importante influencia en el mundo flamenco y que llegado este momento imagino que tendrá que tener cuidado en no caer en los fallos y defectos que él mismo incoa en su libro sobre determinados flamencólogos que quieren estar en todos los sitios y que confunden lo uno y especialmente lo suyo con el todo.

La posición de nuestro autor como flamenco militante madrileño es clarificadora para entender la ausencia de referencias al valor cultural del flamenco en Andalucía, también para entender determinados rechazos viscerales que esta obra ha dado lugar en determinados sectores de la flamencología, tensiones que evidencian choques tectónicos de la nueva división territorial de la España de las Autonomías, que gradualmente han ido cambiando la tradicional orientación segmentaría de fisiones y fusiones en la lucha por el control de los recursos económicos y simbólicos.

Resumiendo, diremos sin temor a equivocarnos que la obra que ha llegado a mis manos posiblemente sea el mejor y más completo tratado de flamenco en general que se ha publicado en los últimos años y que por tanto, consideramos de lectura de interés.

La Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco: nuevos tiempos, nuevas ideas.

Que la pasión por el flamenco se desate con la misma fuerza en Tokio que en el barrio de Santiago ya no es una sorpresa para nadie. En pleno siglo XXI el flamenco vive quizá el mejor momento de su historia, no sólo en el sentido estrictamente musical sino especialmente por todo lo que genera a su alrededor. Reconocido hoy como una de las señas de identidad del pueblo andaluz y con una enorme proyección a escala global, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía ha creado la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco para impulsar y coordinar las políticas relacionadas con el arte jondo.

Bibiana Aído, es la directora de la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco. Esta gaditana Licenciada en Administración y Dirección de Empresas por la Universidad de Cádiz y en 'International Business Administration' por la Universidad de Northumbria en Newcastle, llega cargada de proyectos y dispuesta a aunar su espíritu conciliador con la seguridad de quien sabe bien lo que quiere. La conservación, difusión y recuperación del flamenco, la plena integración en el mercado musical y su consolidación como industria cultural, la promoción del flamenco a nivel internacional, su investigación y conocimiento riguroso, y su aprovechamiento como recurso turístico y educativo, marcan las líneas maestras de la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco.

Para afrontar este nuevo periodo se requieren nuevas ideas y una nueva forma de abordar la gestión. Aído afirma que la clave del éxito está en la transparencia, un buen asesoramiento,



y en el diálogo permanente con todos los agentes implicados, para que la Agencia pueda alcanzar el objetivo para el que inicialmente fue creada: ser el organismo vertebrador de las políticas que se desarrollen en materia de flamenco desde la Junta de Andalucía.

Aído, mantiene que el flamenco es el alma de Andalucía y eso tiene que visualizarse en la sociedad. Con este objetivo está poniendo las bases de la acción de la Agencia de cara a los próximos años.

Ha comenzado por coordinar su actividad con otros organismos como distintas Consejerías de la Junta que realizan actividades relacionadas con el flamenco. Con la Consejería de Turismo en cuanto a potenciar el flamenco como recurso turístico, con la Consejería de Educación de cara a la formación en los centros escolares o con la Consejería de Innovación para impulsar medidas que favorezcan la creación de industrias relacionadas con el flamenco así como para potenciar el sector privado, ya que hay que tener en cuenta que el flamenco es un importante factor de desarrollo económico y de generación de empleo.

También se han abierto líneas de colaboración con otras instituciones públicas o privadas, como Ayuntamientos, Diputaciones, Ministerio de Cultura, etcétera. Y también con patrocinadores privados, como las entidades financieras, de cara a establecer sinergias que puedan beneficiar a la difusión, la promoción, la investigación o la formación en materia de flamenco.

Como punto de partida está prevista la creación del Observatorio del Flamenco, un instrumento para la obtención y el análisis sistemático de información y datos objetivos del entorno flamenco. Conocer la estructura del sector, peñas, festivales, empresas dedicadas a la comercialización, impactos económicos sobre nuestro territorio de las distintas actuaciones que se realizan tanto por el sector público como por el privado. Una herramienta de evaluación que será a su vez de autoevaluación para que la Agencia pueda perfeccionar



contenidos, facilitar el acceso del público a los mismos, mejorar programaciones y desarrollar cuantas iniciativas sean necesarias para que el flamenco se sienta protegido y su difusión sea la más adecuada. Todo para obtener una imagen clara y objetiva del mapa del flamenco y el estado en el que se encuentra y no desaprovechar las potencialidades que encierra nuestro arte más universal.

A partir de ahí, la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco continuará con sus actividades más clásicas como el circuito *Flamenco viene del sur* con el propósito de ampliar su radio de acción, su colaboración con los festivales, o sus relaciones con el tejido asociativo y las peñas flamencas.

El Centro Andaluz de Flamenco

La Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco tiene uno de sus pilares fundamentales en el Centro Andaluz de Flamenco de Jerez de la Frontera, que también ha estrenado nuevo equipo directivo. Olga de la Pascua, licenciada en Dirección y Administración de Empresas, es quien dirige esta institución que es el centro de documentación más importante del mundo. Consta de una biblioteca con más de 4.000 volúmenes, unos 1.200 archivos de música impresa, la fonoteca cuenta con casi 15.000 grabaciones discográficas, la colección de videos asciende a más de un millar de documentos y también consta de una hemeroteca y un archivo gráfico de gran importancia.

Pero el lugar central del CAF no se debe sólo a la importancia objetiva de sus fondos. Sino también a cómo es percibido por parte del público y los aficionados que contactan con el centro, tanto físicamente en esta sede, como a través de su web.

La del centro es la web más visitada de toda la Junta de Andalucía. Y ahí está la pista a seguir para dar un nuevo impulso al centro. Está constatado que existe una fuerte demanda de



información. Ahora de lo que se trata es de hacer más accesible los connidos del centro con las nuevas tecnologías como aliadas.

Con su ayuda se van a poner los fondos del CAF a disposición del mayor número de personas posible. Por eso, uno de los retos inmediatos es la digitalización, para que puedan ser consultados a través de Internet, y desde la ciberse des que se van a instalar en todas las provincias andaluzas, y que se irán extendiendo poco a poco por universidades y lugares que tengan especial interés para los aficionados al flamenco.

Además, la adquisición de fondos sigue siendo otra de las prioridades del CAF, con la mirada puesta en la calidad y la accesibilidad.

