

# Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 6. Año 2005

## Actas del Coloquio Internacional «Antropología y Música. Diálogos 4» *Pensar el Flamenco desde las Ciencias Sociales*

### Sumario

Flamenco en París. Algunas notas para la interpretación de una fábula exotista  
• El imaginario flamenco americano en sus primeras literaturas: New York 1930-1970 • El flamenco en los Estados Unidos: el mestizaje o la obsolescencia  
• Del plebeyismo al señorito. Notas para una historia de la recepción del flamenco • Música para rezar, música para bailar, música para llorar • Los flamencos no leen o ¿De qué sirve escribir? Meditación en ocho cantos de flamencología histórica lírica • Flamencología histórica • El maitenismo • La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco. Aspectos históricos-sociológicos analíticos y comparativos • Aproximación a las condiciones de producción artística en el baile flamenco actual • El flamenco y la cultura oficial española • De la efímera y trascendencia del flamenco en T. 30 años de experiencia • Estereotipos narrativos del flamenco en el cine español • El flamenco en prisiones. Llamada al compás del flamenco • Los tangos del camino • Nuevos horizontes en la recepción musical del flamenco • Escritura musical de la guitarra flamenca: historia, evolución y problemas • El flamenco como patrimonio inmaterial de la humanidad, un estudio del fenómeno en Jerez de la Frontera • Polisemitas del flamenco en la música española actual • Lo folclórico en el sinfonismo: nacionalismo turístico y de postal • Sobre la exportabilidad del flamenco inconsciente • El flamenco como transculturación





# *Música oral del Sur*

Revista Internacional

Nº 6. Año 2005

Actas del Coloquio Internacional «Antropología y Música. Diálogos 4»  
*Pensar el Flamenco desde las Ciencias Sociales*

JUNTA DE ANDALUCÍA  
Consejería de Cultura

Centro de Documentación Musical de Andalucía



**Presidente y Fundador**

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

**Director**

MANUEL LORENTE RIVAS

**Presidente del Consejo de Redacción**

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

**Consejo de Redacción**

ÁNGEL MEDINA

MOHAMED METALSI

JOSEP MARTÍ

MANUEL LUNA

ESTEBAN VALDIVIESO

DAVID COPLAN

SUSANA ASENSIO

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

MANUEL LORENTE RIVAS

MARTA CURESES

MANUELA CORTÉS

STEVEN FELD

CARMELO LISÓN TOLOSANA

JOSÉ MANUEL GAMBOA

**Secretaria del Consejo de Redacción**

MARTA CURESES

**Secretaría Técnica**

ISABEL SÁNCHEZ OYARZÁBAL

CARLOS ARBELOS

**Diseño**

JUAN VIDA

**Fotocomposición e impresión**

LA GRÁFICA, S.C.A.N.D. GRANADA

Depósito Legal: GR-487/95

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

**Edita**

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.



## Introducción

7

## Artículos

Flamenco en París. Algunas notas para la interpretación de una fábula exotista. <i>Jose Antonio González Alcantud</i>	9
El imaginario flamenco americano en sus primeras literaturas: New York 1930-1970. <i>Susana Asensio Llamas</i>	21
El flamenco en los Estados Unidos: el mestizaje o la obsolescencia. <i>Jaime Fatás Cabeza</i>	37
Del plebeyismo al señorito. Notas para una teoría de la recepción del flamenco. <i>Alberto González Troyano</i>	55
Música para rezar, música para bailar, música para llorar. <i>Génesis García Gómez</i>	63
Los Flamencos no leen o ¿De que sirve escribir? Meditación en ocho cantos de flamencología histórica lírica. <i>José Luis Ortiz Nuevo</i>	75
Flamencología histórica. <i>Eugenio Cobo</i>	85
El mairénismo. <i>José Manuel Gamboa</i>	105
La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco. Aspectos históricos-sociológicos, analíticos y comparativos. <i>Gerhard Steingress</i>	119
Aproximación a las condiciones de producción artística en el baile flamenco actual. <i>Francisco Aix Gracia</i>	153
El flamenco y la cultura oficial española. <i>Angelo Pantaleoni</i>	187
De la eficacia y trascendencia del flamenco en TV. 30 años de experiencia. <i>Romualdo Molina</i>	195
Esterotipos narrativos del flamenco en el cine español. <i>María Dolores Fernández-Figares Romero de la Cruz</i>	217

El flamenco en prisiones. Leemos al compás del flamenco. <i>Juan Miguel Giménez Miranda</i>	233
Los tangos del camino. <i>Esteban Valdivieso</i>	237
Nuevos horizontes en la transcripción musical del flamenco. <i>David Hurtado Torres y Antonio Hurtado Torres</i>	251
Escritura musical de la guitarra flamenca: historia, evolución y problemas. <i>Norberto Torres Cortés</i>	269
El flamenco como patrimonio inmaterial de la humanidad, un estudio del fenómeno en Jerez de la Frontera. <i>Hélène Giguère</i>	311
Polisemias del flamenco en la música española actual. <i>Marta Cureses</i>	321
Lo folclórico en el sinfonismo: nacionalismo turístico y de postal. <i>Tomás Marco</i>	337
Sobre la exportabilidad del flamenco inconsciente. <i>Timothy Mitchell</i>	349
El flamenco como transculturación. <i>Manuel Lorente Rivas</i>	363
	
El flamenco sin misterios. <i>Isabel Steva "Colita", Steve Kahn y Carlos Arbelos</i>	385
Secretos musicales. <i>José Antonio González Alcantud</i>	387
Biografía y obra de Camarón de la Isla. <i>Norberto Torres</i>	391
Historia Musical del siglo XX. <i>Marta Cureses</i>	393
Homenaje a la "Niña de los Peines". <i>Carlos Arbelos</i>	397

# INTRODUCCIÓN

EL NÚMERO QUE AHORA PRESENTAMOS ES EL RESULTADO de los eventos científicos culturales realizados entre New York (King Juan Carlos I of Spain Center, NY University, USA) en noviembre del 2001, y en la ciudad de Granada en España (Centro de Investigaciones Etnológicas “Ángel Ganivet”) durante los días 20 y 21 de marzo de 2003.

Las ponencias y debates científicos estuvieron acompañados de actividades culturales paralelas que como los documentales de Trina Bardusco y Jhon I. Horia, las fotografías de Isabel Esteva “Colita”, Carlos Arbelos y Steve Kahn, además de recitales flamencos en las respectivas clausuras, contribuyeron al desarrollo de los respectivos encuentros.

Nuestra revista es pionera en la promoción de este encuentro de arte y ciencia, favoreciendo la investigación y coordinación, archivo y divulgación de los trabajos y enfoques más recientes en el tratamiento científico del flamenco, sumando y abriendo el rigor y método científico académico, al desarrollo artístico de nuestro arte. La actualidad planetaria del flamenco requiere y posibilita una reflexión capaz de articular una resistencia cultural crítica capaz de trascender el etnocentrismo y diseñar de esta forma su presente futuro con la creación de obras de arte que trasciendan las estereotipadas repeticiones locales y globales.

Desde la antropología, la musicología, la sociología, la historia, la etnomusicología, la filología, y otras disciplinas académicas se ha focalizado el complejo de autoctonía, la difusión internacional, la feminización, la electrodomesticación, la hibridación musical, la transcripción, etc. Nuevos enfoques de tradicionales motivos temáticos que aportan y enriquecen el campo del conocimiento que del flamenco tenemos y vislumbran el camino de las nuevas investigaciones.

De esta manera la revista Música Oral del Sur cumple un largo proceso de doce años de contribución al conocimiento musical, los seis números editados –ya que la revista es bianual– representan un importante esfuerzo institucional, científico y humano inédito hasta la fecha. Hace doce años los paradigmas de investigación musical en España oscilaban entre el etnocentrismo folclórico y el estudio biográfico y de transcripción de la denominada música clásica o centroeuropea, en la actualidad y lideradas por la antropología cultural, las ciencias sociales en general han sido capaces de abordar y desarrollar el conocimiento y el tratamiento riguroso y sin complejos de las diferentes culturas musicales del mundo, superando por tanto el etnocentrismo y la debilidad epistemológica de este campo de pensamiento.



## Flamenco en París. Algunas notas para la interpretación de una fábula exotista.

Jose Antonio González Alcantud

*Antropólogo. Univ. de Granada.*

La relación entre París y el flamenco en cualquiera de sus dimensiones sigue estando estereotipada y pasa esencialmente por la influencia de éste sobre los intelectuales. Así se dice, por ejemplo, sobre el particular en un texto reciente: “Manuel de Falla, cuando vive en París, introduce a Debussy y Ravel en la guitarra española, y en particular en la guitarra flamenca. A mitad del siglo XIX, Rimsky-Korsakov y Mikhai Glinka han visitado Cádiz y Granada. Georges Bizet ha aparentado estar cerca de España cuando escribe “Carmen”, habiendo tomado su inspiración de un polo andaluz de Manuel García y de una habanera de “La Paloma” de Yradier” (Schreiner, 1990: 21). Esta genealogía es ampliamente repetida en todos los textos al uso.

Sin embargo, desde nuestro punto de vista cabe cuestionarse esa repetida genealogía. Debussy, por ejemplo, que era un gran sedentario al que le agradaba poco viajar, exclamaba que “A mí no me gusta hacer viajar más que a mis ideas”. En esa línea, influenciado sobre todo por las exposiciones de 1889 y 1900, y la presencia de *troupes* exóticas en los pabellones, escribirá música inspirada en lo oriental, China, el helenismo, y también en Andalucía. Así compondrá “Soirée dans Grenade”, “Lindaraja” y “Puerta del Vino”. Obras que se verán coronadas con la suite “Iberia”. Se dijo, en particular, que “Soirée dans Grenade” fue el resultado de uno de estos viajes de sillón, que tanto amaba Debussy. Y lo curioso es que convenció, al contrario de otros “orientalistas”, a los indígenas. “Su hispanismo auténtico—escribe algún autor— ha maravillado siempre a los indígenas de Andalucía. Manuel de Falla, que tenía, más que ningún otro músico, la pasión por su tierra natal, nos ha dejado el testimonio de su admiración por el genio intuitivo de este visionario” (Vuillermoz, 1957: 112). De manera que a uno de los más genuinos representantes de la imagen musical de Andalucía como fue Debussy, sólo le gustaba viajar alrededor de su cuarto, como a De Maistre.

Los dos únicos investigadores que han ofrecido luz sobre esta materia modernamente, en mi opinión, son Luis Lavaur y Mario Bois. Bois huye en particular de la condición misteriosa del flamenco, al abordar explícitamente el asunto del baile. Empleando una doble sensibilidad, flamenca y francesa, se expresa sobre “l’oscure généalogie des bailes”: “No daremos—escribe— aquí un árbol genealógico de los bailes andaluces por la sencilla razón de que es imposible de establecer. El flamencólogo Caballero Bonald dibuja un cuadro complejo en su bello libro “La danza andaluza”. Nosotros estamos allí perdidos” (Bois, 1999: 152). En esta órbita Bois señala la existencia de dos tradiciones, la escuela bolera y la que propiamente será la escuela flamenca. La escuela bolera sería anterior a la flamenca, procedía de las cercanías del ballet y de los bailes cortesanos. Mientras que la segunda estaría habitada por el duende. De hecho, el

romanticismo estuvo poblado de figuras como Marius Petipa, que creó los “ballets espagnols” después de su estancia en el teatro de la Zarzuela de Madrid, en 1841. A este mundo pertenecería la célebre Lola de Valencia, inmortalizada por Manet en el cuadro que llevaba su nombre. Según relata Bois: “Los parisinos no descubrirán la danza gitano andaluza, el *verdadero* flamenco, más que en el pabellón español de la Exposición Universal de 1889” (Bois, 1999: 160) (vide ilustración). Estas exposiciones provocarían un choque de tal género, que Debussy, por ejemplo, compondría “sans quitter Paris”, como dijimos, “La puerta del vino” y “Atardecer en Granada”. A continuación, nos expone Bois el caso de los ballets rusos, y en especial de Diaguilev, y a él le adjudica una anécdota muy propia de la época: la del bailaor Félix, que conoce en Sevilla casualmente en un medio pobre, y que arrastra a Londres, para la representación de “El tricornio”, basado en una narración de Pedro Antonio de Alarcón, en el teatro Alhambra de aquella ciudad. En el momento del estreno Félix se da cuenta que Diaguilev no ha puesto su nombre en el cartel. Loco de rabia abandona el teatro y se dirige a la iglesia de Saint Martin in the Fields, donde baila sobre el altar mayor; la policía lo detiene, y acaba encerrado en un psiquiátrico, donde morirá loco. En esta narración está encerrado todo el drama de los primeros flamencos, sometidos a la clandestinidad de su persona a pesar del genio que pudiesen tener. A partir de entonces vendrán tanto en Francia como en Estados Unidos los triunfos de Vicente Escudero, Carmen Amaya, Pilar López o José Greco. Y los grandes teatros, tan significados como el teatro vanguardista de los Campos Elíseos se abren al flamenco triunfante. Sobre ellos no vamos a deparar puesto que ya se ha vertido una literatura suficiente. Yo prefiero centrarme a través de algunos trazos sueltos sobre el flamenco parisino, más marginal, o acaso *anómico*, por emplear la expresión del sociólogo de la época, Émile Durkheim, para indicar el proceso de producción de la liminalidad social. Enrique Gómez Carrillo, un singular literato, que vive en el París de fin de siglo, y que tiene una sensibilidad tan española como francesa, nos da algunas pistas sobre el papel de las bailaoras flamencas en aquel tiempo. De la Exposición Universal de 1900, nos dice que ésta tuvo como principal atractivo, frente a la torre Eiffel, que califica, como otros intelectuales de la época, de “monstruosa”, el “Palacio del Baile”, donde habrían desfilado seis mil danzantes de todos los países. Tras mostrar gran admiración por el baile, continúa haciendo un acopio de imaginación histórica, subrayando que en la época del Imperio bonapartista que todo era “romano” en París, hasta que los soldados del ejército napoleónico comienzan a traer a su vuelta de España “panderetas y guitarras” que transportan ciertas alegrías mediterráneas. “Traen (los soldados) también —añade ingeniosamente— la nostalgia de los ojos negros que les miran con rencor, y a los cuales, piden que ‘ya que así los miran, los miran al menos’. El baile popular español principia a conquistar el mundo (...) En la Ópera, naturalmente, los que triunfan, entonces como ahora, son los italianos del ballet clásico (...) Pero fuera del recinto sagrado, en los conciertos y en las tabernas, Carmencita era la reina, como lo es hoy y, como lo será siempre” (Gómez, 1902: 17). Ella es la *hybris* y el erotismo. No obstante a Gómez Carrillo, le preocupa lo que le espeta “Morenito”, un bailaor sevillano, cuando va a despedirse de él, en referencia directa a la calidad de los ejecutantes de aquel flamenco: “Lo único que entristece a Moreno —narra—, además de su edad, es que las

bailaoras y los bailaores hispano-parisienses, sean tan malos. El único que le parece perfecto es Vincent el Valenciano, el antiguo león de la casa del Burrero, el maestro de Carmencita y de Estrellita, el que vio morir a la Concha y debutar a la Otero, el Vincent que ni envejece ni cambia, y que en París con su gabán de pieles y sus guantes, sigue siendo muy de allá. –Ese –me dice Moreno– baila como un Séneca. Luego, rascándose la oreja, agrega: –Ná, que si me quita usted a mí, que ya ya, y si le quita usted a él, pues entonces no queda ná...” (Gómez, 1902: 27). Moreno se iba a Berlín con la compañía de una tal Juanita Frazia, y antes de marchar aleccionaba con sus opiniones al escritor bohemio Gómez Carrillo, dejándole ver la mediocridad de las *troupes* flamencas que arribaban o residían en París.

Las argumentaciones de Moreno las contesta Gómez Carrillo, que no se halla muy convencido de las mismas, arguyendo lo siguiente: “Para mí estas tres chicas tienen grandes cualidades artísticas. Son la línea y son la gracia. Son la belleza morena, el encanto meridional, la encarnación de la alegría andaluza y de la ingenuidad gozadora. Son tres símbolos. Pilar, algo africana, con ojos de brasa y dientes de fiera joven, es el instinto. Otero, bohemia, loca, nerviosa, amiga de reírse de los demás, y de sí misma, parodiando a las bailadoras andaluzas y sonriendo con sonrisas de promesa, es alegría. Frazia, fina, esbelta, ondulosa, es el refinamiento. –Créalo usted, Moreno. Pero Moreno no cree en ná” (Gómez, 1902: 31). Se ve que el canon flamenco de Gómez Carrillo no está lejos del flamenco tipista, aunque tampoco atiende a los reclamos de la Exposición Universal, recién celebrada.

El triunfo de la mujer flamenca se tenía que producir en el café-concierto. El ambiente de éste lo describe también Gómez Carrillo con su fina pluma: “En Francia el café-concierto es el santuario de la mujer. No digo de la artista, sino de la mujer, de la chica graciosa y atrevida que carece de talento, pero que tiene gracia y que si no sabe declamar, al menos sabe divertirse y desnudarse, sonreír y ser irónica (con su monóculo) y ser tierna también a veces. Ya Jorge Sand decía que todo parisiense lleva un comediante en el alma. Los *barnums* lo saben, y cuando una mujer adquiere gran celebridad a causa de un escándalo, la llaman y la contratan. ¿Para qué, si ni ha aprendido a cantar ni es saltimbanqui, ni siquiera baila sevillanas? Para nada, para enseñarlas y hacerlos aplaudir. Todos conocimos a Liane, a Laura y a Suzón no siendo sino grandes cortesanas, y el Olimpia contrató a una, Folies a otra y la Scala a la tercera. Al cabo de tres meses, las tres sabían bailar. Y la ciudad que hace tres hace ciento si le dan oro y aplausos. París hace mil al año” (Gómez, 1902: 73-74). Luego pasa revista Gómez a las mejores salas de París, entre las que destaca el Folies-Bergere, el Casino, la Scala, el Dorado, tras que menciona a los locales más “inmorales”: la Parisiana, el Olimpia, y por supuesto, la Cigale y el Diván Japonés, en Montmartre.

Sin embargo, en los cafés-conciertos parisinos de la Belle-Époque, es decir en el período comprendido entre 1871 y 1914, no aparecen rastros de la presencia flamenca, al menos si nos atenemos a las historias publicadas de la vida tabernaria de París. La taberna, a continuación el café, y finalmente el bistró, han sido considerados por los parisinos, desde la Revolución, como el “berceau de la République”, un lugar de sociabilidad marcado por la ebriedad, la sexualidad libre, y sobre todo por la libertad de palabra, por lo que para algunos otros autores era equiparable realmente a una suerte de cerebro o corazón del republicanismo.

Las cervecerías atendidas por muchachas, o “brasseries à filles”, el modelo más cercano al café concierto cuya atracción fuesen chicas, apareció durante la Exposición Universal de 1876. Se ha escrito que existían 40 cervecerías con muchachas en 1872, para convertirse en 181 en 1887, y acabar siendo más de 200 diez años después (Bihl-Willette, 1997: 159). Muchos de estos lugares servían sencillamente para encubrir la prostitución. En los cafés-conciertos, menos manchados por el estigma de las muchachas que actuaban en ellos, los empresarios se comportaban como auténticos negreros, excepto en el caso de las grandes figuras a las que hacen algunas concesiones. Se conoce que los artistas tenían un ritmo de trabajo infernal del orden de doce o quince horas diarias, después de haber sido utilizados en varios establecimientos pertenecientes al mismo dueño, y algunos de ellos tenían cuatro o cinco (Condemi, 1992: 127). Los contratos eran leoninos, dado que los directores se reservaban todos los derechos, tanto a romper el contrato como sobre el resultado, bueno o malo, de las actuaciones y las consecuencias profesionales. El pleito que Madame Thérésa presenta en 1863 contra el director del Alcázar fue un gran suceso, puesto que este último demanda a la cantante cuarenta mil francos en concepto de indemnización por haberlo abandonado para ir a cantar al local de la competencia, llamado Eldorado. El pleito fue perdido por Thérésa, y el director de Eldorado hubo de pagar la reclamación a su homólogo del Alcázar. Sólo en 1903, debido a la presión de los sindicatos de artistas, se pudo conseguir una situación para los artistas del café-concierto que los sustraía a la esclavitud laboral a que habían estado sujetos (Condemi, 1992: 131).

Como puede observarse la vida de las artistas transcurría entre la prostitución y la explotación más descarada. Las flamencas no debieron, lógicamente, escapar a esta tendencia. No obstante, cara al público, la historia de los cafés cantantes está marcada por la sociabilidad. Amén del destacado papel de los cafés en el desencadenamiento de la Revolución Francesa misma, la historia revolucionaria e intelectual parisina del siglo XIX no se puede entender sin estos lugares, que constituyen un punto intermedio entre la taberna y el bistró. Suele recordarse que el propio Marx conoció a su inseparable compañero de aventuras revolucionarias Engels en uno de estos cafés, donde el comer, el beber y el fumar eran parte fundamental del ambiente de fraternidad y de amistad que los singularizaban (Scott, 1996: 1).

Un factor añadido que merece ser tenido en cuenta, es el que menciona Luis Lavour, referente al régimen físico de las bailarinas de ballet, reducidas a los huesos por su dureza, por oposición a las flamencas con propensión a estar corporalmente rellenitas: “Por mi parte —escribe Lavour—, atribuyo vital trascendencia en la apertura al baile español de los mejores teatros europeos a los rigores del régimen dietético y a la despiadada calistenia de las barras fijas (...) Tendía a esquelétizar a las sufridas *danseuses* y si el romántico de pro exaltó en odas y endechas a su sílfides incorpóreas y vaporosas, también se distinguió en la realidad por su poca resistencia a dejarse atraer por mujeres razonablemente llenitas” (Lavour, 1976: 150). Como añade acertadamente Lavour la danza española “erotizó” el mundo del ballet, contribuyendo con ello a su triunfo. El erotismo era el factor añadido al flamenco, cuya naturaleza procedía del mundo literario finisecular, si bien en éste alcanzó una dimensión literaria nihilista (Litvak, 1979). En este camino el caso de Lola Montes al entrar en el mundo

del ballet flamenco es hiperbólico, como veremos. También se le adjudica a la dimensión gitana del baile flamenco, las características del *assaouismo*, la cercanía con el trance terapéutico, según el cual en “la tribu no se emplea en ‘dar a las palabras’ un sentido más puro’, sino a provocar unas sensaciones más fuertes: contorsiones, convulsiones, recorriendo todo el cuerpo” (Hilaire, 1954: 25), que lo acercaría aún más al mundo de la carnalidad primigenia, al lado dionisiaco de la cultura erotizada, rompedora de prohibiciones (Bataille, 1982).

Que poco significaban la calidad y mucho menos la autenticidad del flamenco nos lo indica el mencionado caso de Lola Montes, al cual ya hizo referencia igualmente Luis Lavaur. Lola Montes, como es bien conocido, era escocesa y no hablaba una sola palabra de español, lo cual no le impidió asegurar una y otra vez, tanto en las notas biográficas que otros escribieron sobre ella, como en su autobiografía, que había nacido en 1823 en Sevilla. De hecho, hoy se sabe que se quitaba cinco años y que además mentía sobre su ascendencia. Según sostenía ella misma, su padre era un oficial inglés y su madre, aunque irlandesa, había nacido en la Habana, y por ambas circunstancias ella se llamaba María Dolores Lorris Montes.

En su autobiografía Lola Montes vuelve a insistir en la misma línea, que “su madre se llamaba Oliverres de Montalvo, ilustre casa que procedía de un joven guerrero moro que abjuró del paganismo”: “Es de esta época –añade la Montes– que data en mi familia un poco de esta sangre africana de la cual yo extraigo mi ardiente vivacidad” (Mirecourt, 1857: 7; 57-58). Según todos los datos disponibles, la superchería de Lola Montes, haciéndose pasar por española era bien conocida en su época. Ella era de aquellas que conocían bien el arte de desnudarse en el escenario lo que en su caso falta de otro arte, era en definitiva lo más importante. Así lo hizo, que sepamos, en el teatro de Port Saint-Martin para escandalizar a Petipa, otro exotista que empleaba el recurso tipista español, con quien había roto sentimentalmente.

Si esto ocurría en 1841, dos años después en el colmo de la impostura exotista, la Montes triunfaba en su propia tierra, en Gran Bretaña, haciéndose pasar por española. Nada menos que el Covent-Garden, una tarde de junio de 1843, el público espera un espectáculo de trasfondo español, “El Barbero de Sevilla”. El periódico *Morning Herald* había anunciado que la “señora Lola Montes, del Teatro Real de Sevilla”, actuaría bailando una guaracha. El mismo periódico le hace una larga entrevista a la artista, y Georges Lewis, el entrevistador, entusiasmado por el alma latina de Lola, se permite apostillar: “Ella ofrece el tipo andaluz en toda su pureza. Liger y graciosa como una joven fauna, cada uno de sus movimientos hace cuerpo con su música” (Augustin-Thierry, 1936: 49). La impostura de los estereotipos españolizantes ha triunfado finalmente en el propio Coven Garden de la mano de una “española” sobre cuyo “perfect english” nadie se interrogaba, deseoso como estaba el público metropolitano de hallarse ante un ejemplo de “pureza andaluza”.

Las Exposiciones Universales por sí solas constituyeron un lugar privilegiado para que el flamenco, ligado cada vez más a la imagen nacional de España, se presentase ante un público parisino progresivamente más ávido de sensaciones exotistas. Si en la Exposición Universal de 1867, en un medio exotista aún incipiente, el pabellón de España, al igual que el de Portugal, se presentaba como una prolongación del renacimiento ibérico, y se celebraba en

las noticias que transmitía *L'Illustration* la chufa valenciana como una bebida típica del país para enjugar la inevitable sed, dado su clima extremadamente seco<sup>1</sup>, en la Exposición de 1878 la imagen ya era bien distinta. Sobre la fachada del pabellón español –se lee igualmente en *L'Illustration*: “El conjunto reproduce fragmentos, motivos y ornamentos tomados del Alcázar de Granada, la Alhambra, de la catedral de Córdoba, de diversos palacios y edificios religiosos de la bella época morisca”<sup>2</sup>. Se celebra en aquel entonces esta fachada a la morisca, que para poder ser construida ha presentado a sus modernos constructores, se dice en *L'Illustration*, problemas de fragilidad y estabilidad, como toda la arquitectura árabe.

La moda “española” queda reflejada por la presencia de ballets, óperas y operetas que pretenden reflejar ese mundo. Es el caso de la ópera cómica “Pepita”, de M. Delahave, cuyo argumento recuerda la misma matriz seductora de “Carmen” o de otras obras muy posteriores como “La mujer y el pelele” de Pierre Louys, tramadas todas en argumentos similares: la mujer sureña que seduce al europeo. En “Pepita”, una hermosa hembra gaditana mantiene relaciones amorosas con un joven oficial inglés de Gibraltar<sup>3</sup>, acentuando el destino trágico del amor con la lejanía cultural. En la Exposición de 1889 ya está muy centrado el todo París en la atracción exotista, sobre todo de aquellos países islámicos y asiáticos cuyos pabellones reflejan el aumento de la influencia francesa en materia colonial. También se observa que España, frente a ese auge exotista y colonial, pretende agrupar a los países “hermanos” de América, todo ello a iniciativa de periódicos como “La Raza Latina” (Bravo, 1889).

En la Exposición de 1900 vuelve otra vez aquella atracción de 1878 por España, y así se llega a torear un toro de muerte en el recinto expositivo, contraviendo el espíritu francés contrario desde la Revolución al maltrato o el sacrificio de animales (G. Alcantud, 2003). También las bailarinas andaluzas vuelven a hacerse presentes en la prensa: “No hay nada que decir de las numerosas danzarinas españolas, que en la Feria, en Andalucía, alrededor del mundo, etc. nos ofrecen los atractivos, jamás agotados del “meneo”, ese meneo de riñones, esos arcos de piernas, ese lanzamiento de cabezas, que se tienen o detentan como unos resortes, en un torbellino rojo, negro o azul. Es suficiente decir que ellas figuran entre las más expertas danzarinas, que sus pasos eran muy puros, y queremos creer que sus intenciones también”. Se acaba el relato con un tajante conclusión: “Una Exposición sin españolas no sería una verdadera Exposición”<sup>4</sup>. Uno de los platos fuertes del exotismo parisino fueron los flamencos, y ante todo las flamencas.

Por el contrario, como ha señalado Manuel Lorente, la reacción de los autóctonos ante la representación española y andaluza presente en esta misma Exposición fue absolutamente negativa, y por ello contestada, tanto desde la prensa por un crítico tan señalado en Granada como Francisco de Paula Valladar, como en el propio Teatro Alhambra donde actuó la *troupe*, con gran escándalo de los presentes (Lorente, 2001: 36-37). El anti-flamenquismo intelectual tuvo en Valladar uno de sus mejores y más combativos valedores, frente a otras

1. *L'Illustration*, nº 1255, 16 de marzo de 1867.

2. *L'Illustration*, nº 1841, 8 de junio de 1878.

3. *L'Illustration*, nº 1848, 27 de julio de 1878.

4. *L'Illustration*, nº 3008, 20 de octubre de 1900.

figuras proflamenquistas como Lorca o Falla (G. Alcantud, 2004a). Los antiflamenquistas querían ahuyentar la “españolada”.

Volviendo a nuestro punto de partida, París: cuando el flamenco comienza a convertirse en un fenómeno realmente espectacular y cosmopolita en esta urbe es a través de su incorporación al mundo de los ballets. El cronista y tratadista de la danza parisina de los años veinte, André Levinson hace un seguimiento particular de quienes acuden a los teatros más afamados, en especial a los de los Campos Elíseos. De la temporada de 1922, dirá que actuó en el teatro de la Comedia de aquellos Campos Elíseos, Lolita Osorio, con una mezcla de “aires populares españoles” de diferentes procedencias. Sostiene Levinson desde el fondo de estas fusiones amenazan “los peligros del music-hall”, que por su carácter escasamente estético acercan los ballets al mundo del circo (Levinson, 1924: 238).

Para Levinson, la gran renovadora de la danza española y andaluza en París, será Antonia Mercé “La Argentina”, que aunque nacida en aquel país había heredado la sangre española a través de su madre andaluza. Sin embargo, ésta comenzó igualmente actuando, a falta de locales de postín propiamente flamencos en el Moulin-Rouge, en el Olympia, lugares típicos del music-hall, hasta que llegó a actuar en dos templos de las artes escénicas y musicales francesas: el teatro de los Campos Elíseos y la Ópera Cómica. Estos últimos hechos la llevaron a fundar en 1928 los “ballets españoles”. “Sólo ella ha epitomizado y regenerado un estilo que ha abaratado y falsificado el music-hall gitano salido fuera de Sevilla. Y el indescriptible acontecimiento ha arrojado una nueva luz sobre la danza española en la vieja y noble Europa exótica” (Levinson, 1928: 7). Según Levinson la clave del éxito de la Argentina reside en la transformación del folclore español, de las “danzas nativas”, “que son los primeros tartamudeos rudimentarios del instinto primitivo, las cuales ha reducido a un estilo”. “Ella se ha dado cuenta de la doble naturaleza de esta danza, que hechiza tanto nuestro espíritu como los sentidos. Su frenética explosión —la pasión animal que poseen las danzas populares, girando y girando convulsamente, en la plaza de Ronda— se ha disciplinado en la forma, inscribiéndose en movimientos de una gran elegancia y llevándola a la perfección” (Levinson, 1928: 8). Se trata, pues, de la domesticación del cuerpo mediante lo sublime estético.

En esa línea, Levinson recuerda expresamente el “salvajismo” de las danzas surgidas en las cuevas del Sacromonte granadino, y cómo la Argentina las ha domeñado para convertirlas en verdadero arte. Asimismo se remite también al “Amor Brujo” de Falla, el cual interpretado en la Ópera Cómica por la Argentina, constituiría para él un ejemplo de “verdadero” arte andaluz (Levinson, 1928: 60). Para Levinson, si la danza oriental se dirige hacia adentro, y la occidental vuelve los movimientos hacia el interior, la andaluza se asemeja a una S, con unos movimientos sinuosos que recuerdan las decoraciones alhambrescas. Podríamos aplicarle a esta interpretación danzante las reflexiones de Ph. Legendre sobre la relación entre danza y poder. Según Legendre, “Las danzas son una de las raras instituciones integralmente ceremoniales, que el discurso burocrático, en la era de la gestión de masas siguiendo los principios industriales, pretenden no solamente preservar sino promover” (Legendre, 1978: 276). Lo que ocurre es que esta promoción de las danzas ceremoniales se lleva a cabo exclusivamente desde el dominio de los cuerpos, desde su educación, siendo el

baile flamenco, en teoría, su contrario, el cuerpo en frenesí híbrico. Las políticas del cuerpo difieren profundamente en lo tocante a la danza, y el flamenco se presenta culturalmente como la antítesis del orden moral y estético burgués, y por ello, para hacerlas digeriblesse las quiere domesticar.

Casi sesenta años después de haber descrito Gómez Carrillo la situación de un flamenco que llegó sobre todo a París a través de las bailarinas, y que estuvo ligado a la vida de los cafés y los cabaret, nace una revista, también en París, con el ánimo de reflejar el nuevo momento del flamenco en esta ciudad y en Francia. La redactora, Lola Borrás, se presenta como “antigua artista de los teatros tolosanos”, figurando como “président d’honneur” de la revista el conocido poeta y surrealista Jean Cocteau, tan aficionado a todo lo español. La búsqueda de los horizontes sureños, opuestos a la tristeza de la vida parisina, la expresa la propia Lola Borrás en un poema al inicio del número: “Dormir/ Ne plus penser a rien/ Hair/ Beaucoup de bruit pour rien/ Tristesse/ Ciel gris/ Averse/ Depart// Morne solitude/ Spleen/ Spleen des jours sans froid/ Sous ton toit/ Ciel gris, toujours le même/ Haine/ A travers le prisme/ De Paris”<sup>5</sup>.

Bajo este espíritu reivindicativo de lo andaluz, la revista pretende captar suscriptores y anunciantes. A través suyo se pueden rastrear los lugares donde se daba flamenco en París. Así, por ejemplo, es anunciada la llegada de Carmen Amaya a la ciudad, para actuar en el teatro de los Campos Elíseos, el lugar de la vanguardia teatral, musical y danzante del momento. A este propósito se anuncia la salida de un disco de Amaya, con Sabicas a la guitarra, en la firma Polydor. También se anuncia la existencia de un *atelier* de baile flamenco a cargo de Mariano García, alias “Rayito”, “maitre de danse espagnole”. Finalmente se da cuenta de una fiesta flamenca organizada por el Flamenco-Club, sociedad animada por Georges Benattar, redactor de la revista, en el restaurante “El Piropo”, de la rue Fontaine, en pleno Pigalle, la zona parisina de diversiones nocturnas por antonomasia. La fiesta queda descrita de esta manera: “En el corazón de Pigalle, en un marco andaluz, una fiesta de España, tal podría ser intitulado este artículo. En efecto, el Flamenco-Club había invitado a los miembros y amigos a “El Piropo”. Nos ha permitido apreciar dos excelentes espectáculos sobre España, presididos por un representante de la embajada española, M. Sito Alba, director de la Biblioteca española, cuya presencia se notaba en la sala”. En este auténtico acto social cantaron el Niño de Murcia y Salvador de Córdoba, y al baile estuvieron Morenita Sanz, que actuaba también en el Casino de París, y a la que se cataloga como “fuego y pasión”, Manolo Paz, considerado un virtuoso del zapateado, y Elvira del “Albaicín”, cuyo arte es definido como “belleza sombría de líneas nobles”. De entre los tocaores se destaca a Antonio Utrera, del que se dice que actúa en el teatro de l’Etoile junto a María Angélica. Finalmente, además de “El Piropo”, se da cuenta de la existencia de otro local flamenco, “La Puerta del Sol. Le cabaret espagnol de Paris”, ubicado en rue Pierre-Charron.

5. Dormir / No pensar en nada / Despreciar / Mucho ruido para nada / Tristeza / Cielo gris / Lluvia / Partida / Sólo mal tiempo / Spleen / Spleen de días sin frío / Bajo tu techo / Cielo gris, siempre el mismo / Desprecio / A través del prisma / de París.

Uno de los casos realmente curiosos del flamenco en París, que ha dejado testimonio escrito de su existencia, es el de Navarro Puente. Este guitarrista publicará a mediados de los años ochenta un revista mensual en edición muy modesta, pero cuidada desde el punto de vista intelectual, ya que tras la misma se acoge un método para la enseñanza de la guitarra flamenca de Navarro, dado a conocer por entregas. En realidad Navarro Puente no es otro que el norteamericano Terry Fleming, que se describe a sí mismo de la siguiente guisa: “Nacido en Toronto en 1946, sigue hasta la edad de 23 años un curso típicamente norteamericano. Sus estudios en Victoria (Columbia Británica) y en Berkley School of Music, terminan con un primer premio en armonía y en composición, un segundo premio en contrapunto, un primer premio en clarinete y un segundo premio en flauta travesera”. Su encuentro con el flamenco lo presenta como un asunto del destino, como no podía ser menos: “Compra un disco de jazz, pero se da cuenta al abrir la bolsa de que se trata de un disco de guitarra flamenca de Carlos Montoya. Quince días más tarde está en Andalucía, en Córdoba, punto de partida de su iniciación flamenca que le hará señaladamente bifurcar su itinerario musical”. Esta es la manera azarosa por la que quedará seducido y atrapado por el flamenco.

Navarro Puente hace dos interesantes observaciones sobre el flamenco en su revista-método. En la primera esgrime: “Los ‘flamencos’ y los ‘gitanos flamencos’ en particular, no saben, excepto algunas excepciones, leer la música escrita. La tríada del flamenco (guitarra, danza y canto) se hace de oreja y por contacto (...) El flamenco, en este mundo particular y un poco cerrado, se vive todos los días desde el nacimiento hasta la muerte. La música flamenca deviene entonces un formidable hábito y para cualquiera que viva en esas condiciones es la cosa más natural del mundo (...) La transmisión del flamenco en el extranjero presupone la escritura musical y la intelectualización de las ‘explicaciones’ escritas. Nosotros no tenemos la misma cultura aunque se puede amar esta música y, en el fondo, la marcha de los extranjeros es precisamente ‘extranjera’ por la manera de hacerla ‘natural’ de los flamencos, de allí debajo, de España. Para una persona interesada verdaderamente en el flamenco, esto no puede ser suficiente... es necesario ir. Dos meses por año o también dos semanas valen más que no ir nunca. Pero, en todo caso, si este interés es suficientemente poderoso y si la motivación es muy fuerte, se terminará por hacer el viaje. La gran diferencia entre mi cultura, la vuestra y la suya, es que ellos no se esfuerzan en comprender, ellos lo “hacen”, pudiéndose darse el caso que se interesen en comprender “después”. Los extranjeros que van a España a la “cuna” del flamenco no tienen ningún problema de adaptación a esta manera de pensar. Al contrario, aquellos que se quedan entre ellos no tienen una aproximación “mala” sino un acercamiento “ciego” a la comprensión, al estado del ser, del pulsar y del vivir en esta “cuna””.

Creo que resulta suficientemente explícito el texto anterior para indicarnos el grado de entrega del extranjero que quiere acercarse al flamenco, y la actitud iniciática y expectante que adopta desde el primer momento. En definitiva, tal como Eve Brenel ha detectado, el aspirante trata de emular los pasos del “ser flamenco”, con la adquisición de un “habitus”, tramado temporalmente en la vida social y de clase (Brenel, 2003). El rechazo o las dificultades añadidas a este “ser flamenco”, adquirido por los foráneos, y especialmente los

extranjeros, es bien significativo de la dureza de iniciación flamenca, a pesar de la supuesta hospitalidad de la habla Navarro Puente (G. Alcantud & Lorente, e.p.).

De otra parte, Navarro Puente, idealizando lo de aquí, se plantea, en el reverso de la *autenticidad*, el problema de las gentes que en París han hecho del flamenco un “business”. En la fauna que se dedica al flamenco comercial en Francia, destaca en primer lugar, a aquellas personas que gritan en lugar de cantar, que aporrean, cuando ellas no raspan en lugar de tocar y finalmente aquellas gentes que agujerean el estrado en lugar de danzar. Esta ‘fauna’ trabaja (a falta de otra palabra) en restaurantes desconocidos (...). Con eso, hacen la españolada de mal gusto y son pagados con una pitanza de esclavos por hacer unos pases hasta altas horas de la mañana. Después de haber tomado un taxi, no les queda más que una ‘fortuna’ en pequeñas monedas”. Se ve que el flamenco norteamericano afinado en París abomina de la impostura.

Pormenoriza Navarro Puente los otros de la “fauna” flamenca parisina: “Existen también los profesionales del sábado tarde. Estos aficionados toman el trabajo de los profesionales y esto sin ningún signo de mala conciencia (...) Aceptan hacer los espectáculos con una tarifa más que ridícula y haciéndolo ‘sabotean’ el trabajo de los otros”. La tercera categoría que nos describe es la de los artistas que trabajan en restaurantes por un ‘caché’ aceptable: “Ellos hacen de todo, desde la españolada hasta el buen flamenco. En las tournées las condiciones de alojamiento y de comida son frecuentemente penosas, lo cual va a la par con los empleadores que, por desprecio, ‘olvidan’ incluir en el pago (...) el boletín salarial, la seguridad social, la jubilación...”. La última categoría descrita es la de los artistas flamencos que disponen de medios y pueden elegir sus giras, y de los que dice Navarro Puente que prefieren en ocasiones cualquier otro trabajo a meterse en la “jungla” de París, Londres o cualquier otra gran ciudad. Y concluye: “¿El oficio? No existe en Francia (...) es la ley del más fuerte la que prevalece en una situación pasablemente no profesional. El negocio está construido sobre golpes de hipocresía, de irregularidades de todo género, de empleadores tan cerca de sus pequeños asuntos que no reconocen ni diferencian entre la calidad y la mediocridad”.

Las amargas reflexiones de Navarro Puente, tanto a propósito de la difícil aceptación de los extranjeros en el flamenco, y de la autenticidad gestionada por los celosos autóctonos, como del mundo flamenco parisino son pertinentes en absoluto. Por ellas inferimos que el flamenco parisién estaba marcado por el estigma de la falsificación, y había desplazado la autenticidad, en connivencia con la flamencología literaria, hacia el triángulo ciertamente mágico de Triana, Jerez y Ronda. Este triángulo, gestionado por los flamencólogos literarios, se reúne en sus intereses últimos con los de la Andalucía trágica, para gestionar la “expresión de la miseria”, una de las manifestaciones de la aspiración al “sueño andaluz” (G. Alcantud, 2004 b).

El bloque genealógico y territorial para el estudio del flamenco parece claro para la mayor parte de los autores. En primer lugar se alza la supremacía precitada del triángulo Jerez, Ronda y Triana. En segundo lugar, ha de tenerse presente el complejo de autoctonía, que identifica plenamente lo andaluz y lo flamenco, más allá de lo gitano. Leblon, agitado por la tragicidad andaluza, señala: “Flamenco no es un sustantivo o un adjetivo para designar

un canto, es una visión del mundo, una filosofía, un arte de vivir. Este flamenco, hoy día, no es simplemente ser gitano, es ser de la Andalucía de Lorca, es ser más andaluz que nadie, más gitano y más andaluz que Antoñito el Camborio o que Soledad Montoya, aquella de la pena negra” (Leblon, 1990: 180). Es la Andalucía de la tragedia lorquiana.

Esta tozuda idea romántica, tramada entre autóctonos y foráneos, se sigue repitiendo y anhelando con sospechosa energía hasta el día de hoy. Creo que este simposio va a ser inflexivo para liberar al flamenco de sus fantasmas y estereotipos. Al exponer, en breves pinceladas, que no agotan el problema, el caso del flamenco en París, nuestro interés ha residido en sacarlo de un lado de la producción estereotípica exotista, y de otro del encierro autoctonista. Ambos al fin y a la postre son parte de un mismo discurso hermético, de una amable cárcel conceptual que lo tiene encadenado a los estereotipos.

## Referencias

- AUGUSTIN-THIERRY, A. *Lola Montes. Favorite Royale*. París, Bernard Grasset, 1936.
- BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Barcelona, Tusquets, 1982.
- BIHL-WILLETTE, Luc. *Des tavernes aux bistrots. Une histoire des cafés*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1997.
- BOIS, Mario. *Le Flamenco*. París, Marval, 1999.
- BRAVO, Luis. *América y España en la Exposición Universal de París de 1889*. París, Impr. Paul Dupont, 1890. Prólogo de Juan Valero de Tornos.
- BRENEL, Eve. *Le monde des flamencos*. Thèse doctoral, Université Franche-Comté, 2003.
- CONDEMI, Concetta. *Les cafés-concerts. Histoire d'un divertissement*. París, Quai Voltaire, 1992.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique. *Bailarinas*. Madrid, B. Rodríguez Serra, 1902.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio. “Taurolatrías periféricas: París / Tánger”. In: García Baquero, Antonio & Romero de Solís, Pedro (eds.) *Fiestas de toros y sociedad*. Sevilla, Maestranza de Caballería, 2003: 461-482.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. “Valladar, o los adarves del non nato movimiento folclorista granadino”. In: Viñes Millet, Cristina (ed.) *Valladar, los sueños de un romántico (1854-1924)*. Granada, Casa de los Tiros & Cajagranada, 2004 a: 107-119.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. *Deseo y negación de Andalucía. Lo local y la contraposición Oriente / Occidente en Andalucía*. Universidad de Granada, 2004 b.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. & LORENTE RIVAS, M. “Transculturaciones flamencas. Varía inflexiva”. In: *Archivo Antropológico Mediterraneo*, Palermo, en prensa.
- HOFFMANN, Leon-François. *Romantique Espagne. L'Image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*. París, PUF/Princeton, 1961.
- HILAIRE, Georges. *Initiation “flamenca”*. París, Eds. Du Tambourinaire, 1954.
- LAVAUUR, Luis. *Teoría romántica del cante flamenco*. Madrid, Editora Nacional, 1976.
- LEBLON, Bernard. *Musiques Tsiganes et flamenco*. París, L'Harmattan, 1990.
- Le Mensuel de la Guitare Flamenca*. París, Musila, 1984-1985.

- LEGENDRE, Pierre. *La passion d'être un autre. Étude pour la danse*. Paris, Seuil, 1978.
- LEVINSON, André. *La danse au théâtre, esthétique et actualité mêlées*. Paris, 1924.
- LEVINSON, André. *La Argentina. A Study in Spanish Dancing*. Paris, Eds. Des Croniques du jour, 1928.
- LITVAK, Lili. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona, A. Bosch, 1979.
- LORENTE RIVAS, Manuel. *Etnografía antropológica del flamenco en Granada. Estructura, sistema y metaestructura*. Granada, Universidad, 2001.
- MIRECOURT, Eugène de. *Lola Montés*. Paris, Gustave Havard ed., 1857.
- NAVARRO PUENTE. *Flamenco. Revue artistique et culturelle*. Paris, 1959.
- SCHREINER, Claus(ed.) *Flamenco. Gypsy Dance and Music from Andalucía*. Portland, 1990.
- SCOTT HAINE, W. *The World of the Paris Café. Sociability among the French Working Class, 1789-1914*. The John Hopkins University Press, 1996.
- VUILLERMOZ, Émile *Claude Debussy*.(1957). Paris, Flammarion, 1981.

## El imaginario flamenco americano en sus primeras literaturas: New York 1930-1970<sup>1</sup>.

Susana Asensio Llamas

Etnomusicóloga. CSIC.

Mis primeros acercamientos académicos al flamenco vinieron dados por noticias y artículos que cada vez con más frecuencia me llegaban de Estados Unidos en referencia a España, lo español y, recurrentemente, lo flamenco. Durante tres años realicé una investigación posdoctoral en New York, en los departamentos de Música y de Español de dos universidades americanas, Columbia University y New York University. El tema inicial de dicha investigación era la representación y construcción musical de la identidad musical española en New York City. Sin embargo, tras las primeras aproximaciones al tema de 'lo español', pronto distinguí el problema central que cambiaría mi investigación: qué es eso que se llama 'lo español' para audiencias españolas y no españolas. Comencé a recopilar información sobre las percepciones y representaciones de lo español en New York al tiempo que me iba familiarizando con otras fuentes de información americanas que circulaban de manera paralela por la ciudad. El flamenco apareció pronto como punto de referencia, pero de maneras muy diferentes y frecuentemente opuestas. Si en una crítica aparecía como punto central de la actuación el momento en que la cantaora sacaba la botella de plástico para beber, en otras el arte y la pasión flamenca inflamaban al público hasta hacerle vivir una catarsis colectiva, también conocida como "hechizo gitano". Si en algunas actuaciones el refinamiento era difícilmente descriptible de puro sublime, en otras, las ganas de protagonismo hacían que las bailaoras terminaran pisándose frente a un público gritón y desinteresado que se empapaba en sangría y aceite de fritanga. Más tarde, encontraría la expresión más adecuada para acceder a estas contradicciones connaturales a la cultura flamenca y a muchos de sus protagonistas y aficionados gracias al profesor Mitchell, escritor americano especialista en flamenco<sup>2</sup>. Lo que Mitchell llama la "psicología bipolar" del flamenco (2001, s.p.<sup>3</sup>) sería su capacidad generadora de patrones extremos: alegría/dolor, día/noche, y su pasión, sofisticación, arrobamiento y trance. En el caso de mi trabajo, lo que más me llamó la atención en el panorama, tanto presente como histórico, del flamenco en New York, fue su doble historia de música de élite, institucionalizada y espectacular *versus* cultura agitanada, tradicional y popular. Estas dos versiones del

1. La investigación que ha dado origen a este texto ha estado avalada y financiada primero por una beca posdoctoral Fulbright (1999-2001), y más tarde por el Department of Spanish Language and Literatures, de New York University (2001-2002).

2. Timothy J. Mitchell es Profesor en el Department of Modern and Classical Languages de Texas A&M University, College Station, Texas. Entre sus libros más conocidos están *Violence and Piety in Spanish Folklore*, 1988; *Flamenco Deep Song*, 1995; *Betrayal of the Innocents: Desire, Power, and the Catholic Church in Spain*, 1998.

3. T. J. Mitchell (2001): "Sobre la exportabilidad del flamenco inconsciente".

flamenco se daban a nivel de performance, de literatura sobre flamenco, de vivencias flamencas... de aficionados, escenarios, prácticas, ideologías... Tal división, paralela a la que ya se había comenzado a producir en Andalucía y España desde el nacimiento de los cafés cantantes, discurría sin embargo en un país situado al otro lado del océano, donde las comunidades españolas eran particularmente poco representativas, lejos de Latinoamérica, y con unos protagonistas de orígenes muy diversos. Este fascinante fenómeno de transculturalidad fue el que llamó mi atención definitiva a la hora de delimitar finalmente el tema central de mi estancia en la ciudad. El tema se redujo a la gestación y transformación del fenómeno flamenco en los Estados Unidos y, más concretamente, en la ciudad de New York.

Mi aproximación se dividió entre las fuentes escritas periódicas y no periódicas, los encuentros de frecuencia impredecible con algunos de los protagonistas y aficionados de la escena actual, y la asistencia a locales y eventos flamencos que animaban la ciudad. Las primeras actuaciones de baile flamenco andaluz se dieron en la ciudad tan temprano como 1915<sup>4</sup>, pero no sería hasta los años 40 que triunfaría, y hasta los 60 que se formarían grupos estables de aficionados.

En los 70 y 80 el flamenco no tuvo sus mejores años a pesar de que fueron las décadas en las que más fusión de opiniones internacionales circulaban en las publicaciones flamencas periódicas americanas. En los años 90 los festivales y eventos periódicos flamencos de diversos tipos ya eran generalizados y fácilmente localizables. Los artistas españoles y extranjeros trabajando en el mundo flamenco crecían cada día, y las microculturas flamencas ya formaban un pequeño universo con conexiones americanas e internacionales, y una amplia variedad de negocios asociados.

Durante los años 90 nacían diferentes festivales flamencos en la ciudad hasta el definitivo Festival Flamenco de New York, avalado por el Consulado, la Oficina de Turismo de España en New York y el Instituto Cervantes. En ellos, las más destacadas figuras del cante, el baile y la guitarra flamenca, se acercan a los públicos americanos más pudientes y más relacionados con la comunidad de estudiosos y aficionados de 'lo español' en la ciudad. Son actuaciones normalmente sobresalientes que enbelesan a un público heterogéneo y mayormente interesado en el lado más artístico de la cultura flamenca.

Paralelamente, aficionados y artistas americanos y de otras nacionalidades, en su mayoría estudiantes de baile o guitarra flamencos, se muestran a un público fundamentalmente turístico en tablaos y restaurantes 'españoles' o 'flamencos'.

La inversión económica y mediática para la difusión de los eventos avalados por instituciones y universidades americanas es mayor que la de tablaos, bares y restaurantes. Sin embargo, el acceso del público más heterogéneo, más numeroso, más constante y menos exigente, está

4. Antonia Mercé, La Argentina. Recordemos que La Argentina, tenía previsto actuar en el Metropolitan Opera House de New York City en 1916, siguiendo la invitación que el compositor Enrique Granados le había extendido a finales de 1915 para que coreografiara y actuara en su nueva ópera *Goyescas*. Finalmente no consiguió ese trabajo por razones ajenas al compositor, pero permaneció en la ciudad y actuó en Broadway antes de comenzar su primera gira norteamericana que duraría casi un año. Para resarcir a la artista del fallo del trabajo, Granados compuso *La danza de los ojos verdes* deidicada a ella (Bennahum 2000: 186).

garantizado en estos pequeños locales de ambientes flamencos que se desperdigan por la ciudad. Normalmente no tienen publicidad más allá de internet, y su mayor garantía es el público que se transmite la información de boca a oreja, generalmente por su vinculación particular con el negocio o con su personal. En estos tablaos podemos encontrar bailaoras alemanas, israelíes, iraníes o venezolanas, guitarristas ingleses, franceses, americanos, o gitanos de Vallecas. Entre el público, recién llegados al flamenco, paseantes casuales, reuniones temáticas concertadas, y aficionados eternos que siguen buscando la chispa flamenca en cada nueva actuación y difícilmente la encuentran. Con la expresión “reuniones temáticas concertadas” me refiero a los cumpleaños, despedidas de soltero/a, reuniones de estudiantes, etc., que se organizan normalmente en la ciudad en locales de carácter exótico e internacional. De esta manera, estas reuniones ‘temáticas’ sirven de suministro de público poco exigente y desinhibido para las performances de los artistas más nuevos, que podrán implicar e interactuar con un público inexperto de manera más sencilla. El público, en grupos numerosos, también sentirá mayor comodidad al situarse en un ambiente exótico pero no condicionante al desarrollo de su fiesta particular. Es, paradójicamente, en estos tipos de eventos cuando más se acerca la performance flamenca en New York a las fiestas y juergas andaluzas que los aficionados americanos tanto añoran. Sin embargo, la transculturalidad del evento no satisface a aquellos cuyo punto de referencia se liga a un tipo de personalidades racial, geográfica y culturalmente muy definidas –los flamencos andaluces y gitanos. Estos aficionados americanos irán al teatro y a los grandes festivales a ver las figuras venidas desde España en un ambiente que es lo más alejado a las juergas flamencas que vivieron en su juventud y que muchos siguen intentando repetir, como un antojo sentimental.

Estos dos mundos se me aparecieron como representaciones extremas de una cultura flamenca de tendencias esquizoides, herencia de una temprana comercialización del fenómeno. Sus profundas diferencias sólo podían haber estado generadas en un ambiente global de ignorancia mutua entre la parte más sofisticada y espectacular, y la más tradicional y popular. Y lo más importante aún, esta fractura había de estar sustentada por unas profundas diferencias ideológicas y sentimentales con respecto a lo que es el fenómeno flamenco. Hablo de *ideología* cuando hay un sustento razonado y políticamente orientado<sup>5</sup> como base de una postura vital o intelectual. Hablo de *sentimentalidad* en referencia a la recurrencia a posturas emocionales, como la nostalgia, la idealización o la simple simpatía personal, que definen muchas de las aproximaciones, nacionales y transnacionales al fenómeno flamenco.

El punto de partida fue, pues, averiguar en qué maneras habían sido generadas estas dos culturas flamencas tan distantes entre sí para los implicados, y tan iguales sin embargo para un turista o paseante cualquiera. Mis primeras hipótesis circularon en torno a la temprana relación de lo español con lo latino y su consiguiente marginación de lo anglosajón. Sin embargo, estas asociaciones, que se daban tanto en el flamenco como en otros ámbitos artísticos y culturales, no eran las que explicaban la bifurcación de los caminos flamencos

5. Entiendo el término *política* en sentido general: toda forma de participación social mediatizada.

de ultramar<sup>6</sup>. La verdadera fractura entre ambos mundos flamencos era una fractura ideológica, una diferente concepción del flamenco y lo flamenco, que proyectaba distintas imágenes sobre España y 'lo español'. De esta manera comencé a explorar diferentes literaturas americanas sobre temas flamencos. Desde las más tempranas obras consultadas, alrededor de 1930, hasta las últimas que se sitúan en torno al 2000, hay muchas diferencias, auténticos procesos de construcción identitaria, pero todas giran en torno a un puñado de ideas referenciales con respecto a las cuáles se comprenden y justifican.

Antes de repasar las principales tendencias en las literaturas flamencas, cabe recordar un pensamiento preliminar que también orientará la búsqueda: el convencimiento de que la apropiación de expresiones culturales foráneas necesita de la creación de dimensiones inconscientes —*metáforas culturales*— que operen a nivel transnacional para garantizar su continuidad. Estas metáforas facilitan normalmente la percepción que se tiene del fenómeno en los nuevos entornos, pero también generan a menudo cánones de referencia diferenciales para ellos. En los casi cien años que el flamenco ha estado presente en New York se han creado ideas generalizadas de qué es lo flamenco para la ciudad que difícilmente podrían ser utilizables en los ámbitos en los que nació el flamenco. Los nuevos entornos, audiencias y protagonistas han creado un nuevo flamenco que tiene más en común con el flamenco que se hace en Tokio o Johannesburgo, pero que sigue alimentándose del flamenco que se hace en Sevilla o Granada.

Exploraré dos momentos flamencos claves para el público americano y que tienen sus correlatos literarios interactuando con la construcción de lo que podemos llamar el fenómeno transnacional flamenco americano. Estos dos momentos no sólo tienen que ver con la ciudad de New York, pero la tomaré como punto de referencia en cuanto a que muchos de los aficionados de entonces, diferentes de aquellos que construyeron el mundo flamenco californiano más tarde, estaban ligados a la costa este y particularmente a la ciudad de New York, y fue allí donde sucedieron las primeras actuaciones importantes.

El primer momento será en torno a los años 1930 y 1940, momentos de aparición respectiva del primer libro de carácter académico dedicado al flamenco en New York, y las primeras actuaciones de espectáculos netamente flamencos en la ciudad interpretados por gitanos, a pesar de que ya antes de la Primera Guerra Mundial Antonio Chacón, un payo considerado el mejor cantaor de su época, había violentado la sacralidad gitana del flamenco a través de su éxito en actuaciones de cafés cantantes primero, y luego por ser el primero en introducir el flamenco en el teatro. Tomaré como ejemplos dos libros publicados en New York dedicados al flamenco, uno escrito por un americano, Irving Brown, y otro por varios españoles, entre ellos del Río y García Lorca.

El segundo momento se situará ya en los años 1960, también importantes para la afición americana ya que los primeros libros manuales de flamenco y los primeros recuentos personales del descubrimiento y posterior identificación con la cultura flamenca son narrados en inglés por sus protagonistas. Por primera vez también, estos libros están

6. En el cine de Hollywood, por ejemplo, la reificación de actores latinos en los principios del cine mudo y su posterior relegamiento con el advenimiento del cine sonoro, afectó a las maneras en que se percibía lo español, ya que en Hollywood estaba fundamentalmente asociado a los ambientes mexicanos más exotizados.

plenamente dirigidos hacia una audiencia americana. El primero será del guitarrista Donn E. Pohren, y el segundo, del aficionado ya fallecido Paul Hecht.

Como comentaba al principio, el caso de New York también ejemplifica lo que Mitchell llama “la psicología bipolar” de la afición flamenca, su tendencia a manifestaciones afectivas cambiantes y hasta contradictorias. Así, la literatura generada en Estados Unidos acerca del flamenco también genera esta bipolaridad. Tomemos como ejemplo el año 1930 y una institución emblemática de la ciudad, la Universidad de Columbia. En 1929, Irving Brown, profesor de español en el Departamento de Lenguas Romances en esta universidad, publicaba su libro *Deep Song*. El profesor Brown ya había publicado otros volúmenes sobre los gitanos europeos y americanos<sup>7</sup>, su gran pasión, pero nunca hasta entonces se había dedicado con tanto ahínco a estudiar una cultura gitana, la andaluza, y a transcribir e intentar descifrar sus versos cantados y la lógica de sus interpretaciones pasionales. Es de destacar su interés tempranamente antropológico, cuando declara que el cante jondo no puede ser comprendido fuera de su entorno cultural:

“In their brevity and simplicity many of these songs would be incomplete if we did not reconstruct the environment from which they spring. To take them apart from their setting is like transplanting a tiny wild flower to a formal city garden.” (Brown 1929: xi)

Brown intuyó así, muy tempranamente, que la “transplantación” –término utilizado posteriormente por B. Nettl [1977]– de la música flamenca a nuevos entornos originaría problemas de comprensión entre los integrantes de la cultura transplantada y los recién llegados a ella, que la abrazaban por primera vez. Más importante aún, este virtual malentendido cultural que se produciría en el improbable caso de la transplantación del flamenco a otras tierras no sólo le haría perder su espíritu, sino que con ello, imposibilitaría el acceso del nativo pero también del extranjero a la cultura flamenca:

“The beauty of folk songs lies in the fact that they are never finished, never static, never the exclusive property of a single individual. They are yours to imbue with new spirit.” (Brown 1929: xii)

Si las canciones no son propiedad de nadie, si todos pueden sentirse parte de ellas cuando son interpretadas por un auténtico flamenco, su incorrecta interpretación debido a la transplantación imposibilitaría el acceso de las nuevas audiencias. Lo que Brown está planteando es que por su misma esencia (esa pureza, duende, misterio, etc.) el flamenco sólo puede disfrutarse en un entorno cultural, y en él todos los allegados tienen una posibilidad de disfrute, de apropiación del arte flamenco. Fuera de ese entorno, sin embargo, el misterio flamenco se desvanece y entonces ya ni locales ni extranjeros ávidos de exotismo pueden disfrutar en todas sus dimensiones del fenómeno flamenco.

Esta visión, que sigue siendo muy popular entre muchos estudiosos del flamenco, no tiene en cuenta aún por los años que corren –años de la depresión, los 30– un factor que según

7. *Nights and Days on the Gypsy Trail*, and *Gypsy Fires in America*.

transcurrió el siglo XX determinaría el mayor flujo de fenómenos musicales transnacionales. Ese factor es la lógica de mercado. Si un producto no es rentable económicamente no es fácilmente exportable, y no se sostendrá en un mercado de ofertas y demandas. La exportabilidad del flamenco, tanto de sus prácticas, como de las metáforas culturales que genera, de su “inconsciente” (Mitchell 2001), sería el motor de la transformación de los cánones flamencos existentes en España en su camino hacia la conquista de las audiencias neoyorkinas.

Tan temprano como 1930, la sensibilidad antropológica del profesor Brown no implicaba en absoluto que su visión fuese inocente. Mientras destacaba las características vitales de la sociedad andaluza de una manera ideal, menospreciaba, sin embargo sus dimensiones políticas:

“In Andalusia life and art are one. All phases of the business of living are blended with beauty” (1929: 15)

“[P]olitics plays a very minor role here” (*Idem*, 15-16)

Y finalmente:

“The shortage of reasoning powers in the Gypsy is more than compensated for by the intensity of his passions. [...] The man of instinct, of strong desires and affections, is the rule” (*Idem*, 18)

La búsqueda de *exotismo* (Alcantud 1993) que mueve inicialmente a muchos turistas y estudiosos hacia el mundo flamenco se ve alimentada por el mito sentimental de la *pasión* como opuesta a la *razón* del turista, del observador, del extranjero. Esta diferencia/oposición básica entre razón y pasión es la que determinará que Brown asigne desde su óptica foránea papeles diferenciales al aficionado y al artista. El aficionado no ejerce la mimesis con los protagonistas de la juega flamenca, aunque participe en ella, sino el disfrute y el análisis razonado. Para muchos americanos llegados a España a lo largo del siglo XX para conocer y aprender sobre el mundo flamenco, esta diferencia nunca pudo ser finalmente resuelta de vuelta a sus lugares de origen, de vuelta a New York. En el escenario transnacional los ejecutantes y los aficionados eran los mismos, que además eran también organizadores, críticos y participantes.

Con el tema de la tradición, sin embargo, Brown es tan amable que parece rescatar el mito del buen salvaje.

“Stimulated by the false notion that Spain is decadent and unprogressive, the country as a whole is striving to be modern. Many of the beautiful folk ways [...] are disappearing. The spread of education is also responsible for the neglect of folk songs.” (*Idem*, 29)

“The gypsy asks for nothing better than to spend his days and nights in dancing and singing.” (*Idem*, 30)

Aparece aquí el estereotipo de las sociedades tradicionales en las que el arte-artesanía formaba parte de su pasión por la vida, no de sus necesidades intelectuales o de mercado. Para las sociedades más desarrolladas, como aquella de la que Brown provenía, esta falta de

especialización y comercialización del arte y de la cultura aparece reificada en un ritual de estetización de la miseria que ya habían iniciado otros viajeros europeos en su paso por Andalucía. Según el antropólogo Michael Jackson “[t]his strategy of identifying [them] with *time* past implies that [they] have no *place* in today’s world” (Jackson 1995: 151). En la interpretación cultural, así como en las políticas culturales, la delimitación temporal, la asociación con un tiempo pasado, normalmente implica también una limitación espacial, una asociación con una cultura apartada del desarrollo. El deseo de Brown de preservar en su pureza esta cultura degradada que se pierde por la creciente generalidad de la educación (estamos en la España de los años 20, donde más de la población era aún analfabeta) se fundamenta, además, en su connivencia con el deseo de los protagonistas de sus libros. Al fin y al cabo, según relata Brown, “el gitano sólo quiere pasar sus noches y sus días cantando y bailando”. Razonablemente, sus posiciones estéticas, o estetizantes, han de ser justificadas éticamente.

Asumo la dimensión política de estas afirmaciones desde el momento que es a través de las fronteras y las delimitaciones espacio-temporales como las instituciones asumen control sobre los fenómenos. Control sobre su programación, su difusión y producción, y por tanto sobre los mensajes enviados a través de los fenómenos musicales, sobre la ideología transmitida. Aún a riesgo de resultar althusseriana en una época de desencantos ideológicos, la retórica presente en esta temprana pieza de difusión del arte flamenco en tierras americanas me resulta muy sugerente sobre el entorno en el que se recibían las manifestaciones musicales *exóticas* procedentes de ultramar. En el momento del nacimiento de la propaganda en los Estados Unidos y Europa, la amable aunque sesgada visión de Brown, se vería pronto complementada por otras igualmente sesgadas y amables, aunque opuestas. En el caso del profesor Brown, su control es el ficticio control académico que monopolizaba las ideas que se tenían sobre las culturas desconocidas en la gran urbe. La falta de puntos de referencia para el lector medio de libros como el de Brown hacía que el mundo gitano se convirtiera pronto en el imaginario americano en un mundo de pasiones desbocadas, que flota en vino y fiesta, cuya música se prolonga por horas, y que arroba al extraño que se le acerca y lo atrapa para siempre. Estas ideas comenzaban a ser cada vez más generalizadas en crónicas periodísticas y de viajes, y en New York calaron también gracias a la impactante presencia de Carmen Amaya desde 1940 en los espectáculos flamencos que el empresario Sol Hurok produjo en la ciudad, incluyendo un documental en el que Amaya era la protagonista<sup>8</sup>.

Cierto es que lo último que Brown podía imaginarse en el momento en que escribía sobre los gitanos andaluces, sus hogueras y modos de vida anormalmente nómadas, y sus canciones ininteligibles fuera de la cultura que las vio nacer, era que, mientras él registraba sus observaciones sobre los gitanos más puros y marginales de Andalucía, otros artistas gitanos con repertorios flamencos ya viajaban por Estados Unidos y por New York, y otros intelectuales españoles también escribían, pero de manera muy diferente, sobre la cultura flamenca y sus posibilidades de exportación.

8. Vid. Asensio 2001, “El flamenco y los flamencos transnacionales”.

En 1930 se editaba un pequeño librito homenaje a Antonia Mercé, entonces ya habitual en New York por sus tours americanas anuales. Este libro, escrito por A. del Río, G. Maroto, García Lorca y Federico de Onís, se editaba en el Instituto de las Españas en New York<sup>9</sup>. En él se celebraban las aportaciones de la artista al mundo del baile, y cómo sus esfuerzos por depurar un arte, el flamenco, beneficiaban enormemente la imagen de España en el extranjero. Por aquel entonces, tanto Federico de Onís como García Lorca estaban vinculados a la Casa Hispánica, el centro de estudios de español, posteriormente *Department of Spanish Language*, de Columbia University. A pesar de su cercanía geográfica, las posturas ideológicas de un foráneo como Brown y un nacional como del Río sobre lo que debe ser lo español y lo flamenco no podían estar más alejadas.

“Mezcolanza pastosa de gracia plebeya con un arte exquisito y casi religioso. Todo esto no es más que pintoresquismo, pero con un poco de higiene y dignidad estéticas puede llegar a ser una cosa trascendental.” (del Río 1930: 7)

Así describía del Río el flamenco original que La Argentina rescataba con sus coreografías del mundo plebeyo para dignificarlo. Tengamos en cuenta que Antonia Mercé ya formaba parte del movimiento modernista español por su vinculación con Falla, Granados, Albéniz, sus colaboraciones con artistas y empresarios internacionales, y su validación ya obtenida en escenarios parisinos, que era en definitiva el billete a la alta cultura exportable, como también fue el caso del tango. Continúa del Río:

“Qué era el baile español antes de surgir ella. En qué medios se desarrollaba. Cómo nuestra artista [“la Argentina”] logra a través de una vida fecunda rescatarlo de [los] ambientes plebeyos donde se había refugiado hasta hacer de él una forma estética de prestigio universal.” (1930: 3)

“Y cuando [“La Argentina”] ha penetrado el secreto que quería descubrir, se ha empapado de él, ha sentido el entusiasmo del pueblo, va a añadirle lo que le faltaba para ser perfecto: conciencia y espiritualidad” (*Idem*, 9)

La ideología latente en del Río, no esconde sus puntos de referencia: una aspiración al arte universal, que comunique con todos, de carácter nacional, que provenga de lo más profundo de España, porque no olvidemos que lo que animaba la producción de las escasas literaturas españolas sobre flamenco en el ámbito internacional, y concretamente en New York, era el amor a España. Mientras del Río habla de conciencia y espiritualidad, en ese mismo año aparece la teoría del duende de García Lorca, aunque en esta ocasión se había editado en España, pronto llegó, como el resto de sus trabajos, a través de la traducción a públicos americanos. En esta visión que del Río tiene del flamenco, el pintoresquismo es un lastre para el proyecto nacional, que ha de eliminar los localismos y crear una manifestación más elevada, más espiritual de su arte. Entiendo el *pintoresquismo* como una forma de “costumbrismo exotizado”. Aquello que atrapaba a los turistas y estudiosos extranjeros

9. A. del Río, G. G. Maroto, F. García Lorca y F. De Onís (1930): *Antonia Mercé, “LA ARGENTINA”*. New York: Instituto de las Españas en EE.UU.

cuando llegaban a Andalucía era lo que del Río intentaba eliminar del flamenco como forma artística de promoción nacional a nivel internacional.

Su posición, además, es incluso más radical ideológicamente que la de Brown, ya que asume que ese “espíritu” sólo está presente en ciertas clases sociales de la élite, así como que la conciencia y consciencia son patrimonio de las clases no populares, ya que se consiguen a través de la educación y del refinamiento. Lo que del Río elimina de su elogio al arte de Antonia Mercé es simplemente su fundamento. El hecho de que los creadores y protagonistas primeros del flamenco no sean de las clases sociales adecuadas invalida sus posibilidades de exportación. Como todo buen aficionado, del Río no duda en considerar el arte flamenco como excepcional, de manera que la responsabilidad de su exportación y purificación es aún mayor. Por ello, el autor elogia especialmente la labor llevada a cabo por La Argentina en el baile por su vinculación con otras labores “de purificación” cultural llevadas a cabo por otros artistas dentro del proyecto modernista.

“Ha habido en el siglo XX en España una corriente intensa de amor por lo íntimo nuestro. Los hombres más selectos en las diferentes actividades de la cultura [...] han dedicado lo mejor de su empeño a hacer lo mismo que La Argentina ha hecho con el baile: a comprender, universalizar y purgar de localismo y patriotería el genio verdadero de España.” (del Río 1930: 12)

La expresión “el genio verdadero de España” sigue estando presente años después en las concepciones que de ‘lo español’ tienen las instituciones españolas en New York. La idea también está presente en las literaturas americanas sobre el flamenco más tempranas – aquellas que existieron antes de la aparición de publicaciones periódicas americanas sobre flamenco. Sin embargo lo que se denomina genio por unos y por otros es muy diferente, y por tanto, diferente será la idea que a través del fenómeno flamenco se hacen los americanos de ‘lo español’.

Del Río ya preveía que sólo la transnacionalización de las audiencias del flamenco podría hacer exportable la parte artística del flamenco, aquella que él consideraba podía representar dignamente al país en su proyecto modernista. Para Brown era precisamente la extrema localidad del flamenco lo que atrapaba al extranjero, su imposibilidad de transnacionalizar su esencia... Las concepciones estéticas de ambos autores difieren notablemente, ya que para el americano el fundamento del flamenco es cultural, pasional e instintivo, y para del Río la base de la exportabilidad del flamenco es consciente, refinada e institucional. Hasta el día de hoy esta polarización ha penetrado los ambientes flamencos transnacionales americanos, aunque en la actualidad también convive con la revalorización de lo tradicional desde ambientes cultos con carácter de recuperación y respeto a la diferencia. Este es uno de los conceptos americanos que presiden las políticas culturales institucionales de cualquier clase en el seno del *sistema-mundo* (Wallerstein 1990) que es el New York del presente.

El canon de perfección artística contra el que del Río quiso construir el flamenco, así como sus aspiraciones universalistas, quedaron en manos de una pequeña burguesía de carácter intelectual residente o deambulante por New York. Españoles que trabajaban en universidades americanas, consejeros culturales de consulados y embajadas, instituciones dedicadas

al estudio y la enseñanza del español... todos ellos recogieron parte de esta idea tan apasionada para la época en que la Gran Depresión asolaba la ciudad. Esa pasión era descrita por Lorca en su *Teoría y Juego del Duende* publicada en 1930:

“El duende ama el borde, la herida, y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles”. (Lorca 1990/1930: 47)

El duende que animaba el flamenco gitano en las juergas andaluzas, también inspiraba los anhelos universales de perfección nacional que tan mal interpretados serían por los fascismos de los años subsiguientes. Pero su carácter era muy diferente. Para Lorca, el duende podía expresarse en ambientes festivos, pero era fundamentalmente dramático:

“Ni en el baile español ni en los toros se divierte nadie; el duende se encarga de hacer sufrir por medio del drama, sobre formas vivas, y prepara las escaleras para una evasión de la realidad que circunda”. (Lorca 1930: 47)

Ese sufrimiento fue el que del Río eliminaba de su oda a las artes de La Argentina. De nuevo, una posición radicalmente política: al eliminar el drama de la cultura gitano-andaluza, eliminaba las dimensiones más sombrías de la España que se proyectaba moderna internacionalmente.

Me gustaría resumir antes de continuar estas diferentes posiciones expresadas por Brown, del Río y Lorca, ya que serían generadoras de percepciones transnacionales diferentes sobre el flamenco en New York. El flamenco representaría diferentes conceptos sentimentales e ideológicos para cada uno, todos en 1930 y 1960 en New York.

#### NEW YORK CITY, 1930s

BROWN	DEL RIO	LORCA
<u>Cultura-Instinto</u>	<u>Arte-Refinamiento</u>	<u>Arte-Sentimiento</u>
Emana de las expresiones instintivas populares locales	Se consigue desde el trabajo del artista educado, de élite	Sale del sufrimiento de un pueblo oprimido
No se entiende sin el entorno local	Aspira a ser universal	Tiene carácter universal por definición
No es <b>transplantable</b> honda comprensible	Es <b>exportable</b> como <b>representación</b> de España	Es <b>expresión</b> local <b>internacionalmente</b>
<u>Metáfora</u> del noble salvaje	<u>Metáfora</u> del arte al servicio de la nación	<u>Metáfora</u> del arte como expresión del sentimiento

1960s

POHREN

Arte-Refinamiento

Metáfora del arte **sublime**  
como expresión de un **sentimiento**  
y desarrollo de una **técnica**

[Jazz]

HECHT

Arte-Sentimiento

Metáfora del arte **sensible** que  
emana del **sentimiento**, y al  
que determina la **experiencia**

[Blues]

La falta de tradición del concepto de “cultura” en España, y su casi constante asociación con su élite el “arte”, será fundamental para comprender cómo se pueden generar patrones en los que arte y cultura figuran como opuestos, caso de del Río y Brown. O cómo dos locales, del Río y Lorca, compartiendo estancia en la ciudad de New York, tienen concepciones tan diferentes sobre qué es el flamenco, qué representa y, sobre todo, a quién representa.

El camino de la performance de flamenco en la ciudad, tanto de manera profesional como particular siguió caminos muy diferentes a los de la institucionalización académica. Por un lado, la difícil situación de España tras el cambio de siglo provocó la emigración de miles de trabajadores andaluces buscando una mejor vida en ultramar. Algunos de estos emigrados eran artistas y cuando ellos llegaron a New York, también llegó su arte. Las primeras comunidades españolas importantes se formaron en la ciudad alrededor de los años 1920 y 1930, y fueron ellas quienes establecieron los Clubs Sociales en los que los sábados noche se hacían juergas flamencas. En los años de la guerra, la penuria de España y la respuesta simpatética de los americanos a la invasión fascista, aumentó la emigración hacia el continente, especialmente hacia las grandes ciudades, en pleno proceso de recuperación de la crisis de 1929.

Por otro lado, el flamenco triunfó en América gracias a las actuaciones de grandes artistas como La Argentina, Vicente Escudero y Carmen Amaya. Sol Hurok, el famoso empresario que gestó el éxito internacional de Carmen Amaya in los Estados Unidos, trajo durante décadas a diferentes compañías de danza flamenca a los teatros de Broadway. También la colaboración de muchos club a lo largo y ancho del país que cada vez se hacían más familiares con las tours de artistas flamencas fue fundamental para financiar sus viajes a América. Más adelante, ya en los años 1950, la televisión y el cine comenzaron a incluir pequeñas danzas flamencas en muchas de sus películas de frontera. De esta manera, durante algunas décadas, y especialmente durante las décadas de 1950 y 1960, parecía que el flamenco estaba en todos los hogares americanos. Como resultado, se estableció un mercado subsidiario de artistas y eventos flamencos de manera más estable (Draegin 1978). Aunque Hurok recibió muchas críticas por traer artistas extranjeros a los Estados Unidos en la época del macartismo, el público americano simpatizó de una manera general con los llantos del flamenco español y vio en ellos el sufrimiento de un pueblo ya entonces sometido al yugo fascista. Esta simpatía hizo que a pesar de las críticas institucionales, el público consumiera ávidamente artistas flamencos españoles, extranjeros (Robinson 1994).

Como puede verse, la lógica del mercado de actuaciones musicales poco tiene que ver con las románticas visiones que los académicos pretendían transmitir. La lógica del mercado no responde a un proyecto de construcción nacional como en del Río, ni a una expresión sentida, como en Lorca, ni siquiera a la curiosidad exótica del extranjero interesado, como en Brown. Esta lógica de mercado paralela a la literaria e institucional del flamenco americano, sólo responde al provecho sacado de la producción de eventos de entretenimiento. No tiene ideología como la lógica de los escritores, y por ello es profundamente transnacional. Sería esta misma lógica de mercado, desprovista de ideología, la que crearía la existencia de un público ya familiarizado con el arte flamenco y que, a lo largo de años, continúa demandando su presencia y renovación en la ciudad.

Estas primeras visiones de extranjero (Brown) y de locales (Lorca y del Río), serían complementadas en los años siguientes por otros autores. Para esta segunda fase de los inicios literarios del flamenco en Estados Unidos, me gustaría comentar las obras de dos autores americanos que viajaron a España, conocieron el flamenco, se enamoraron de él, de diferentes maneras, y lo relataron, por primera vez, para un público americano. Los autores serán Donn E. Pohren y su *Art of Flamenco*, publicado en 1962 en inglés en Jerez de la Frontera, y Paul Hecht, autor de *The Wind Cried. An American's Discovery of the Art of Flamenco*, publicado en New York en 1968. Ambos representan acercamientos y visiones diferentes al mundo flamenco.

El caso de Pohren es el de un aficionado que llega a Andalucía y se queda allí, aprendiendo y posteriormente también enseñando a otros americanos que llegaban a Morón de la Frontera, un ejecutante y empresario cuya vinculación con el flamenco era tan personal que hasta su matrimonio fue con una bailaora flamenca. Su aportación más conocida es su libro, un manual de flamenco básico para aficionados americanos que no leen español, ya que toda la literatura disponible sobre flamenco práctico estaba sin traducir aún, y en los años 1960 el idioma español aún no era tan popular en los Estados Unidos como lo es en la actualidad. Además de las explicaciones de tipo práctico, lo más interesante del libro es su voluntad de encontrar paralelismos culturales de la cultura flamenca y sus expresiones musicales con otras culturas americanas, de manera que el aficionado foráneo tenga un punto de referencia familiar a la hora de acercarse al flamenco desde la distancia, sin experienciarlo. Dice Pohren:

“Flamenco is often compared with jazz. This is logical and reasonable. Both served as emotional outlets for oppressed and underprivileged people, and both are losing their significance as these conditions are alleviated by progress. And in both, this lost significance is being replaced by meaningless virtuosity and sophistication. We can go one step further and speculate on the types of flamenco that would be closely approximate various trends in jazz. The primitive, traditional flamenco, for instance, matches up with the authentic blues; concert (progressive) flamenco runs parallel to progressive jazz; and hand-in-hand with the many impurities prevalent in today's commercial-tablaos flamenco.” (1962/1990: 10)

Curiosamente, para Pohren la división entre arte-sentimiento y arte-refinamiento es ya claramente una oposición. La pureza para Pohren reside en la no injerencia de elementos

no flamencos en el desarrollo del evento flamenco. Pero para explicar esta idea debe recurrir a lo no flamenco como punto de comparación para el lector medio americano o extranjero en general. La tendencia entre el público americano a comparar el flamenco con el jazz o la música negra en general permanece en vigencia hasta la actualidad y sobre ello se encuentran variadas literaturas<sup>10</sup>. Comparaciones como esta se hicieron generadoras pronto de nuevas percepciones creadas sin contacto directo con el mundo flamenco andaluz, aquellas de los americanos que veían espectáculos flamencos en el teatro y leían sobre la apasionante vida errante de los gitanos y su arte trascendental.

Sin embargo, las “muchas impurezas prevalentes en los tablaos flamencos comerciales de hoy en día” (1990:10) son, paradójicamente, las que sustentan la durabilidad del flamenco a través de su presencia reiterada en la ciudad y su capacidad de insertarse en el mercado comercializando diferentes aspectos del mundo flamenco, desde los trajes a las músicas, los instrumentos, las fiestas, los libros... De su falta de conexión con el mundo flamenco nativo nace la *nostalgia* que impregnará mayormente al aficionado americano: una nostalgia que nace de la *perpetua comparación* con un ideal original que impide la identificación con él pero lo preserva como referencia en el imaginario.

Durante los años 1960 y 1970 este referente idealizado tenía nombre y apellidos para los aficionados americanos en Sevilla: Diego Amaya Flores, más conocido como Diego del Gastor. Guitarrista gitano de Morón de la Frontera, atípico profesor de guitarra y ejecutante de sensibilidad excepcional que confraternizó rápidamente con los alumnos americanos. Les fascinó tanto con sus dotes musicales, como con su personalidad excéntrica, libre y autodestructiva. De su biografía, andanzas y falsetas da cuenta una numerosa literatura posterior, de los años 80 y 90 que se difundió mayoritariamente por Internet.

Referencias a esta personalidad aparecen en Pohren y Hecht, pero también en otro libro manual de guitarra del que no hablaré aquí, el libro de David George *The Flamenco Guitar*, publicado en California en 1969. Mientras que para Pohren servía como ilustrador de un ideal de guitarrista acompañante presente en las juergas flamencas andaluzas, escenario por antonomasia del flamenco “auténtico”, para Hecht, la personalidad de guitarristas como Diego del Gastor tenía otros propósitos literarios.

Hecht se autodescribe como un americano fascinado por el flamenco y por la cultura andaluza desde el primer momento en que llegó en tren a Sevilla para ver la Semana Santa. Para él, los años 60, años de penetración masiva del flamenco en los medios de comunicación americanos en films, radio, discos, actuaciones..., son los años en los que el flamenco está decayendo en España. A lo largo de sus viajes se ha mimetizado con el aficionado andaluz y critica las transformaciones que los nuevos flamencos, los más jóvenes, están introduciendo en el mundo tradicional.

“The sound is totally different. I’m not disparaging the young *cantaos*. I’m only pointing up the struggle they have to make to retain the flamenco sound –not merely to imitate the past, but to incorporate their changing values and sensibilities,

10. Por ejemplo: Zern, Brook (1973): “Paralelismo y coincidencia entre el Cante Negro (de Estados Unidos de América) y el Cante Gitano (de España)”.

the new attitudes each generation takes before eternal problems, into the musical forms and sounds of flamenco.

I became aware of this struggle in the national contexts. I heard young boys really wailing, executing the styles in a more or less traditional manner, feeling the song, but too often the sound was not flamenco. [...] Because the flamenco sound, like the blues sound, is linked to a way of being that has particular historic tensions and durations. In Spanish, not only does someone practice the art of flamenco—he also *is* a flamenco. [...] In the 60s, other ideals, other values have penetrated Andalusian society. Flamenco survives, but the young singer has the added dimension of historical consciousness [...] of necessity, he makes extra-flamenco acts. He becomes an entertainer. But the authentic *cantaor* is never an entertainer.” (1968: 5-6)

Hecht rescata la bipolaridad del mundo flamenco utilizando una metáfora cultural muy próxima a las audiencias americanas a quienes intentaba transmitir sus emociones, la del blues:

“A vision of Spain that shows only the sinister, the sorrow, the defeat, the lament, is fragmentary at best, as is the ‘tambourine’ vision—the castanets, the merry, picturesque, poster focus. Lament and laughter flow into the same mold. The only thing we have close to it is the blues.” (1968: 24)

El discurso de su autobiografía sentimental está por primera vez, sin embargo, políticamente implicado y así lo manifiesta:

“The old stigma still remains, not only for the underworld associations, but for [flamenco] is a direct threat to the bourgeois way of life.” (1968: 43)

“I had finally found a place where I could be a rebel to my heart’s content within a traditional order that I had to fathom at the same time.” (1968: 49)

“The social anarchist in me is at home with those men who refuse to give up in a way of being, a way of singing.” (1968: 74)

Y aquí aparecerá otro de los temas recurrentes entre los aficionados flamencos: la identificación con personalidades de comportamientos libres, hasta libertinos, que desafían las concepciones tradicionales burguesas de la sociedad neocapitalista. La ideología, de una u otra manera, pervive en sólo en parte del mundo flamenco americano: a) en el mundo literario relacionado con el flamenco; y b) en las actuaciones preparadas desde instituciones españolas relacionadas con la cultura en la ciudad. Mientras tanto, las actuaciones dirigidas con la lógica de mercado continúan creciendo, mezclándose entre sí y totalmente desprovistas de ideología. Y así, los desarrollos esquizoides del flamenco se recrean en ultramar, pero con una última vuelta de tuerca.

Será esta falta de sustento ideológico, el desenraizamiento del flamenco de su sustrato original, el que determinará la creación de todo un mundo flamenco vicario de ideales asociados con culturas gitanas míticas. Un mundo flamenco kitsch de fascinantes mezclas

y significaciones, hecho de recuerdos, leyendas y normas, que se despliega en los escenarios más insospechados y asociado con los eventos más dispares. Y es que el kitsch, como la crítica cultural venezolana Olalquiaga apuntó muy certeramente, aparece cuando se comercializan no ya los recuerdos, sino los souvenirs que los recordaban.

“If a souvenir is the commodification of a remembrance, kitsch is the commodification of the souvenir.” (Olalquiaga 1998: 80)

## Bibliografía

- ASENSIO, SUSANA (2001): “El flamenco y los flamencos transnacionales”. Simposio *Rethinking Flamenco from the U.S.* New York City, 9-10 Noviembre, 2001, de próxima edición.
- BENNAHUM, Ninotchka Devorah (2000): *Antonia Mercé “La Argentina”. Flamenco and the Spanish Avant Garde.* Hanover-London: Wesleyan University Press.
- BROWN, Irving (1929): *Deep Song. Adventures with Gypsy Songs and Singers in Andalusia and Other Lands with Original Translations.* New York-London: Harper & Brothers Publishers.
- DRAEGIN, Lois (1978): “Spanish Dance in America: Fanning the Spanish Fever”. En *Dance Magazine* 52/4 (Abril 1978): 63-73.
- GARCÍA LORCA, Federico (1981/1930): *Theory and Play of the Duende and Imagination, Inspiration, Evasion.* New York: Kanathos.
- GEORGE, David (1969): *The Flamenco Guitar.* Berkeley, CA: Society of Spanish Studies
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (1993): *La extraña seducción. Variaciones sobre el imaginario exótico de occidente.* Granada: Universidad de Granada.
- HECHT, Paul (1968): *The Wind Cried. An American’s Discovery of the World of Flamenco.* New York: The Dial Press Inc.
- MITCHELL, Timothy J. (1988): *Violence and Piety in Spanish Folklore.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- MITCHELL, Timothy J. (1995): *Flamenco Deep Song.* New Haven: Yale University Press
- MITCHELL, Timothy J. (1998): *Betrayal of the Innocents: Desire, Power, and the Catholic Church in Spain.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- MITCHELL, Timothy J. (2001): “Sobre la exportabilidad del flamenco inconsciente”. Simposio *Rethinking Flamenco from the U.S.* New York City, 9-10 Noviembre, 2001, de próxima edición.
- OLALQUIAGA, Celeste (1998): *The Artificial Kingdom.* New York: Pantheon Books.
- POHREN, D. E. (1990/1962): *The Art of Flamenco.* Jerez de la Frontera: Editorial Jerez Industrial (5<sup>th</sup> ed.).
- ROBINSON, Harlow (1994): *The Last Impresario: The Life, Times and Legacy of Sol Hurok.* New York: Viking Penguin.
- ZERN, Brook (1973): “Paralelismo y coincidencia entre el Cante Negro (de Estados Unidos de América) y el Cante Gitano (de España)”, en *Flamenco* 12-14 (Ceuta).



## El flamenco en los Estados Unidos: el mestizaje o la obsolescencia.

Jaime Fatás Cabeza

Profesor de composición musical. USA.

Cualquier artista que se plantee la transmisión de su trabajo de una manera dialógica<sup>1</sup>, como interfase que favorece el flujo de la comunicación entre él mismo y la audiencia, incorpora o elimina elementos que, aunque no formen parte del legado canónico, merezcan, por su interés intrínseco o circunstancial, la inclusión o exclusión en el repertorio. Esta estrategia es particularmente apropiada y necesaria cuando el artista se presenta más allá de su región de origen.

El flamenco no es excepción: cuando se encuentra fuera de su marco natural, muchos artistas eliminan de su repertorio algunos de los aspectos más difíciles, o incorporan, consciente o inconscientemente, elementos no autóctonos —con más o menos acierto o éxito, más o menos fieles a la tradición— con la intención de hacer más asequible o “acercar” su trabajo a los nuevos destinatarios. Estas modificaciones quizá no satisfagan los dictados más rígidos del repertorio tradicional, pero son muy útiles para contextualizar el trabajo dentro de coordenadas más familiares para la nueva audiencia, con ventajas obvias. Esta “corrupción”<sup>2</sup> —que los puristas siempre consideran negativa— responde a las necesidades que se crean en un entorno diferente, más o menos fiel a la tradición, más o menos acorde con los gustos personales, más o menos epicéntrico. Parece por lo tanto una contradicción culpar a los innovadores por hacer algo que es inevitable y recomendable: esforzarse en adaptar su trabajo a los nuevos medios.

En Andalucía, el flamenco y lo flamenco son nociones bien asentadas, imbricadas en los clanes familiares gitanos y payos, y en todo tipo de manifestaciones populares cotidianas, inseparables de la identidad regional. En el resto de España, esta asociación se conserva y reconoce, aunque algo más diluida y, frecuentemente, distorsionada, aceptando con frecuencia el estereotipo exótico de origen francés que equipara “lo flamenco” a “lo andaluz” y a “lo español”. Se puede decir además que el grado de “adulteración”<sup>3</sup> o de transformación por el que pasa el flamenco guarda relación directa con la distancia física al lugar de origen: conforme más nos alejamos de las fuentes de una manifestación cultural íntimamente relacionada con una tradición regional, más se transforman los presupuestos originales. La distancia física y la convivencia con otras tradiciones culturales, que con frecuencia ejercen sobre el género original una influencia definitiva o aportan cualidades especialmente

1. Ésta es la proverbial concepción bakhtiniana, que concibe la interacción entre el comunicador y el receptor de una manera tripartita, incorporando la consiguiente interpretación, en lugar de atribuirla exclusivamente al comunicador y/o al receptor.

2. “Corrupción” en su sentido literal etimológico, del latín *corruptus*, participio de *corrumpere*, de *com-* + *rumpere*, romper.

3. “Adulteración” también en su sentido literal etimológico, del latín *alius*, otro, *alter*, uno de dos.

apreciadas por éste<sup>4</sup>, acaban transformando las supuestas verdades inamovibles, las sagradas tradiciones y creencias regionales originales. Estas distancias –física y virtual– que separan al flamenco español del estadounidense, transforman el arquetipo ibérico, que, por necesidad, se revela en las Américas como un híbrido variopinto, producto de la rica y fieramente defendida tradición flamenca, de sus estereotipos inevitables (con frecuencia instigados por los propios puristas) y del establecimiento de nuevas relaciones con otras tradiciones, otros públicos y otros medios. Aparecen concepciones heterodoxas que no sólo no son siempre ni heréticas ni perjudiciales, sino que con frecuencia son renovadoras e imprescindibles para la supervivencia.

En el “extranjero” –concepto que en esta era de la globalización, de una extraordinaria reducción espacio-temporal, se redefine constantemente– la pureza y el compromiso con las raíces, aunque ciertamente importantes, pierden parte de su eminencia. Se abren paso otras urgencias, no menos apremiantes que las que impone la ortodoxia provinciana, impuestas por unas circunstancias, una sociedad y un público diferentes. La experiencia migracional permite la posibilidad de percibir empíricamente múltiples y distintas experiencias. Para que esta experiencia migracional sea capaz de transformar y de forjar una nueva identidad, es necesario pasar por un proceso deconstructivo de diálogo entre la identidad cultural autóctona y la adquirida.

La aceptación y proyección que puede alcanzar un artista en el extranjero aumenta considerablemente cuando, además de presentar un buen espectáculo, establece una relación dialógica con el público, se esfuerza por “conectar” con él, adoptando una actitud abierta hacia tradiciones y necesidades culturales distintas, más o menos próximas, que a veces (como es el caso de la música latina y el jazz con el flamenco) se incorporan automáticamente por su afinidad, interés intrínseco y valor artístico. Gracias a la internacionalización y el intercambio se producen mestizajes que forman una nueva y más extensa conciencia cosmopolita de la tradición cultural vernácula, expandiéndola y trascendiéndola.

El positivo cambio de actitud ante la diversidad cultural, estimulado por la lucha por la abolición de la esclavitud, la formulación y aceptación de los derechos humanos y civiles, el derecho a la igualdad y la revalorización de los sistemas representativos, y exacerbado por las alarmantes consecuencias del efecto invernadero y de una globalización homogeneizante, ha provocado que algunos sectores condenen las reducciones simplistas del pasado que caracterizaban la otredad en términos reductores, asociándola con lo exótico, el primitivismo y el orientalismo, para dar paso a una nueva y positiva apreciación de las manifestaciones culturales.

El flamenco, que ha sufrido los efectos de esta falsa caracterización durante casi toda su existencia, comienza ahora a reciclarse aprovechando el clima de «corrección política», para afirmarse por sus propios méritos, calidad, intensidad y versatilidad.

4. Así ocurre en el flamenco con los cantos “de ida y vuelta”, por ejemplo, o con el jazz, tan apreciado por sectores progresistas entre los flamencos.

## El ambiguo sistema de valores del flamenco.

La historia social del flamenco no es impecable y las circunstancias que han contribuido a su formación no han sido siempre edificantes. Muchos de sus valores son cuestionables. Una visión romántica del flamenco lo describe como “música bohemia, bellísima, el lamento de la experiencia vital de un pueblo, una síntesis de tradiciones regionales, pasión exótica, arte puro, la recreación y el recuerdo de la vida y la música de andaluzas, una forma de vida”<sup>5</sup>.

Pero el flamenco también representa el culto a la individualidad, el machismo, la marginalidad, el comportamiento asocial, delictivo a veces, la imagen del inadaptado como paradigma de la originalidad, lo esotérico, la pasión y el fuego latino<sup>6</sup>, parte del panteón del andalucismo franquista: el guardia civil, el cura, el torero y la tonadillera o “folclórica”.

Esta polaridad representa un enfrentamiento entre la visión idealizada del flamenco como crisol de valores y como subproducto cultural de un grupo marginado. Como en todos los estereotipos, estas generalizaciones son demasiado vagas, pero indicativas de distintas corrientes de opinión.

El aislamiento es el crisol que ha favorecido y destilado la “autenticidad” del flamenco y ha preservado su “pureza”; pero el aislamiento también ha sido producto de la marginalización y el subdesarrollo, de la falta de difusión o la difusión distorsionada por estereotipos simplificadores y folclóricos<sup>7</sup>, de la profusión de publicaciones anecdóticas y la ausencia de científicas.

Durante mucho tiempo, el flamenco se ha definido a sí mismo en términos de su carácter familiar y de clan, ubicación geográfica y parámetros culturales domésticos, afirmando su identidad por medio de la exclusión<sup>8</sup> y distanciamiento de otras músicas y culturas próximas (a pesar de la manifiesta influencia que éstas han ejercido sobre él): no es ni música árabe, ni judía, ni indoeuropea; los géneros de ida y vuelta no son auténticamente flamencos; la rumba es un subproducto de la diáspora urbana.

Esta mentalidad tribal, la lealtad patriarcal, quizá haya sido un mecanismo necesario para la preservación identitaria y cultural, y la defensa contra la marginalización y represión que la cultura hegemónica ha dirigido contra esta otredad inconformista. Pero ahora, con su internacionalización, el flamenco sale de su entorno provinciano y se ve obligado a enfrentarse a una concepción diferente de sí mismo.

A su llegada a los Estados Unidos, los géneros “pseudoflamencos” se convierten en “flamenco” y los aficionados americanos, que no han aprendido a descubrir y distinguir las características del flamenco “puro”, confunden con facilidad lo “auténtico” con lo “espúreo”.

5. *Flamenco*, William Washabaug, Berg, 1996, Pág. xii.

6. La formación de estereotipos es un fenómeno común en la representación de manifestaciones culturales asociadas a grupos marginales. Muchas representaciones cinemáticas del flamenco inciden en estos aspectos: presentan la música latina como “caliente”, asocian el jazz con el consumo de drogas, etc.

7. Como ocurrió con frecuencia en el cine del Desarrollismo.

8. Hasta que no se resuelva la marginación de la mujer en el flamenco, que como intérprete está proscrita al cante y al baile pero sin protagonismo en la ejecución instrumental o en la composición, no se podrá hablar de una auténtica integración.

Simultáneamente, el flamenco ha sido agrupado indiscriminadamente con una serie de grupos que, de una manera u otra, con mayor o menor acierto, se asocian a su entorno: gitanos, magrebíes, hispanos, árabes, indios, negros americanos y otros. En este marco cosmopolita de corrientes musicales minoritarias y marginales, el interés mutuo define las nuevas estrategias. Al carecer del apoyo incondicional que encuentran en sus marcos naturales, las corrientes musicales minoritarias buscan la cooperación de otras corrientes para crear bases amplias que garanticen la supervivencia. Esta supervivencia depende del acuerdo y la asociación. La convivencia se hace menos competitiva y no violenta.

El apego que sienten los flamencos andaluces que viven en los Estados Unidos por la cuna de su arte, por la “patria chica” y la “patria grande”, similar al que sienten muchos emigrantes por su país de origen, a menudo trasciende su relación con la música y se convierte en una postura política de corte romántico.

Por ejemplo, cuando después de varios años de residencia y comportamiento ejemplar se cumplen los requisitos para solicitar la naturalización y acceder a las evidentes ventajas de la ciudadanía (derecho al voto, servicios sociales, trato penal favorable, etc.), muchos candidatos renuncian a ella porque consideran “una traición” a sus orígenes renunciar a la ciudadanía española.

En realidad se trata de la imposibilidad de reconocer su realidad (que llevan muchos años en los Estados Unidos y no en Andalucía o España) y separarla de la ficción idealizada que sólo vive en su mente: viven en un exilio permanente de ambos países a la vez.

Con unos antecedentes tan confusos es difícil elegir acertadamente y a gusto de todos. ¿es posible el flamenco fuera de Andalucía, o de España? ¿Cómo complacer a los ortodoxos y a la vanguardia? ¿Cómo encontrar esos puntos de intersección, ese terreno común que conecta con el nuevo público y enriquece a la vez la tradición? En América, el flamenco ha emprendido esta tarea junto a dos poderosos aliados: el jazz y la música latina.

### **América y el flamenco: el flamenco en los EE UU.**

Estados Unidos es una tierra de inmigrantes. Sus grandes metrópolis capitalistas son un calidoscopio cultural en el que convergen e interactúan infinitos rayos de luz, que dan lugar a incontables manifestaciones cromáticas. En este medio tan rico y voluble, la “pureza”, la “ortodoxia”, se ve continuamente visitada por otras ideas más o menos “puras y ortodoxas” y se producen con frecuencia cruces e interacciones entre ellas, que alumbran sincretismos y mestizajes culturales.

En los EE UU, el arraigo que el flamenco tiene en la comunidad no se puede comparar al que tiene en Andalucía. Los miembros de las compañías son con frecuencia extranjeros, con un contacto y experiencia del flamenco a menudo indirecto y limitado. El público no es experto. El “alejamiento” cultural impuesto por la distancia, la idiosincrasia de la propia compañía, la falta de recursos “ortodoxos” exigen replantearse el espectáculo y mediatizan el grado de compromiso con los “valores fundamentales”.

En los EE UU, el flamenco es más música latina que árabe. Y lo latino no se refiere a los habitantes del antiguo Lacio, o al Mediterráneo, o a la música andalusí o las nubas, sino a

lo latinoamericano de Latinoamérica<sup>9</sup>. En las tiendas de música y en los catálogos de las discográficas estadounidenses, el flamenco aparece en las secciones dedicadas a la música latina, no en las de música árabe-andaluza o gitana; está más próximo a “Los Muñequitos” de Matanzas o a Piazzola que al ensamble andaluz de Tánquer o los fados.

En la cultura popular estadounidense, los latinos han estado representados por las pandillas puertorriqueñas de “West Side Story” y los gangs chicanos de Los Ángeles. Estas reclasificaciones de las compañías discográficas responden a prioridades sobre todo comerciales y –en general– priorizan cualquier factor “cultural” que sea susceptible de promocionar el producto y abrirle las puertas de un enorme y lucrativo mercado.

El flamenco, sin haberlo solicitado, se beneficia de esta asociación con lo latino, en la que, aparte de la fundamental importancia que tiene la lengua común, con frecuencia se presentan factores circunstanciales y anecdóticos como elementos primordiales de una identidad compartida<sup>10</sup>.

En las Américas, los españoles somos “gallegos”, amantes del flamenco (que son las sevillanas) y comedores de paella (que es arroz con pollo y gandules). En los Estados Unidos, el tango viene de Argentina, no de Cádiz, y la rumba, de Cuba. El oyente y el espectador perciben con más claridad los elementos comunes a la identidad latina, la relación entre el tango argentino y el gaditano, entre la rumba cubana y la gitana, y no se preocupa por las microrrelaciones regionales y las reivindicaciones nacionalistas.

El artista flamenco-americano, espoleado por sus inquietudes artísticas y la necesidad de ganarse la vida, se hace los mejores propósitos para seguir tan fielmente como sea posible la tradición, fuera de su región natural. Pero como las fuentes del flamenco están muy lejos, recurre a su entorno para encontrar los referentes y el apoyo necesarios. Y este entorno se compone más de artistas hispanos-no-españoles, latinos, profesionales de otras etnias y nacionalidades y músicos de jazz, que de españoles, andaluces o gitanos.

Mientras que el flamenco andaluz bebe de las fuentes de la tradición, el flamenco americano bebe de muchas fuentes. Y los flamencos americanos, inmersos en un medio cultural de gran riqueza y variedad –especialmente los que residen en las grandes metrópolis con amplia presencia hispana, como Nueva York, Miami, Los Ángeles o San Francisco–, en el que conviven representantes de todas las culturas del planeta, se plantean su propia aportación esforzándose por seguir la tradición, que se ve constantemente cortejada por otras tradiciones y manifestaciones culturales, que pueden o no formar parte del “acervo” tradicional del flamenco, pero que son un reflejo de las distintas coordenadas en las que se mueve el flamenco americano (o el japonés, o el finlandés).

Incorporar estas nuevas influencias de una manera equilibrada y artística es un recurso legítimo y una manera de no limitarse a ser exclusivamente un reproductor de ideas ajenas. Es también una labor tradicional en cuanto que sigue la línea marcada por los innovadores

9. Según el diccionario Webster, “latino” es una abreviatura derivada del término español “latinoamericano”, de reciente aparición (1946). En los EE.UU., latino es un término muy politizado. Su uso es, con frecuencia, una muestra de rechazo a “hispanoamericano” e “iberoamericano”, que para determinados grupos representan denominaciones de corte colonial, imperialista o sistémico.

10. También perpetúan el patrón franquista de negación de las raíces árabes del flamenco.

de tantas escuelas, que aceptan el reto que supone esta ocasión de demostrar si sabe conjugar los elementos tradicionales autóctonos con otros, con las nuevas corrientes, encontrando además una voz propia, algo nuevo que decir. Y las innovaciones que permanecen, aquellas cuya novedad es un estímulo que invita a seguir, las resistentes, suelen ser las que conectan con éxito el pasado con el presente, la tradición con la innovación.

Tratar de reproducir las condiciones sociogeográficas del flamenco andaluz en los Estados Unidos es una quimera. Aparte del carácter romántico de la relación que muchos aficionados y profesionales estadounidenses tienen con el flamenco (una “debilidad nostálgica”, si se quiere: el fugo de la pasión, el quejío desgarrador, lo arcano, el exotismo, el misterio, etc.), el flamenco americano se caracteriza por mantener una actitud progresista (obligatoriamente, dictada por la supervivencia) con respecto a sus contenidos y tradiciones, para adaptarse a un medio foráneo, lejos de su marco geográfico y de sus referentes culturales tradicionales. Esta adaptación pasa por el replanteamiento de las estrategias y el establecimiento de alianzas con otras manifestaciones culturales afines o con intereses comunes.

### La “camaradería de la desdicha”, identidad común del flamenco, el jazz y la música latina.

En los EEUU, los colectivos que dieron origen al jazz y a la música latina comparten con el flamenco una larga historia y una serie de experiencias comunes<sup>11</sup> que favorecen el mutuo reconocimiento entre sus seguidores y el intercambio de componentes musicales entre los estilos.

Los pueblos indígenas americanos y los esclavos africanos y sus descendientes americanos han sufrido, como los gitanos, una larga historia de opresión y marginación social. La colonización, la esclavitud, la Inquisición, la expulsión de los judíos y los moriscos, las encomiendas, el Ku Klux Klan, las Pragmáticas de persecución, el movimiento en defensa de los derechos civiles, y en general la opresión, la marginación, la pobreza, la desposesión, el abandono, la segregación racial, a través de sus políticas e instituciones, son experiencias catárticas similares que forjan una identidad común, una camaradería de la desdicha entre los grupos que crearon el jazz, la música latina y el flamenco.

Entre los elementos comunes, tanto sociales como musicales, se encuentran el mestizaje racial y cultural, la marginación social, la tradición oral como medio prioritario para la transmisión de conocimientos y experiencia, la circunscripción al entorno familiar o tribal (en sus primeras etapas), la concepción funcional, utilitaria y popular de la actividad musical<sup>12</sup>, la noción polirrítmica (herencia de las músicas africanas, hindúes, árabes que

11. Esta “larga historia” empieza con el intercambio colonial, pasa por las zarzuelas y “variedades” del Caribe y la Península y sigue con el trabajo de Miles Davis y Gil Evans en *Sketches of Spain*, las visitas de Agujetas, Sabicas y Carmen Amaya, las giras de Paco de Lucía y su sexteto, o el reciente y prolífico intercambio “de ida y vuelta” propiciado por el interés en y de los grupos más “pop” del flamenco por estilos autóctonos americanos, como los mestizos de Ketama, Pata Negra o la Barbería del Sur, el siroco de Radio Tarifa, o por compañías como las de Sara Baras o Antonio Canales, la colaboración de Chano Domínguez y Winton Marsalis con la Lincoln Jazz Orchestra, y el interés que jazzistas españoles y americanos como Jorge Rossi, Brad Mehldau, Mark Turner, Marc Miralta, etc. manifiestan por la música flamenca.

12. Como sucede también en la música del occidente africano, elemento fundacional del jazz, y la música afrocaribañera, principal motor de la música latina.

forman parte del pasado de estos estilos), representada por el compás en el flamenco, los conceptos de swing y groove en el jazz y la clave en la música afrocubana, el uso de “claves” o “compases”, la improvisación, el gusto por determinados modos y escalas (la cadencia I, bVII, bVI, V en el flamenco y la música latina, el modo frigio –y especialmente la escala frigia española– y la escala alterada en jazz), la conceptualización metafísica (el “duende” flamenco, blues, soul, verve del jazz, el “sabor” y el “azúcar” en la música afrocubana), la capacidad de comunicar una gran dosis de contenido artístico y emocional con un mínimo de medios (desprecio por la tecnología, supresión de filtros y pantallas mediáticas o estéticas que diluyan o disfracen la experiencia), el énfasis en el contacto directo y la asunción de riesgo por parte del artista, la “autenticidad” de la experiencia, la “legitimidad” del sentimiento.

Todos estos elementos son buenas razones de la popularidad de estos tres géneros. El público aprecia sus valores tradicionales, la dificultad y el riesgo de una exposición directa, y recompensa a sus artistas con lealtad y entrega.

El jazz, como el flamenco, conoce bien el rechazo. Al igual que los gitanos, el colectivo afroamericano no ha visto sus derechos reconocidos hasta hace muy poco, y sigue luchando por una participación justa en la sociedad estadounidense. Como ocurre hoy con el flamenco, en su día, la ortodoxia jazzística rechazó, por ejemplo, las innovaciones del bebop y el free jazz en las décadas de 1940 y 1960, respectivamente.

En la actualidad, nadie pone en duda que los experimentos de Ellington con la forma y el timbre, de Parker con el tiempo y la melodía, de Coltrane con la armonía y la polirritmia africanista o de Ornette Coleman con sus teorías “armolódicas” han enriquecido la paleta y la historia del jazz.

Machito, Chano Pozo o Eddie Palmieri han hecho lo mismo en la música afrocubana. La historia del jazz y la música latina está jalonada de innovadores respetuosos de la tradición que han hecho posible su vertiginoso desarrollo. La del flamenco apunta por ese camino también.

A fin de cuentas, la tradición es la codificación de un estándar que no es más que la canonización de ... ¡una innovación! Precisamente, uno de los principales cometidos de la innovación es la reinterpretación de la tradición y, por medio de ella, su continuación. Sin ella, la tradición se convertiría en un ciclo repetitivo que acabaría por no interesar a nadie. El análisis histórico demuestra lo equivocadas que están las políticas de oposición sistemática a la innovación y el papel fundamental que juega la inteligencia intuitiva y la espontaneidad en la expansión de los horizontes de cualquier disciplina. Además, cuando la experimentación se aleja demasiado de la tradición, se suele producir un fenómeno revisionista de los valores canónicos, se activan los mecanismos de autocorrección, que actúan como llamada de atención hacia la reivindicación de “las raíces”, como ocurre ahora en el jazz con el neoclasicismo de Winton Marsalis. Pero, ¿qué raíces reivindica Marsalis? ¿Existen sólo unas raíces del jazz? ¿Qué es el jazz? ¿Cuál es más importante, el jazz de Nueva Orleans, el de Kansas City, el de Chicago, el de Nueva York, el de la Costa Este o el de la Oeste, el de la ECM o el de Blue Note, el bebop o el cool, el tonal o el free? ¿Se puede decir tan siquiera que sea un fenómeno preminentemente musical?

En palabras de Ellington, “El jazz es la música de los negros de los Estados Unidos”. Esta definición señala la expresión musical y artística en función del grupo racial que la practica en un marco regional específico. Dentro del ámbito flamenco, un equivalente sería “El flamenco es la música de los gitanos de Andalucía”.

Pero con la difusión e internacionalización del jazz, éste trasciende sus bases regionales y étnicas y, para adecuarlo a la incipiente globalización, Thelonius Monk redefine el concepto, universalizándolo: “El jazz se ocupa de la libertad” dice Monk. Ya ni siquiera se refiere exclusivamente a la música, ni pertenece a un grupo específico. Se ha convertido en una idea filosófica de carácter universal, que defiende una manera libre de entender la expresión artística, que “rompe” con el corsé de la identificación racial, étnica y regional para proponer una forma autónoma, independiente y emancipada de compartir las raíces, los lenguajes, los hallazgos.

En el flamenco contemporáneo se aprecian algunas de estas pautas evolutivas.

### **Lugares comunes: trascendentalismo y polirritmia.**

El trascendentalismo, es decir, la conceptualización metafísica, que es el reconocimiento y tipificación de estados indescriptibles por medios convencionales (el “duende” en el flamenco, soul y verve en el jazz, el “sabor”, la “salsa” y el “azúcar” en la música latina), y la conceptualización polirrítmica (el “compás”, *swing*, groove, feeling, bounce, etc., y la “clave”, respectivamente) son conceptos fundamentales en los tres géneros.

Su parecido conceptual responde a conocimientos y experiencias similares, “lugares comunes” a los que recurren los músicos de los distintos estilos cuando necesitan entenderse. El músico que aspire a ser un profesional de su género debe entender y dominar a la perfección estos dos conceptos. Y si aspira al cosmopolitismo y la versatilidad musical, deberá entender y dominar estos dos conceptos en varios estilos.

Dentro de este trascendentalismo existen paralelos entre el duende, *soul* y el sabor. Veamos la coincidencia de estos conceptos en estilos propios a cada uno de los géneros musicales a los que me refiero.

### **Duende, Soul y Sabor.**

#### **1. Duende**

Goethe, al hablar de Paganini, define el duende como: “Un poder misterioso que todos sienten y ningún filósofo puede explicar”<sup>13</sup>.

En palabras del propio Lorca, “El duende es un poder, no un trabajo; es una lucha, no un pensamiento” en el que “El cantaor (actúa) como simple vehículo que revela el dolor y la historia de la raza”. “El duende es misterio simple y genuino, limpio y fuerte, el eterno enigma de la muerte”. “Es el Espíritu fantástico, misterioso e inefable que habita la casa del flamenco, y que aparece cuando menos se lo espera, causando trastorno y estruendo”.

13. Notas del programa de *Flamenco*, concierto de la Brooklyn Academic of Music, 1997.

Es el equivalente de la musa alemana, del ángel italiano.

Para Manuel Torre: “Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende” (una referencia indirecta al melanos, así como al jazz y la música afrocubana).

Un cantaor anónimo lo define de esta manera: “El duende no está en la garganta. El duende te trepa por dentro, desde la planta del pie. Y Lorca explica el significado: No es cuestión de destreza sino de verdad, de forma de vida, de sangre, de la cultura más antigua, de creación espontánea...”. Alicia Mederos ofrece la siguiente metáfora: “El duende es como escuchar el rumor del mar en una caracola y sentir que todos los océanos caben en ese espacio mágico de viejísimas melodías”<sup>14</sup>.

El duende es un barniz místico, una exaltación personal, una calidad mágica que lo invade todo y de la que es imposible escapar, la esencia atávica del cante jondo. El duende son antiguas esencias, el sentido profundo de la canción, una alucinación.

## 2.- Soul

Los jazzistas usan los términos soul (“alma”) y *verve* (“brío”) cuando quieren describir interpretaciones imbuidas de calidades afectivas como el patetismo, la urgencia, la intensidad, el fuego y la energía: cuando se pone toda la carne en el asador, se echa el resto y se canta o toca como si fuera la última vez en la vida<sup>15</sup>.

*Verve*<sup>16</sup>, el brío, es el espíritu y el entusiasmo que animan la composición y la interpretación artísticas<sup>17</sup>. Es sinónimo de vivacidad, energía y vitalidad.

Para Lonnie Hillyer, músico y estudioso del jazz, se trata “del sentido del amor del intérprete, del amor por la música y el amor por la vida” (Berliner, pág. 256). Como el sonido de los espirituales, los sonidos que encarnan los estados de ánimo y las inflexiones del blues significan varias facetas de la cultura afroamericana, que “reflejan su (nuestra) historia, de dónde vinimos y lo que experimentamos” (Berliner, pág. 257)<sup>18</sup>.

## 3.- Sabor

El prosaico y mundano “sabor” de la música afrocubana y la salsa, tan doméstico y culinario, expresa con ejemplar simpleza el carácter de la música y de su intérprete, en un sentido ontológico, trascendental: no se trata de si tiene sabor dulce o salado, sabor tradicional o romántico.

Se trata de saber si tiene “sabor”. Si no lo tiene, le falta duende o carece de alma. La energía que transmite un intérprete cuando interpreta con alma, con brío, con duende, con sabor, produce efectos tanto físicos como emocionales. Es esa calidad lo que hace que la gente deje de hacer lo que hace y se pare a escuchar y a sentir.

14. *El Flamenco*, (3ª edición). Alicia Medeiros. Acento Editorial. Pág. 32.

15. *Thinking in Jazz*. Paul Berliner. The Chicago University Press, 1994. Pág. 256.

16. *Verve* es también el nombre de un venerable sello discográfico estadounidense especializado en jazz.

17. Merriam Webster's Collegiate Dictionary in CD ROM.

18. Las traducciones de los textos en inglés son mías.

## La polirritmia.

Estos conceptos abstractos, que traspasan los límites de la ciencia experimental, tienen su equivalente empírico y tangible en la naturaleza polirrítmica de los tres géneros que nos ocupan. La polirritmia, que consiste en la coexistencia simultánea de dos o más ritmos, es parte fundamental de su naturaleza. En este caso se trata, básicamente, de la superimposición de ritmos binarios y ternarios (patrones binarios y ternarios con base en 2, 3, 4, 6, 9, 8, 12, etc.) aunque los músicos experimentados también usan opciones más sofisticadas.

Para llevar el compás hay que entender estos principios y ser capaz de reproducirlos dentro del contexto formal.

## Compás, swing y clave.

Compás, swing y clave son tres variaciones regionales del mismo concepto rítmico. Designan en sus géneros respectivos una manera específica y acertada de concebir el ritmo, la articulación y el fraseo.

### 1.- Compás

En el flamenco, la fórmula rítmica imperante es el compás, como la particular división de los 12 tiempos de la soleá y la bulería, que forman la clave rítmica de muchos otros palos. Los palos binarios (como los tangos) tienen su compás propio.

Al igual que en la rumba cubana, hay versiones tradicionales y modernas.

Para asegurar el compás, los intérpretes a veces lo subdividen; es decir, parten el compás en unidades menores, sobre todo en los tiempos muy lentos, para afinarlo. Esta es una práctica corriente también entre músicos de jazz y de música afrocubana.

Además de conocer el compás, el músico flamenco tiene que desarrollar una agudísima intuición, casi extrasensorial, un radar, un sexto sentido, un estado extraordinario de comunión con sus compañeros, que permita la comunicación inmediata y directa, para detectar y plasmar los sutilísimos matices que a veces diferencian a un palo de otro, las transiciones, o el número ingente de variaciones regionales sobre un mismo tema que constituyen el universo flamenco.

Según algunos artistas, esta comunión o compenetración se potencia con el duende. Cuando éste se presenta, la compenetración con el grupo puede ir acompañada accidentalmente de éxtasis, visión intuitiva y revelaciones.

### 2.- Swing

En el jazz, el concepto rítmico hegemónico es el swing. El concepto básico de swing es complejo pero se puede resumir en tres factores.

\* La concepción polirrítmica del tiempo, caracterizada por la corchea “de swing”<sup>19</sup>.

19. En un tiempo de un compás binario hay dos corcheas que normalmente tienen la misma duración. En el jazz, las dos corcheas “de swing” de los compases binarios y del 3/4 tienen valores diferentes. Se representan normalmente como un tresillo de corcheas en el que las dos primeras van ligadas y forman la primera “mitad”, mientras que la corchea restante forma la segunda. Esta concepción rítmica, de origen africano, produce una característica sensación de “pulsación hacia adelante” y “balanceo”.

\* La síncopa y la anticipación.

\* La aplicación apropiada de los anteriores en un contexto musical

El groove (o lo que en el argot de los músicos hispanos se define con la expresión “que camina” o “que tiene sabor” o que tiene “filin”<sup>20</sup>) es la observación de estos preceptos en un marco formal: en una serie de compases o un ciclo, puesto que el groove necesita de la repetición. Produce un resultado rítmico altamente satisfactorio, especialmente cuando la coordinación se produce entre dos o más músicos.

Muchos músicos describen una sensación de relax, de júbilo estimulante, que favorece la creatividad, cuando tocan con groove. En el jazz, la síncopa y la corchea de swing proporcionan una sensación característica de “pulsación hacia adelante”.

Como en el flamenco, los buenos músicos de jazz, fieles a la tradición y la ortodoxia, vigilan celosamente la conservación de estos principios fundamentales y velan por que se respeten como patrimonio no negociable de su acervo cultural.

### 3.- Clave

En la música afrocubana, la llave del ritmo está en la clave. Hay dos tipos básicos de clave: la de son y la de rumba.

Bobby Sanabria, percusionista de las orquestas de Tito Puente y de las Naciones Unidas, afirma que la clave afrocubana tiene su origen en las palmas arábigo andaluzas y en las culturas subsaharianas.

La “clave” es la plantilla maestra sobre la que se construye la estructura musical afrocubana, una combinación polirrítmica y elástica. La notación musical se hace en 4/4 (compás binario) o en 6/8 (compás ternario-binario) dependiendo de si es moderna o folclórica.

Para saber qué opina un músico de flamenco, de jazz o de música afrocubana, de un colega o de un grupo, sólo hace falta una pregunta: ¿Tiene compás? ¿Tiene swing? ¿Tiene clave?

### La improvisación.

La sincronización, es decir, la coordinación del comportamiento, es un elemento clave en la improvisación, y la improvisación es un elemento clave en el flamenco: la compenetración del trío fundamental (cantaor, guitarrista y bailar) depende de su sincronización.

La selección de la copla –que con frecuencia se produce in situ– y la originalidad interpretativa del cantaor, marcan las pautas que debe seguir el guitarrista. Éste deberá recurrir al almacén de la memoria y a su capacidad de adaptación creativa para arropar al cantaor. Ambos tienen que tomar decisiones conjuntamente, sin previa consulta, sobre un número ingente de variables: densidad, intensidad, registro, melodía, armonía, tempo, anticipación o demora. En suma, tienen que conocer “el lenguaje” y tener intuición y recursos. Lo mismo ocurre cuando se incorpora un bailar o bailaora.

La forma presenta un reto particularmente difícil, ya que el compás subyacente en muchos

20. “Filin” es una adaptación fonética al español del “feeling” inglés. Estas adaptaciones son frecuentes entre músicos y artistas que trabajan en ambientes multiculturales y multilingües, y especialmente cuando existe un término que en una de las lenguas que ha capturado un concepto común mejor y/o antes que las otras.

de los estilos es básicamente el mismo, con matices sutiles que sólo los iniciados distinguen. Todos los participantes (y el número puede ser significativo en una compañía) tienen que conocer bien la forma y los elementos fundamentales y estar al tanto de los cambios, que pueden producirse en un instante, para poder sincronizar sus movimientos y responder orgánicamente como una sola unidad dinámica.

En el jazz, la mecánica es muy similar. Los músicos de jazz deben conocer el repertorio estándar, y como los flamencos, preferiblemente de memoria. Hablan constantemente sobre “el lenguaje” del swing, del bop, las frases idiomáticas, los riffs y los “licks” (que son frases hechas, de repertorio) que es preferible que todos conozcan. Como los flamencos, los miembros del ensemble interactúan entre sí usando las mismas claves, con los mismos propósitos. En el jazz, el baile también es un aliado permanente de la música, en las Big Bands de la era del swing, el cabaret, el music hall, el rap y el hip hop. Los bailarines de claqué usan su cuerpo para bailar y tocar a la vez, como un instrumento de percusión, al igual que los bailarines y bailaoras flamencos.

Uno de los atributos de los músicos de jazz es su mentalidad analítica y capacidad teórica. Y, aunque los flamencos son muy reacios a aceptar la codificación y los análisis “foráneos, extraños” a su cultura, afortunadamente hay abundantes tributos y colaboraciones en la historia reciente del flamenco entre flamencos y jazzistas: del legendario Sketches of Spain de Miles Davis y Gil Evans a las recientes excursiones de Jorge Pardo y Chano Domínguez<sup>21</sup>, pasando por la colaboración de Paco de Lucía, Chick Corea y Carles Benavent<sup>22</sup>.

Quizás estos felices resultados se producen gracias a que los músicos de jazz tienen una gran capacidad de repentización, un sistema metódico de contextualización y, como los flamencos, una concepción polirrítmica del ritmo y enfatizan la educación del oído y el aprendizaje “natural” (“aprender haciendo”) por encima del académico. Sin duda también porque reconocen sin reservas el valor de la música flamenca y el talento de sus artistas.

Lo primero que a los flamencos les llama la atención es la velocidad de repentización de los músicos de jazz, la facilidad auditiva y la capacidad de adaptarse al medio flamenco de una manera musical. En otras palabras, su capacidad de adaptación para resolver musicalmente una situación.

El jazz, como el flamenco, es una escuela que estimula el desarrollo de la intuición.

### **América en el flamenco y los géneros de ida vuelta: falta de reciprocidad.**

La influencia de América en el flamenco no necesita de planteamientos y mecanismos teóricos complicados: En Andalucía, centro neurálgico de la empresa americana, surgen la mayoría de los géneros flamencos. Lo que se produce en la región sale para las Américas y lo que llega de las Américas (como la música en los famosos y abundantes pliegos de cordel) se consume en la región.

21. Chano Domínguez conoció a Winton Marsalis en una *jam session* en el Café Central de Madrid. El trompetista invitó a Domínguez recientemente a dar un concierto en Nueva York con la Big Band del Lincoln Center que él lidera.

22. Ha habido otras colaboraciones recientes de mérito discutible, como la de Danilo Pérez y Gerardo Núñez, o la de Tomatito y Michael Camilo.

Las referencias al pasado americano son frecuentes en el repertorio flamenco y aparecen tanto en la forma de algunos de sus géneros como en las letras. Entre los géneros de indiscutible ascendencia americana están los conocidos como de ida y vuelta y, entre estos, el género dominante es la habanera (también conocida como ritmo de tango, por su parentesco con éste), cuya influencia se deja sentir en la zarzuela y los pasodobles<sup>23</sup>. En palabras de Zoila Lapique “rara es la zarzuela española de fin de siglo que no tiene una habanera” (Linares/Núñez, Pág. 191)<sup>24</sup>.

Esta influencia se deja sentir en la ópera y la música culta, en Falla y en Albéniz, entre los franceses<sup>25</sup> y en gran parte de la música popular sudamericana (Linares/Núñez, Pág. 189). La polémica reside en el valor y la importancia que tanto artistas como profesionales conceden a los cantes de influencia americana. A pesar de la riqueza e importancia de este intercambio, que me parece muy importante enfatizar pues es muy necesario que se reconozcan todas las aportaciones, el número de trabajos que lo documentan es muy escaso. Esta injusta falta de reciprocidad hace difícil la comprensión fidedigna de las aportaciones respectivas que se producen durante el intercambio y además facilita la apropiación indebida de algunos aspectos.

El flamenco, que tanto maltrato y despojo ha sufrido, reivindica para sí el justo reconocimiento de su importancia cultural, de sus aportaciones a la identidad ibérica y mediterránea. Al no reconocer y valorar adecuadamente las aportaciones de otros grupos culturales, el flamenco comete el mismo error de apropiación indebida del que tanto se ha quejado. Faustino Núñez describe esta carencia como “...una asignatura pendiente de la flamencología que... ha escrito muchísimo sobre flamenco pero nunca ha observado otra perspectiva que no fuera la eurocéntrica. La perspectiva atlántica y colonial del flamenco aún está por descifrar” (Linares/Núñez, pág. 193).

Por ejemplo, García Matos menciona la presencia del polo (que está emparentado con la caña, que a su vez está emparentada con un género que hace mención a la caña de azúcar<sup>26</sup>) en tierras americanas en el S. XVIII. Este autor recupera el siguiente polo anónimo que ilustra el carácter viajero del polo y sus intérpretes:

En Portobello te amé  
 En la Veracruz te vi,  
 Fui a Buenos Aires muriendo  
 Y en Lima te dije así:  
 Si tu quisieras, charupa mía,

23. Entre las zarzuelas, algunas con elocuentes títulos como, “La boda en el cafetal” (1849) o “Entre mi mujer y el negro” (1861), ambas de Francisco Asenjo Barbieri, y entre los pasodobles algunos de Barbieri, Bretón y Chapí.

24. En esta parte de mi trabajo cito copiosamente el excelente trabajo *La música entre Cuba y España*, de María Teresa Linares (la ida), Faustino Núñez (la vuelta). Fundación Autor, 1998.

25. Algunos de los ejemplos más conocidos son: Bizet: *Carmen*; Debussy: *La porte du vin, soiree dans Granade*; Ravel: *Bolero, Piece en forme d'habanere, Rhapsodie espagnole*; Chabrier: *Habanere pour piano, Espagne*. También en numerosos pasodobles, habaneras catalanas, chotises, la canción napolitana (*Oh sole mio*), el ragtime (Scott Joplin) y otros.

26. El cultivo de la caña era y es una de las principales actividades agrícolas en Cuba y en el resto del Caribe.

Yo te arrullara  
 Y te llamaría  
 Y si tú me amaras  
 Sería solo quien te tocara  
 Y te bailara el polo...

De Cuba, por la riqueza de su cultura autóctona y su importancia administrativa, provienen las principales influencias (Linares/Núñez, pág. 217). Estébanez Calderón ya hace referencia en “Un baile en Triana”, publicado en Madrid en 1847, a cantes protoflamencos interpretados por el mítico cantaor gaditano “El Planeta”, quien interpretaba “*El paño moruno*”, canción sobre una tonada del punto de La Habana, antecesor de las guajiras flamencas (Linares/Núñez, pág. 214).

En recientes investigaciones, Ortiz Nuevo demuestra la procedencia antillana del tango, considerado uno de los cantes básicos por Mairena y Molina y erróneamente considerado de “pura estirpe andaluza” (Linares/Núñez, pág. 220).

Esta adscripción errónea revela una de las faltas más comunes en la cronología de la historia del flamenco: la adjudicación precipitada de méritos, deméritos y cualidades, la prisa por construir una identidad histórica que no le pertenece, negando la masiva influencia que el flamenco ha recibido de varias fuentes y recurriendo in extremis al insulto. Esta copla de Sánchez del Arco, de su obra “Es la Chachi” estrenada en 1847, resume bien esta actitud:

Yo no cambio los tesoros  
 de tanta nación polilla  
 por mis tangos de Sevilla  
 y mis corridas de toros,  
 mi jerez y manzanilla

Asimismo, Rodríguez Marín opina que “la bicha, la habanera, el tango, de viles actitudes lujuriosas, eso no es andaluz: es ¡guachimango!”<sup>27</sup>. Ya en 1733, “El diccionario de autoridades” define el fandango como “baile introducido por los que han estado en los reinos de Indias, que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo” (Linares/Núñez, pág. 276, nota 46).

El tango que llega a España a mediados del S. XIX, es un género emparentado con la música afroamericana del S. XVIII. Esteban Pichardo, en su “Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas” (1836-75) (Linares/Núñez, Págs. 285-6) define como “reunión de negros bozales para bailar al son de sus tambores y otros instrumentos”.

El sufijo “ngo” y sus derivados, que como aparece tanto en tango como en fandango, se encuentra en numerosas palabras de origen bantú, como conga, sandunga, bongo o batanga. Entre los géneros de ida y vuelta más sobresalientes cultivados por los nuevos flamencos

27. Guachimango es una voz indígena americana que designa a las personas oriundas de México y la Nueva España. “Metafóricamente, persona astuta, zalamera, o lisonjera, con interés” (Linares/Núñez, Pág. 224).

están, dentro de la esfera de influencia del tango, el tanguillo, la petenera, el garrotín (quizás de origen asturiano), la farruca (emparentada con Galicia), la zambra y, fuera de la esfera de influencia del tango, la cubanísima guajira.

Pero, sobre todo, la rumba, que a pesar de su juventud y su mancillado pedigrí se ha convertido en la embajadora flamenca por antonomasia. Y digo mancillado porque la rumba flamenca tiene fama de comercial y superficial y es proverbial el rechazo que encuentra entre algunos grupos de intérpretes y aficionados —quizá porque no se originó en la Península—, aunque ha sido cultivada por muchos de los grandes y comparte con la bulería el trono de los cantes festeros (Linares/Núñez, págs. 285-6).

Así como se podría decir que el joropo venezolano tiene mucho más que ver con España que con África, los antecedentes de la rumba flamenca están ligados a los de la guaracha del teatro habanero de finales del XIX y principios del XX, y llega a España con los artistas que volvían de hacer las Américas, viajando por todo el país dentro del repertorio de los espectáculos de variedades (Linares/Núñez, págs. 274-5). Después de un largo periodo de aclimatación, en la década de los 60 encuentra en Barcelona un medio ideal, y de la mano del “Pescaila” y “Peret” se convierte en la representante oficiosa del flamenco (y del flamenquismo oficial). En los 70 se produce una auténtica explosión rumbera y la rumba se convierte en la anfitriona del rock y el pop sajón. Intérpretes como “Los Chunguitos” o “Las Grecas” gustaban y gustan a muchos de los grandes intérpretes.

Inevitablemente, el énfasis que se ha puesto en los aspectos más comerciales ha sido muy fuerte y hoy hay tanta rumba... Los “Gypsy Kings” ganan muchos más millones que José Mercé o Carmen Linares. Desgracias como “La Macarena”, de los del Río, son vergonzantes... y divertidas: el ex presidente Clinton está en deuda con la rumba, ya que “la Macarena” fue el himno del Partido Demócrata en las elecciones presidenciales de 1996, en las que consiguió ser reelegido. ¡Quién iba a imaginarse que una rumba sería el himno oficial del emperador! Pero a pesar de la vergüenza ajena que produce el aflamencamiento comercial, siempre quedan títulos como “Caminando”, “Volando voy” y “Te lo dice Camarón” para quitarnos el mal sabor de boca.

El vocablo rumba también está etimológicamente emparentado con palabras de origen afroamericano, como tumba(dora), macumba, tambo, tango o fandango (todas ellas aluden a reuniones festivas de carácter colectivo).

La rumba cubana, como acto comunal y actividad musical, se lleva a cabo primariamente, al igual que la flamenca, en un ambiente familiar, en puntos habituales de reunión, acompañada de baile. La rumba cubana es rítmicamente mucho más rica y compleja que la rumba flamenca. El canto de la rumba va generalmente precedido de un fragmento melódico eminentemente melismático, la diana, (lalalala, lerelelelé), al igual que en los tercios de preparación del flamenco (similar al “ay” de la guajira) (Linares/Núñez, pág. 280) y, después de que la rumba “rompe”, el solista improvisa coplas que son repetidas por el coro, siguiendo una estructura muy similar a la de la rumba gitana.

La instrumentación flamenca ha iniciado recientemente el proceso de recuperación de su pasado americano (y árabe e indio). La conspicuidad actual del cajón, instrumento de origen

peruano introducido en el flamenco por el sexteto de Paco de Lucía<sup>28</sup>—en la actualidad, instrumento imprescindible en bulerías, tangos y rumbas, que se encuentra en pleno proceso de remodelación para adaptarse mejor a las necesidades del flamenco— es un testimonio elocuente.

La presencia de instrumentos de percusión propios de la música caribeña, como las tumbadoras y las pailas, o de la magrebí, como los tambourines y panderos, o la tabla y el sitar indio<sup>29</sup>, demuestra el interés y la inquietud por incorporar nuevas sonoridades.

### La nueva identidad flamenca.

El flamenco, como el jazz y la música latina, es la manifestación cultural que sintetiza y formula las experiencias del pueblo andaluz a través de sus manifestaciones musicales y artísticas.

Sus profundas raíces, su arraigo popular y su variedad son en buena parte responsables de su éxito. Preservar la pureza y la ortodoxia de cualquier disciplina es una tarea difícil y esquivada, que, bien llevada a cabo, requiere mucho conocimiento, respeto por la tradición y tolerancia y flexibilidad hacia nuevas propuestas meritorias. Implica la designación de unos méritos y calidades “legítimos”, con los que puede que no estén de acuerdo todos aquellos que tienen el derecho natural a reivindicar su posesión, todos los que la practican o que simplemente se sienten atraídos por ella. Mientras que la definición de un orden canónico puede ser útil como punto de referencia, las posturas dogmáticas y la ortodoxia sorda con toda seguridad tendrán efectos alienantes y castrantes.

El flamenco ha emprendido la búsqueda de su identidad posmoderna y está viviendo una segunda diáspora no traumática que está dando origen a una nutrida colección de subgéneros: flamencosalsa, flamencorap, flamencojazz, flamencofusión, flamencoreggae, flamencorock, etc.

La expansión de sus presupuestos iniciales, la experimentación y la síntesis, la investigación y el espíritu de aventura contribuyen en gran medida, hoy como ayer, al momento de auge en el que se encuentra en la actualidad. El flamenco goza de excelente salud y está al alcance de amplios sectores sociales.

Gracias al esfuerzo de sus artistas, y más recientemente de la generación de Camarón y Paco de Lucía —los Jóvenes Flamencos—, el flamenco se ha renovado, se ha diversificado, investigando en su pasado, recuperando elementos de su identidad perdida, aceptando el mestizaje con otras músicas, la experimentación con nuevos medios y la explotación de su potencial comercial. Estos avances garantizan su continuidad y expansión.

Las primeras figuras y la prensa especializada hoy reconocen un movimiento de aceptación e incorporación de otras influencias al sentir flamenco: la música india, árabe, rock, blues, jazz, latina, han dado origen al flamenco mestizo. Los propios artistas dan la bienvenida al prestigio social, la popularidad y el dinero que acompañan a la nueva situación. No hay por

28. El brasileño Rubem Dantas lo usó en el sexteto de Paco de Lucía.

29. Gualberto García, uno de los integrantes del grupo de flamenco pop *Smash*, fue pionero en el uso del sitar en la interpretación del flamenco.

qué temer una desaparición de la identidad flamenca, que está bien enraizada en sus orígenes. Con la internacionalización y la invitación a compartir, el mundo reconoce sus cualidades y crece la importancia del flamenco.

El nuevo flamenco está dando buenos resultados porque ofrece una propuesta renovadora al regionalismo e inmovilismo tradicional. Esta renovación se produce desde dentro, en contacto con las raíces, llena de ideas, alianzas inteligentes y propuestas populares, modernizantes e internacionales.

En palabras de Enrique Morente, “El flamenco es algo más que Andalucía... La ortodoxia debe servir para invitar a recorrer nuevas veredas, nuevos caminos, y si esto se hace con sinceridad y honestidad, siempre sirve para ver nuevas experiencias, para ver nuevas ventanas”.

## Bibliografía

- AUBERT, Laurent. *La musique de l'autre*. Georg Editeur, 2001.
- BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz*. The Chicago University Press, 1994.
- Duende*, folleto que acompaña al disco compacto del mismo título, 1994.
- Eli, Victoria y María de los Ángeles Alfonso. *La música entre Cuba y España, Tradición e innovación*. Fundación Autor, 1998.
- Folleto de Flamenco Festival*, World Music Institute, New York, 2002.
- Folleto de Flamenco Festival*, World Music Institute, New York, 2003.
- LINARES, María Teresa y Faustino Núñez. *La música entre Cuba y España*. Fundación Autor, 1998.
- MEDEIROS, Alicia. *El Flamenco*, (3ª edición). Acento Editorial.
- NAVARRO GARCÍA, José Luis. *Semillas de ébano*. Portada Editorial, 1998.
- Notas del programa de *Flamenco*, concierto de la Brooklyn Academic of Music, 1997.
- TUCKER, Mark, (ed.) *The Duke Ellington Reader*. Oxford University Press, 1993.
- WASHABAUGH, William. *Flamenco*. Berg, 1996.



## Del plebeyismo al señorito.

### Notas para una teoría de la recepción del flamenco.

Alberto González Troyano

Filólogo. Univ. de Sevilla.

“**T**odos gritaban: ¡Viva el señorito! Y hasta el tío Gregorio, que es hombre de pocas palabras, exclamó: –Lo ha hecho usía como un ángel del cielo. [...] Dándome cuenta del carácter del tío Gregorio y de otros iguales personajes, llegamos al cortijo. Presentome a los que allí se hallaban, que eran amigos o parientes suyos de la misma edad, clase y crianza, y se habían juntado para ir a una cacería; y esperando la hora competente, pasaban la noche, cenando, cantando y hablando, para todo lo cual se hallaban bien provistos, porque habían concurrido algunas gitanas con sus venerables padres, dignos esposos y preciosos hijos. Allí tuve la dicha de conocer al señor tío Gregorio. A su voz ronca y hueca, patilla larga, vientre redondo, modales ásperos, frecuentes juramentos y trato familiar, se distinguía entre todos. Su oficio era hacer cigarros dándolos ya encendidos de su boca a los caballeritos, atizar los velones, decir el nombre y mérito de cada gitana, llevar el compás de las manos cuando bailaba alguno de sus más apasionados protectores, y brindar a sus saludes con medios cántaros de vino. Conociendo que venía cansado, me hicieron cenar luego y me llevaron a un cuarto algo apartado para dormir, destinando un mozo del cortijo que me llamase y condujese al camino. Contarte los dichos y hechos de aquella academia fuera imposible, o tal vez indecente, sólo diré que el humo de los cigarros, los gritos y palmadas del tío Gregorio, la bulla de todas las voces, el ruido de las castañuelas, lo destemplado de la guitarra, el chillido de las gitanas, la quimera de los gitanos sobre cuál había de tocar el polo para que lo bailase Preciosilla, el ladrido de los perros y el desentono de los que cantaban, no me dejaron pegar los ojos en toda la noche. Llegada la hora de marchar, monté a caballo, diciéndome a mí mismo en voz baja: ¿Así se cría una juventud que pudiera ser tan útil si fuera la educación igual al talento? Y un hombre serio, que al parecer estaba de mal humor con aquel género de vida, oyéndome me dijo con lágrimas en los ojos: –Sí, señor<sup>1</sup>”. Este texto, perteneciente a una de las obras más conocidas de la ilustración dieciochesca española, las “*Cartas marruecas*”, de Cadalso, suele ser pocas veces –quizás por su carácter crítico–, puesto en relación con los inicios del mundo social desde el que se difunde el flamenco.

Sin embargo, se trata de un escrito fundacional, uno de los primeros en dar cuenta literaria de tal existencia. Pero su valor, no recae sólo en su fecha, anterior a 1774, también encierra una serie de rasgos en los que parecen estar ya concentrados los dispositivos, elementos, interrogantes, dilemas y polémicas, que se irán desplegando a lo largo de los siglos XIX y XX. Por una parte, la eficacia de su enfoque narrativo, que a pesar de su aire sesgado y distante,

1. José Cadalso: *cartas marruecas. Noches lúgubres*. Ed. Rogelio Reyes. PPU, Barcelona, 1989; pág. 112.

permite evocar, con un cierto aire de verosimilitud, la atmósfera de lo que pudo ser una de las primeras juergas flamencas descritas de la Baja Andalucía; y, además, el tono crítico, despectivo del narrador—tras cuya voz es fácil advertir la opinión del propio Cadalso— parece adelantar y presagiar lo que serán las actitudes que mantendrán hacia el flamenco los posteriores escritores regeneracionistas, herederos en parte de esas mismas ideas ilustradas. Con todo, si bien esos aspectos generales relacionados con una posible reconstrucción de los orígenes del flamenco tienen su interés, es otra cuestión más parcial la que se pretende enfocar a partir de este texto: la figura de este “señorito” cuya fisiología social, gustos y actitudes son descritos pormenorizadamente antes de desembocar en la escena final de la fiesta: corolario e ilustración de todo lo expuesto.

Este joven lleno de talento, hospitalario, cautiva por esta clase de dotes (“una luz natural clarísima con varias salidas de viveza y feliz penetración”) a su interlocutor, con el que comparte camino, por la Baja Andalucía, hacia Cádiz. Por unas disquisiciones clasificatorias sobre las jerarquías sociales españolas, que previamente se han expuesto al comienzo de la carta, y por otras referencias familiares, puede suponerse que este “caballere de hasta unos veintidós años”, que se dirige al cortijo de su abuelo, pertenece a la clase más privilegiada. La vestimenta también es objeto de singular detención y tras esas gratas primeras impresiones, el narrador construye el característico diálogo que suele plantear un viajero ilustrado cuando discurre por un paraje que no conoce pero que contempla con curiosidad, curiosidad que también siente ante el personaje que le acompaña. Pero a sus interrogantes y sugerencias, el joven le contesta no sólo no mostrándose nada interesado ni por la marina, ni por la historia de su patria, ni por las matemáticas, ni por nada acorde con la educación que se podía esperar de su estatuto social. Además, al propio desprecio, sin titubeos, por esos conocimientos, añade, como contrapartida, sin sentir que por ello se aparta de sus elecciones naturales, un apasionado entusiasmo por “tocar una seguidilla” o “ponerle una vara” a un toro. La fiesta que le había preparado el tío Gregorio era, por tanto, “la academia” elegida por él y en la que se manifestaban sus gustos y en los que, sin duda alguna, quería perseverar. Dada la intención testimonial y representativa que entrañan las “Cartas marruecas”. Cada una de ellas ha sido pensada y escrita—tras un proceso más bien lento de elaboración— para ejemplificar algún rasgo del “carácter nacional” español. No se trata de escenas más o menos costumbristas, al estilo de las que se impondrán más tarde en las revistas románticas, en las que se procuraba recurrir a los elementos más curiosos, raros y pintorescos, sin importar que fuesen circunstanciales o anecdóticos. Cada frase, cada figura de las “Cartas...” tiene una intención prevista, documental, significativa de una situación, que el autor pretende mostrar porque con ella quiere hacer al lector reflexionar y mostrarle alguna de las razones del atraso o de la dificultad que atravesaba de España para modernizarse a la medida de otros países europeos.

Por tanto, nada parece en esa carta desempeñar un papel gratuito o de relleno efectista. Es una escena meditada y cada gesto, palabra y personaje puede ser interpretado sabiendo que Cadalso pensó en ellos como signos cargados de intención. Así, tras las actitudes resaltadas del joven y del ambiente del cortijo se perfilan metas críticas que van mucho más allá de unos casos individuales y pretenden mayor alcance reformador. Y aumenta la carga significativa

de esta elección su coincidencia con otro personaje literario, retratado por Jovellanos, cuando dedica una larga sátira (*La segunda*, a Arnesto) a denunciar “la mala educación de la nobleza”.

También se va a tratar de otro joven, al que sólo el distinto entorno geográfico permite diferenciarlo del criticado por Cadalso. Por la procedencia familiar, preocupación por una vestimenta<sup>2</sup>, nada acorde con las tradiciones de su rango, se iguala con el señorito gaditano, pero sobre todo por compartir el mismo rechazo hacia la educación ilustrada (“nada sabe. / Trópicos, era, geografía, historia / son para el pobre exóticos vocablos<sup>3</sup>”, y, todavía, los aproxima más, esa exhibición de extremada preferencia por ciertos ambientes populares (“Mas no creas / su memoria vacía. Oye y diráte / de Cándido y Marchante la progenie; / quién de Romero o Costillares saca / la muleta mejor, y quién más limpio / hiere en la cruz al bruto jarameño, (...) Esta es su ciencia (...) Debióse la a cocheros y lacayos (...) mas sobre todo a Pericuelo el paje, / mozo avieso, chorizo y pepillista / hasta el morir, cuando le andaba en torno. / De él aprendió la jota, la guaracha, / el bolero, y en fin, música y baile<sup>4</sup>”).

Esta pieza publicada en 1787, junto a la de Cadalso, proporcionan una clara y manifiesta simetría de coincidencias entre ciertos mundos de Cádiz y Madrid, lugares que aparecen como propicios caldos de cultivo para tipos y personajes como los descritos.

Cabe pensar por tanto que estos dos escritores dieciochescos trataron de confrontar a los lectores de su tiempo con un problema social relevante, dado, además, el papel que, como focos de difusión de modas y costumbres, por causas que se pueden precisar, desempeñaban esas dos ciudades. Pero si la voluntad testimonial de ellos no avalase de manera suficiente la existencia de estas actitudes, otras obras literarias vendrían a confirmarlo una y otra vez. Entre ellas, las escritas, para las funciones de los teatros gaditanos y madrileños de la época, por los sainetistas González del Castillo y Ramón de la Cruz: este tipo de piezas, los sainetes –igual que acontecía con ese otro género menor parecido, las tonadillas–, por su propia brevedad –al tener pocos minutos para desplegar su intriga– debían valerse de personajes y situaciones fácilmente identificables por el público. Por ello, la frecuente presencia de ciertos tipos y ambientes delata su también frecuente existencia en la vida de las calles.

Y ocurre que en sainetes tales como “Los caballeros desairados<sup>5</sup>” y “El maestro de la tuna<sup>6</sup>”, entre otros, pueden encontrarse escenas gaditanas muy próximas a las comentadas en la carta y en la sátira, aunque la finalidad del enfoque, más irónico que crítico, fuese distinta. No

2. “Si el breve chupetín, las anchas bragas / y el albornoz, no sin primor terciado, / no te lo han dicho; si los mil botones / de filigrana berberisca, que andan / por los confines del jubón perdidos, / no lo gritan, la faja, el guadijeño, / el arpa, la bandurria y la guitarra / lo cantarán” (Jovellanos: *Obras literarias*, tomo I de las *Obras completas*, ed. Caso González, CESXVIII, Oviedo, 1984; pág. 229).

3. *Ibidem*, pág. 230.

4. *Ibidem*, pág. 230.

5. El marqués protagonista de la pieza muestra estos rasgos: “¿Usía se peina? Salgo de majo [...] Daría mi nobleza y mi caudal / por andar toda la vida / con la capa y la montera [...] Con esta espada en Lebrija, / maté un toro de diez años / que la tierra se comía [...] Y ayer cantó una coplilla / diciendo que los morenos / echan por los ojos chispas” (Juan Ignacio González del Castillo: *Obras completas*, I, Madrid, 1914, pág. 111).

6. Juanito, con rasgos tan semejantes al protagonista de la Carta VII, dice: “Malditos sean los fraques / el sastre que los hilvana / y el tonto que se los pone [...] Los extranjeros son causa / de que en Cádiz se aniquile la majeza. Vaya, vaya; / ¡es un dolor! Pero a fe / que, como Curro Retranca / siga dándome lecciones, he de restaurar la casta / de los macareños” (Juan Ignacio González del Castillo: *Obras completas*, II, Madrid, 1914, pág. 79).

menos ilustrativas de esta situación son las tonadillas “El prioste de los gitanos”, “La gitanilla en el Coliseo”, “Los gitanos”, “La gitanilla afortunada”, “La gitanera”, títulos todos contemporáneos con los anteriores.

Puede deducirse, pues, dados los testimonios, el recurso a géneros tan diversos, sin olvidar los pictóricos, y dadas las distintas posturas polémicas suscitadas en periódicos como “El Censor”, “El Pensador”, “La Pensadora gaditana”, la importancia de aquel fenómeno social, representado por algunos miembros pertenecientes a las capas socialmente más privilegiadas de la sociedad española, que rechazaron, en muchos momentos de sus vidas, la educación, la cultura, la vestimenta, los gustos que le eran más propios para asumir, con marcada ostentación callejera, otros procedentes e identificables con determinados ambientes plebeyos y populares.

Tendencia a desdoblarse que no parece equiparable a esos otros usos y costumbres que se manifestaron en la cultura europea, en aquel mismo siglo, estudiados detenidamente por Peter Burke<sup>7</sup>. Existió en algunos países europeos un popularismo que empujaba a una cierta aristocracia a interesarse, a sentir curiosidad, a encontrar alicientes en los hábitos de vida de ciertos sectores menestrales y de estamentos socialmente inferiores. Y esta última preferencia también tuvo eco en España, como prueban, entre otras manifestaciones, los cartones para tapices que fueron encargados a Goya para decorar las habitaciones de la familia real. Pero se trata de apuestas muy distintas.

Porque aquella tendencia de una cierta nobleza, que tanto preocupó a Cadalso y a Jovellanos, parece haber sido un acontecimiento peculiar y casi exclusivo de estas fronteras, como supo verlo Ortega, con su habitual perspicacia para captar este tipo de situaciones: “Durante el siglo XVIII se produce en España un fenómeno extrañísimo que no aparece en ningún otro país. El entusiasmo por lo popular, no ya en la pintura, sino en las formas de la vida cotidiana, arrebató a las clases superiores. Es decir, que a la curiosidad y filantrópica simpatía sustentadoras del popularismo en todas partes, se añade en España una veheméntísima corriente que debemos denominar ‘plebeyismo’ (...) Y si, en vez de la dosis habitual de ese juego imitativo de lo plebeyo, nos representamos un entusiasmo apasionado y exclusivo, un verdadero frenesí que hace de él, ni más ni menos, el resorte más enérgico de la vida española en la segunda mitad del siglo XVIII, tendremos circunscrito el gran hecho de nuestra historia que llamo ‘plebeyismo’<sup>8</sup>”.

Este apego no ya sólo por lo popular sino, dentro de ese marco, por lo más castizo, se originó básicamente como una reacción, localizada en esos medios sociales, frente a los intentos de modernización en aficiones, indumentaria, gestos, lenguaje. Los nuevos modelos, procedentes de otros países, se habían convertido en puntos de referencia social e iban sustituyendo a los ancestrales españoles.

Estos seguimientos de las modas del extranjero fueron asumidos por una gama social, en la que pululaban grupos de ilustrados próximos al poder en las etapas más reformistas, elementos representativos de la nueva burguesía emergente, deseosos de adquirir unos

7. *La cultura popular en la Europa Moderna*, Alianza, Madrid, 1991.

8. J. Ortega y Gasset: “Goya y lo popular” en *Obras completas*, VII, Alianza, Madrid, 1989; pág. 523.



rasgos diferenciadores y anhelantes del prestigio social que por aquellos años concedía el ostentar una cultura suntuaria, hedonista, de lujo y europea. Pero la exhibición de estos nuevos gustos, por parte de petimetres y madamas, la extensión de esas formas de conducta, y la consecuente homogeneización con el exterior, pusieron en peligro en un país como España –tan anclado en muchos de sus aspectos a ciertas tradiciones– la supervivencia de los otros tipos de comportamiento. Y esto provocó una drástica polarización.

De un lado aparecía el espíritu de las actitudes extranjerizantes, cuyo código por su propia novedad y por su origen siempre se manifestaba –ya fuese en Cádiz o en Madrid– con idénticas pautas. Y por otro lado estaban los sectores reacios al cambio, pero que contaban con singularidades culturales muy específicas. La proximidad entre unos y otros, al tener que compartir la ciudad, las calles, los teatros, debió incrementar la radicalización.

Así, por ejemplo, en el caso gaditano es muy probable que la presencia durante el siglo XVIII de una importante colonia de comerciantes extranjeros contagiase con sus hábitos a la nueva burguesía de negocios local. Y esa ostentación de los gustos foráneos y cosmopolitas bien pudo obligar a las clases populares a extremar sus gustos e indumentarias de siempre, como forma de neutralizar la ofensiva modernizadora. A este respecto, el teatro debió propagar ese aprendizaje, a través de los solicitados sainetes y tonadillas, de una serie de tipos, comportamientos, vestimentas y jergas. Las figuras del majo y de la maja –réplicas castizas del petimetre y de la petimetra– crearon, desde los escenarios, escuelas en las que pudieron mirarse –y asumir una cierta autoconciencia complaciente– todos aquellos que anhelaban modelos que contraponer a los seguidores de lo extranjerizante.

Puede que no se tratara nada más que de tradiciones inventadas ante la necesidad de crear unos refugios frente a la pérdida de las “sustancias” nacionales, pero sus logros, lo que ha venido a denominarse el mundo del majismo –al que prestó tanta atención Caro Baroja–, tuvo repercusiones mucho más allá del ámbito social del que inicialmente procediera, para convertirse también en ejemplo para la calle, los barrios, los teatros y las tabernas, y en fuente de inspiración fuera del propio entorno popular.

A este respecto, otro acontecimiento pudo contribuir decisivamente a extraer estas manifestaciones sociales de su propio origen para proyectarlas hacia el exterior: la situación algo desvalida y anémica que atravesaba por aquella época cierta parte de la nobleza española, carente de unos valores culturales propios que ofrecerse a sí misma y poco adicta a familiarizarse con los nuevos códigos cosmopolitas importados por la nueva burguesía recientemente enriquecida.

Ante esta situación, optó por adentrarse circunstancialmente en aquellas manifestaciones populares<sup>9</sup> en las que los hábitos tradicionales españoles parecían todavía permanecer y

9. Los testimonios de aristócratas apasionados del mundo castizo que acompañaba al flamenco son numerosísimos, por el ejemplo, el conde de Noroña, en 1779, en su poema burlesco *La Quicáida* escribe: “¿Qué cosas cantó? No hubo tirana / que no fuese tres veces repetida; / cantó la malagueña y sevillana, / el fandango de Cádiz punteado / con nuevo tono en cada diferencia; / el quejumbroso agitanado (citado por Arcadio de Larrea, *El flamenco en su raíz*, Editora Nacional, Madrid, 1974; pág. 221). Leandro Fernández de Moratín narra este episodio durante un viaje: «Llegamos a La Luisiana, una de las Nuevas Poblaciones. La posada llena de burros y machos y cencerros; voces, humo, jarrieros y un fraile dieguino y un Marqués de Écija, vestido de Calesero, que me convidó a aguardiente, y el ventero se trataban con singular cariño» (*Obras póstumas*, Madrid, 1867).

cultivarse. Con su presencia y su estímulo muchos reductos casticistas se sintieron confirmados en su quehacer, y se inició, al mismo tiempo ese plebeyismo, ya comentado, en ciertos gustos aristocráticos. Se abrió de esta forma un clima de porosidad social –casi exclusivamente centrado en este peculiar préstamo cultural posibilitado por el plebeyismo y el majismo– entre cuyas consecuencias puede figurar la acogida y difusión del fenómeno social del flamenco en aquella última parte del siglo XVIII.

Por ello, este largo preámbulo quizás se hacía necesario. dado lo poco que se recurre a plantear el papel emprendedor de esta confluencia de casticismos a la hora de que el flamenco cobrase carta de naturaleza pública. Las controversias sobre sus orígenes se han orientado a buscar los entramados internos de la procedencia del cante y de sus intérpretes. Pero, quizás, con ello se olvide que una producción cultural, cualquiera que haya sido la efervescencia que haya tenido en su génesis, fuesen los que fuesen los factores que debieron entremezclarse, y la singularidad de esa gestación, ese recorrido previo no deja de ser más que una etapa larvada si se considera que su existencia sólo cobra sentido cuando hay un “otro” que lo escucha, lo ve, y lo reconoce como tal. Cualquiera que sea la riqueza del proceso de la escritura de una novela, o de un poema, y por muchos datos que esa elaboración pueda encerrar cara a un mejor conocimiento posterior de la obra, esta sólo empieza a vivir socialmente cuando llega a las menos de unos lectores que la convierten en algo propio y compartido.

Se ha puesto bastante énfasis en dirimir los orígenes tribales, étnicos, geográficos, del flamenco. Tal vez en lo mucho que puede haber de forzado en el planteamiento de este interrogante ya se implicaba la propia fragilidad de las múltiples respuestas dadas. La falta de documentación, de testimonios precisos, parecía que era un mero obstáculo temporal que podría allanarse con algún nuevo descubrimiento, o con cierto mesianismo interpretativo que rindiese justicia a unos o a otros.

Todo ello ha proyectado una preocupación excesiva sobre el papel primigenio, fundacional, de gitanos o andaluces, o de una u otra geografía. Quizás porque la fase embrionaria, de gestación, mantiene una imagen de superior jerarquía, una aureola de prestigio, que no ha sido todavía reemplazada. Y quizás también porque un origen misterioso continúa alimentando y añadiendo un cierto valor romántico a ciertas manifestaciones culturales. Sin embargo, si se desplaza el acento de ese interrogante y se observan otras perspectivas, se podría comprobar mejor el juego de otros factores para que el fenómeno del flamenco fermentase. No pudo ser sólo lo que bullía en su etapa larvada, equiparable a tantos usos expresivos endogámicos de pueblos, grupos o etnias, que acompañaban, con más o menos cualidades y aciertos, la vida, más o menos primitiva, de estos, hasta que una civilización más poderosa los asumía. Por eso, conviene enfocar también la presencia, sobre todo en Cádiz y Madrid, de unos personajes y unos ambientes sociales predisuestos e, incluso, necesitados de extraer y sacar de su situación endogámica aquello que, a partir de ser reconocido como tal, desde este nuevo ámbito, empezaría, entonces, a llamarse flamenco y a adquirir una entidad propia como las fuentes literarias, sobre todo los sainetes y las tonadillas testimonian.

La supuesta pureza iniciática de unas familias gitanas, la labor aglutinadora de unos enclaves

andaluces, todas esas cosas son suposiciones incitantes sobre lo que pudo fraguarse en una fase arqueológica que necesita siempre para sustentarse del apoyo de lo imaginario; en cambio sí se sabe que, a partir del último tercio del siglo XVIII, unos señoritos gaditanos, como el que nos describe Cadalso, pusieron en las fiestas que les preparaba el tío Gregorio su mayor entusiasmo y complicidad.

Entusiasmo que también significaba identificarse con el rechazo de la historia, de las artes y de la geometría, en cuanto caminos de aprendizaje para una vida y una cultura ilustrada. El tío Gregorio de la carta VII, el Pericuelo de Jovellanos, ciertos majos de González del Castillo, fueron los inventores posibilitadores del flamenco en cuanto que, reclamados por los señoritos, supieron adecuar sus fiestas originarias, cerradas, para trasvasarlas a la sensibilidad y al gusto que, entonces en sus cortijos, ventorrillos o tabernas, requerían los representantes castizos del plebeyismo. Y eso puede enmarcar el origen del flamenco en un proceso social mucho más amplio que, sin forzarlo con excesivas llamadas a lo telúrico y ancestral, en parte lo explican y en parte ayudan a comprenderlo.

A interrogantes tales como qué pudo preparar su advenimiento fuera de las fronteras endogámicas primitivas —de las que apenas se sabe nada— sólo cabe responder buscando un ámbito receptivo, un gusto exterior, que estuviera predispuesto a reconocerse, por algunos motivos, en ese cante y en ese baile y establecer con ellos unas afinidades electivas. ¿Cómo se fraguó ese gusto, esa receptividad, que como señala Ortega llegó hasta el entusiasmo? Ese milagro pudo acaecer, vale la pena repetirlo, porque en aquellas décadas, en España, una aristocracia tradicionalista —más agraria que cortesana— buscó identificarse con ciertos hábitos castizos y populares, como forma de mostrar su rechazo ante las modas cosmopolitas de una nueva burguesía de negocios, a la que despreciaba porque no dejaba de presentir en ella su definitivo rival social. Y ese ansiado préstamo se pudo encontrar, incubándose, en el mundo gaditano, y, en menor grado, en el madrileño, bajo la férula del majismo. Fenómeno que había aglutinado, entre otros, a una serie de tipos y personajes, antes marginados, que habían percibido en la tauromaquia y en el flamenco unas llamativas formas de expresión para sus capacidades.

De todos modos, sobre el supuesto casticismo de manifestaciones como las del toreo a pie y el flamenco se podrían poner dudas, pero ello debió importar poco, dado que en los dos acontecimientos, de paralelismo a este respecto tan clarificador, lo significativo, lo que llevó a acogerlos con mirada tan complaciente, debió ser la actitud de desafío que exhibían frente a las propuestas ilustradas de modernización y cosmopolitismo.

Sobre este dispositivo dieciochesco formado por la confluencia de casticismo, plebeyismo y majismo como fuente receptora del flamenco convendría insistir, investigar, mucho más, porque ahí se establecieron complicidades y querencias sociales destinadas a perdurar. Y hay mucha documentación literaria que puede todavía utilizarse y que hasta ahora no ha sido leída con la finalidad de ir configurando la imagen —que tan clarificadora puede ser— de aquellos primeros señoritos, tan dispuestos para convertirse en seguidores de una pasión que ellos mismo estaban creando.

Por otra parte, esta tipología del señorito —que aún no tenía ninguna connotación peyorativa en el siglo XVIII— se mantendrá como una de las más alimentadas por la literatura cada vez

que se aborden atmósferas relacionadas con el casticismo andaluz. Tras los retratos dieciochescos vendrán las fisiologías de las revistas costumbristas románticas y luego la extraordinaria y fértil saga de la novela realista: Fernán Caballero, Valera, Coloma, Alarcón, Palacio Valdés, José Mas, López Pinillos, Noel, Manuel Halcón, acudirán en un momento u otro de su tarea narrativa a abordar la figura del señorito.

Entre los rasgos que todos esos autores suelen destacar aparece casi siempre, como atributo identificador, la afición al flamenco, que, junto con los toros, cobra tanto más relieve cuanto que siempre ese entusiasmo asume un carácter excluyente de cualquier otra preocupación cultural, tal como ya constaba en los tipos literarios fundacionales de Cadalso y Jovellanos. Por tanto, darles la palabra, dilucidar la figura del señorito, como receptor puede ayudar a comprender el porqué de la invención del flamenco. En los últimos años, algunos planteamientos teóricos han venido a recomendar que el conocimiento de una creación cultural exige también saber cómo es la naturaleza de ese "otro" que no es el creador, pero que es el que la busca, la descubre, la recibe, se la apropia, la degusta o la rechaza. En ese otro lado del espejo, el de su recepción, aguardan muchos datos e interpretaciones a los que todavía ponen su entusiasmo en pensar el flamenco. Y en esa dirección van estas modestas notas.

# Música para rezar, música para bailar, música para llorar.

Génesis García Gómez

Filóloga. Univ. de Murcia.

## Introducción y síntesis: España es diferente.

Con respecto al resto de Europa occidental, España es diferente. También en su música tradicional. Por la que respira música de origen oriental, grecopersa y bizantina, hebrea, cristiana y musulmana, cruzada de gitana, de indú y de indiana. Música de tres religiones y muchas culturas que en su suelo se han cruzado. Porque entre la región indopakistaní y España, pasando por Oriente Medio y Próximo y el Mediterráneo, sucesivos imperios cantaban con la música oriental que Roma y Bizancio extenderían hasta Occidente, ya en la era cristiana (\*).

(\* Ver mapas territoriales de los imperios mesopotámico, grecopersa, helénico, romano, bizantino y musulmán, que ocuparon, sucesivamente, el mismo territorio. Y su penetración hasta España, extremo occidental de Oriente y de Occidente.

Esta música tradicional española ha llegado hasta nosotros transmitida oralmente, por la liturgia religiosa primero y mantenida en el folklore y en el flamenco después. Podemos decir, por lo tanto, que aunque el flamenco como género nace en los cafés cantantes, a mediados del siglo XIX, no nace de la nada anterior, sino que emana como género propio tomando los artistas los materiales musicales depositados en la nación española durante siglos. Por eso es tan certera la metáfora de García Lorca con la que afirmaba que la música jonda habita «en las últimas habitaciones de la sangre». Porque la voz jonda viene de melodías orientales que, muy lejos y muy hondo, en el solar español fueron depositadas. Cuando oímos cantar una rondeña, una caña, una taranta o una sigüiriya, no ya siglos de música, sino milenios de nación entran por nuestros oídos y empapan el alma de nuestra alma. O cuando vemos bailar brazos y manos por soleá, o burlar con su falda trasera la bailaora que se aleja con su bulería, o zapatear posesos los hombres la sigüiriya... milenios de canto, de baile y de danza son los que nos asisten, porque son milenios de canto, de baile y de danza los que en el flamenco habitan.

## A) Música para rezar.

### 1º.- Rezar cantando: la voz salmódica de hebreos y cristianos.

La costumbre de rezar cantando era hebrea, de cuando los hebreos eran tribus nómadas, cuyo patrimonio musical era semejante al de los beduinos. Después de su asentamiento en Palestina, hubo una brillante proliferación de música sacra en el templo, con plena intervención popular en los salmos, en el canto vocal hablado, en cantos dialogados y en el

Aleluya y el Amén:

«Demasiada música», se lamentaba el profeta Amós (\*).

(\*) 750 a. d. C. *Quería que Israel volviera a la sobriedad del monoteísmo mosaico y se lamentaba del formalismo del culto, del lujo excesivo y de la mucha música.*

Los primeros cristianos rezaban como los hebreos, por lo que en Roma decían que eran «unos raros creyentes que traen la costumbre oriental de rezar cantando». Pero mientras los hebreos tenían dos tipos de música: instrumental y vocal, los cristianos eligieron solamente la vocal para su liturgia, eliminando de sus rezos los instrumentos musicales. San Clemente de Alejandría (150-212) lo dejó escrito:

«Nosotros no empleamos más que un único instrumento: la palabra de paz, con la que adoramos a Dios. No salterio, ni timbales, ni trompetas ni flautas»

## 2º.- La participación popular.

Los cantos cristianos, pues, eran siempre vocales. Y, todavía sin oraciones formuladas, los creyentes confiaban su espiritualidad al sentimiento musical que les sugerían las palabras, haciendo improvisaciones en el recitado de los salmos.

La creatividad individual se enriquecía al ir los cristianos adaptando sus cánticos a los propios de los pueblos donde penetraban, debido a las apasionadas intervenciones de los nuevos fieles. Formas musicales nuevas que aumentaron con el fin de las persecuciones, cuando las Iglesias se llenaron de gentes que cantan alabanzas al Creador con gritos de júbilo y exaltación mística que hicieron los Aleluyas musicalmente exuberantes.

La Iglesia quiere poner orden en este entusiasmo y contempla la necesidad de unificar el culto bajo una misma lengua y una misma música. Por lo que, en el 367, el Concilio de Laodicea prohíbe el canto en las Iglesias si no es ejecutado por cantores instruidos, un primer paso en la unificación de la liturgia que sería definitivo por la posterior reforma gregoriana.

## 3º.- San Ambrosio, San Agustín y San Antonio Abad: la salmodia en la fe popular.

San Ambrosio (340-397), Arzobispo de Milán, encargado de codificar una incipiente teoría musical y ordenar los cánticos de la liturgia, entendía que la participación popular en los oficios fortalecía emocionalmente la fe. Y a la muchedumbre que lo acompañaba le enseñaba himnos y cánticos tradicionales, a los que añadió los que él mismo compuso, no ya con textos bíblicos, sino a partir de poetas de su tiempo.

Lo mismo pensaba San Agustín, quien consideraba que el rezo cantado era una fuente de paz y de verdad:

«Las voces llegaban al oído y la verdad penetraba en el corazón. Entonces, mi fervor religioso se desbordaba, las lágrimas fluían y me sentía inmensamente feliz. Porque la alegría desbordante no se puede expresar con palabras, sino sólo con sonidos».

También la música copta había nacido salmódica, del retiro al desierto de un asceta cristiano, el alejandrino Antonio. Quien rezando sus cantos de alabanza y lamento entre ángeles y demonios, hizo nacer su salmodia religiosa del silencio que lo rodeaba.

#### 4º.- La música cristiana bizantina: el silencio de los ángeles.

Lycourgos Angelopoulos, musicólogo bizantino, dice que la música bizantina contiene la expresión del momento inefable en que la voz humana llenó el silencio de los ángeles. Según la Teología bizantina, los ángeles cantaban la gloria divina. Pero cuando vieron que Dios se encarnaba en un cuerpo mortal, se callaron en su sorpresa. Entonces María se puso a cantar, porque ella iba a engendrar al Verbo.

Pero, dadas las discusiones teológicas que instalaron desde muy pronto la rivalidad entre Bizancio y Roma, los bizantinos deciden que los cantos religiosos vayan encaminados a impartir doctrina, que sean Teología cantada, vehículo para transmitir la memoria religiosa y el criterio de autoridad.

#### 5º.- Herejía y rivalidad Oriente Occidente. Constantinopla y Roma. El primado religioso de la Roma gregoriana.

El Emperador Constantino quiso que Constantinopla fuera la Nueva Roma que ostentara el primado religioso del cristianismo. Lo que iba unido al poder político imperial y a una música ritual que se enriquecía en la pompa de las ceremonias que se celebran en torno a los fastos del Imperio.

El enfrentamiento Roma-Constantinopla inició entonces la larga lucha por el poder de Oriente contra Occidente. Herejías constantes, que ocultaban esa lucha, llenaron la Iglesia de mártires y *lapsi*, de herejes y de apóstatas.

Defendiendo la superioridad del poder religioso sobre el imperial, San Ambrosio se enfrentó al emperador Teodosio por haber ordenado la matanza de Tesalónica. Y no le administró la comunión sino después de una larga expiación. Favorecer la independencia religiosa de la política era favorecer el primado de Roma frente al de Constantinopla, el de Occidente sobre Oriente:

«El emperador es hijo de la Iglesia, no su señor».

Y entonces sobrevino el gran cambio político. Entre el 406 y el 476 los pueblos bárbaros hacen definitiva la división entre la parte oriental y la occidental del Imperio. Y se consuma la descomposición del Imperio Romano de Occidente.

El Papa León I el Magno estableció la independencia de la Iglesia de Occidente y el primado religioso de Roma sobre Constantinopla. Y ya con Gregorio I el Magno, los pontífices empezaban a afianzar una política propia de Roma basada:

- a) En pactar relaciones amistosas con los bárbaros.
- b) En la superioridad del poder religioso sobre el político.
- c) En sedimentar el primado de Roma frente a Constantinopla.
- d) En erradicar los bizantinismos doctrinales del dogma.
- e) En erradicar los bizantinismos musicales de los templos, imponiendo la reforma musical gregoriana.

#### 6º.- Bizantinismos fuera en la reforma gregoriana.

Gregorio, monje benedictino, había vivido en Constantinopla como nuncio del Papa. Y no le gustó la pompa de las ceremonias bizantinas ni de sus músicas enriquecidas y ornamen-

tadas, algo que Gregorio interpretaba como un bizantinismo más del clero de Oriente, discutiendo del dogma. La música bizantina fue considerada *música maldita*, que en sus sinuosas frívolidades podía identificarse con las heréticas discusiones de los orientales. Así, le dice Gregorio al bizantino Narsete:

“Los romanos no usamos de vuestras sutilezas ni de vuestras imposturas”.

Ya en Roma, y una vez Papa, Gregorio I decide censurar la participación popular en el culto y combatir la desmesura ornamental de la liturgia cristiana, porque:

«Los diáconos tienen una actitud reprensible, ya que se ocupan de la belleza de su voz y no se preocupan de la predicación. Es por cuanto ordeno que en toda nuestra jurisdicción los ministros no tenderán su canto sino solo en recitación del evangelio. En las misas, los cantos serán ejecutados por los subdiáconos y si fuera necesario por clérigos de rango inferior. Y el que no cumpla será excomulgado».

Gregorio, que fue, según José Peris, «un estratega unificador que preservaría una misma música para una misma fe», consiguió un lenguaje musical común, el «antiguo romano», que se desarrolló durante ocho siglos y fue el origen del gran desarrollo de la música europea occidental. Pero la extensa e intensa reforma gregoriana se hizo sobre la base de suprimir la libertad vocal y la participación popular en la liturgia musical.

### 7º.- España, isla oriental en occidente.

Todas las Iglesias de la cristiandad occidental obedecieron la ley gregoriana. Excepto la española, por dos razones que harían de España una isla musical de Oriente en Occidente:

a) El asentamiento de los pueblos orientales había sido y era, y seguiría siendo, mayor en España que en el resto de Europa. Oriente penetraba en la Península por las costas de Levante y las naves helénicas llegaban comerciando hasta el centro del país, siguiendo el curso de los ríos. Era frecuente ir los españoles a Constantinopla, pero más ver orientales en España, por lo que los decretos conciliares se dirigían a godos, romanos, sirios, *griegos* y hebreos.

La España cristiana visigoda admiraba el mundo cultural grecobizantino y la música hispánica adoptó un marcado carácter oriental: los clérigos aprendían los cantos religiosos del *Antifonario*, en griego casi todos. Y en griego se cantaban las gestas antiguas.

b) El amor a la música y la educación musical grecobizantina de Leandro e Isidoro, hijos de Severiano, Gobernador de la Cartaginense.

### 8º.- La invasión militar bizantina. La familia episcopal de Severiano: de Cartagena a Sevilla. Liderazgo musical.

En el 554, Justiniano tomó la Bética y la Cartaginense. Sevilla fue pronto reconquistada y Cartagena quedó como capital de la España Bizantina, que duró unos setenta años y cuya cultura llegó a ser la más elevada de Europa.

Aunque los católicos aceptaron bien la ocupación militar bizantina, porque los visigodos eran todavía arrianos, no fue el caso del duque Severiano, Gobernador de la Cartaginense,

quien estaba ya integrado en el nuevo poder político visigodo. Por lo que, con su esposa, noble visigoda, y sus cuatro hijos, hubo de emigrar a Sevilla.

Los hijos de Severiano Leandro (536-600) e Isidoro (556-636) ejercieron desde Sevilla liderazgo político, cultural y docente en la corte visigótica. Y, lo que importa para este trabajo, ejercieron también liderazgo musical, con lo que preservaron para España los orientalismos que la reforma gregoriana en Roma estaba haciendo desaparecer.

### 9º.- Leandro y la música hispana. Hispania, madre de muchos pueblos, luz de Oriente y Occidente.

Leandro, un sabio «helenizado», muy influido por la cultura bizantina, vivió siete años en Constantinopla, y allí conoció a Gregorio, interesados ambos por la música como parte del ritual religioso cristiano.

A su regreso, mientras Gregorio fue nombrado Papa, Leandro fue Arzobispo de Sevilla. Y, desde sus respectivos cargos, ambos instituyeron y organizaron las dos grandes escuelas de Occidente: la romana o gregoriana, de la que ya hemos hablado, y la visigótica o hispana, propia de Hispania. Dos escuelas diferentes cuya diferente orientación política llevaba consigo una diferente orientación musical, ya que Leandro continúa la tradición de la participación popular en himnos y en cánticos, tan arraigada en Hispania y erradicada por la reforma gregoriana.

En el III Concilio de Toledo, presidido por Leandro, se produjo la conversión al catolicismo del Rey Recaredo, la Reina, los notables, la corte y el pueblo. Era el año 589, y en su discurso final, Leandro compara a España con Bizancio y la declara «patria cristiana». Isidoro, hermano de Leandro, escribe la *Laus Hispaniae*, primer texto con sentido unificador para España y que sería el prefacio a su historia de los godos:

«¡Oh España, eres la más hermosa de cuantas tierras se extienden desde el Occidente hasta la India... Madre de muchos pueblos, eres la reina de todas las provincias. De ti reciben la luz Oriente y Occidente!».

### 10º.- Isidoro en la escuela musical hispana. Participación Popular. Liturgia hispana, liturgia isidoriana. Ornamento y melisma.

La labor musical de Leandro tuvo su continuación y culminación en la de su hermano Isidoro, quien amaba la música apasionadamente:

«Aunque la música tenga origen profano, sin ella nada hay perfecto, y hasta puede decirse que nada existe sin ella, puesto que, según los pitagóricos, el mundo está compuesto con cierta armonía de sonidos, y el cielo mismo se mueve bajo el influjo de una modulación armónica... Es más, nuestra habla, nuestro pulso, nuestras palpitations, van siempre acompañadas de cierto ritmo melodioso y musical».

En la misma línea en la que San Agustín había defendido las músicas ambrosianas, San Isidoro, en las Etimologías, escribe:

«No sé qué sucede en las fibras de nuestro ser que, *cuando se canta con una voz suave y de una*

*manera artística*, ellas se conmueven más íntimamente, por una oculta simpatía con la novedad y variedad de los sonidos».

En el año 633, Isidoro consigue que el IV Concilio de Toledo, que él mismo presidía, se ocupe de *ordenar y unificar la estructura musical y la participación popular en la liturgia hispana a través de los himnos*. Es por ello que a la liturgia musical propia de la Iglesia Española, se le llamó *isidoriana*. Pero recibe también los nombres de *visigótica*, *toledana*, *mozárabe* o *hispanica*, nombre éste último que se prefiere en la actualidad por haberse iniciado en la época de la Hispania romana.

Gregorio había exigido una música sobria para alabar a Dios, dentro de la severidad silabotónica y de la eliminación de todo neuma y de todo el melisma, sin arrastre alguno de vocal. Con lo que el canto ambrosiano fue el primero en desaparecer. Por el contrario, al ordenar Isidoro que los himnos no fueran omitidos en el oficio divino, estos cánticos se hicieron muy populares. Y, como consecuencia, en la liturgia hispano-isidoriana pervivió renovado el canto ambrosiano, para el que lo periférico adquiere importancia decisiva por ser expresión libre del sentimiento religioso individual.

### **11º.- España es diferente: la invasión árabe y el reducto musical mozárabe.**

Cuando Isidoro muere, en el 636, el orientalismo musical ya estaba fijado en Hispania. Pero todavía a más y definitivo orientalismo musical en la Península, los árabes la invadieron en el 711. Y durante ocho siglos la ocuparon, dejando también en ella la influencia musical orientalizable que consigo traían y que en España desarrollaron.

España intensificó su antigua condición de isla oriental en occidente porque la expansión militar de los árabes fue detenida por Oriente en Constantinopla y por Occidente en Poitiers, lo que también contribuyó a seguir diferenciando la música española religiosa y popular tanto de las músicas del cristianismo oriental ortodoxo cuyo territorio no fuera islamizado, como de las de los países europeos de su entorno, que tampoco lo fueron.

Las diferencias españolas siguieron, pues, más acusadas con respecto a la música occidental. Primero porque la invasión impidió la hegemonía católica en España y, segundo, porque la liturgia musical hispana quedaba confinada en las comunidades mozárabes y quedaba sometida a más influencias orientalizantes por el entorno de la música árabe.

### **12º.- La música islámica: coránica y sufi. Ortodoxia contra música.**

Los árabes que iniciaron la expansión militar del Islam no tenían más música que las melopeas beduinas de camelleros y caballeros. Aprendieron la música grecopersa en su expansión territorial desde la región indopakistani hasta la Península. Y consagraron a la perfección y belleza de la voz el recitado musical de los pasajes del Corán. Mahoma dijo que: «Alá no ha enviado nunca un profeta que no tenga una bella voz... Haced el Corán más agradable por medio de vuestra voz».

Con posterioridad, sería el sufismo el encargado de la expresión musical del Islam. Pero no ya como recitado coránico-teológico, sino como viaje espiritual y místico, en el que los sufís, que significa *hombres de corazón puro*, buscan la unión con Dios en el éxtasis que el canto vocal o el baile provocan.

Por ello, las manifestaciones musicales del Islam han sido muchas veces contestadas por el fundamentalismo religioso. Primero, porque el canto del Corán se exhibe en concursos anuales que suscitan competencia entre voces y entusiasmos similares a las que provoca la canción profana, lo cual les parece insoportable:

«No llevéis vuestra voz por encima de la voz del profeta».

Y en cuanto al sufismo, que se tiene a sí mismo como el artífice de la tolerancia entre pueblos y religiones, por su mística individual y su baile derviche, es considerado hereje por la ortodoxia musulmana que prohíbe sus músicas en el culto.

### 13º.- España es diferente: los rezos cantados de Sefarad.

Los judíos españoles cantaban igualmente con una música muy individual, música vocal en libertad que era también un medio para llegar a la experiencia íntima de la fe. Así, Yehudá Haleví, filósofo judío, del S. XI, aseguraba que el estilo antiguo de la sinagoga era la mejor forma de rezar:

«Porque la improvisación favorece el brotar de los sentimientos más ardientes ante Dios, mientras que el canto medido o rítmico nunca tiene la misma intensidad de devoción».

El hazán, el ministro que conducía musicalmente el servicio litúrgico en las sinagogas, imprimía un estilo personal a su interpretación, ya que aprendía y enseñaba por trasmisión oral una música judeoespañola que llegó a estar muy influida por la árabe, con la que convivía en Sefarad, punto de encuentro de la música de tres religiones que en el solar hispano se fundían.

### 14º.- La tradición religiosa en la música y la gestualidad de lo jondo.

Siglos de orientalismo musical se reconocen tanto en la canción española como en el flamenco jondo gitano. Así, los sonidos guturales jondos, que se generan en el fondo de la garganta, donde se ahogan, y en cuya ejecución se ejercitan todavía los alumnos musulmanes que han de pasar la prueba del canto coránico en la prestigiosa Universidad de Teología de El Cairo.

Por su parte, nuestras malagueñas de origen alpujarreño y fandangos de origen morisco, y, en general, todo el que llamamos Cante de Levante, al que el triángulo bajoandaluz gitanista sitúa «de Graná p'allá»... mantienen identidad melódica tanto con ciertas melopeas suffes como con las intervenciones del solista en las composiciones de música instrumental andalusí llamadas «nubas».

También hay identidad con el canto religioso en cuanto a la experiencia de lo jondo como un viaje al interior de la persona, conseguido mediante la música que favorecen el éxtasis espiritual, lo más cercano, antropológicamente, al cantar para dentro que será propio del cante flamenco jondo (\*).

(\* Ver más adelante *Música para llorar*.

También hay una identidad en la expresividad de las manos, girando hacia adentro al mismo tiempo que se adelantan echándolas hacia afuera y hacia arriba en el éxtasis del canto y del baile religioso islámico, como al cantar y al bailar las mueven y las giran los flamencos gitanos en su baile más dramático, poseído y jondo (\*).

(\* *No hablo de «las manos como palomas», lo que no es sino una sofisticación académica de este giro espontáneo, producto de una experiencia interior.*

Y en los concursos anuales de voces, el público islámico, escuchando al concursante entre gestos de aprobación o desaprobación y entre murmullos y exclamaciones, según la intensidad de la experiencia, actúa como el de nuestros concursos y festivales de flamenco. Cuya más fuerte manifestación se produce al «romperse la camisa», o caer al suelo extenuado, invocado y poseído el oyente por el mismo «duende» que le ha transmitido la experiencia íntima y posesiva del cantaor.

Por otra parte, la prohibición histórica del uso de instrumentos en las iglesias y en las sinagogas, provocaba que la interpretación instrumental tomara elementos de la vocal. Y que la melodía vocal incorporara elementos musicales propios de los instrumentos. Un hecho musical dado también en el flamenco, como Paco de Lucía aseguraba que había existido siempre en la creación de sonidos entre su guitarra y la voz de Camarón.

### 15º.- De la Iglesia a la calle.

Con el Papa reformador Gregorio VII, a finales del siglo XI la liturgia romana se hace obligatoria en todas las Iglesias de España. El Monasterio de San Juan de la Peña, en Aragón, el último que ofició regularmente con el rito hispánico.

La liturgia hispana había sobrevivido en Toledo, sede primada de la Iglesia mozárabe española, aunque Toledo había perdido prestigio en el mundo cristiano desde la herejía de su Obispo Elipando, filósofo y escritor mozárabe que había intentado unir en la fe a cristianos y musulmanes.

Así estaban las cosas cuando Alfonso VI (1072-1109) entró en Toledo, acompañado de castellanos y francos. Y allí, donde se hablaba latín, árabe, hebreo y romance o aljamí, el cluniacense Arzobispo Raimundo fundó la Escuela de Traductores de Toledo ayudado por traductores árabes, mozárabes y judíos. La influencia de Cluny se impuso definitivamente. Y el rito romano se acepta el mismo corazón de la Iglesia hispana, pasando al olvido el rito mozárabe que, prácticamente, se pierde. El copista del Antifonario de León Mozarábico escribe: «Sólo faltaba que los Papas y Reyes se empeñasen en acabar con el mozárabe para asestar el golpe definitivo al viejo rito hispano»

### 16º.- La monodía tradicional española: Canto del Angel y Cantigas de Santa María.

Aunque las ricas vocalizaciones de los famosos Aleluyas del *Antifonario Mozárabe de León* quedaron mudas desde entonces, la polifonía gregoriana no llegó a ocultar la fuerte tradición de la monodía española, el gusto por cuyas vocalizaciones permaneció en el folklore. Vocalizaciones periféricas con improvisaciones que el cantor introduce en el final de cada estrofa, momento de mayor ornamentación. Y, a veces, en una última palabra o una última sílaba que contiene y desarrolla un pasaje melismático completo.

Así se escuchan en las canciones marianas monódicas llamadas *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X de Castilla, que «nos transmiten un patrimonio melódico más antiguo con textos nuevos, a la manera de la poesía trovadoresca» (*Atlas de Música*, Alfaguara).

Por su parte, en 1265, cuando se produjo la liberación de Elche musulmana, Jaime I ordena la elaboración de una obra musical en honor a la Virgen: *El Misterio de Elche*. De cuyos diez cantos monódicos, hay uno de ellos, el *Canto del Ángel*, en el que se introdujeron melismas y ornamentaciones, fragmentados en tercios y en cuartos de tono, según la tradición musical hispana:

«Una abundantísima ornamentación melismática del canto, acumulada con el paso de los siglos, impide la clara identificación de su versión original» (*Misterio de Elche*. Presentación de Castaño García).

Según José Peris, es en el primer verso del *Canto del Ángel*, cuyo texto dice *Deu vos salve Verge Imperial*, y donde el *Deu*, que tiene más de 150 notas y es:

«... como una gran aria que dura casi 20 minutos. Es como la salía del flamenco, con unas inflexiones tonulantes que ya habían desaparecido del resto de la música occidental»

### 17º.- Renacimiento y música de identidad hispana.

Con el Renacimiento Humanista las artes se secularizaban. Y las nuevas naciones buscaban en su tradición su identidad cultural. De ahí la política del Cardenal Cisneros de intentar la unidad cultural de las Españas. Y así como encargó a Nebrija que escribiera la primera Gramática Española, quiso también rescatar la liturgia isidoriana, por considerarla verdaderamente hispánica. Y, en 1502, mandó imprimir el *Breviarium*, para uso de la capilla mozárabe de la Catedral de Toledo.

Esta restauración de la liturgia hispana se llevó a cabo con carácter oficial, pero con ninguna posibilidad de permanencia, frente a la extensión y ya definitiva superioridad de la liturgia occidental gregoriana. Sin embargo, aunque los temas musicales monódicos de libre interpretación individual desaparecieran de la liturgia, quedaban en el folklore y en ciertos rituales religiosos –pregones litúrgicos, saetas, auroros, rogativas populares, etc.– de participación popular.

Testimonio que nos llega hasta el Duque de Rivas, y ya estamos en el siglo XIX, cuando en *Don Alvaro o la fuerza del sino* escribe sobre aquel majo trianero, vendedor de anisete, que en su aguaducho, en la Iglesia y en los oficios litúrgicos cantaba los mismos cantos populares, en los que era un experto.

Lo mismo que esta arraigada popularización de los rezos cantados en la vida cotidiana aparece en *La Regenta*, donde «Clarín» cuenta cómo Teresina, la criada de Fermín de Pas, rezaba cantando por malagueñas el *Santo Fuerte*, *Santo Inmortal* mientras se atareaba en la limpieza doméstica, con unos sonos alegres que untaban de suave bienestar el alma atormentada del Magistral de Vetusta (\*).

(\*) «El antiflamenguismo, un tema estructurador en *La Regenta*» y «Folklore popular en el espiritualismo clariniano». En *Cante Flamenco: una interpretación sociocultural*. Génesis García. *Anthropos*. Barcelona, 1993.

### B) Música para bailar, música para llorar.

#### 1º.- España es diferente: la España gitana y la España india. Del folclore al flamenco.

A mayor diferencia en el precipitado secular de nuestra música tradicional, a partir del

Renacimiento España va a ser gitana y va a ser indiana, como última aportación los cauces musicales por los que el flamenco terminaría discurriendo.

Los gitanos, de origen indopakistaní, llegaron a la Península en la época renacentista, en pleno proceso de secularización de la música popular, a la que, buscándose con ella la vida, llenaron en Andalucía de teatralidad y dramatización mendicante, de individualismo expresionista y de marginalidad sociológica.

Y con el gitano, ya están sumados los tres elementos diferenciadores a los que se refería Manuel de Falla como propios de la música española: el canto bizantino de la liturgia hispánica; la invasión árabe; y el establecimiento en España del pueblo gitano.

Pues todavía, a estos tres elementos diferenciadores de Falla, hay que sumar un cuarto, una finalísima diferencia que vendría a sumarse a la gitana: la diferencia indiana, las melodías, cadencias y sensualidades de ida y vuelta cubanas, tropicanas y sudamericanas, que tanto influyeron en el último momento de formación del repertorio flamenco.

Así pues, sobre la base de la antiquísima participación popular en la música hispana, el flamenco dio forma a toda esta sustancia musical milenaria que se había mantenido al margen o a la orilla de las escalas tonales occidentales. Siempre yendo de lo culto a lo popular y a lo profesional, en permanente retroalimentación artística, expresiva y musical.

Proceso del que, en 1845, da cuenta Estébanez Calderón, cuando escribe que La Dolores cantaba una malagueña por la Jabera, pero que lo hacía:

«... como cosa nueva, con diversa entonación y distinta caída y con mayor dificultad... Hasta el punto de que los allí reunidos propusieron que a la copla se le llamase en adelante *Dolora...*».

Mientras que en otra *Escena*, dice que unos señoritos se llegaron hasta la villa malagueña de Alora, a escuchar a dos costeños, porque les habían dicho que cantaban:

«De modo particular, haciendo subidas y variantes muy extremadas y poco oídas hasta entonces» (\*).

(\* *Los artistas se profesionalizaban para dar respuesta a la demanda de los viajeros románticos de música tradicional.*

Proceso de recreación artística en el que tuvieron parte importantísima los gitanos, que con esta dedicación se ganaban la vida. De tal manera que el flamenco no es sino un género musical popular cantado o expresado a lo gitano, es decir, a lo flamenco, porque flamencos eran llamados en Andalucía los gitanos (\*).

(\* *Los gitanos eran conocidos como «flamencos» por asociación metonímica con los licenciados de los Tercios de Flandes, sus comportamientos achulados y sus actitudes juerguistas, violentas y marginales, y con los «cuchillos flamencos» que en sus retos y reyertas utilizaban.*

2º.-España es diferente: monodía como manifestación de la individualidad. Flamenco y democracia.

El flamenco nacía del folklore, siguiendo los «artistas» la tendencia tradicional de la música hispana de tres culturas a la canción monódica y a la creatividad individual. «Diferencia» española que tiene también su lectura sociológica, según José Peris. Para el cual, la polifonía occidental entraría en el marco del poder absoluto:

«No nos podemos mover ni a cuatro ni a ocho voces sin normas que nos apresen».

Mientras que la monodía podría equivaler a la democracia, en la medida en que el canto individual deja la voz en libertad (\*).

*(\* Esta afirmación enlaza con el hecho sociológico de que en España se haya mantenido siempre una peculiar democracia de costumbres que tanto chocaba a nuestros visitantes románticos, cuando las relaciones sociales en sus países de origen eran de naturaleza más rígida que en una España cuya «democracia natural» ya admiró en sus días de Granada el norteamericano Washington Irving.*

En efecto, cuando los cantaores dicen, muy a menudo, «Yo aprendo de mis maestros y luego yo le pongo lo mío», están hablando de la milenaria tradición de participación individual y popular en el canto monódico hispánico. Y, ciertamente, esta forja del flamenco como un género musical artístico y popular, es un hecho único en nuestro entorno cultural y musical. Un producto, el flamenco, sociológicamente democrático, sin duda alguna.

### 3º.- El baile español triunfa en Europa.

Aparte el largo decurso de la voz en libertad individual que hemos ido siguiendo, ya en la Edad Media el pueblo cristiano también bailaba, no sin la condena eclesiástica, porque el baile calienta la sangre e incita las pasiones. Pero con el Humanismo Renacentista, el baile popular subió a los escenarios, como parte de las piezas de teatro profano y de los ballets cortesanos que nacían en aquella época. Costumbre que seguiría operando en el popularísimo teatro del barroco español y en el que le seguiría en los siglos XVIII y XIX (\*).

*(\* Gil Vicente, Lope de Vega, Cervantes, Pedro de la Rosa, Vicente Martín en sus óperas y tantos otros han dejado en su teatro este testimonio del baile tradicional recogido y reinventado para la escena.*

En los intermedios del teatro, de la ópera y de la zarzuela se forjó el baile español, también a lo gitano. Bailes que del pueblo a los escenarios iban y de los escenarios al pueblo volvían. Género nacional español que hizo ojo entre los coreógrafos europeos, que lo profesionalizaban para la escena y que, cachuchero y bolero, se lució en los mejores teatros de Londres, París, Viena, Copenhague, Nueva York... Con cuyo aval europeo, el baile español subió después a los teatros de Madrid.

### 4º.- Música para llorar. Del teatro a la calle y de la calle al prostíbulo: con la piel como límite.

Pero, en Madrid, y por avatares que no vienen al caso, pero que tienen que ver con rivalidad entre bailadoras de género español y bailarinas de ballet, con políticos y respectivas amantes, el baile español perdió la batalla y fue arrojado a la calle, de la que procedía. Aunque esta vez no se quedó, folklórico, al raso de los aires populares, sino que como ya era profesional, profesional se refugió en la marginalidad nocturna y pecadora, cuyos antros promiscuos se abrían para darle paso. Y allí, el flamenco se hizo llanto. Y se hizo jondo.

De forma convencional y tópica -cuando no interesada- se viene repitiendo que la persecución contra los gitanos (\*) hizo del flamenco música para llorar. Pero no es así. Fue



la orilla amoral del café cantante y del prostíbulo la que hizo que esta música fuera por los albañales de la miseria urbana de la marginalidad.

(\*) *La Pragmática de Carlos III protegía a los gitanos y buscaba su integración social. No perseguía sino a la delincuencia que «so capa de gitanismo», de su habla, su traje, sus costumbres, se ocultara. Como se ocultaba bajo capas y sombreros de ala ancha, que fueron también prohibidos.*

En los cafés cantantes, el género español se hizo dramático y jondo. Porque se vio obligado a cantar y bailar para dentro, porque no podía mirar hacia fuera, hacia ese espacio pequeño y denso de pecado, voces y humareda, que no daba nada más que para la expresión del cuerpo consigo mismo, en su soledad. El género español, obligado por su oscuro entorno, vuelve a sus orígenes íntimos y se queja para dentro, se baila en una losa, se toca con recogimiento. Y eso a lo largo de la segunda mitad del siglo: el que alboreaba traería sorpresas no imaginadas por este arte.

### 5º.- Y... otra vez a los teatros.

Y fue que el flamenco subió de nuevo a los escenarios del arte. Impulsado entonces, a principios del siglo XX, por el nacionalismo musical europeo y por la consecuente acción de Felipe Pedrell, Diaguilev, Manuel de Falla, García Lorca, La Argentina y La Argentinita, entre otros. Y fue justo aquí, en Granada, donde se consumó este proyecto de «cultura jonda» que nos llegaba vía París. Proyecto que guerra civil, exilio y muerte dejaron en suspenso o en el olvido.

### 6º.- En la jondura de su identidad.

Y ya en los años 50, bajo la legitimación que le daba la actuación de la Unesco, «en favor de las culturas minoritarias y olvidadas», el flamenco «jondo» pasaría a tener la consideración de patrimonio cultural. Y al renacimiento flamenco que tal reivindicación supuso, le salieron dos revoluciones, una a cada costado: la cultural jonda, comprometida y lorquiana, la instrumental flamenca, solapada con ella y representada por el predominio del ritmo instrumental (\*).

(\*) *«Un renacimiento y dos revoluciones para el arte flamenco». Génesis García. Córdoba-Almería-Barcelona, 2000.*

Lo demás, ya lo sabemos: es el pasado reciente del arte flamenco. Y nuestro presente. En el que este arte, un nuevo flamenco para un tiempo nuevo, está retroalimentándose ante nuestros ojos, dando, recibiendo, cambiando, fundiendo y fusionando. Retroalimentación que, si bien ha sido muy contestada por el fundamentalismo flamenco, es tan antigua como milenios hay en la tradición y en la evolución musical y expresiva del flamenco. Sin embargo, algo no cambia, o no puede cambiar: la expresión flamenca que encuentra su límite en la propia piel, la jondura que es, en definitiva, la seña de identidad del flamenco, la que enduenda a aquellos que al cantar, o al bailar o al tocar jondo, hacen de su cuerpo el lugar del flamenco.

# Los flamencos no leen o ¿De que sirve escribir?

## Meditación en ocho cantos de flamencología histórico lírica.

José Luis Ortiz Nuevo

Poeta y flamencólogo.

### Meditación en ocho cantos de flamencología histórico lírica

#### I

¿Para qué ir más lejos? ¡Empecemos por uno mismo! Cuando redactaba hace algunos años el “¿Se sabe algo?” (1) debí acudir de nuevo a la fuente de Luis Lavour y saciarme con su “Teoría Romántica del Cante Flamenco”, (2) que yo había leído de joven –con provecho– pero no tanto como el que podría haber obtenido en éste momento, al disponer de toda la documentación –suculenta fantástica y real– que me había proporcionado el examen de imponentes colecciones de diarios y otras publicaciones periódicas, editadas en Sevilla durante el siglo XIX.

Provecho para la satisfacción personal y otro sí por su utilidad pública esclareciendo zonas oscuras, ignoradas, en la historiografía del género, de modo que se pudieran reconocer pasos ciertos, verificados, de lo que fue –dónde y cuándo y cómo fue– y se hizo saber a las gentes de entonces, a la misma vez que sucedía.

De haber tenido en cuenta el texto de Lavour, adelantado en su época, podía haber formulado con más precisión los argumentos, las ideas apenas esbozadas en el texto que escribí.

Y lo que es más penoso: nunca tuve, ciertamente porque no la busqué, ocasión de hablar con él para compartir información esclarecer opiniones y celebrar hallazgos.

No sólo no releí como debía, tampoco conversé pudiendo haberlo hecho. Lo reconozco. Así, llamándome a mí mismo la atención, puedo aquí manifestar censuras sin que nadie se considere –por menos de ná– vilipendiado.

## II

Pues ciertamente andamos unos y otros en la incomunicación de nuestro fortín, aislados. Lejos de los colegas porque no vayan a copiarnos lo que creemos es el no va más, el non plus ultra y la biblia en pasta de la flamencología; y mucho más lejos—lejísimos— de los supuestos adversarios, convertidos por lo común en enemigos acérrimos, irreconciliables, ignorantes insignificantes y amargantes contrarios que nos combaten y rompen nuestros sagrados esquemas, principios hipótesis y teorías que consideramos ciertas de cajón, infalibles así fuesen doctrina del santo padre

que vive en Roma.

Y luego también sucede que toda esta fascinante indagación por las huellas parece caer en saco roto cuando se siguen publicando libros y más libros que repiten consabidos tópicos o lugares comunes rematadamente falsos, inexactos ciento por ciento, como es el caso, por ejemplo, del que todavía se cita como primer café cantante reconocido de la historia, o sea el de Los Lombardos, que nunca jamás fue lo que se ha escrito, (3)

ni de lejos.

En suma un estado de confusión y de amnesia, sobrevolando las contradicciones y los silencios por las cabezas de quienes pensamos este arte, por lo común envueltos en la nube de los preceptos establecidos, de manera que aún ignorando mucho, desconociendo tanto, nos atrevemos a formular certezas que sólo son deseos o creencias, y establecemos teorías sobre leyendas, tratados sobre suposiciones... y cuando las suposiciones y las leyendas se desvanecen, muchos más son quienes se refugian en el dogma de la religión que en el reconocimiento de la equivocación

y de la duda.

### III

Pesan los localismos, los catetismos, las exaltaciones y las adhesiones y hasta los oportunismos políticos, pesan.

Pesan los falsificadores, los manipuladores, que arriman siempre el ascua a su sardina y olvidan que hay otras sardinas que calentar a la vera suya.

Pesan los que ocultan informaciones que contradicen sus preconcebidas ideas.

Pesan quienes prefieren inventarse una historia a su criterio antes que reconocer la obviedad de los hechos, su prosaica y poética evidencia.

Pesan quienes se afilian a un ejército, cualquiera que sea el ejército, levantan una bandera y escogen el camino de combatir a sus contrarios, los enemigos.

Pesan las contiendas estériles.

Verl'ahí —por ejemplo— esa vetusta inacabable recalcitrante y banal batalla siempre abierta y que por siempre me temo la tendrán —me temo— gitanistas versus antigitanistas, después de todo lo que ha llovido

y aún se mantienen en sus trece, los unos y los otros, más a la vera del fanatismo que de las fuentes del conocimiento, atrincherados en sus credos y en sus hueros fundamentalismos totalitarios, perdona vidas, excluyentes y además racistas,

los unos y los otros.

#### IV

Como si fuera un cortijo o una marca de aceite o de vino se pretende por mucho etiquetarlo con denominación de origen y requisitos a cumplir para ser auténtico.

También hay quienes prefieren –haciendo de tripas corazón– vender gatos por liebres, y decir que lo blanco es negro.

Ni los unos ni los otros me complacen. Estoy en el bando de los sin bando, de quienes prefieren la luz del entendimiento a los mandatos de la fe. Porque ya se sabe que aunque puede mover montañas, la fe también es ciega y puede que sorda.

Soy en la idea de que el arte que contemplamos es el resultado de un proceso de acumulación desde lo rudimentario y no de sucesivas pérdidas de lo excelso a lo mediocre.

Que también lo nuestro “procede del mono” y no del paraíso fantasmal de la *razón incorpórea*. (4) Y “el mono” antepasado que nos tiene en pie, es –antes de nada– el signo de la fiesta del baile y de la gracia. Que no hay por qué ni justificación ni motivo razonable que nos emplace a la pena por lo perdido; pues no lo hay tal ni en dimensión ni en juego, sólo en la fantasía de quienes se hallan instalados en la nostalgia de añorar aquellos tiempos que fueron los mejores...

Y es la mar de curioso el constatar cómo desde los prístinos momentos de la cosa ya se anduvo por esos pusilánimes pensamientos:

esto se va a perder,  
esto no es lo que era,  
dónde va a parar,  
como se siga así,  
esto se acaba.

Desde Demófilo (1881), (5) cuando se estaba en la primera codificación, esto se está perdiendo... pero aún sigue en vigor. Y desde Demófilo a nuestros días (2003) se viene persistiendo en la misma observación de lamento por quienes tienden a considerar al género en perpetuo estado de zozobra -a punto de extinción- por mor de sus flaquezas ante la modernidad de naturaleza siempre perniciosa.

Es la voz de una monomanía constante que -de vez en vez- reitera sus cuitas con alarma estentórea y grave, apocalíptica.

Es una voz de intenciones regeneradoras hacia lo pasado.

Es una voz que cultiva las raíces de lo antiguo y suele menospreciar las ramas de lo contemporáneo.

Es una voz temerosa. Profética y atormentada. La mar de maniquea y anclada en la fortificación de lo vetusto. Es vieja y es inútil. Es agorera.

Es una voz folclorizante y huele a rancio.

Es la voz de una inclinación humana en pertinaz intento de regreso al útero materno o tal vez a la nada.

## VI

Tampoco somos conformes, no hay consenso, en determinar la fecha del alumbramiento histórico (6) aunque si podemos fijar con cierta precisión los días del bautismo, que fue por la década de los 1850, (7) no antes; cuando se le empezó a llamar flamenco. Ver l'ahí otro embrollo. Otra polémica interminable en la que mi parecer es éste:

Se escogió este nombre como marca comercial para anunciar un producto en alza, y se empleó ese término -sinónimo exacto de gitano- porque aun a pesar de que pudiera provocar rechazos, algún avisado, experto en técnicas de venta, debió pensar que la fascinación romántica por lo cañí acarrearía mayores atenciones y beneficios;  
como así fue.

Se le llamó flamenco como trasunto de gitano. Punto. Si los calós hubiesen tenido otro nombre en sustitución del suyo, probablemente ese mismo sería el que ahora llevara el arte que tratamos.

El que fuese.

Silverio Franconetti (8) nunca aceptó esa denominación, jamás utilizó el término flamenco para anunciar sus programas y establecimientos; él siempre dijo canto andaluz. Y siendo quién era perdió la batalla.

El género híbrido que él había contribuido a crear de manera decisiva, iba a ser reconocido pública y universalmente por el denominador de una de sus partes, como si fuese el todo.

Al fin quedó triunfante la nueva razón social, y se fijó en la conciencia de la gente acuñada a hierro de oportunismo, sagacidad y vista comercial.

## VII

La paradoja vino a suceder un siglo después cuando “el eje del bien” consideró que el cante flamenco, había venido a ser una formal degradación de los principios sacrosantos del antiguo cante jondo,

un florilegio de churriguerescos melismas  
refugiados en formas menores y mayores del fandango, una superficial edulcoración  
andaluz y un caudal de guiños a lo fino y lo bonito;

frente al bastión  
inconmovible de la patria profunda, el auténtico, el único, y otra vez verdadero cante gitano-  
andaluz, o sea: lo supremo,

la luz de la vida,  
amén.

Por no leer o hacerlo con el sesgo de ignorar lo que no conviene, adjudicaron a lo que antes  
había sido sinónimo de caloró, el papel de traidor prostituyente, de modo que se hizo  
preciso mudar la nominación fetén, para darle su categoría a lo que continuaba mantenién-  
dose puro,

puro y puro,  
pero puro.

Así, de manera inconcebible, se organizó la cruzada para denostar a lo flamenco -entendido  
ahora como elemento corruptor- y enaltecer a lo gitano-andaluz -lo incorruptible- en un  
retruécano de incongruencias miedos y fantasmas.

Cómo si hubieran olvidado por completo, o quizá ignorado, que flamenco y gitano-  
andaluz significan lo mismo,  
fueron en origen una misma cosa.

## VIII

*Malagueñas versus Seguiriyas.  
Granainas contra Soleares...*

Maniqueísmo de nuevo.

La Guerra otra vez.

Los buenos y los malos.

Defender las posiciones.

Machacar al enemigo.

Al enemigo ni agua.

*Puristas; Se hace saber que quedan prohibidos los fandangos!*

*Renovadores; Abajo las quejumbrosas antiguallas!*

Y en las dos orillas se manifestaron desprecios y maledicencias. Pues eso es lo perverso de las trincheras, que anulan el sentío de la comprensión y fortalecen el principio de la barbarie.

De nada sirve entonces instruirse, investigar, dudar, razonar, de nada sirve, y lógicamente, leer tampoco. ¿Para qué? Si ya todo está dicho y todo pensado y todo creado, bendecido en la creencia de la fe que nunca se equivoca. ¿Para qué?

Como poco, para dos cosas. La primera superar el estadio de la contienda a muerte que tanto mata, confunde y perjudica. La segunda reconvenir en que sabemos todavía apenas nada y es necesario aprender muchísimo.

Descubrir cómo fue el proceso, de qué modo la fiesta alumbró los compases deteníos y en el camino de la templanza se hizo el cante. Averiguar aquellos pasos de las voces y otro sí de los cuerpos y de las guitarras, a la lentitud y a la solemnidad y al drama. A la expresión cabal de la tragedia con materiales nacidos de la gozosa exhibición del júbilo.

Así pienso que se hizo. No del llanto primigenio a la juerga y a la alegría, sino al revés. Desde la velocidad y aún el vértigo de los bailes a la dramática lentitud de los cantes solos.

De la bulla a la intimidad.

De la gracia a la pena.

Del frenesí a la calma.

Del viento a la brisa.

De la seguidilla a la seguiriya.

Del fandango a la malagueña.

Del tango al tiento.  
De la bulería, que antes se llamó jaleo, a la soleá.

“De la nieve al río.”

## NOTAS

(1) “¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco según los testimonios de la prensa sevillana del XIX. Desde el comienzo del siglo hasta el año en que murió Silverio Franconetti (1812-1889)”. José Luis Ortiz Nuevo. Ediciones El Carro de la Nieve. Sevilla, 1990.

(2) “Teoría Romántica del Cante flamenco. Raíces flamencas en la coreografía romántica europea”. Luis Lavau. Editora Nacional. Madrid, 1976.

Hay una edición actual publicada por Signatura Ediciones. Sevilla, 1999.

(3) Es un lugar común en los relatos de la flamencología, a partir de su nombramiento –sin base alguna– como café cantante por Fernando el de Triana en su libro “Arte y Artistas Flamencos” (1935). Véase la edición facsimilar de Ediciones Demófilo, pág. 245. Fernán-Núñez (Córdoba), 1979. De ahí pasó a ser certeza histórica en todos los textos posteriores y aún se continua utilizando, pese a saberse que jamás tuvo está condición. En verdad fue el café del sevillano Teatro San Fernando, inaugurado en 1847.

(4) “...Es la razón primera y la que nutre el cante, porque es el espíritu antiguo de nuestros ritos...”. Véase “Las Confesiones de Antonio Mairena”, edición preparada por Alberto García Ulecia. Pág. 79 y ss. Universidad de Sevilla, 1976.

(5) “...Los cafés matarán por completo el *cante gitano* en no lejano plazo, no obstante los gigantescos esfuerzos hechos por el cantador de Sevilla –Silverio Franconetti– para sacarlo de la oscura esfera a donde vivía y de donde no debió salir fuera si aspiraba a conservarse puro y genuino...” Véase la “Colección de Cantes Flamencos recogidos y Anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo)”, que se publicó en Sevilla en 1881. Edición consultada, Portada Editorial, Sevilla 1996; pág. 269.

(6) La controversia se fija entre dos posiciones: afirman unos que su comienzo sucede a finales del siglo XVIII, coincidiendo con la promulgación de la Pragmática de Carlos III (1783), que pretendía integrar a los gitanos en la sociedad civil; y otros consideran que ocurrió mediado el XIX, cuando empieza a recibir su nombre.

(7) La primera vez que aparece en los periódicos es en 1853, en una gacetilla del madrileño *La España* (18 de febrero) titulada “Música flamenca”; luego la prensa sevillana en la década de los sesenta confirma el término y lo hace de uso general y público.

(8) Sevilla (1823-1889).

## Flamencología histórica.

**Eugenio Cobo**

Flamencólogo.

### Introducción y síntesis: España es diferente.

**E**n la historia de la flamencología hay que distinguir dos etapas fundamentales, cuya división la pone Anselmo González Climent.

Antes de González Climent, los pocos estudiosos del flamenco que existen son francotiradores, cada uno va a su aire, generalmente ignoran los trabajos de los demás, y los textos que escriben obedecen más a una motivación personal que a la general de estudiar el fenómeno flamenco.

A Serafín Estébanez Calderón le interesa el costumbrismo; a Antonio Machado y Álvarez, el estudio de la poesía popular; a Guillermo Núñez de Prado, la utilización política del estado deprimido de Andalucía; a Fernando "El de Triana", el apoyo, la reivindicación de sus compañeros y amigos; a José Carlos de Luna, su propia promoción social y política. Como veis, el punto de partida y el objetivo a cubrir es diferente en todos estos escritores. Algunos hay también que se asemejan más a lo que será la flamencología de la segunda etapa: me refiero a Pedro y Carlos Caba y, en parte, a Rafael Cansinos Asséns y Blas Infante.

Todavía nos pasamos horas discutiendo sobre cuándo nació el flamenco. Lo más probable es que no naciera en un momento determinado, sino por fases, como producto de la evolución de otras músicas. Lo que sí sabemos es que las décadas románticas (años 30 y 40 del siglo XIX) son decisivas en la formación del flamenco y en su presentación como espectáculo. Luis Lavaur en su libro "Teoría romántica del cante flamenco" advierte que la puesta en escena de una fiesta flamenca, la dramaturgia, el sentido de las coplas, hasta su nocturnidad, son netamente románticos.

### Serafín Estébanez Calderón

En ambiente andaluz nace y se cría Serafín Estébanez Calderón, que firmará parte de sus textos como "El Solitario". Nace en 1799 en Málaga; allí pasa sus primeros años; estudia Leyes en Granada, y vuelve a Málaga a ejercer de abogado en 1825. Según sus biógrafos, una de las cosas que de niño le atraen son las costumbres del pueblo llano, o del pueblo bajo. Cuando en 1830 va a Madrid a buscarse la vida en el periodismo, lleva consigo un gran caudal acerca de las fiestas populares. Uno de los primeros artículos que publica es "El bolero", que apareció en la revista "Cartas Españolas" en 1831.

Su compañero en el periodismo y amigo Ramón de Mesonero, contertulio en el Café del Príncipe, llamado también "El Parnasillo", dice en la segunda parte de "Memorias de un setentón" que aparecía "allí Serafín Calderón, con su lengua estropajosa y su lenguaje

macareno y de germanía, contando lances y percances a la alta escuela, o entonando por lo bajo una playera del Perchel". En éste capítulo, Mesonero nos habla de 1830 y 31, es decir, recién llegado Estébanez.

Su sobrino y biógrafo Antonio Cánovas nos habla también de que cantaba en la intimidad para los amigos; y por fin, el propio Estébanez alude a los cantaores, en carta a su amigo Pascual Gayangos, como "mis antiguos camaradas". Estébanez Calderón, pues, era un cantaor aficionado.

En noviembre de 1837 el Gobierno de Eusebio Bardají le nombra jefe político (Gobernador Civil) de Cádiz, aunque semanas después rectifica el destino y se lo cambia por Sevilla. Aproximadamente un año, hasta noviembre de 1838 ejerce Estébanez de jefe político en Sevilla, relacionándose con toda clase de personas. Asiste a las fiestas flamencas, en las que probablemente él mismo canta como uno más.

En este año de estancia en Sevilla es cuando escribe el artículo "Un baile en Triana", que lo publica cuatro años después en el "Álbum del Imparcial". Explica Estébanez: "Hallándome en Sevilla, y habiéndome encarecido sobremanera la destreza de ciertos cantadores, la habilidad de unas bailadoras, y sobre todo, teniendo entendido que podría oír algunos de estos romances desconocidos, dispuse asistir a una de estas fiestas. 'El Planeta', 'El Fillo', Juan de Dios, María de 'Las Nieves', 'La Perla' y otras notabilidades, así de canto como de baile, tomaban parte de la función".

Hay que aclarar que la afición por el romancero está muy extendida entre los escritores españoles en ese momento. Los estudiosos más importantes son Agustín Durán, Luis de Usoz, Pascual Gayangos y el propio Serafín Estébanez, que además los cantaba él mismo. En principio, debía de ser una fiesta organizada por gente "crúa", que era la que vivía en Triana, pero como señala "El Solitario": "En la democracia práctica que hay en aquel país no causó extrañeza la llegada de gente de tan distinta condición de la que allí se encontraba en fiesta".

Digamos una vez más que los cantes andaluces y sus intérpretes son en la época romántica bastante conocidos, incluso populares; olvidémonos de una vez del hermetismo, que jamás existió en el flamenco; muchos documentos y testimonios (algunos de los cuales los he dado a conocer) lo demuestran. Lo menos conocido quizás es la copla, el texto que se canta; eso queda más bien para los profesionales y para los muy aficionados. Además de los romances, "El Solitario" nos habla de cantes como la serrana, el polo Tóbaló, la caña, etcétera, pero quizás lo que más valor tiene, sobre todo en el aspecto costumbrista, es la puesta en escena, el ambiente, la ritualidad.

En su descripción costumbrista, "El Solitario" quiere rescatar y reverdecer una temática y un estilo cultivados en los siglos XVI y XVII, especialmente la novela picaresca, que aparece en 1554 con "El Lazarillo de Tormes". Uno de los monumentos de la literatura costumbrista pertenece al más grande escritor español de todos los tiempos, Miguel de Cervantes. Me refiero, por supuesto, a las "Novelas ejemplares", libro publicado en 1613.

Como información complementaria, diremos que en la prensa cultural romántica de los años treinta es en donde aparecen los primeros artículos sobre folclore. Por su matrimonio con Matilde Livermoore, Serafín Estébanez es concuñado del empresario José de Salamanca,

que, entre otras bagatelas, tiene adjudicada la administración de la Renta de la Sal. Allí trabaja “El Solitario” a partir de 1840.

Salamanca es también el empresario del Teatro Circo, de Madrid, y en 1843 contrata a la bailarina clásica francesa Guy Stephan. A partir de ahí, será la protegida de Salamanca y, según afirman algunos, su amante. Para promocionar una de sus giras, encarga a su pariente y empleado que escriba un artículo laudatorio sobre la bailarina; así nace “Asamblea general de los Caballeros y Damas de Triana y toma de hábito en la orden de cierta rubia bailadora”, que se publica en “El Siglo Pintoresco” en 1845, y meses después en folleto aparte.

Como el texto está escrito para promocionar a la bailarina, tiene menos información flamenca; no obstante, quiero recordar el breve diálogo entre “El Planeta” y “El Fillo”:

—Te digo, ‘El Fillo’, que esa voz del Broncano es crúa y no de recibo, y en cuanto al estilo ni es fino ni de la tierra. Así te pido por favor —en esto daba mayor autoridad a su voz marcando mejor la entonación de imperio— que no camines por sus aguas y te atengas a la pauta antigua y no salgas un sacramento del camino trillado.

—Ya estaba yo en eso, Sr. ‘Planeta’ —respondió ‘El Fillo’—. Aunque me separe así y por allá alguna pizca de los documentos (SIC) de la gente buena, en cuanto me hace seña la capitana entro en el rumbo y me recojo al convoy”.

Es decir, que la obsesión por la ortodoxia ha existido siempre, desde los principios. Con su autoridad moral reconocida por todos, “El Planeta” aconseja, más bien ordena, a “El Fillo” que no se salga de la pauta antigua y del camino trillado. Y también nos informa, claro está, de que en 1843 había ya una forma tradicional y ortodoxa de hacer los cantes.

### Augusto Ferrán

Hacia la mitad del siglo XIX cambia el rumbo de la poesía española. De 1855 a 1857 el gran poeta de Arévalo, Eulogio Florentino Sanz vive en Alemania, desempeñando un destino diplomático. Desde allí difunde en los círculos literarios españoles la figura de uno de los mayores poetas europeos del siglo, Enrique Heine. Siguen la estela de Heine, además del propio Sanz, Gustavo Bécquer, Rosalía de Castro, Ángel María Dacarrete, Augusto Ferrán y otros de menor importancia, como Eduardo Gasset, el chileno Guillermo Blest, etcétera. En sentido estricto, no se puede considerar flamencólogo al poeta madrileño Augusto Ferrán, pero lo traigo aquí en razón de los cantares que incluye al principio de su libro “La soledad”, publicado en 1861: ochenta y cuatro cantares populares que son verdadera coplas flamencas. Valgan, como muestra, estas tres piezas:

Ven acá, mujer del mundo,  
conviértete a la razón;  
ningún hombre puede ser  
tan cabal como el reloj.

Veinticinco calabozos  
tiene la cárcel de Utrera;

veinticuatro llevo andados  
y el más oscuro me queda.

Hablas muy mal de lo bueno  
y Dios te ha de castigar;  
cuando de lo bueno hablas,  
de lo malo, ¿qué será?

### Antonio Machado y Álvarez

Varias son las circunstancias que confluyen en la figura de Antonio Machado y Álvarez para que llegara a realizar la obra que hizo. En primer lugar, sus antecedentes. El padre, Antonio Machado y Núñez, científico, estudioso, humanista, de quien hereda la afición por el estudio, el método y el rigor en la investigación; su tío abuelo, Agustín Durán, fue el mayor especialista en el romancero que tuvo España en el siglo XIX. La madre de Machado y Álvarez, Cipriana Álvarez Durán, le leería los romances recogidos por su tío, como según parece hizo también con sus nietos, los poetas Manuel y Antonio Machado Ruiz. Lo más probable es que Antonio Machado y Álvarez se aficionara desde niño a la literatura popular. Nació en Santiago de Compostela en 1846, pero a los cuarenta días la familia se traslada a Sevilla, ciudad en la que vive Machado y Álvarez hasta 1883. Es decir, el ambiente en el que vive de niño y de adolescente es el sevillano, en una época en la que el flamenco está empezando a cuajar como espectáculo público.

En el mundo literario, el ambiente es totalmente propicio a la poesía popular. En 1859 publica Fernán Caballero "Cuentos y poesías populares andaluces"; Tomás Segarra, "Poesías populares", en 1862; Emilio Lafuente y Alcántara, "Cancionero popular", en 1865. Y sobre poesía popular versa el discurso de recepción en la Real Academia Española del dramaturgo Antonio García Gutiérrez, leído en 1862.

Por último, hay que destacar la influencia en Machado del filósofo Federico de Castro, que fue profesor suyo en la Universidad de Sevilla. Castro también se dedicó por algún tiempo al estudio de la cultura popular, y animó al joven Machado a que lo hiciera. Federico de Castro y Antonio Machado publicaron juntos en 1872 un pequeño libro, "Cuentos, Leyendas y Costumbres Populares".

La revolución de setiembre de 1868 cambió bastante el panorama intelectual de España, al menos en los primeros tiempos, y al socaire de ese cambio y junto con algunos compañeros de estudios, Machado y Álvarez funda en Sevilla, en 1869, la "Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias", que muy pronto será una de las revistas culturales más prestigiosas de España. De la dirección se encargan Antonio Machado y Núñez y Federico de Castro. En la revista publica Machado y Álvarez los primeros trabajos sobre literatura popular. En los años anteriores había recogido, con ayuda de su amigo Rafael Álvarez Sánchez Surga, más de cuatro mil coplas de boca del pueblo en las provincias de Cádiz, Sevilla y Huelva, y ése fue el material que empleó en los artículos, que Ediciones Demófilo agrupó en el libro "Primeros escritos flamencos", editado en 1981.

El caso es ya diferente al de Estébanez y Ferrán: Machado pretende hacer ciencia, estudiar sistemáticamente la copla flamenca, y en ese sentido podemos decir que es el primer flamencólogo de la historia, el primero que se lo plantea conscientemente como estudio. Trata en los artículos de las coplas amorosas, sentenciosas, refranescas, de las carceleras, de la fonética andaluza. En el artículo titulado “Cantes flamencos”, que sale en enero de 1871, indica el carácter de estos cantares: “Nacidos muchas veces en la taberna, y en ella casi siempre, y por plazas y campos respetados, son los ‘Cantes flamencos’ una mezcla de elementos heterogéneos, aunque afines; un resultado del contacto en que vive la clase baja del pueblo andaluz con el misterioso y desconocido pueblo gitano”.

Ellos indican ser hijos de una fantasía poderosa, si las hay, pero lúgubre y tétrica, no risueña y rica como la andaluza; presentan como carácter predominante la determinación pleonástica de los objetos, y una cierta pretensión de penetrar en la naturaleza íntima de las cosas, que hace a nuestra imaginación obstinarse en fingir una historia particular al pueblo que los crea; gitanos en su espíritu, y acaso en sus construcciones, y andaluces en su forma exterior, forman las delicias de nuestro pueblo bajo, que, por decirlo así, los paladea como una buena ópera nuestras clases acomodadas”.

Pero hay que destacar que el interés de Machado al estudiar las coplas no es sólo literario y artístico, sino también el de pedir justicia para el pueblo bajo, el interés de reivindicación social de clase. Así, nos dice en el comienzo del artículo “Carceleras”, publicado en enero de 1870: “Traer al sereno y desinteresado campo de la Ciencia la protesta viva, enérgica, elocuente que el pueblo hace en sus cantares de las absurdas instituciones que lo rigen es el fin que nos proponemos en este artículo”. Y en el párrafo final, concluye: “Si hemos escrito un artículo casi político, pretendiendo hacer uno literario, culpa es nuestra y no de nadie; sin embargo, esperamos que sus lectores sean indulgentes, atendida la época crítica que atravesamos y el natural interés que a todo español inspira la suerte de este desgraciado y abatido país”.

Estuvo unos años apartado de los estudios folclóricos, al menos en cuanto a publicaciones; aunque Machado no lo aclara, es de suponer que las razones sean simplemente la familiar y la profesional. Reanuda la labor demosófica en 1879, en la revista, también sevillana, “La Enciclopedia”. Escribe sobre adivinanzas, cuentos populares y cantes flamencos en la “Sección de Literatura Popular”.

Los dedicados a los cantes flamencos son tres, que se publican en los meses de octubre y noviembre, y que han sido reeditados por Ediciones Demófilo en el 1982. En abril del año siguiente publica en la misma revista el artículo “Las saetas populares”. Estos artículos son ya el precedente de la gran obra por la que ha pasado a la historia como flamencólogo, su “Colección de cantes flamencos”, publicada en 1881.

Recoge Machado en la obra 483 soleares, 177 siguiiriyas, 16 polos y cañas, 49 martinetes, 16 tonás y livianas, 9 deblas y 23 peteneras. De un enorme interés son la introducción y las notas.

Repite en la introducción su creencia de que en los cantes flamencos se amalgaman las condiciones poéticas de los andaluces y los gitanos. Afirma que el pueblo, a excepción de los cantaores y los muy aficionados, no conoce esas coplas, lo que está en contradicción con

lo que decía antes de que “forman las delicias de nuestro pueblo bajo”. Y como hemos visto también –y la información es suya– en los años sesenta recogió más de cuatro mil coplas de boca del pueblo en las provincias de Sevilla, Cádiz y Huelva. Acaso lo que quiere decir ahora es que cierto conocimiento del flamenco es de profesionales y de muy aficionados.

La faceta conservadora está presente en Machado, al igual que lo ha estado en muchos de los estudiosos del flamenco en cualquiera de sus épocas. Afirma que los cafés acabarán con el carácter gitano y tabernario de los cantes, haciéndolos andaluces, agachonándolos, y destinados como un espectáculo público a satisfacer las exigencias de una clientela heterogénea.

En cuanto a las valiosísimas notas, dos objetivos tiene Machado: uno, facilitar la comprensión de las coplas a los extranjeros; y dos, “fijar la atención de los verdaderos artistas en los inmensos tesoros de belleza que se encierran en esta poesía espontánea, que, por serlo, ni tiene precio en el mercado, ni obedece a otra ley que a la de manifestar en toda su pureza los sentimientos más íntimos del corazón y las ideas más claras y tenaces del entendimiento”. Como apéndices, incluye la biografía del cantaor Silverio Franconetti, con el repertorio habitual de coplas que cantaba, y una lista de los cantaores más importantes desde que se tiene noticia del flamenco hasta el momento en el que escribe Machado.

En noviembre de 1881 Machado funda “El Folk-Lore Español. Sociedad para la recopilación y estudio del saber y de las tradiciones populares”, y como consecuencia de ella y según la base 2ª, se crean las sociedades regionales, entre ellas “El Folk-Lore Andaluz”. El órgano de esta última sociedad es la revista mensual del mismo nombre, “El Folk-Lore Andaluz”, que se publica de marzo de 1882 a febrero de 1883. Salen aquí la traducción de una pequeña parte del libro “Los cantes flamencos”, de Hugo Schuchardt, “Analogía entre los cantares alpinos y los andaluces”, también de Schuchardt, y las cartas que se cruzan Luis Montoto y Demófilo a propósito de la publicación del “Primer cancionero de coplas flamencas populares”, de Manuel Balmaseda.

La última publicación flamenca de Antonio Machado y Álvarez es “Cantes flamencos. Colección escogida”, que aparece a mitad de 1887. Como escribió a Luis Montoto, quiere publicar “un tomo de canciones flamencas y andaluzas elegidas –la flor y nata de lo bueno y barí– sin carácter folklórico ni científico de ninguna clase, sino para pan para los churumbeles”.

No por ello deja de ser interesante la colección y complementaria a la de 1881. Además, durante casi treinta años, fue lo más conocido de Machado, puesto que la popular colección Austral hizo una edición en 1947, con prólogo de su hijo Manuel. De la introducción de Demófilo, destaco este párrafo: “Las coplas populares no están hechas para venderse, ni aun para escribirse; por lo tanto, es imposible juzgarlas bien no oyéndolas cantar, toda vez que no sólo la música, sino el tono emocional, les da una significación y un alcance que meramente escritas no pueden tener. Una misma palabra dicha con diferente tono emocional significa, lo mismo para un niño que para un perro, una cosa completamente distinta. No es que la copla se pone en música como se puede poner en música una oda: es que la copla, verdaderamente real y espontánea, cuando nace, nace ella misma cantándose, si vale expresarme así. Una copla escrita es una copla estropeada; es como un naranjo nacido

en Sevilla y transportado a Madrid, en cuyo clima apenas puede vivir de otro modo que como planta de estufa”.

### Hugo Schuchardt

Como comentario a la “Colección de cantes flamencos” de Demófilo, su amigo el filólogo alemán Hugo Schuchardt escribió a su vez “Los cantes flamencos”, que se publicó en Alemania en el otoño del mismo año 1881. Tiene dos partes.

La primera trata de la poesía de las coplas. Sostiene que no existe una poesía originariamente gitana, y para demostrarlo compara las coplas flamencas con las canciones recopiladas por Fernán Caballero y Emilio Lafuente y Alcántara; el resultado es que las coplas flamencas pertenecen a la poesía popular andaluza y que, en todo caso, han sufrido un agitanamiento en el lenguaje.

La segunda parte de la obra es un minucioso análisis de la fonética andaluza. El trabajo del profesor alemán, valioso sin duda, tiene mayor interés para el filólogo que para el aficionado al flamenco.

Más de un siglo ha permanecido el libro de Schuchardt sin traducción completa al español. La Fundación Machado, de Sevilla, tuvo el acierto de realizarla en 1990.

En los años setenta y ochenta del siglo XIX se respira en España el ambiente flamenquista. No hay muchos aficionados verdaderos, entendidos, pero el flamenco está de moda. El flamenco no es ahora un espectáculo, o no principalmente, sino un tipo de persona, un comportamiento, un lenguaje, una forma de vestir.

En contra de este ambiente reacciona gran parte de los escritores de aquel momento, preocupados por la moralidad. Es que la literatura de la Restauración está obsesionada con la moralidad. Y en el flamenco, en su ambiente, ven una realidad abyecta, un nido de lujuria, obscenidad, prostitución, excusa para el matonismo, todo ello feo, sórdido, horrible, soez. Consecuencia de ello es también que a muchos escritores les entre la vergüenza españolista de que los extranjeros crean que el flamenco es una de las máximas expresiones del país, como realmente lo era. Les fastidia que identifiquen España y el carácter español con el flamenco. Como ejemplo significativo, traigo un párrafo de la carta que Gaspar Núñez de Arce mandó al diario “El Imparcial” el 30 de octubre de 1887. “En todos los grandes centros de población, y más todavía que en nuestro país en los extraños, hay fiestas licenciosas más o menos características; pero en ninguna parte existe, como entre los españoles, el vanidoso prurito de mostrarlas ni se hace ostentoso alarde de la corrupción que hierve siempre en el fondo de las sociedades humanas; y si los forasteros quieren estudiar las miserias o los caprichos de la liviandad van solos o con algún amigo de confianza, porque ningún hijo del país que verdaderamente se respete, después de preparar el espectáculo, los invita y los lleva a él”.

Señalo esto porque algunos han creído que el antiflamenquismo de los escritores surgió con la llamada generación del 98; incluso algunos han pensado que después, con Eugenio Noel. El antiflamenquismo entre los escritores nace en los años setenta del siglo XIX, como reflejé en mi libro “El flamenco en los escritores de la Restauración”.

## Salvador Rueda

Aunque no sea propiamente un estudioso del flamenco, no debemos olvidar al poeta y novelista malagueño Salvador Rueda. Sus trabajos relacionados con el flamenco tienen, desde luego, más interés literario que erudito, pero fue un buen aficionado, y esa afición sirvió de base a algunas preciosas estampas flamencas, aparte del gran valor de Rueda como autor de coplas.

En 1890 publica Rueda “Granada y Sevilla. Bajo relieves”. En la parte dedicada a Granada, uno de los bajorrelieves es “Zambra de gitanos”, en el que narra una zambra que el periodista Luis Seco de Lucena organizó en obsequio de Rueda en la Torre de la Vela. En la escena, la unión artística entre la bailaora y el tocaor-cantaor se corresponde con su unión sentimental.

En la parte dedicada a Sevilla, nos encontramos con “La Feria de Sevilla”, en donde describe el cante y el baile dentro de una caseta. Contiene el libro más referencias flamencas, pero son puramente literarias.

La serie de estampas que publicó en 1892 en la revista “Blanco y Negro” ha sido rescatada por el infatigable editor Andrés Raya; recopiló las estampas bajo el título de “Flamenquerías” en el año 1983 en su sello editorial Virgilio Márquez. En ellas, Rueda confiesa ser un asiduo cliente del café del Burrero, lo que él llama “Cátedra del Burrero de Sevilla”, en la que ha aprendido muchas lecciones.

De los cinco artículos, el que más interés flamenco tiene es “El zapateado”, que es una crónica de una actuación de la bailaora Concha La Carbonera. En el artículo “El cantaor” destaca la creatividad personal de los cantaores punteros de aquel momento: “Raro es –señala– el cantaor notable que no trae consigo su copla propia, su malagueña peculiar, la inventada por él, la que le da fisonomía distinta de los demás”. En la estampa “La cantaora” analiza la utilización de las vocales terminales de una copla según el estado de voz de la intérprete. En “Casorio y zambra” asistimos a la celebración de una boda gitana. La fiesta concluye con una discusión a navajazos entre dos invitados a la boda. Y por fin, “Mercedes” es el retrato de una mujer gitana.

## Benito Mas y Prat

Creo que de 1891 es la obra “La Tierra de María Santísima” de Benito Mas y Prat. En el prólogo ya nos advierte que “el flamenquismo no es el andalucismo; las exageraciones de la navaja y de la juerga son más propias del barrio de Lavapiés que de los de San Bernardo y Triana”. Mas y Prat protesta: “las exageraciones de los turistas, el afán de los zarzueleros de la actual etapa y la tendencia utilitaria de algunos explotadores de los vicios modernos, han querido confundir los usos propios del pueblo andaluz con esos desahogos flamencos de mal gusto”. Como vemos, quiere distinguir lo que para él es el flamenco de verdad de lo que es la moda flamenquista de la época.

En el capítulo “Cantares” comenta los temas de las coplas. Afirma que “las coplas tristes son las que revelan más la unión de la música andaluza con la gitana”, pero con carácter general muestra su extrañeza por esa unión.

“Admira –escribe Mas– que habiendo entre gitanos y gachés grandes diferencias y antagonismos, se haya unido de cierto modo el cantar andaluz al flamenco, y tienda a confundirse con él más y más cada día”.

El capítulo que sigue a “Cantares” es “Bailes de palillos y flamencos”, en el que hace un supuesto recorrido histórico por los bailes en Andalucía desde el tiempo en el que era romana. De los bailes contemporáneos a Mas, habla algo de las sevillanas, el ole, el vito y el jaleo.

Sostiene que el lugar propio de los bailes flamencos no es el espectáculo público: “En el salón-teatro y en la moderna fiesta campestre presentase con máscara y vestido de talco. Así deslumbra más, pero se insinúa menos. Necesita tanto del ruedo lleno de cañas y de las densas atmósferas, que sin tales adimentos (SIC) no penetraría ni un solo aficionado por las puertas del Salón de Silverio, aun cuando bailara Rita Ortega, tocara Pérez o cantaran ‘La Parrala’ y ‘El Juraco’ ”.

Hay más referencias flamencas en los capítulos “La Semana Santa” y “La Feria de Sevilla”.

### Guillermo Núñez de Prado

El poeta y novelista montillano Guillermo Núñez de Prado publica en 1904 su obra “Cantaos andaluces. Historias y tragedias”. Cada vez tengo más reparo en considerar este libro como flamenco, porque realmente no lo es; no es un libro flamenco, sino político.

Guillermo Núñez de Prado se vale del flamenco y de la situación precaria, lastimosa, de mucha gente del sur para defender y propagar su ideología anarquista. Su libro más importante es “Los dramas del anarquismo”, publicado en la editorial barcelonesa Maucci el año 1904. En el capítulo XIII, dedicado a Andalucía, escribe: “Andalucía no es un vivero de graciosos, ni un plantel de payasos, ni una eterna zambra de danzas, canciones, castañuelas y guitarras; no, el pueblo andaluz no es un Pierrot de dos millones y pico de cabezas, sino un titánico Prometeo de cinco millones de brazos para trabajar sin fruto y de diez millones de ojos para llorar sin consuelo”.

A lo que añade. “No, el alma andaluza está muy lejos de ser alegre, superficial, ligera, inconsecuente, incapaz, grotesca, ni ridícula. Creer esto es necio; dar motivo a que se crea es infame”. Y concluye. “El corazón andaluz es un corazón que sufre y que hoy, entiéndase bien, hoy, odia como un demonio, habiendo sido hecho para amar como un ángel; porque Andalucía no es hoy más que un infierno”.

“Cantaos andaluces” aparece el mismo año y en la misma editorial que “Los dramas del anarquismo”. Más que biografías, son historias fantásticas, llenas de truculencias, que nos cuentan lo deprimida que está la gente del sur. El cante, para él, nace del dolor, de la angustia que vive el pueblo andaluz día a día. Como es breve, me permito reproducir el prólogo.

“Los pueblos que más cantan son los que más sufren.

Esto es de una sencillez tan primitiva que nadie tiene derecho a ignorarlo.

¿A qué pues esa leyenda calumniosa hasta la imbecilidad que convierte a Andalucía en un país habitado por juglares?

A vosotros, cronistas de todos los tiempos, que habéis contribuido a disfrazar de Polichinela a ese Cristo doloroso que se llama pueblo andaluz: Os digo que mentís como bellacos.

¿Qué ese pueblo se pasa la vida cantando? ¿Y qué?

Su canto está repleto de lágrimas, y él mismo os lo dice cuando llora esta copla:

Si piensas que por que canto  
tengo el corazón alegre,  
yo soy como el ruiseñor,  
que en no cantando, se muere.

En esta copla se guarda todos el secreto de la trágica alegría de un corazón de gigante, que prefiere cantar como los mártires a llorar como las mujeres.

Ella también encierra el misterio de este libro”.

A la generación del 98 se la ha tildado de anti-flamenquista, como veremos, por ejemplo, con el libro de Pedro y Carlos Caba. En primer lugar, hay que decir que la generación del 98 no existe como tal, aunque éste no es el lugar para discutir el asunto.

En segundo lugar, la gente que escribe por entonces no tiene la misma línea, ni la misma visión de la realidad española. Entre aquella gente había aficionados al flamenco, como Antonio Machado, Eduardo Zamacois y, sobre todo, Ángel Ganivet. En otro plano tenemos que colocar a Miguel de Unamuno, al que no sólo no le gustaba la música flamenca, sino ningún tipo de música; en cambio, era un gran admirador de la copla flamenca en su aspecto literario y, más aún, filosófico. No nos detenemos en ellos, puesto que no tienen trabajos que entren en el campo de la flamencología.

### Francisco Rodríguez Marín

En abril de 1910 Francisco Rodríguez Marín ofrece una conferencia en el Ateneo de Madrid con motivo de la “Fiesta de la Copla”. En su intervención dedica unos cuantos párrafos a la métrica de la soleá, la soleariya, la alegría y la seguidilla gitana, aunque para el aficionado a la copla flamenca tiene interés la conferencia entera.

Con el título de “Ensaladilla” reúne en 1923 un conjunto de artículos de variada temática. El primero, cuya redacción está fechada en 1898, es “Las peteneras”. En parte, la información proviene de Juanelo a través de Machado y Álvarez: aquello de que “La Petenera” cantaba como los ángeles, de que era una hembra juncal y de que su muerte fue muy sentida.

Acerca de su música, nos dice: “A las peteneras primitivas se parecen muy poco las que en nuestros días se cantan. (Recordemos que el texto está fechado en 1898). Había en ellas (y más que en ellas, en su acompañamiento) algo del punto de La Habana y no poco de la popular canción del ‘Paño moruno’ ”.

Y sigue diciendo: “Muerta La Petenera, pasó de moda su cante predilecto, quizás porque nadie la igualaba en él; pero muy entrado el último tercio de este siglo, hacia los años de 1876, comenzaron a cantarse otras coplas, también llamadas peteneras, asimismo de carácter flamenco. Popularizáronse pronto, y estuvieron en todo su fuerte en 1881”.

También nos habla de su baile. “El baile de las peteneras es moderno; pero tan agradable

y vistoso, que tardó poco tiempo en hacerse muy popular, especialmente en la clásica tierra de María Santísima. Hay en él, además de los airosos desplantes y gallardas vueltas de manos de los bailes flamencos, mucho de las proverbiales seguidillas: la donairosa majestad de los movimientos, las graciosas mudanzas”.

Otro de los artículos recogidos en “Ensaladilla” es “Sevilla y su Semana Santa”, en el que, al declarar su entusiasmo por esta celebración sevillana, aprovecha para hacer el elogio de la saeta.

### José Otero

Aunque fue bailaor y bailarín, la faceta artística más importante del maestro Otero fue la de profesor de baile. Tuvo academia propia y con los alumnos montó espectáculos. En 1912 publica su “Tratado de bailes de sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces, con su historia y modo de ejecutarlos”.

La Asociación Manuel Pareja Obregón reeditó la obra en 1987. El título es tan significativo por sí mismo que poco hay que decir. En las “Notas finales” explica el objetivo. “Al decidirme a escribir y publicar la presente obra me ha movido la intención de que no se olviden y pierdan por completo los bailes cultos y artísticos, tanto de sociedad como populares. El lugar importante que doy en mi libro a los bailes andaluces obedece no sólo a su valor, sino al deseo que de aprenderlo muestran multitud de señoritas extranjeras que visitan Sevilla, las cuales en numerosas ocasiones he podido apreciar que deseaban aprenderlos en su brevísima visita, cosa casi imposible, habiéndome preguntado muchas veces si existía libro donde técnicamente se explicasen las verdaderas Sevillanas, Peteneras, etc.”.

Los bailes flamencos que explica, y que ocupan la mayor parte del trabajo, son las sevillanas, las peteneras, las soleares de Arcas, el garrotín, la farruca, el tango, las marianas y las guajiras, además de otros bailes andaluces. Ilustra la obra un buen número de partituras y fotografías.

### Diego López Moya

Nadie del mundo flamenco se acuerda del periodista del diario “La Época” Diego López Moya, y sin embargo escribió dos trabajos interesantes para los flamencos, las biografías de Pastora Imperio y “La Argentinita”.

No tienen fecha de edición, pero puedo precisar que la de Pastora Imperio es de 1914 y la de La Argentinita es de 1915 o 1916. Los libros están hechos fundamentalmente a base de entrevistas, contando la trayectoria artística de ambas bailarinas. El conjunto de anécdotas graciosas que **relata López Moya** hace ameno el recuento, al tiempo que desvelan el carácter, los gustos y las aficiones de las artistas.

De Pastora Imperio destaca la improvisación: “Un detalle curioso, rarísimo, de Pastora es que jamás ensaya los bailes, improvisándolos en cada función, procediendo de aquí que, aun ajustándose fidedignamente al motivo musical, varíe en el modo de sentir, de expresar idéntico movimiento”.

“La Serneta” vio bailar una noche a Pastora en el Teatro Japonés. López Moya transcribe la opinión que le mereció a la ilustre cantaora. “Yo creía que se había perdido el baile verdad, hasta ahora que me sorprende con el braceo y la colocación de Pastora Imperio, que seguramente sobrepujará la inmensa fama de su madre”.

De “La Argentinita” dice López Moya: “Puede ‘La Argentinita’ tocar las castañuelas de una forma más perfecta y pudo antes Pastora Imperio lograr mayor dominio de la danza de braceo; pero la bailarina más completa, la que en el conjunto de detalles pone más sentimiento y prodiga más arte, es, sin disputa, La Argentinita”.

Aunque no es un estudio flamenco, y por consiguiente no cabe comentarlo aquí, recordemos como referencia que en 1916 sale el desahogo antiflamenguista de Eugenio Noel “Señoritos chulos, fenómenos, gitanos y flamencos”.

### Manuel de Falla

Con motivo del Concurso de Cante Jondo de Granada, de junio de 1922, se publica el folleto “El cante jondo”, que se debe a la pluma de Manuel de Falla aunque sale sin nombre de autor.

Falla ve en el cante jondo elementos de la liturgia bizantina, de la música árabe y del pueblo gitano, y señala que “no es la obra exclusiva de ninguno de los pueblos que colaboran a su formación; es el fondo primigénico andaluz el que funde y forma una nueva modalidad musical con las aportaciones que ha recibido”.

Sitúa en Granada la cuna del flamenco: “Granada ha sido el punto principal donde se fundieron los elementos que han originado así las danzas andaluzas como el ‘cante jondo’, aunque posteriormente se hayan creado formas y denominaciones especiales de estos cantos y danzas en otros lugares de Andalucía, e incluso haya sido en ellos donde mejor se han conservado”.

La idea que movió a Falla y a Lorca a crear el concurso fue la de salvar al flamenco de su decadencia. He aquí la queja de Manuel de Falla: “Ese tesoro de belleza –el canto puro andaluz– no sólo amenaza ruina, sino que está a punto de desaparecer para siempre”.

Y añade. “Y aún ocurre algo peor, y es que, exceptuando algún raro cantaor en ejercicio y unos pocos ex cantaores ya faltos de medios de expresión, lo que queda en vigor del canto andaluz no es más que una triste y lamentable sombra de lo que fue y de lo que debe ser. El cante grave, hierático de ayer, ha degenerado en el ridículo flamenquismo de hoy. En éste se adulteran y modernizan (¡qué horror!) sus elementos esenciales, los que constituyen su gloria, sus rancios títulos de nobleza”.

Dedica un segundo apartado a la influencia que la música andaluza ha ejercido en compositores europeos, especialmente en el ruso Glinka y en el francés Debussy.

### Federico García Lorca

Para justificar y promocionar el Concurso, Federico García Lorca pronunció el 19 de febrero de 1922 en el Centro Artístico de Granada la conferencia “Importancia histórica y

artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo”. Empieza a hablarles de la oportunidad del Concurso: “Cada día que pasa cae una hoja del admirable árbol lírico andaluz, los viejos se llevan al sepulcro tesoros inapreciables de las pasadas generaciones, y la avalancha grosera y estúpida de los cuplés enturbia el delicioso ambiente popular de toda España. Es una obra patriótica y digna la que se pretende realizar; es una obra de salvamento, una obra de cordialidad y amor”.

Combate enseguida la postura clásica de los antiflamenquistas: “No es posible que las canciones más emocionantes y profundas de nuestra misteriosa alma estén tachadas de tabernarias y sucias; no es posible que el hilo que nos une con el Oriente impenetrable quieran amarrarlo en el mástil de la guitarra juerguista; no es posible que la parte más diamantina de nuestro canto quieran mancharla con el vino sombrío del chulo profesional”. Desde el punto de vista literario, la conferencia de Federico es primorosa, como todo lo que escribió él en su vida. En cuanto a los conceptos teóricos, Federico los toma de Manuel de Falla, el origen del flamenco en la mezcla de elementos moros y gitanos, o la importancia del flamenco como fuente de inspiración de los compositores de música clásica.

Como no podía ser de otra manera, Lorca hace especial hincapié en el valor literario de las coplas, de las que dice: “No hay nada, absolutamente nada, igual en toda España, ni en estilización, ni en ambiente, ni en justeza emocional”. “Todos los poetas (...) quedamos asombrados ante dichos versos”.

Tal vez hace coincidir demasiado el sentido de las coplas con su propio planteamiento de la poesía y, por tanto, de su obra: “Ya vengan del corazón de la sierra, ya vengan del naranjal sevillano o de las armoniosas costas mediterráneas, las coplas tienen un fondo común: el Amor y la Muerte..., pero un Amor y una Muerte vistos a través de la Sibila, ese personaje tan oriental, verdadera esfinge de Andalucía”.

De esta conferencia hizo una segunda versión, que lleva por título “Arquitectura del cante jondo”. La dictó, por primera vez, el 6 de abril de 1930 en La Habana, y posteriormente en varias ciudades españolas.

En octubre de 1933 va a Buenos Aires para dar unas conferencias. Allí lee también “Arquitectura del cante jondo”, y estrena su conferencia “Juego y teoría del duende”, en la que está el tan famoso pasaje relativo a “La Niña de los Peines”. Federico, en este segundo texto, identifica emoción con duende: “Los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos, ya canten, bailen o toquen, saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende. Ellos engañan a la gente y pueden dar sensación de duende sin haberla, como os engañan todos los días autores o pintores o modistas literarios sin duende; pero basta fijarse un poco y no dejarse llevar por la indiferencia para descubrir la trampa y hacerles huir con su burdo artificio”.

### José Carlos de Luna

La mayoría de los aficionados conoce los cuatro volúmenes de la extraordinaria obra discográfica de Juanito Valderrama “Historia del Cante Flamenco”, que Belter editó en 1968. Afea la antología un absurdo y cursi recitado del rapsoda Juan José, con el que

supuestamente explica los cantes. Ese recitado es una acomodación del libro de José Carlos de Luna “De cante grande y cante chico”, que se publicó por primera vez en 1926, y que en los años sesenta gozó de éxito entre los charlistas y poetas cursis que hablaban de flamenco; aún en la década siguiente, los años setenta, siguió utilizándose ese estilo, aunque ya de forma epigonal.

En una aclaración previa al lector, José Carlos de Luna indica su objetivo. “Por modesto que me creas, tengo una pretensión, y ella es la que me anima y la que guía mi mano: hacerte variar de la opinión que seguramente tienes del cante flamenco. No sé si lo conseguiré; pero con infundirte un poquillo de cariño y de respeto hacia él, me daría por más que pagado”. Resulta chocante que diga una cosa así, puesto que si alguien lee un libro de este tipo es uno al que ya le interesa el cante; al que no le gusta, no le va a hacer variar de opinión, porque sencillamente no va a leer el libro.

La obra es un acabado ejercicio de cursilería y mal gusto. Podríamos transcribir cualquiera de sus párrafos en apoyo de esta opinión. Cojo, como ejemplo, lo que dice de los caracoles. “Los caracoles echan a volar su fantasía por la brillante marisma y pican de los pueblos blancos las alegrías, los ruidos de feriales, el chillero desgarrado y provocativo de salineros y pescadores, el sonoro martillar de los calafates de chozajo y acordeón. Y si se disfrazan de serios y formalotes en algunos tercios, asoman su cara de pilluelo de playa por entre el corbatín de raso que los ahoga y el sombrero de copa que se les cuelga hasta las orejas”.

En el año 1926 la ópera flamenca estaba en todo su apogeo. José Carlos de Luna aprovechó la corriente favorable, e hizo un libro oportunista; lástima que fuera tan mal escritor.

### **Eduardo Martínez del Portillo**

“Cante Jondo” titula Eduardo Martínez del Portillo a la novela que publica en 1929. En el breve estudio que antecede a la novela, nos adelanta la tesis que sobre el origen del flamenco desarrollará poco después con mayor rigor y método Blas Infante. Dice Portillo que la cadencia lánguida y sensual y la mezcla de añoranza y misterio de los cantes y bailes gitanos se asemejan a las de las danzas y los cantos de los moriscos.

Dedica también unos pocos párrafos a los cantes y a algunos cantaores como “Niño de Marchena”, “Niña de los Peines”, José Cepero, Manuel Centeno, Manuel Torres, además de citar a otros varios.

### **Medina Azara**

La “Revista de Occidente” publica en su número de octubre de 1930 el trabajo del judío alemán (asquenazi) Medina Azara “Cante jondo y cantares sinagogales”, en el que compara el autor la semejanza de tres cantes flamencos, la saeta, el fandanguillo y la seguidilla gitana con cantos litúrgicos hebreos; coinciden, según él, no sólo en la música, sino también en el estilo de la dicción.

La saeta se corresponde con el Kol Nidrei, oración que canta en la sinagoga el jassan (el cantor) el Día del Perdón (en hebreo, Yon Kippur) y en algunas otras fiestas. En esta oración,



el israelita pide perdón a Dios por los falsos juramentos que tuvo que prestar cuando fue perseguido por la Inquisición. Según Medina Azara, lo admirable de la saeta es que reúne en sí la máxima devoción (a Cristo) y la más terrible desesperación (del judío)”.

El día en el que se conmemora la destrucción del Templo canta el pueblo todo, no sólo el jassan, varias músicas similares al fandanguillo; entre ellas, el Ribono schel olom. El rasgo más pronunciado de estos cánticos es el profético. Y el Berajoth es la oración que emplean los judíos para bendecir. Es semejante a la seguidilla gitana.

Aparte de estos tres cantos, Medina Azara ve también semejanzas, aunque menos evidentes, entre las soleares y cantos hebreos de sinagoga.

### Blas Infante

A final de los años veinte Blas Infante empezó a preparar un libro sobre los orígenes del flamenco o, como él dice, de lo flamenco, para darle un carácter de identidad cultural.

Dio conferencias en el año 1932. A pesar de tener editor para el libro, no llegó a publicarse. Rescatando los materiales que dejó, la Junta de Andalucía publicó en 1980 “Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo”.

Nos parezcan o no acertadas las conclusiones, la obra de Infante tiene un gran rigor intelectual, es la obra de un gran estudioso y de un gran conocedor de la cultura andaluza. Advierte, para empezar, que el flamenco ha sido apenas estudiado, a pesar de que mucha gente habla de él. El primer punto que tenemos que señalar de la tesis de Infante, porque es fundamental para sus conclusiones, es la condición de popular de lo flamenco, entendiéndolo por popular lo que agrada al pueblo. “El pueblo andaluz, puro o auténtico, es el distribuido por las zonas rurales: campesinos, con o sin campos, en los cuales, relativamente, no existe la mezcla de sangre andaluza con sangre extraña que vino a operarse en los grandes centros urbanos. ¡Y cómo vibran los campesinos andaluces cuando llegan a ser conmovidos por la onda sonora que conduce en su seno la afirmación de una copla flamenca! ¿Habrá alguno de ellos que no haya intentado liberar su pena, o descansar de su fatiga, o confiar su esperanza a ese ondulante medio de expresión?”.

Estudia el sonido, el ritmo, la modulación, el ámbito de las melodías, y como consecuencia de ello, sostiene que los creadores del flamenco tienen que ser hombres errantes, con una elevada dosis de tristeza, y que “debieron de sentirse coartados en sus movimientos, temerosos de un poder extraño”. Su vía de expresión fue el flamenco.

Nos recuerda que en el siglo XVII la mayor parte de los labradores andaluces era morisca. En aquel tiempo sufrieron una tenaz persecución, y tuvieron que refugiarse en cuevas para no ser expulsados. Pero al fin encontraron la solución para legalizar su vida en España: integrarse en la comunidad gitana: los gitanos también eran maltratados, pero sobre sus cabezas no pesaba la orden de expulsión. “A bandadas ingresaban aquellos andaluces, los últimos descendientes de los hombres venidos de las culturas más bellas del mundo; ahora labradores huidos (en árabe, labrador huido o expulsado significa ‘felah mengu’)

Y concluye. “Comienza entonces la elaboración de lo flamenco por los andaluces desterra-

dos o huidos en los montes de África y de España. Esos hombres conservaban la música de la Patria, y esa música les sirvió para analizar su pena y para afirmar su espíritu”.

### Pedro y Carlos Caba

Como libro, no podemos contar en aquellos años el de Infante, puesto que no llegó a publicarse entonces. Por consiguiente, hemos de decir que el primer intento de dar una explicación general, globalizadora, del flamenco es el libro de los hermanos Pedro y Carlos Caba “Andalucía, su comunismo y su cante jondo”, que aparece en 1933, momento muy difícil política y socialmente para España. El advenimiento de la República fue una esperanza, al menos para muchos españoles, pero los cinco años se vivieron de una manera convulsa e inestable. Son años también en los que tiene auge el comunismo libertario. El objetivo de la obra lo determinan los autores en las “Notas preliminares”. “Impugnar ese prejuicio de inferioridad que gravita sobre lo jondo, allegando un poco de buena voluntad interpretativa en torno al hecho andaluz”, y como consecuencia, “atraer hacia ese hecho y ese arte (atacando por el arte el hecho) la curiosidad centrífuga y lábil de nuestros intelectuales, demasiado atentos, desde las bardas del Pirineo, a las peripecias y quisquillas, muchas veces domésticas, de Europa”.

Más adelante, precisan: “Si nosotros queremos atraer hacia lo jondo a los intelectuales, no es para que lo sometan y lo intelectualicen, sino al revés, para que ellos refresquen sus raíces en sentimientos primarios, en jugo de vida, y se preparen así para entender el alma morena de Andalucía compleja y delicada. Lo que hemos llamado atracción de los intelectuales hacia lo jondo no es, en última instancia, sino el propósito de acercarlos hacia Andalucía y su temblor de intimidad social y mística. Y en lo jondo van quizá sus mejores esencias”.

Y aclaran su concepto de lo jondo: “Con la denominación neutra de ‘lo jondo’ queremos sugerir todo el pathos andaluz, el estilo de su cultura, y no sólo la manifestación de su cante, que si es para nosotros, sin duda alguna, el gesto más significativo de su espíritu, para muchos no pasa de una curiosa y pintoresca modalidad”.

La obra consta de cuatro partes. En la primera analizan la postura que ante el flamenco han tenido los intelectuales, especialmente los escritores. Los hermanos Caba conocen bastante bien la literatura de su época, pero flaquean un tanto en la anterior a ellos, sobre todo en la del siglo diecinueve. Dicen que, para el diecinueve. “Andalucía y su complejo, lo jondo, no tuvo existencia o la tuvo tan desvalorada, que hacer de ello materia estética hubiera supuesto un descenso literario”.

Lo cierto es que para los escritores de ese siglo, Andalucía tuvo existencia, y mucha, y lo de la poca valoración depende de para qué autores. Una afirmación así de tajante y de concluyente no se puede hacer, y lo que llevo dicho hasta ahora contradice la postura de los Caba.

Refiriéndose al 98, dicen: “Para la generación del 98 lo jondo no existe sino como negativa y lamentable realidad”. Tampoco eso es verdad, como se puede ver en mi trabajo “La gente del 98 ante el flamenco”. Como tampoco es verdad que el sentimiento antiflamenguista surgiera en el 98, ni es nueva la preocupación que sentían porque Europa pensara que la expresión de España fuera lo jondo; ya he puesto como prueba el texto de Núñez de Arce.

Mucho más acertados están en la consideración de los escritores y artistas contemporáneos a ellos: Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Manuel de Falla, Julio Romero de Torres, etcétera. La inclusión en este grupo de Antonio Machado sí resulta un poco sorprendente, puesto que pertenece a una generación anterior.

En la segunda parte de la obra estudian los Caba los antecedentes del cante jondo, las influencias árabe, judía, gitana, que superponen sobre la base de la cultura andaluza: “En Andalucía –dicen– confluyen la desesperación filosófica del Islam, la desesperación religiosa del hebreo y la desesperación social del gitano”.

“Andalucía a través de la música del cante” titulan la tercera parte del libro. Ven aquí al flamenco como una expresión del dolor y de la pena del pueblo andaluz, que no deriva sólo de su cuestión social, sino que es también un sentimiento de solidaridad con todos aquellos que sufren. Ese sentimiento produce la necesidad imperiosa de cantar, y sirve de descarga emocional del dolor, es una válvula de escape.

Estudian asimismo otros caracteres de la personalidad andaluza, como su sexualidad, afirmando que “hay un nexo profundo entre el cante jondo y el machismo andaluz”, y “que el cante jondo es sólo apto para ser ejecutado por hombres”. Se dirá que, en el momento en el que escriben, una de las mayores figuras del cante es “La Niña de los Peines”. A eso responden: “Las mujeres que han practicado triunfalmente el cante deben su éxito, en buena parte, a la voz densa, morena, recia, que les presta virilidad”.

Otra de las características que señalan es su individualismo e indisciplina. “Cada tocao en sus falsetas, como cada cantaor en sus coplas, si lo son de verdad, ponen siempre ritmos tan personales, que ello, por sí solo, acredita que en el cante hay siempre un individualismo de gesto anárquico”.

La cuarta parte del libro trata de los temas de las coplas: filosófico, religioso, social y amoroso, que sirven de expresión al pensamiento y al dolor de Andalucía.

### Domingo Prat

La obra de Domingo Prat ha sido muy poco utilizada por los historiadores del flamenco; tal vez porque era de muy difícil acceso. Lo cierto es que proporciona excelente información el “Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico, crítico de guitarristas”, que apareció en 1934, y que ha sido reeditado en Estados Unidos, en Ohio, en 1986. Las biografías, por lo general, no son muy extensas, puesto que se trata de un diccionario de guitarristas de todo tipo. Los flamencos que ocupan más espacio son Julián Arcas y Ramón Montoya.

Aparte de datos en cuanto a fechas y lugares, hay, de vez en cuando, informaciones tan importantes como lo que nos dice de Miguel Borrull Castelló: “Fue un devoto admirador de su paisano F. Tárrega, del cual tocaba un buen número de obras. Su repertorio en el género musical era vasto, siendo muchos los autores que abarcaba, aunque ‘ese toque’ lo cultivaba en la intimidad”. Lo que indica, evidentemente, la formación clásica de Borrull padre.

Otra cosa que puede interesarnos es la escasa consideración social que tenían los guitarristas flamencos de final del siglo XIX, como se deduce de lo que apunta hablando de Paco Lucena:

“Fue distinguida figura, que llevaba en sí una aureola de respeto y admiración, en nada parecida a la que se observa generalmente entre los artistas de su género”.

Además de los ya citados, Prat incluye en el “Diccionario”, entre otros, a Miguel Borrull hijo, Luis Yance, Javier Molina, Francisco Rodríguez El Murciano, Patena, Víctor Rojas, Manolo El de Badajoz, Rafael Marín, Salvador Ballesteros, Teodoro Castro, El Pollo...

Los guitarristas más jóvenes o más nuevos van agrupados en una cita común, caso de Perico El del Lunar, Luis Molina, Niño Ricardo, Sabicas.

### Fernando “El de Triana”

Muy valioso es el libro de Fernando “El de Triana”, “Arte y artistas flamencos”, que se publica en el año 1935.

Como cantaor que era, conocía a la perfección el ambiente y los escenarios del flamenco, a los artistas y, por supuesto, los cantes. En gran medida, el libro es su propia memoria del flamenco, a la que acompaña una extraordinaria colección de fotografías de los artistas. Después de casi setenta años de su publicación, sigue siendo imprescindible para cualquier estudioso, y, de hecho, es una de las obras más utilizadas por los flamencólogos posteriores. Tal vez faltó un José Luis Ortiz Nuevo que fuera guiando el cauce de sus recuerdos. Con algún entrevistador, se hubiera sacado mayor partido.

La mayor parte del libro está dedicada a semblanzas, muy escuetas, de artistas flamencos, en las que, sobre todo, quiere dar su propia valoración de la calidad artística; opinión, desde luego, a tener muy en cuenta, aunque en ciertos casos parece que se guía por su amistad personal. Se echa en falta algún artista de la época, como “El Niño Gloria” o Miguel Borrull. Su admiración está por lo que él llama “cante grande” y por los artistas que hacen un flamenco ortodoxo y tradicional. Su cantaor preferido, Silverio, del que dice que “fue el único cantador que todo, absolutamente todo, lo cantó extraordinariamente bien”. Los cantes “salían de la garganta del gran Silverio impregnados en miel y dotados de una gallardía faraónica, que no había quien los escuchara sin estremecerse, y al noventa y nueve por ciento de las gentes les asomaban las lágrimas a los ojos”.

De los cantaores vivos entonces, escoge a los hermanos Pastora y Tomás Pavón. Señala de Tomás que “en los cantes de Enrique ‘El Mellizo’ hace verdaderas filigranas, y en los cantes de Jerez por seguiriyas raya a gran altura”. Lamenta Fernando “El de Triana” que Tomás no cante en público, “donde tendría más porvenir económico y su fama se elevaría al sitio que a tan buen cantador corresponde”.

Briosa la defensa de lo que él llama “legítimo fandango”. Dice que incluso él fue el primero en cantar el fandango alosnero en un escenario, pero que está en contra de la adulteración que se estaba haciendo del fandango en aquellos años treinta. “Por mi notoria intransigencia—escribe—contra la falsificación de los cantes, me consta que hay unos cuantos cantadores modernos que censuran la actitud que me atribuyen contra el fandango, y hasta hay quien dice que si porque a mí no me agrada este cante no les va a agrandar a los demás. Están completamente equivocados, pues a mí me gusta el fandango más que a ellos mismos. Con lo que yo no puedo conformarme es con su desvirtuación, pues aunque cante chico, tiene su medida exacta”.

Más adelante, elogia a los grandes artífices del fandango huelvano, y en la cita a Rebollo y a Comía hace su declaración estética: “¡Qué bien cantaban los dos! ¡Qué fandangos más típicos y naturales, sin chabacanerías ni adulteraciones! Modulaban con la garganta y no con ese juego de labios y mandíbulas con que modula la inmensa mayoría de los ondulados fandanguilleros de la actualidad”.

Hace también un repaso de los fandangos de Málaga, Granada, Almería, Lucena. Cuando termina de despacharse a gusto con el fandango, censura cantar flamenco a dúo, cantar flamenco con orquesta y el poco cuidado que se ponía en la elección de las letras.

### Rafael Cansinos Asséns

A partir de diciembre de 1933, Cansinos publica en el diario “La Libertad” una serie de comentarios a la obra de Carlos y Pedro Caba. Apareció, como libro, en Chile el año 1936 con el título de “La copla andaluza”. Una obra prácticamente ilocalizable hasta que Ediciones Demófilo la reeditó en 1976.

El primer aspecto que señala Cansinos es que la copla andaluza no tiene solo origen popular, sino que surge de una continua transfusión entre la musa culta y la musa popular. La base de su estudio es que la copla mantiene una función medianera entre el arte y la vida, expresa artísticamente el acontecer de un pueblo y de unas razas, la hebrea, la árabe y la gitana. Según Cansinos, estas tres razas juntas suponen la mayoría del pueblo andaluz. El catolicismo persiguió a aquellos judíos y moriscos de los que dudaba la sinceridad de su conversión a la religión dominante, a lo que hay que añadir la represión que sufrió durante mucho tiempo la comunidad gitana.

La copla, para él, es la reacción del pueblo andaluz a la imposición de una moral que no es la suya, la “lágrima que llora penas inmemoriales de razas oprimidas que sufrieron pasión por sus ideales más sagrados”, y “la confesión del fracaso de una raza; pero es también su venganza sobre el destino y sobre los demás pueblos a su dolor indiferentes”.

Por consiguiente, la copla es “el suspiro de alivio del alma andaluza”. Y elevándolo a categoría universal, “en la copla andaluza solloza (...) todo el dolor irredimible de la humanidad, aunque expresado con los acentos de un duelo personal e íntimo”.

Utiliza Cansinos los arquetipos del teatro de los hermanos Álvarez Quintero y de la pintura de Julio Romero de Torres como paradigma de esa lucha, y al final resignación pero a la vez protesta, frente al destino trágico. El fatalismo andaluz, nos dice, es de origen oriental, y desemboca en una “intuición pesimista de la existencia” y es “de un nihilismo desconsolador y absoluto”.



## El Mairenismo.

Jose Manuel Gamboa

Flamencólogo.

**A**ntonio Cruz García, Antonio Mairena, nació el 5 de septiembre de 1909 en el pueblo sevillano de Mairena del Alcor, hijo del primer matrimonio del gitano herrero Rafael Cruz Vargas con Aurora García Heredia. Hermano, por tanto, de Águila, Juan, Rosario, María Josefa y Curro Mairena; hermano, por la parte paterna, de Ángeles y Manuel. Tenía familia en Brenes, Arahal, Paradas, Ecija... Sus antepasados venían de El Coronil...

Antonio Mairena, amén de ser ese cantaor sobresaliente, nos ha legado, entre otras materias cantaoras, la más amplia obra seguriyera y soleadera de todos los tiempos, fue creador del ismo que va a caracterizar la llamada etapa de la flamencología. Porque el mairenismo no es sólo una forma de interpretar el flamenco; es toda una teoría genealógica del cante y una concepción geográfica de su ámbito. En la figura insigne de Antonio Mairena, se conjugan dos vertientes igualmente sobresalientes: la de cantaor fuera de serie y la de ideólogo activista con grandes habilidades para el proselitismo. Es esta segunda en la que nos vamos a centrar.

En los años sesenta y setenta florece, al calor de Antonio, una manera de interpretar el cante grave y solemne, en la cual el marchamo gitano-bajo-andaluz cobra especial valor. La labor flamenca de Mairena sirvió también, no se puede olvidar, para dignificar una profesión que empezó a ser más «lucrativa». En los festivales flamencos veraniegos de Andalucía, donde Mairena centró su actividad y a los que hizo prosperar sobremanera, los artistas pudieron ver aumentada su categoría como músicos y, en consecuencia, alcanzar la debida remuneración económica por su participación en ellos. Los festivales, en gran medida, acabarán con la iniciativa privada pues eran subvencionados por los ayuntamientos locales. Sustituirán a los bolos de las estrellas del arte sureño (los que ahora reverdecen *tantos y tantos recuerdos* en el "Cine de barrio" de una suburbial TVE). Gracias a los festivales mandan en el escenario cantes que habían quedado arrinconados por su escaso tirón popular. Consecuentemente también se arrinconan otras formas de sonar y de decir, que son también parte inherente del arte flamenco.

### Cantes de Antonio Mairena.

El impagable primer elepé nacional de Antonio Mairena —pues previamente había grabado en Londres— apareció en 1958 y llevaba por título "Cantes de Antonio Mairena" (Columbia CCLP 31010). Cabe hablar de la obra fundacional del mairenismo. En su contraportada, el microsuro incluía una pequeña biografía de Antonio Mairena. Seleccionamos varios pasajes de la misma:

"Antonio Mairena es nacido de una familia humilde y trabajadora, que tenían y tienen un taller de herrería. Allí sintió este gran cantaor sus primeras aficiones al cante, junto al yunque y el fuelle, como los grandes fenómenos de Triana. Sus maestros en el cante fueron Joaquín

el de la Paula de Alcalá y Manuel Torres, a quienes escuchaba algunas veces cuando iban a su pueblo a cantar. A base de estos dos maestros empezó a formar su idea sobre el cante gitano, que es el que cultiva desde niño (...). Vivió también en Sevilla la buena época del cante de la Alameda de Hércules hasta que las necesidades de la vida le llevaron a Madrid, donde ha trabajado con algunas compañías de folclore y de ballet, últimamente con Antonio». Concluye: «Mairena ya no es joven, y por ello no quiere forzar su naturaleza, dedicando ahora su actividad artística a la defensa del buen cante gitano».

Es preciso anotar varias cuestiones.

El hecho de ser hijo de herreros no lo sitúa en el estrato más humilde. En una sociedad que vivía principalmente del campo, el gremio de los herreros tenía un papel fundamental. Buena parte de los aperos de labranza así como el “calzado” de las bestias dependía de la herrería, una empresa que a la sazón funcionaba de maravilla.

Se sitúa a Triana como epicentro del género.

El arte flamenco se presenta con un inequívoco sesgo gitanista.

La negativa imagen de Madrid que se ofrece, como símbolo del desarraigo, en absoluto coincide con la general apreciación de otros muchos compañeros al respecto. El injustificado vapuleo del Madrid flamenco será una de las constantes en la práctica mairenista. Es cierto que el cante de Antonio no fue el mejor aceptado en el ambiente que frecuentaba en al capital antes de su merecida victoria flamenca. Uno de los motivos que acertamos a intuir es que su torrentera de voz chocaba frente a otras más acordes al reducido ámbito de las fiestas en petit comité, no siempre dispuestas por finos degustadores. Esto, unido a los cantes recios de su repertorio, ni mucho menos en boga, la verdad es que poco le facilitaron las cosas en el mundillo de las juergas. Al margen de fiestas, Antonio trabajó en las compañías de Juanita Reina, Carmen Amaya, Teresa y Luisillo, Pilar López y Antonio, donde sus portentosas facultades serían más estimadas. Téngase en cuenta que por lo general se cantaba sin micrófono y, además, para el baile, teniendo que hacerse oír por encima de palmas, guitarras, jaleos y zapateados. El desgaste físico que implica éste trabajo, con su azarosa vida itinerante más la frenética actividad complementaria de las juergas en temporadas de descanso, acabarán por determinar al cantaor a alejarse de este mundillo. De ahora en adelante va a circunscribir su labor a los nacientes festivales flamencos, de los que será principal impulsor y cabecera de cartel.

Fuera de todo pronóstico acompaña y preludia a la reseñada biografía del primigenio elepé un poema de Nicolás Fontanillas titulado Cante Andaluz, que celebra los aires de Cádiz, Granada, Málaga, Huelva, Córdoba y Sevilla. Así se cierra: “el cante se funde en oro/ en el crisol de Sevilla”. Pobres Jaén y Almería. Se han perdido, al igual que van a desaparecer otras tantas poblaciones del microcosmos mairenista; desaparecerá por igual la denominación de cante andaluz a favor de la de cante gitano. Queda claro que Antonio aún no poseía un control total sobre la discográfica. Sin embargo, iba preparando con inteligencia el terreno. Por ejemplo, a sólo un año de la grabación comentada ya se había dado de alta en la SGAE. Más adelante revisará la carpeta y dejará el verso para el olvido. Tan fundamental pieza discográfica encabezaba su parte literaria con un texto de rotundo copyright: “Definición de cantes por Antonio Mairena”:

**SOLEARES.**- Este cante es de puro tronco gitano y uno de los representativos del género, emocionante y sentido para todos gitanos de Andalucía. Siempre ha sido bailable, y de ese ha nacido la cantiña, la bulería, la caña y el polo.

**CANTIÑA.**- Es un cante alegre y rítmico, derivado y con esencia de la soleá, por lo que se le puede llamar gitano.

**BULERÍAS.**- Cante puramente gitano, alegre y para el que parecen estar predispuestos los gitanos. Tienen muchas dificultades de compás. Es bailable 100 por 100, y aunque derivado de la soleá, sus letras son de aire festivo y de fiesta.

**SEGUIRIYAS.**- Es el cante gitano más difícil de interpretar, cuyas letras son siempre preludio de penas y sentimientos hondos; cante que encierra en sí todo el dramatismo de la vida de los gitanos. De él han nacido la liviana, la serrana y muchas de las cosas de las buenas saetas.

**TANGO MALAGUEÑO.**- Tiene esencia del cante gitano, es bailable y en su forma es un aire que creó el célebre "Piyayo". El verdadero tango es la madre del tiento, el tanguillo de Cádiz y la farruca.

**LIVIANAS.**- Es derivada de las seguidillas, pero más corta que ésta y, como su nombre lo indica, de una profundidad y sentimiento más liviano. Los cantaores la emplean para dar entrada a la serrana.

**ROMANCE DE BERNARDO "EL CARPIO".** Siglo XII.- Este cante de poca gente es conocido, ya que los gitanos andaluces lo han dado poco a conocer. Es de una pureza grandiosa, y tiene algunos aires de soleá bailable. Para los gitanos andaluces en otros tiempos, era de los cantes más solemnes y siempre guardado como una reliquia.

**VILLANCICOS.**- El pueblo andaluz canta a coro solamente para expresar su alegría por el nacimiento del Niño Jesús. Estos villancicos tienen aires regionales y gitanos, en sus maravillosas y diferentes modalidades.

La investigación contemporánea ha venido a demostrar que el grueso de esta teoría científica tiene la misma base que un castillo de naipes construido sobre los lomos de una Harley Davidson en ralentí y fuera de punto. En colaboración con el excelso poeta cordobés Ricardo Molina Tenor (Puente Genil, 28/12/1917-23/1/1968), cabeza de la flamencología andante, publicará Mairena el libro «Mundo y formas del cante flamenco», editado por Revista de Occidente en 1963. Se convertirá el mismo en la «Biblia del flamenco» y serán necesarias varias décadas para empezar a convencer a una afición que, en su generalidad, tan sólo ha leído un libro —el de marras—, de cuánto hay de erróneo en esas líneas que veneró. Tengamos en cuenta que en el momento en que se confeccionó, los estudios de música flamenca eran mínimos; por eso ha acusado tanto el paso del tiempo.

### **La voz del abuelo. La modernidad de lo antiguo.**

Pero sigamos indagando en los pasos iniciales de la revolución mairenista. De momento hay que señalar que la entrada en escena, cantando alante, de Antonio Cruz, Mairena, fue un revulsivo. Es la cruz que sustituye a la cara, después de que ésta le hubiera tomado el sitio



a la cruz, una y otra vez. Siempre así sucedió; una misma moneda y dos perfiles que se alternan según el tiempo. Vean el saludo que le dispensa a Antonio, Edgard Neville, una primera figura de nuestra literatura, padrino de boda por demás de Fosforito, a la sazón la primera figura del cante tras haber arrasado en el primer Concurso de Córdoba. Atiendan al clarividente discurso que, no obstante, hierra en la visión del corto y largo plazo: “Cuando el cante se va a morir”, comienza el pasaje, y jamás sucedió tal cosa; celebra, por ejemplo, de entre los cantes neoclásicos que ofrece Antonio Mairena “esos ‘tientos’ pausados que nacen al ‘cansarse’ el tango... Esos ‘tientos’ que no son los de ‘las rejas de bronce’ que venimos oyendo sempiternamente...”, pero no calibra que serán esos mismos tientos de Mairena los que se volverán cansinos para una generación posterior que volverá a Chacón y a “las rejas de bronce”, antes de recuperar el aprecio por el sonido neoclásico... El nieto conecta antes con el abuelo que con el padre. Y en resumen, todo evoluciona y crece: Abuelos padres y tíos/ de los buenos manantiales/ nacen los buenos ríos.

ANTONIO MAIRENA por Edgard Neville “Cuando el cante se va a morir, cuando a los más aficionados comienza a aburrirnos, en ese momento en que encontramos monótonos los mismos tientos que estamos oyendo desde Chacón y las alegrías de las acostumbradas fiestas de sociedad, surge de pronto, inesperada y salvadora, una voz que disipa nuestro aburrimiento y que nos confirma que el cante no tiene fondo, que queda siempre un más allá inédito para nosotros y para los mismos profesionales (...).

Ahora, señores, está en su apogeo y en Madrid una de las grandes figuras del cante: Antonio Mairena.

Mairena sabe todos los cantes como eran antes de adulterarse, o sea, como se cantaban en Triana. Desde la deblas a la bulería, desde la seguriya a unas cantiñas de Cádiz que entona después de las alegrías y antes del mirabrás, que son una delicia para el oído, pues saben a nuevo, como sabe lo antiguo cuando es noble y hermoso.

Cuando canta Mairena, el ‘cuadro’ toma la pátina de una vieja litografía; las bailaoras nos parecen más guapas, el laberinto que trazan sus manos en el aire tiene más de conjuro; sus miradas vienen de más lejos. Si se temía el tedio, éste se ha disipado, y reconocemos, porque los presentía nuestra afición, hasta unos cantes que nunca hemos oído; mejor dicho, las variantes, los cambios.

Id a oírle; esperad a que se vayan los Sioux y los Duranton, que tienen que levantarse temprano para trabajar; esperad a que se mueran con el último ‘whisky’ los conocidos gamberros nacionales, que hablan a voces cuando el artista canta, y entonces, cuándo estéis ‘en familia’, pedidle que os ‘diga’ el cante de Triana como era antes de que lo ‘civilizasen’ para traerlo a la capital, a aquel Madrid de hace cuarenta años que había perdido la noción de su valía.

Oídle saetas por ‘martinetes’ y ‘martinetes’, y los diferentes estilos por ‘siguiriyas’, y después de recorrer los cantes mayores, llevadle a esos “tientos” pausados que nacen al ‘cansarse’ el tango... Esos ‘tientos’ que no son los de ‘las rejas de bronce’ que venimos oyendo sempiternamente...

Alerta, aficionados, uno de los más grandes cantaores de la época canta en Madrid, no os le perdáis y escuchadle callandito.” (ABC, 16/3/1958)

Hasta poco tiempo atrás de la fecha en que escribe Neville, Mairena tan sólo era conocido y valorado por la elite de la profesión y el pequeño círculo de cabaes con posibles que podía costearse una fiesta de cuartito con la saludable madurez de un maestro en ciernes. En ciernes porque tal vez haya sido Antonio Mairena el cantaor que con más empeño ejerció un magisterio flamenco consciente, y muy pronto iba a abrir el aula. De cantar para el baile o la reunión, Mairena, al borde de la cincuentena, daba el paso *alante* para cantar en solitario ante el pequeño gran público y confecciona el estudiado programa que le llevará a dirigir con mano, voz y llave firmes, el nuevo rumbo del cante.

Neville destaca una y otra vez la señera cuna trianera del cante broncíneo, cruz de guía que anuncia a Mairena y a la comitiva mairenista. Triana cuna, no en el sentido abierto del lugar donde se alberga y alimenta lo recién nacido; cuna como paritorio. Así lo quiso Antonio. Se lo comunicaba al creador de la disciplina flamencológica –inventor del término–, Anselmo González Climent: “El cante es para mí: cante gitano de la provincia de Sevilla. De ahí no salgo ni se puede salir. Concedo que hay algunos valores en la escuela de Cádiz y aún en la de Málaga. Y es porque los cantes de Cádiz son más comprensibles, más fáciles, más pegadizos, más superficiales (...) Me defiendo de cantar peteneras, serranas, fandangos y cantes levantinos porque los considero cantes impuros inventados por los payos”.

Tras el soberbio prólogo cantaor que supone para el mairenismo el primer elepé de Antonio, llega en 1959 el disco colectivo y antológico “Sevilla cuna del cante flamenco” (Columbia CCLP 31008/ versión estéreo SCLL 14011). El plan comienza a dar sus frutos: ese año de 1959 Antonio Mairena es nombrado director honorario de la Cátedra de Flamencología de Jerez. Desde un principio Mairena defiende y alimenta a la recién llegada disciplina flamencológica; es rotundo defensor de la crítica flamenca y busca la amistad de todo el joven sector de la intelectualidad que se acerca al flamenco. Mairena necesitaba de secretarios con preparación para extender su mensaje y fue infalible a la hora de encontrarlos. Supo rodearse y poner de su parte a la vanguardia cultural.

En la contraportada de aquel mencionado elepé colectivo se ofrece un compendio flamencológico con el sesgo acientífico mairenista, que justifica la falta de investigación fiándolo todo a la tradición oral. Esta es buena parte de la teoría que defendió Antonio Mairena; el triángulo bajo andaluz:

“Mientras los escritores profesionales del folklore andaluz, hacen sus cábalas y erudiciones sobre los orígenes del cante gitano y flamenco, amparadas todas en el hito de la intuición y lo probable, podemos asegurar de una forma total y rotunda, que en Sevilla, y principalmente en su barrio de Triana, se ha cantado siempre. Así nos lo dijeron nuestros abuelos y a ellos los abuelos de sus abuelos y etc., etcétera.

No sabemos, si el cante, como algunos dicen tardó milenios en cristalizar, pero si podemos asegurar que en Triana se acunaron y tomaron su inmovible forma, todos los cantes gitanos. También en Sevilla funcionó el primer café cantante de España.

El cante gitano, de siempre, está localizado en el triángulo Sevilla-Morón-Jerez de la Frontera. Todos los pueblos comprendidos dentro de este triángulo, especialmente Alcalá de Guadaíra, Mairena, Utrera y Lebrija, han aportado su granito de arena a la gran obra del cante gitano.

Sevilla, como capital de Andalucía, donó parte de su arte a Jerez de la Frontera, Cádiz, Málaga y Huelva. Estas dos últimas exportaron su folklore a Sevilla, dándole impulso comercial. Jerez de la Frontera y Cádiz, cultivando la maravillosa herencia de Triana, dieron al cante un sello de alegría.

Para demostrar la tradición cantaora de Sevilla basta recordar al gran 'Fillo'; Frasco, 'El Colorao'; Juan, 'El Pelao'; señor Antonio Cagancho; Tomás, 'El Nitri'; Silverio y otros muchos nombres gloriosos del cante gitano".

A buen entendedor... Aunque no esté firmado el artículo, tiene autor reconocible. Desde luego estamos ante uno de los documentos inaugurales de la arquitectura mairenista. El tiempo y la investigación lo pondrá –lo ha puesto ya– todo en su sitio, incluido a Antonio Mairena que, dejándonos de historietas, como cantaor está en un lugar preferente de la historia.

Para ser exactos diremos que en los catálogos de la compañía Columbia, editora del disco, se anunciaba el plantel artístico<sup>1</sup> exclusivamente como "Conjunto Aguilera", no así en la policromática funda donde una guitarra compite en grandiosidad con la Giralda sevillana. Todo nos lleva a pensar que fuese Antonio Mairena el verdadero responsable de la obra en su parte fundamental. Se sabe que él, desde luego, fue quien les brindó a Fernanda y Bernarda de Utrera, "La Perla" de Cádiz y a su maestro Juan Talega su debut discográfico. No está mal. Lo que llama la atención es que en la formación cantaora figurasen los Hermanos Toronjo y Gordito de Triana, con sus respectivos fandangos, estilo que el mairenismo relegará del repertorio flamenco sin mayores miramientos. "Camarón" los pondrá al día una década después a despecho de Antonio.

### De la despedida, a las verdades del barquero Curro.

En agosto de 1975 Antonio Mairena, por motivos de salud, se despedía de su actividad profesional, lo que a decir verdad nunca llegó a cumplir al pie de la letra dada la pasión flamenca que le aguijoneaba. Fue durante un homenaje que se le tributó en la decimocuarta edición del Festival de Cante Jondo que lleva su nombre. El locutor radiofónico Paco Herrera actuó como mantenedor de una velada que tuvo su punto culminante en el momento en que Antonio Mairena, acompañado por la guitarra morena de Melchor de Marchena y la atenta presencia de sus hermanos Curro y Manuel, Nano de Jerez y El Poeta de Alcalá, interpretó unas seguiriyas cabales. Antes, el maestro tuvo unas palabras de gratitud, transmutadas en apología mairenista emborrachada de siglos, que reproducimos a renglón seguido por considerarlas sumamente representativas del fenómeno que tratamos. "En agradecimiento a esta grandeza de homenaje que el Ilustre Ayuntamiento de mi patria chica ha tenido a bien tributarme en esta noche de mi parcial retirada, he querido corresponder. Yo no me he sacado de la manga el mairenismo. Lo he sacado de 200 años, o 250 años de mairenismo, de la gitanería que aquí se asentó con motivo de la feria más grande que ha tenido España. Toda la tradición gitana de Mairena y toda la tradición

1. Antonio Mairena, Juan Talega, Hermanos Toronjo, Gordito de Triana, Perla de Cádiz, Fernanda y Bernarda, Coro de Campanilleros de Bormujos; con las guitarras de Paco Aguilera, Moraño Chico –padre del actual tocaor– y, en los números de los Toronjo, El Pinche.

cantaora no gitana, va incluida en éste pequeño libreto que he querido recopilar para que nuestro Ayuntamiento conserve para la posterioridad y sepa que este mairenismo no es un mito, es una realidad”.

Curro Mairena, hermano de Antonio, cantaor ocasional, hombre entrañable y de bendito corazón, por su talante sincero e ingenuo sacaba de quicio a su hermano Antonio cuando se ponía a hablar: le destrozaba sus teorías con simples verdades, pero sin darse cuenta; como un niño diciendo certezas con la naturalidad que le corresponde.

“Cantes de Mairena del Alcor yo no conozco ninguno. El cante de Mairena del Alcor empieza con mí hermano, que tampoco aprendió de aquí. Sin Antonio no existiría el mairenismo” ¡¿250 años de mairenismo?!

Curro declararía una y mil veces que Antonio, cogiendo fragmentos de estilos de boca de los viejos recreó –creó– los suyos, a los que, por contra, quiso etiquetar con nombres de ilustres –o desconocidos– gitanos cantaores, ocultando más que su creatividad la verdadera procedencia de los mismos.

La facilidad de Curro para desmontar sin querer todo el entramado teórico de su hermano era prodigiosa.

“El cante gitano-andaluz, no es que sea de los gitanos, será de Andalucía. Pero yo creo que los gitanos que nacieron en Andalucía también le pondrían algo al cante ¿no?”<sup>2</sup>

Por estas cosas a Curro, que siempre quiso estar en tercer plano, Antonio le facilitaba la labor. De él nos cuenta lo siguiente Joaquín Cano, un aficionado principal de la comarca.

“Curro era un hombre ingenuo, y ahí residía toda su gracia. En cuanto al cante, Curro era nada más que un buen aficionado. Él se creía Antonio Mairena, cuando no estaba Antonio Mairena, y resultaba graciosísimo. Curro cantó siempre como lo que era: como un aficionado. Más requetebién que Dios; pero a su manera, como aficionado. Creo que si Curro hubiera sido simplemente lo que era, sin esa responsabilidad del mairenismo, le hubiera ido mucho mejor. Porque creo que todo esto le venía a Curro demasiado grande... Tan ingenuo era Curro que me acuerdo que estábamos una vez en «La Ponderosa» –un bar– con Antonio, y llegaron unos señores, de esos que causan respeto, gente que es distante, pero que pasaron a saludar a Antonio. Y Antonio los invitó. Tendrían que interesarle porque Antonio quiso pagar la cuenta. Por lo que fuera Antonio empezó a hablar de Pulpón –a la sazón, el representante flamenco por antonomasia, dueño y señor de los festivales y pieza fundamental del armazón mairenista en el ramo del espectáculo–, diciendo que era muy buena gente, que le daba anticipos a todos los artistas en el invierno... Y Curro, que se notaba de antemano que no conocía a esta gente, con su ingenuidad de siempre, no veía la forma de intervenir. Total, que metió baza:

- ‘Ya ves si Pulpón es buena gente, que yo canté en un pueblo en un festival y los organizadores me dijeron: ‘bueno, el 10% de Pulpón no se lo vamos a dar a él, te lo vamos a dar a ti y tú se lo pagas a Pulpón’. Y entonces el 10% de Pulpón se lo di yo a los dos o tres días. Que no me acuerdo cuánto era...’

Antonio corta y se pone a hablar de otra cosa... Pero de nuevo interrumpe Curro.

2. A Manuel Herrera Rodas, en «Sevilla Flamenca”.

- ¡Ya me he acordado! ¡Ya me he acordado! ¡Coño, tres mil pesetas!  
Un cacho pan era este hombre.

### Los cantes básicos y su ámbito.

Creo que es el momento de resumir la teoría mairenista, tomándola directamente de las declaraciones que nos hizo hace ya más de veinte años, poco antes de su desaparición el día 5 de septiembre de 1983.

“El cante auténtico, desde los tiempos de Manuel Torre, Chacón o Pastora, y anteriormente a ellos, por lo que me han comunicado por tradición oral, estaba formado por los cuatro cantes básicos que había: el cante por seguiriyas, por tangos, por soleá y por tonás; lo que se entiende por el matiz de cante-gitano-andaluz. Luego hay otros cantes que pertenecen al matiz que genéricamente se le llama flamenco, que es el derivado de todos los fandangos, como pasa con la malagueña, la taranta, la granaína, la cartagenera, todos los cantes de Levante. Y hay infinidad de cantes, como pasa con la petenera, que también tienen sus calidades, naturalmente que las tienen..., pero es otro matiz distinto al cante gitano-andaluz. La tierra donde se da mejor el cante es en Triana, en Jerez, en treinta o cuarenta kilómetros alrededor de Sevilla; en lo que baña el Guadalquivir que va de Sevilla a Cádiz. Luego vienen Los Puertos y Cádiz. Y el rincón de la parte de Algeciras. Luego hay otros sitios, como pasa en Málaga, que ya es otro género, que nace del folclore andaluz y se ha introducido en el mundo del flamenco como cantes de verdadero valor. Y como sucede en Málaga, ocurre en la provincia de Huelva, y en Córdoba, Jaén y Granada. En fin, esto llega hasta Almería y se introduce hasta Levante. Pero lo que es el cante de alta pureza gitano-andaluz, eso es en la geografía concretísima de Sevilla a Cádiz”.

Innegable es que las seguiriyas, tonás y soleares tan solo se dan en las provincias de Cádiz y Sevilla. Las excepciones que se conocen no dejan de ser herencias de ese patrimonio bajo andaluz. Hoy parece vislumbrarse desde el campo de la musicología, que el fandango puede estar también en la base de algunos de estos cantes; como también se sabe de sobra que antes de soleares y seguiriyas tuvimos, por ejemplo, cañas y polos en Málaga, Cádiz y Sevilla. También conocemos el origen cubano del tango. De manera que la clasificación de cantes básicos, que jamás se justificó por parte de sus teóricos, se tambalea.

### Las tonás, cuento nocturno.

De la biografía que escribimos sobre Perico el del Lunar tomamos la parte que sigue: Las sagradas escrituras, las sagradas formas del mundo de la flamencología, de la etapa de revalorización del cante en la que estamos situados, proponen—imponen por la ley de dios, perdón, de dos— cuatro cantes básicos. Escriben ellos, Ricardo Molina y Antonio Mairena, los dos.

“Consideramos que la totalidad de los cantes flamencos es reductible a cuatro grandes categorías:

- 1º Cantes flamencos básicos.
- 2º Cantes flamencos emparentados con los básicos o influidos por ellos.

3º Cantes flamencos derivados del fandango andaluz.

4º Cantes folklóricos (regionales) aflamencados.

El primer grupo se define por su propio contenido. En él se incluyen 'Siguiriya', 'Soleá', 'Toná' y 'Tango', a los que estimamos básicos porque lo son"<sup>3</sup>.

¡Toma exquisito matiz «científico»!

La ley de dos juzga innecesario explicarlo; el fundamentalismo es así. Esta particular «Biblia» se escribió casi una década después de la "Antología del cante flamenco" que dirigió en 1954 Perico "El del Lunar" —escribese mejor (d. A.)—. Antes de la Antología —escribese (a. A.)—, no encontramos ningún ejemplo grabado de dicho cante básico. Haberlas, haylas. Existir, existieron, dicen ellos, en la etapa «hermética». Pero quién las conocía. Dónde estaban.

Perico "El del Lunar" rescató, puso en circulación el cante por tonás. Si Molina y Mairena no hablan de ello ¿oyes?, es por respetar el hermetismo que ha de caracterizar al flamenco puro, el lenguaje críptico y las teorías de fe propias del género. Otros más atrevidos, como Jorge Martín Salazar, reconocen públicamente que: *"Antes de la aparición de la primera Antología del Cante Flamenco de Hispavox (...), nunca habíamos escuchado las tonás, ni sabíamos de aficionado alguno que las conociese"*<sup>4</sup>.

Escuchemos, acatemos, con fervor la palabra del maestro Mairena. El verbo se encarna ante la pregunta de su paladín en la tierra, Francisco de la Brecha —heterónimo espiritual de don Francisco Vallecillo—.

"- Antonio, queremos que nos hables hoy del cante por tonás, sabemos que éste es tema de tu estudio y que tienes algo importante que decirnos sobre este cante que, para nosotros, es el más grandioso de los cantes gitanos.

- Encantado. Pero si queremos afrontar este tema con lealtad y sinceridad, y tú sabes que yo no sabría hacerlo de otra forma, hemos de proceder en primer lugar a separar y diferenciar los dos géneros de cantes, tal como se conocieron en su nacimiento. Y para ello hay que dar a cada uno su verdadero y legítimo nombre: 'Cantes gitanos andaluces', de una parte, y 'Cantes flamencos andaluces y levantinos'.

- En esto no existe posible desacuerdo.

- En esto, como en tantas cosas del flamenco, existe un gran confusionismo. Entre el género de los cantes gitanos andaluces, no cabe duda de que la Toná es un cante autóctono, es decir, gitano y andaluz purísimo, y, excluyendo la Alboreá, el más primitivo de los cuatro cantes básicos que forman dicho género.

- Tú has tenido un papel preponderante y has actuado solo y cuerpo a cuerpo en eso que nosotros hemos llamado muchas veces labor de arqueología del cante. Esta actitud que solamente podrán negar los que tienen oídos y no oyen y los que tienen ojos y no ven, ¿es válida también en esta gama tan superlativa del cante por Tonás?

- Naturalmente. Mi misión, desde hace muchos años, como fiel creyente en estas reliquias que nos dejaron nuestros antepasados, ha sido la de recuperar y desempolvar ese tesoro. Esta

3. Molina, Ricardo/ Mairena, Antonio. «Mundo y Formas del Cante Flamenco». Revista de Occidente, 1963.

4. Martín Salazar, Jorge. «Los Cantes Flamencos». Edita, Diputación Provincial de Granada, 1991.

es una obra mía, de Antonio Mairena, y yo pecaría de falsa modestia si no afirmara que nadie ha sido capaz de sacar a flote estos cantes, todos los cantes gitanos andaluces, para poner a disposición de todos un tesoro de incalculable valor, que sirve desde hace años de sustancia vital a todos los cantaores, payos y gitanos, que se nutren de esta sustancia para formar su propia vida artística. Aunque duela, no lo dudo, que esto se haga sin ningún escrúpulo, sin respetar y sin nombrar al artífice de esta obra que muchos tienen la desfachatez de presentar como propia...

- Perdón, Antonio, volvamos a la Toná. Es el tema de esta charla.

- Llevas razón. Pues bien, la Toná, siendo un cante básico del género andaluz, tomó su nombre de una voz castellana, la Tonada. El cante por Tonás era un cante de madrugada, cuando ya la fiesta íntima estaba consumida. Teniendo entonces que desecharse, por inoportuna, la Alboreá, el cante milenario como nuestra raza que solo debe consentirse en un tiempo y una circunstancia muy significativos, había que echar mano a la Toná. Por tradición oral que a través de los viejos custodios de nuestra ley me han llegado nítidamente a mi conocimiento, yo sé que en la eterna Triana, a las cuatro de la madrugada —semejante exactitud es propia del flamenco más ‘lión’, Pericón—, aquellos fenómenos y patriarcas del gitanismo que hoy parecen leyenda y mito, terminada la fiesta, transportados al éxtasis y poseídos de lo que es en el cante su razón incorpórea, empezaban estos cantes solemnes que quemaban la sangre. Los alzaban al cielo como trozos de hostia y a su alrededor se reunían en una comunión colectiva en la que la Toná, abrazados entre sí, era el símbolo eterno de una raza...<sup>5</sup> (Mairena dixit).

Dejamos aquí el oportuno inciso.

### Casa cantaora

Antonio quiso construir, con sus hermanos “Curro” y Manuel, su propia casa cantaora, para transmitir a las posteriores generaciones toda la monumental sabiduría flamenca tradicional de la que era portador. Bien es cierto que Antonio fue algo más que un mero transmisor. Muchos de sus descubrimientos de antiguos tesoros, de cantes por seguriya, tonás, la livianas y soleares eran de cosecha propia, en el sentido que a sus rescates añadió la indeleble característica de sus maneras flamencas.

De Manuel Cruz García, Manuel Mairena, último baluarte directo de la casa cantaora, diremos que es hijo de un segundo matrimonio de Rafael Cruz, con Ángeles García Vanda (no gitana), fruto del cual nacieron en Mairena del Alcor, Ángeles y Manuel, éste el 2 de noviembre de 1934. Como su hermano Antonio, el primer triunfo cantaor lo consiguió interpretando saetas, al hacerse con la «Saeta de Oro» de Radio Sevilla a los trece años. En los cincuenta y primeros sesenta, antes de presentarse como cantaor alante, avalado por Antonio, estuvo dedicado a otros menesteres y al acompañamiento del baile. Así, por ejemplo, en la última faceta apuntada actuó en Córdoba cantándole a la bailaora Carmen Carreras, mientras deliberaba el jurado que otorgaría a su hermano Antonio la «III Llave de

5. Francisco de la Brecha. «Charlas con Antonio Mairena. La toná de los pajaritos». Revista Flamenco. Ceuta, noviembre, 1975.

Oro del Cante» en el Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba, en 1962. Por cierto, para evitar la aliteración de Mairenas, se anunció como Manolo Soto.

## La Llave

Corría el año 1962, se conmemoraba el treinta y cinco aniversario de la concesión de la II Llave de Oro del Cante, que fue a parar a manos de Manuel Vallejo. Como la primigenia, entregada por un grupo de partidarios a Tomás “El Nitri” en 1868, la de Vallejo era un trofeo más.

Los responsables del Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba, aprovechando la conmemoración, decidieron diseñar una competencia extraordinaria donde poner en juego una III Llave de Oro de auténtico calado. Encabezaba la propuesta don Ricardo Molina, quien en su relación epistolar con Anselmo González Climent planteaba el asunto —carta fechada el 16 de marzo de 1962—: “Queremos dar este año ‘La Llave de Oro del Cante’ consistente en un trofeo (La Llave) en oro (14 cms.) y 100.000 ptas. en metálico. Como el Concurso está abierto a profesionales y aficionados es muy probable que vengan pocos de los últimos. Una distinción de tal calibre no puede concederse a la ligera ni quedar pendiente de un azar ‘riesgoso’. Por eso hemos contratado algunos cantaores serios, en plenitud de su carrera artística y prestigiosos. Hasta ahora contamos con ‘Fosforito’, ‘Jarrito’ y Juan Varea, pero esperamos acudan Mairena, Pericón y probablemente otros más. La competición se hará en dos actos públicos los días 19 y 20 de mayo”.

Ricardo continúa más adelante hablando de Antonio Mairena: “Representa ‘el cante’. En estos últimos años ha tenido ocasión de compararlo con lo más granado y auténtico que poseemos todavía. La diferencia es abismática (...). Mairena viene a Córdoba todos los meses y pasamos la noche hablando de cante y cantando. No puedes figurarte lo que eso significa<sup>6</sup>”.

Los miembros del Jurado Calificador fueron: D. Francisco Salinas, D. José Muñoz Molleda, D. Mauricio Ohana, D. Aurelio Sellé, D. Juan Fernández (Juan Talega), D. Anselmo González Climent y D. Ricardo Molina Tenor. “Concuraron” —contratados— por esta III Llave, “Fosforito”, “El Chocolate”, Juan Varea, “Platerito” de Alcalá y Antonio. El acta, de 21 de mayo de 1962, expone en su segundo punto: «Acordar por unanimidad, otorgar a Antonio Mairena (Antonio Cruz García) LA LLAVE DE ORO DEL CANTE FLAMENCO dotada con un premio de CIENTO MIL pesetas, tanto por la pureza de su cante, como por su historial artístico, de conformidad con las bases establecidas para el Concurso». Se la entregó Antonio Ruiz Soler, Antonio, “El Bailarín”.

Resulta paradójico que el premio sea al «Cante Flamenco», puesto que Mairena denominaba así al grupo de cante andaluz (?), frente al «gitano», que era el que practicaba.

Sin cuestionar la dignidad de tal merecimiento, que se ha demostrado más que sensato, Antonio Mairena ganó tan en buena lid, como de antemano. Todo fue planeado por su inseparable amigo Ricardo Molina con la sana intención de favorecer el cante grande.

6. «Cartas de R. Molina a A. González Climent. Ayuntamiento de Córdoba, 1992.

Mairena obtendría su Llave para que pudiera darle utilidad, abrir y cerrar puertas. “Fosforito”: “A mí me llamaron desde el Ayuntamiento, contratao en cinco mil duros, y Antonio Mairena iba sin cobrar nada porque estaba predestinado (...). Lo que pasa es que suena a concurso y no fue tal concurso, yo lo sabía”. “El Chocolate”: “Pues me llamaron de Córdoba y fui (...). Yo trinqué mi dinero y me quedé tranquilo, porque yo positivamente sabía ya que eso era pa Antonio”.

Manuel García Prieto preguntaba públicamente en el diario *Informaciones* –29 de mayo de 1962–: “¿Sería tan amable el señor Molina Tenor de decirnos dónde, qué día y a qué hora se celebraron las pruebas eliminatorias del concurso? ¿No es más cierto que no concurrió ningún cantaor profesional o aficionado a las eliminatorias y que Fosforito, Juanito Varea, Chocolate y Platerito de Alcalá actuaron mediante contrato escrito o verbal, percibiendo los honorarios estipulados por sus actuaciones?” (Testimonios recogidos por Ortiz Nuevo e integrados en el libro que celebraba el XXV aniversario del evento, publicado por la revista *Sevilla Flamenca* y el Ayuntamiento de Mairena).

Nos queda un fundamental caso por tratar al respecto del plantel concursante. Entre la baraja de cantaores que se planteó para optar a la Llave no faltó el nombre de una ilustre tía de Antonio; ni más ni menos que Pastora Pavón Cruz, Niña de los Peines. Se desestimó su intervención sin más porque, al parecer, Juan Talega –con el asentimiento de Antonio Mairena– argumentó que una mujer no podía cantar por seguiriyas con rotundidad. Y se quedó tan a gusto, como a disgusto Pastora cuando se enteró. El enfado le duró a Pastora casi de por vida, aunque hubo lugar para la reconciliación.

Juan Peña, El Lebrijano, ahijado de la Niña de los Peines, se casaba en su pueblo. Varios amigos supieron interceder consiguiendo que Pastora se viera con Antonio. Cara a cara, Pastora y Antonio se habrían de tirar los cantes a la cabeza, que es una forma muy saludable de discutir incruenta e inteligentemente. Sucedió en el número 39 de la lebrijana calle Dr. Fleming, en 1964. Con la guitarra de Pedro Peña, a compás de bulerías se fueron tirando indirés:

Pastora: “¿Qué quiés conmigo? ¿Qué quiés conmigo?”

Mairena: “Esto que me está pasando/ son deudas que a Dios le debo/ y en vida lo estoy pagando”.

Pastora: Lo que ti has hecho conmigo/ no lo pagas hecho cuartos/ ni puesto por los caminos.

Mairena: “Ni en lo que cobija el sol/ has de encontrar un gitanito/ que te quiera más que yo;/ ni en España ni en Italia/ ni en lo que cobija el sol”.

Pastora: “No intentabas na bueno/ porque tienes tú en las venas/ en vez de sangre, veneno”.

Mairena: “De hora en hora/ de hora en hora/ me va gustando/ más tú persona”.

Pastora: “Tú estás dandito lugar/ a que yo me vuelva malina/ en contra mí voluntad. / Tan alto como picabas/ grandes caías has pegao/ tú debes de tener en cuenta/ que mi Dios te ha castigao./ Qué quieres conmigo/ si no te quiero/ tengo en mi casa/ amores güenos”.

Dos titanes demostrando con oportunidad, sin premeditación ni alevosía, su dominio del repertorio y poniendo el corazón en la boca. Y tras la concluyente imagen, volvemos a la Llave.

Antonio Mairena supo sacarle un inmenso partido al trofeo, convirtiéndose en el San Pedro

de la gloria jonda. Mairena habla, la flamencología asume y divulga. Los aficionados se convierten. El arte flamenco toma las veredas que marca La Llave. El que se mueve, no pasa. La puertas se abren o cierran a discreción.

Por desgracia, la ley natural se nos llevó a Antonio. Por suerte, el estado de la cuestión empezó a cambiar. Claro, frente al inmovilismo propuesto crecieron personalidades artísticas que rompían moldes y no tardaron en saltar a los primeros puestos. Eso no gusta a un sector de vista perjudicada: ¡Hay que rescatar La Llave!

En 1995 se habló nuevamente de la Llave, cuando un miembro de la Fundación Antonio Mairena afirmaba haber ¡comprado! los derechos del galardón. Recuperamos una carta al director de Rafael Alcazaba, publicada en El Correo de Andalucía (27-9-95) y dirigida «A D. Miguel Acal», crítico que siempre practicó el mairenismo a su libre albedrío —alguna regañina le echó el maestro de los Alcores—: “ La Llave del Cante de Mairena representa la época más nefasta de la historia del cante, ya que ha sido tarada la mentalidad creadora de los artistas convirtiéndolos en simples imitadores desesperadamente repetitivos, al igual que los aficionados de los concursos, donde sólo la línea impuesta por Mairena es la admitida. El resultado, es el estancamiento actual del flamenco, un futuro tan difícil como reaccionario”.

Declaraciones de Enrique Morente a Manolo Bohórquez: «El mairenismo le está perjudicando muchísimo a Antonio Mairena, porque resulta que los más tontos de la afición del flamenco se han hecho mairenistas. Entonces, claro, está defendido por idiotas. Cargarse a Mairena no lo van a conseguir, porque hizo una gran obra y esta lo defiende por sí misma. Pero le han hecho mucho daño. Deberían dejarlo en paz de una puñetera vez».

### Dejemos las llaves tranquilas, en el fondo del mar.

Pues, mire usted por donde, no. Ya prácticamente en la actualidad, coincidiendo con el 50 aniversario del nacimiento de Camarón la Junta de Andalucía le otorgó a título póstumo la IV Llave de Oro del Cante. Lo más gracioso del asunto es que la institución y los promotores del negocio tuvieron en cuenta para la concesión la heterodoxia del cantaor. Y, claro, no entendemos nada. En cualquier caso, un premio así es caldo de cultivo para la polémica y escaso favor hace a cualquier género ¿Se imaginan a John Lennon dueño de la Llave de Oro del rock & roll o a Beethoven de la Llave de Oro de la sinfonía? A la vuelta de la esquina teníamos el jaleillo preparado; discusiones de patio que a nada llevan sino a enturbiar tranquilas aguas.

Las llaves sirven para cerrar, y de cerrar a cerril hay un paso. Echar las llaves nos lleva a situaciones tan feas como la que se vive en la costa gaditana recibiendo pateras y pateras, que ya tan solo faltan unos *gorrillas* patrios ofertándoles aparcamiento por la voluntad. Las llaves son, además, un perfecto símbolo de la sociedad capitalista. Mejor será el dejar las llaves para los serenos y el señor San Pedro.



# La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco.

Aspectos históricos-sociológicos, analíticos y comparativos(\*)

Gerhard Steingress

Sociólogo. Univ. de Sevilla.

## 1. Introducción.

*...la cultura del simulacro nace en una sociedad donde el valor de cambio se ha generalizado hasta el punto de que desaparece el recuerdo del valor de uso.*

F. Jameson (Teoría de la Postmodernidad).

El presente artículo analiza la fusión musical o mestizaje en el nuevo Flamenco<sup>1</sup> desde el marco teórico de la hibridación transcultural de la música popular española contemporánea de tipo étnico<sup>2</sup> y como manifestación de lo que Douglas Kellner denomina «a postmodern image culture» (Kellner, 1992: 141-177)<sup>3</sup>.

En un primer plano, subrayamos con Wolfgang Welsch que la transculturalidad no es un fenómeno histórico nuevo, sino surgió como concepto analítico a partir de la década de 1980 debido a la reorientación de la sociología hacia los procesos culturales (Eickelpasch, 1997; Smith, 1998; Lutter/Reisenleitner, 1998) y desde entonces se ha convertido en un instrumento adecuado para explicar muchos de los fenómenos culturales contemporáneos (Welsch, 1999). De este modo —y para destacar los efectos artístico— estéticos de la actual dinámica cultural— lo usaremos para explicar por qué y cómo el nuevo flamenco se ha constituido durante las últimas tres décadas en una importante manifestación musical internacional.

En un segundo plano, el término “postmodernidad” (Jameson, 1996; Inglehart, 1998) nos servirá para discutir algunos de los ambiguos e incluso contradictorios efectos de la

(\*) Agradezco a Ángeles Carballar Quiles y a Francisco Aix Gracia sus comentarios y críticas así como la revisión del manuscrito de esta ponencia.

1. Como “nuevo flamenco” comprendemos todas las formas musicales y estéticas alternativas desarrolladas en el flamenco a partir de la década de 1970 que se desvían del modelo clásico o “purista” formulado por Antonio Mairena. Entre ellas encontramos el Nuevo Flamenco como modelo comercializado y principal ejemplo del flamenco postmoderno.
2. Comprendemos bajo esta denominación aquella música popular, procedente del folclore tradicional de las distintas regiones de España y diferente de la música popular producida por la industria musical y característica de la cultura de masas. Lo que aquí interesa, pues, son las manifestaciones musicales producidas a partir del folclore tradicional y su utilización en la música popular moderna.
3. Comprendemos bajo esta denominación aquella música popular, procedente del folclore tradicional de las distintas regiones de España y diferente de la música popular producida por la industria musical y característica de la cultura de masas. Lo que aquí interesa, pues, son las manifestaciones musicales producidas a partir del folclore tradicional y su utilización en la música popular moderna.

hibridación transcultural en el flamenco como una de las supuestas determinantes culturales de la reestructuración de la identidad andaluza (Moreno, 2002). A diferencia de cualquier reduccionismo esencialista de los procesos culturales, comprendemos el flamenco contemporáneo como una manifestación musical entre otras desde la perspectiva de la hibridación transcultural.

A partir de ella lo analizaremos como un fenómeno sociocultural estrechamente vinculado a las actuales tendencias de la globalización y que pone de relieve una dinámica que combina la trasgresión del marco de las culturas nacionales y/o étnicas con la innovación y creación de nuevas manifestaciones artístico-estéticas a las que las culturas establecidas tienen que responder de alguna manera (Steingress, 2002 b). Apoyándonos en Ernesto Canclini y su célebre monografía sobre las culturas híbridas, reconocemos la complejidad de lo que describe como “el tránsito de lo discreto a lo híbrido, y a nuevas formas discretas”, refiriéndose especialmente a mezclas de elementos étnicos o culturales “con productos de las tecnologías avanzadas y procesos sociales modernos o postmodernos como un proceso que ha superado el nivel de “las modalidades clásicas de fusión” y para destacar el importante papel de “las mezclas generadas por las industrias culturales” (Canclini, 2001: 15, 22 y 23). De este modo, la hibridación transcultural atiende a la actual dinámica en la difusión de los productos culturales en la era de la comunicación masiva, resaltando el papel central que juega el complejo técnico-económico. Este hecho hace recordar, a su vez, la crítica de la razón tecnológica formulada por Herbert Marcuse hace casi medio siglo en “El Hombre Unidimensional”, con la que puso de relieve los efectos destructivos de la desublimación represiva en la cultura como la consecuencia de su sumisión a los intereses del mercado (Marcuse, 1993).

No obstante, la visión del filósofo no tuvo en consideración el importante hecho de que el cambio cultural no debe comprenderse simplemente como un efecto del desarrollo económico, social e ideológico. La cultura, más que una dimensión donde actúa el espíritu humano en nombre de su afán por crear verdades, es una variable independiente o un instrumento en manos de los agentes sociales que sirve para crear nuevas realidades sociales, basadas –para el caso que tratamos aquí– en la desterritorialización de las anteriores culturas nacionales.

El estudio de la dinámica actual de la música popular etnicitaria, convertida en una muy heterogénea manifestación subcultural a nivel global, revela que tanto su creación como consumo están sometidos a estas tendencias que han dado lugar a la World Music.

Sobre este fenómeno musical, Heinz Steinert, retomando la conocida tesis de Adorno sobre la deformación industrial de la música (Adorno, 1982), destaca la tendencia general de una apropiación de lo extraño y una explotación del exotismo musical que, en el marco de una “cultura bajo el dictado de la forma mercantil”, ha convertido determinadas músicas subculturales, sobre todo el jazz, en una música mundial (Steinert, 1997; aquí: 154). De este modo, sigue argumentando el mismo autor, cualquier transgresión artístico-musical corre el riesgo de ser sometida al dictado del mercado (*ibid.*: 155-156). La dimensión de lo extraño o exótico en la música se reduce, pues, a la atracción económicamente interesada que a nivel del consumidor de música produce una actitud “turística”.

Más, independientemente del papel importante de la industria musical y su explotación de las músicas étnicas con fines económicos, hay que tener en cuenta que la música satisface también toda una serie de necesidades no determinadas por el mercado, y, consecuentemente, la industria musical intenta satisfacerlas a su modo (Gebesmair, 2002). De este modo, la actual mundialización de muchas músicas étnicas expresa también intereses culturales, tendencias artísticas y estéticas que sólo coinciden parcialmente con el proceso de producción y consumo musical, y cuyo núcleo esencial consiste, según nuestra opinión, en la “hibridación transcultural”.

Nuestro caso no es, pues, simplemente el de un folklore de la globalización, de una música aldeana globalizada, ni el de la aparición de una música universal, sino un ejemplo histórico más de la actual hibridación en la música. Aunque ésta se construye a partir del desacoplamiento de un determinado estilo musical de una determinada cultura nacional bajo la potente influencia de las nuevas tecnologías y el mercado globalizado, insistimos en la necesidad de reconocer la importante dimensión artística y cultural de este proceso como una de sus variables independientes. Curiosamente, dicho proceso ha tenido lugar a través de la revitalización de tradiciones musicales regionales y subculturales, a la vez que su material se ha visto mediatizado por las nuevas tecnologías de la comunicación que permiten estrechar las relaciones y ampliar las perspectivas musicales, tanto en el sentido virtual como real. Según parece, debido a la dinámica tecnológico-económica y socio-cultural de las últimas décadas, estamos ante el hecho de un drástico cambio del papel y del significado de la música en la sociedad, que provoca –bajo las condiciones del consumo cultural generalizado– actitudes opuestas ante la visión de la música como una señal de identidad étnica o colectiva por un lado, y el fetichismo cultural por otro.

## 2. El flamenco como objeto de la transculturación a nivel global.

El flamenco andaluz es un ejemplo idóneo para demostrar el proceso de hibridación transcultural en sus diferentes niveles, tanto en el pasado como en el presente. A pesar de la actual diversificación del flamenco a partir de la fusión con otras tradiciones musicales, toda la historia del flamenco se caracteriza por este fenómeno; más aun: la aparición del género flamenco a mediados del siglo XIX muestra que la evolución de la música popular siempre estuvo sometida a múltiples influencias culturales sobrevenidas de allende los límites de su arraigo social.

Este hecho ha sido ampliamente documentado y analizado en la reciente investigación del flamenco (García Gómez, 1993; Steingress, 1993, 1998 y “en imprenta”), para ser resumido en su plano histórico-sistemático (Steingress, 2002 a). No cabe duda –y esto es de peculiar importancia, ya que revela el carácter estructural del desarrollo de la música popular contemporánea– que el mismo fenómeno se ha repetido en el caso de otras músicas semejantes como por ejemplo el fado portugués, el tango argentino, el rebético greco-oriental, y, actualmente, el raï argelino (Steingress, 1998; 2002 b).

Sin duda, las condiciones, las técnicas y los efectos de la transculturación difieren en cada uno de estos casos y su evolución musical. En lo que al flamenco se refiere, el nuevo flamenco

tiene características peculiares que obedecen al «clima» social y cultural de las dos últimas décadas del siglo XX y que adscribimos a la postmodernidad y a la globalización: tras la purificación esencialista del flamenco –“contaminado” por el operismo de la primera mitad del siglo XX, proceso que culminó con la imposición del modelo marenista en la década de los años 50 y 60 del mismo (Washabaugh, 1996)–, el rechazo por parte de un sector de artistas flamencos no se hizo esperar y despertó una viva polémica (Ortiz, 1996).

Ambas tendencias no sólo se han visto vinculadas a la dialéctica del proceso creativo en la música, sino que ponen de relieve la importante dimensión simbólica que el flamenco tiene –desde hace tiempo– en el conjunto de la cultura andaluza. De acuerdo con el modelo teórico de Kellner (1992) consideramos al flamenco clásico (marenista) como una manifestación estético-ideológica de la modernidad, arraigada en el esencialismo y en el racionalismo como fundamentos de una construcción de la identidad objetivista, anclada en la conciencia nacional y/o de clase, mientras que el nuevo flamenco sigue ya las pautas de la postmodernidad, orientadas hacia la construcción subjetivista de identidades individualizadas, desarraigadas de su entorno cultural y convertidas en puntos de referencia de lo aparente: de la imagen (Kellner), del simulacro (Baudrillard), del mosaico (Moles), allí donde lo étnico se usa como una faceta, entre otras, del juego de identificación sin referencia predeterminada.

No es posible, pues, pensar el nuevo flamenco sin hacer hincapié en la globalización y la postmodernidad, pero tampoco se puede olvidar la estrecha relación entre sus dos tendencias (económico-político-estratégica la primera, ideológico-estética la segunda) y sus efectos en la dinámica de la cultura actual. La postmodernidad abarca los aspectos culturales e ideológicos que definen el presente horizonte de la creatividad, mientras que la globalización remite sobre todo a la expansión económico-social del capitalismo triunfante, a un tipo de neo-imperialismo sin resistencia, capaz no sólo de intervenir en cualquier parte del mundo a través de una agresiva política de intervención militar y de inversión de capital, ambas estrategias apoyadas y complementadas en las tecnologías de comunicación y de control más avanzadas, sino también de asimilar cualquier elemento ajeno a su mundo en pro de su lógica de mercado. Consecuentemente, resultaría erróneo analizar la globalización cultural como un proceso completamente independiente de estas tendencias integrales de la globalización: su dimensión ideológica refleja las contradicciones del campo artístico-cultural, al ser sometido al dictamen del mercado monopolizado por los grandes labels y el gusto occidental.

Por otra parte, ha de tenerse en cuenta que esta inmersión interesada en el mundo ha generado la impresión de cercanía entre los hombres: el mundo se ha reducido, hecho asequible desde cualquier rincón, convertido en terreno de cualquier tipo de encuentro, contacto o de información, aunque no necesariamente de comunicación y solidaridad. En estas circunstancias, la música sigue desarrollando su ya antigua función supracultural, es decir: transgresiva.

### 3. La hibridación transcultural en la música como efecto de la globalización y la emergente cultura del simulacro”.

El impacto de la globalización en la música, cuyo inicio podríamos fechar con el auge de los mass-media y el uso masivo de la reproducción del sonido durante la segunda mitad de este siglo, ha generado un proceso de transformación definitiva del tradicional folklore. Su efecto más llamativo es que ha dejado de ser una manifestación de lo local o nacional, para convertirse en un objeto mercantil y de transculturación bajo la etiqueta de «música étnica» o, más recientemente, de World Music. A pesar de su evidente tendencia al eclecticismo del ensamblaje de sonidos fragmentados con una lógica parecida a la de la «cultura mosaico» (Moles), éste no es exclusivamente un fenómeno mercantil o de industria cultural y de masas.

Desde el punto de vista de la sociología de la cultura podríamos distinguir dos aspectos distintos –aunque asociados– que suelen caracterizar los procesos de cambio social y cultural en general: la innovación y la difusión. Es decir, detrás de la world music se esconden tanto procesos de difusión de una serie de músicas ampliamente desconocidas hasta ahora por su raigambre local o étnica, como procesos de innovación realizados por las distintas subculturas artísticas de la música a nivel mundial. El desarraigo y su posterior reinterpretación en un entorno socio-cultural distinto caracteriza a la transculturación artística. Se trata de un tipo peculiar de difusión de las músicas étnicas o folklóricas, basada en la creatividad a partir de presupuestos culturales diferentes a los de su origen.

Por todo ello, y a pesar del carácter mercantil de este proceso, no debe de olvidarse que con el más tradicional de los medios, la música, se está satisfaciendo –aunque quizá sólo de manera superficial– el deseo básico de cercanía con “los otros”. Una de las características más significativas de esta reciente forma de reinterpretación y difusión de la música popular contemporánea consiste, como se ha destacado, en la creciente diversificación de estilos a consecuencia de la trasgresión de las fronteras, no sólo entre la cultura alta y la popular (Appen/Doehring, 2001: 22), sino también entre las diferentes culturas nacionales y étnicas. De este modo, la industria musical y los medios de comunicación han relativizado las diferencias sociales en la música al generalizar las condiciones de consumo, al igual que las culturales, hecho que es, sobre todo, consecuencia de la globalización y del imaginario postmoderno.

Sin duda, esta dinámica musical, basada en la función de comunicación e identificación, crea un amplio espectro de productos –tanto materiales como ideológicos–, de los que diferenciamos tres tipos ideales: primero, el folklore tradicional difundido en su forma «originaria», étnica, es decir: local, aunque en ocasiones sometido a una interpretación artística profesional. Segundo, el folklore comercializado, es decir, convertido en género musical «ligero»<sup>4</sup>, popular, al utilizarse como elemento adicional, ecléctico para la acentuación de los hits. Tercero, la música híbrida, basada en el uso artístico de elementos de la música folklórica o étnica y otras músicas (por ejemplo la “seria”, el jazz, el rock, etc.) por

4. La frecuente identificación de “música popular” con “música ligera” y, respectivamente, de “música artística” con “música seria” es más bien superficial, aunque suele ser un argumento para banalizar la música popular.

parte de músicos (semi) profesionales para crear nuevos géneros mediante la fusión musical. Como puede verse, la dinámica musical y sus correspondientes productos obedecen a tres tipos de comportamiento musical conectados con sus peculiares ambientes socio-culturales. El mercado sólo interviene en este proceso como variable independiente, creando las condiciones económicas de tal diversificación. Si bien es verdad que el papel del mercado se ha convertido en el eje central de la creación artística y la difusión de sus productos, tampoco se trata de un fenómeno nuevo. La música como fenómeno social siempre estuvo ligada a determinadas formas de público, pero sólo la globalización de los mercados constituye el paso decisivo para la mundialización generalizada de la audiencia y la experiencia con tradiciones musicales desenraizadas de su lugar de procedencia originario. Se ha establecido el término de «hibridación» para señalar este tipo de proceso estrechamente vinculado con el papel de las músicas populares de corte étnico y sus derivaciones a partir de la fusión con otros tipos de composiciones o tradiciones musicales. Frente a la «mitología de la globalización» (Ferguson, 1992), algunos autores como Roland Robertson (1998) destacan el doble carácter de dicho proceso, que da lugar menos a una extinción de identidades étnicas o nacionales que en su reorganización a partir de las nuevas coordenadas de la mundialización: en la «adaptación de una perspectiva global a las circunstancias locales» (Robertson, 1998: 197, mi trad.). De este modo, Robertson rechaza la concepción de la globalización como un simple proceso de homogeneización o heterogeneización a nivel mundial. Más bien se trata de una diversificación de la vida social y cultural a partir de la proyección dialéctica de lo universal en lo local y de la reacción contraria, la proyección de lo local en lo universal. De esta manera, y teniendo en cuenta el auge de los regionalismos y localismos culturales, Robertson prefiere hablar de «glocalización», para destacar que el proceso de globalización consiste, al menos en su dimensión cultural, en una creciente integración y en el intercambio de las culturas locales, que se producen en el marco de la progresiva conciencia de su relación con lo global como referente general de los acontecimientos sociales.

Otros autores, como por ejemplo Jan Nederveen Pieterse, interpretan esta dinámica siguiendo la argumentación de Rowe y Schelling, quienes definen la hibridación como «las maneras en las que formas se ven separadas de prácticas existentes y recombinadas con nuevas formas en nuevas prácticas» (Row/Schelling, cit. en Nederveen, 1995: 49, mi trad.), aunque extendiéndolas a las formas estructurales de la organización social, es decir en el sentido de «hibridación estructural» (ibid.: 49).

De esta manera nos situamos ante el fenómeno de una reestructuración social en la era del capitalismo multinacional que genera formaciones peculiares a partir de lógicas distintas que generan espacios híbridos a los que añadimos –en nuestro contexto– las músicas híbridas. Es decir, lo social y lo musical, aunque actuando cada uno a su manera, se relacionan mediante las prácticas de hibridación, creando nuevas realidades sociales, culturales y musicales. Para crear estos espacios se opera a partir de los impactos culturales procedentes de otras regiones, de la «universalización de particularismos», que se refleja en la «valorización global de identidades particulares» (Robertson, cit. en Pieterse: 49).

Por todo lo dicho, la globalización se nos revela como un proceso contemporáneo de

interconexión global de las peculiaridades locales, como una «glocalización» («global localization or glocalization») con su propio efecto estructural, que consiste en el «incremento de los modos de organización disponibles: transnacional, internacional, macro regional, nacional, micro regional, municipal, local» (ibid.: 50, mi trad.). Partiendo de esta concepción, la música étnica y el mercado son tan sólo dos de entre los elementos de la «hibridación estructural» entendida como proceso que permite la existencia sincrónica de diferentes mercados de música y diferentes músicas en el mercado.

El actual flamenco es sólo un ejemplo del impacto de tal diversificación glocal en la música, que ha generado una serie de variantes dentro de la tendencia general de la producción de mercancías y la correspondiente subordinación de la música.

Sin duda, estamos ante un fenómeno complejo y contradictorio.

Complejo, porque hay que distinguir entre el creciente interés en Occidente por las músicas tradicionales por un lado, y su transculturación musical, es decir, la tendencia activa hacia su asimilación y sintetización en el marco de otras culturas musicales, por otro. Así pues, la expansión del consumo de músicas étnicas no es igual a la producción de nuevas músicas a partir de ellas.

Contradictorio, porque el debilitamiento de la condición nacional en la música expresa la condición postmoderna y su efecto, probablemente inesperado, de deconstruir las identidades culturales y, en lo sucesivo, profundizar en la crisis del individuo moderno. Desde la lógica cultural del capitalismo tardío, anclada en la mercantilización de lo estético, la incipiente transculturación favorece la «cultura del simulacro» (Jameson, 1996: 23 ss.), es decir, «un nuevo tipo de superficialidad» basada en la alienación de las músicas de sus tradicionales ambientes socio-culturales, tendencia que es «quizás el supremo rasgo formal de todas las postmodernidades» (ibid.: 31). Sin duda, ante el fenómeno de la «deconstrucción virtual de la propia estética de la expresión» (ibid.: 33) cabe preguntarse hasta qué punto se trata de un efecto de la transculturación musical, y hasta que grado ésta se ve sometida a dichos efectos de la postmodernidad.

#### 4. La hibridación musical como seña de vitalidad y trasgresión creativa.

A continuación diferenciaremos entre distintas técnicas de trasgresión musical o grados de hibridación. En un extenso estudio sobre la recepción de la música asiática y africana en el jazz de la década de los 60 y 70 del siglo XX, Martin Pfeleiderer hace hincapié en cuatro tipos de combinación de elementos procedentes de formas musicales diferentes, “mecánicos” los primeros dos, y más sintéticos los dos restantes: (a) el de la adición superficial, exotista, de elementos ajenos a la idiomática del jazz inalterada, (b) la oposición de diferentes estilos mediante el collage, (c) la transformación (por lo menos parcialmente) del marco rítmico, sonoro, tonal y formal mediante la integración de medios interpretativos procedentes de formas musicales ajenas (instrumentación, construcción formal, acompañamiento rítmico y tonal), (d) la transformación gradual de la expresividad individual del músico de jazz en las partes improvisadas (Pfeleiderer, 1998: 164).

Dicho de otro modo: las cuatro técnicas se refieren al pastiche como “arte de imitación”,

al bricolage como “arte de improvisación” (Appen/Doehring, 2001: ???), la fusión como “arte de sintetizar”, y la hibridación como creación de un estilo nuevo, independiente (Steingress, 2002c).

Para comprender el significado y el alcance de estas técnicas musicales, hay que tener en cuenta el condicionamiento social y cultural de la praxis musical en el marco de la globalización. Paralelamente a la “destradicionalización” y la “desterritorialización” de los diferentes estilos musicales aparecen nuevos espacios y tradiciones como lugares de trasgresión cultural y/o musical. No obstante, este hecho no sólo se vincula con la globalización, sino que debe comprenderse más bien como una de las características de la dinámica cultural y sus tendencias innovadoras en general, aunque la globalización le otorgue un perfil determinado.

Como explica Mike Featherstone a partir de las aportaciones de Stallybrass y White (1986) en su reflexión sobre la influencia de la postmodernidad en la estetización (“aestheticization”) de la vida cotidiana (Featherstone, 1991: 65ss.), las ferias y mercados medievales fueron lugares de «inversiones y transgresiones simbólicas» dirigidas al doble fin de construir y deconstruir los elementos de distinción e identidad de las distintas clases sociales en situaciones carnalescas.

Estas transgresiones tuvieron lugar a partir de la confrontación de dos estéticas opuestas: por un lado la del «cuerpo grotesco» («grotesque body») como la encarnación de la impureza, de la espontaneidad y del disparate, fruto de comidas opulentas, bebidas alcohólicas y la promiscuidad sexual —cuerpo opuesto, a su vez, al antitético ideal del «cuerpo clásico», por otro lado, y como punto de referencia de la identidad de las clases medias.

Concluyendo, podríamos decir que la estilización corporal (consciente o inconsciente) en el marco del comportamiento transgresivo pone de relieve la existencia de las diferencias sociales estructurales, al mismo tiempo que estas están derrumbadas simbólicamente durante un tiempo limitado. A pesar de esta constelación excluyente del «otro» ironizado, convertido en objeto de reinterpretación mediante, por ejemplo, la parodia (que es la esencia del carnaval y situaciones parecidas), la formación de la propia identidad lo incluye, en un nivel simbólico, como objeto del deseo reprimido. No obstante, se trata de una determinada situación aliada al mercado como espacio híbrido que permitió aliar los intereses económicos con el placer sensual en un proceso social de creatividad y evolución cultural manejado por especialistas de lo carnalesco y de la transgresión:

«Fairs were therefore not just guardians of local traditions; they were sites of transformation of popular tradition through the intersection of different cultures. They were sites of what Bakhtin refers to as hybridization, which brought together the exotic and familiar, the villagers and townsmen, the professional performer and bourgeois observer. As agents of cultural pluralism they were not, then, just ‘otherness’ to official discourse, but involved the disruption of provincial habits and local traditions via the introduction of different, more cosmopolitan people and cultural objects.» (Featherstone, 1991: 79)

No obstante, Featherstone recupera a Bajtin (1995) en su descripción de la función transcultural de estos espacios híbridos como lugares de construcción y deconstrucción de identidades.

Igualmente, la sustitución de las ferias pre-modernas por el mercado capitalista moderno dio lugar, según el autor, a la transformación de lo carnavalesco en algo profesionalmente ejercido y controlado:

«The elements of the carnivalesque which became displaced into art, and retained in consumer cultural sites and spectacles, and in the media of film and television, now have larger middle-class audiences who have moved away from the more rigid personality structure associated with the puritan ethic which Bell (1976) speaks of, and are better able to cope with threatening emotions. In effect fractions of the new middle class have become more educated into a controlled de-control of the emotions and the sensibilities and tastes that support a greater appreciation of the aestheticization of everyday life.» (Featherstone, 1991: 81)

Como podemos observar, estos espacios siempre fueron, a su vez, lugares preferidos para el encuentro musical y la creación artística en general. Por esta razón no parece inoportuno concluir que la trasgresión como comportamiento musical se asemeje al modelo bajtiano de lo carnavalesco como actitud de deconstrucción simbólica de estructuras musicales establecidas y, además, de las connotaciones culturales inherentes a ellas. La trasgresión musical, tal como se ha explicado, es un comportamiento asociado a determinados espacios sociales donde se establecen estructuras con alto significado para el cambio cultural y estético.

La hibridación estructural crea las condiciones generales para la hibridación cultural. La trasgresión social, con sus tendencias iconoclastas, deconstructivistas, tanto en la vida cotidiana como en situaciones carnavalescas, induce, pues, a cambios en la cultura y, como consecuencia de ellos, a una serie de modificaciones decisivas en el comportamiento musical y el significado cultural de la música popular en la sociedad moderna y postmoderna, que incluye al flamenco. Pero, en este caso concreto, el actual mercado de los mass-media como marco referencial de la dialéctica del cuerpo grotesco clásico tiene que ser analizado partiendo de los presupuestos teóricos de la sociedad contemporánea, la cual ha asimilado o sometido lo carnavalesco en otras manifestaciones de la espontaneidad y el placer: la industria del ocio, el turismo y el consumo cultural.

Resumiendo el concepto de Bajtin, reformulado por Featherstone, comprendemos como hibridación transcultural un proceso de síntesis socio-cultural y estética esencialmente vinculado al mercado como institución socio-económica, donde las tradiciones locales (lo inmediato, lo grotesco, lo sensual) entran en un proceso de transformación y depuración a partir de la intersección de diferentes culturas. Es, pues, la función económica la que canaliza las relaciones sociales y sus correspondientes manifestaciones culturales y estéticas.

Las relaciones sociales establecidas en el sistema de producción y de la división del trabajo encuentran su condición prolongada en el mercado como centro lógico del intercambio de mercancías. No obstante, el intercambio de elementos culturales se realiza tanto en función del intercambio de mercancías como con motivo de éste.

La hibridación transcultural no es, pues, un simple efecto de lo económico, sino que el

mercado se establece en torno a aquellas relaciones sociales consolidadas a partir del deseo de encontrar «lo otro» por motivos de placer o de identidad: los mercados no están sino que se forman y se transforman. Aunque Bajtin analizase el mercado medieval, lo significativo de su observación es el papel del doble impacto socio-económico en los procesos culturales. A partir de ahí habría que analizar la hibridación transcultural como característica de algunas de las músicas populares modernas, como es, en nuestro caso, el flamenco. En efecto, el género flamenco está representado en toda la gama organizacional de la industria artística, y ningún artista puede aislarse de sus influencias.

## **5. El Nuevo Flamenco como estereotipo del flamenco heterodoxo contemporáneo: hibridación musical e irritabilidad ideológica.**

### **5.1 Origen y desarrollo del flamenco como hibridación transcultural.**

La hibridación transcultural no es el invento de unos heterodoxos desviados, sino un fenómeno que caracteriza toda la historia del flamenco debido a su carácter como arte, hecho que lo separó del folklore: El flamenco apareció como la desviación agitanada y vulgarizada de los artificiales y pseudo-tradicionales “bailes y cantos andaluces” o nacionales.

En su formación intervinieron artistas de muy distinta procedencia étnica y tendencia, profesionales del baile y semiprofesionales del cante, músicos que interpretaron los aires de la época y poetas de ocasión. Lo que hoy se considera como la tradición en el cante, realmente se construyó con la innovación (también en el caso de Antonio Mairena), y la interpretación buscó con ímpetu la provocación mediante la individualidad en la expresión, con el fin de crear una estética cada vez más refinada y potente que no pudiera ser ya ignorada por las demás generaciones artísticas. Reconstruyamos este proceso a partir de dos pares de variables relacionadas: particularismo versus universalismo(tradición-mercado), y romanticismo versus modernidad/postmodernidad<sup>5</sup>:

---

5. Las siguientes tablas y su descripción fueron presentadas con anterioridad en una conferencia en la Cátedra de Flamencología de Córdoba (véase Steingress, 2002a: 40-43).

Tabla 1: Del particularismo de la tradición al universalismo del mercado.

TRADICCIÓN=PARTICULARISMO				
Música tradicional		Música nacional popular moderna		Música
- regional		-culta		
- ritualizada		(reinterpretación de la tradición		
		-popular		
		con medios modernos)		
música cortesana		ZARZUELA		
		“FLAMENCO PURO”		
		CANTO Y BAILE ANDALUZ		
		NUEVO FLAMENCO		
folklore musical (oral)				
	1800	1850	1900	1955
				2000
FOLKLORE ARTÍSTICO				
“BAILES NACIONALES”				
(Escuela bolera)				
		AGITANAMIENTO		
		del “canto y baile andaluz”		
		(Escuela flamenca)		

Como podemos ver, la formación y el desarrollo de la música popular andaluza a lo largo de los últimos doscientos años ha cambiado profundamente el significado y su carácter socio-cultural al transformar su particularismo local y carácter ritual en una manifestación universal donde la tradición es interpretada con medios modernos. De ser una manifestación de la tradición, anclada en la estructura social de la sociedad feudal, con su pluriforme folklore local, se ha ido adaptando a la sociedad moderna, a sus peculiares necesidades culturales y estéticas, así como a sus correspondientes formas de satisfacción a través del mercado.

La transformación de la música popular tradicional en un género musical moderno (la llamada música étnica) fue posible debido al impacto socio-cultural del romanticismo y el nacionalismo en la música del siglo XIX, cuyos frutos más destacados serían la zarzuela por un lado y el canto y baile andaluz por otro. Bajo la influencia del agitanamiento y la vulgarización del género nacional, la escuela bolera fue siendo sustituida poco a poco por la flamenca, de donde a su vez emergerían el minoritario “cante gitano” o “jondo” y la muy popular “canción andaluza” o “copla”.

A partir de la década de los 1950, tras la imposición del modelo neo-tradicionalista de Antonio Mairena, la bifurcación estética y socio-cultural del género fue en aumento, como demuestra la actual oposición entre el “flamenco puro” y el “nuevo flamenco”.

Tabla 2: De la concepción romántica del flamenco a la modernidad /postmodernidad

ROMANTICISMO, NACIONALISMO (CASTICISMO)				
"Etnicidad" como instrumento de inclusión/exclusión				
"Purificación del cante jondo" (Lorca/Falla/Mairena)				
1800	1850	1900	1955	2000
FIESTA	COMERCIALIZACIÓN		INDUSTRIA MUSICAL	
<b>GLOBALIZACIÓN</b>				
(ritual)	del género flamenco  (teatros, academias de baile, cafés cantantes)		Estandarización: Diversificación (discos, radio, cine, (TV, Internet, CD, concursos) festivales, Bienal, Feria Mundial de Flamenco)	
AUDIENCIA NACIONAL		AUDIENCIA INTERNACIONAL		
<b>HIBRIDACIÓN</b>				
"Etnicidad" como instrumento de comunicación cultural"				

Bajo la influencia del nacionalismo en la música del siglo XIX, el carácter étnico de los cantes y bailes flamencos (andaluces) se interpretó como la manifestación del "alma popular andaluza" en sus dos variantes, la gitanista y la andalucista. Esta visión casticista se ha mantenido hasta hoy en el discurso defensor de la pureza en el cante.

Con todo, la comercialización del género, característica de la era moderna e iniciada ya en una primera fase bajo la influencia de los fuertes acentos casticistas, más tarde daría lugar a los efectos masivos de la "España de la pandereta" a través del cine folklórico y, de acuerdo con las tendencias del mercado, de una producción discográfica inclinada a la producción de aires musicales aptos para el consumo fácil de la música flamenca. Su efecto más destacado fue la estandarización del flamenco y su fusión con la copla, así como la marginación de las formas tradicionales del cante.

No obstante, esta fase de hibridación musical en el flamenco también motivó a los artistas a crear una estética nueva y comprometida con los valores propios del género, como demuestra la valiosa labor de Pepe Marchena y Manolo Caracol. Esta situación cambiaría significativamente durante la década de los 1950 y 1960, cuando tras la iniciativa de Mairena y otros cantaores se optó por la reinención del cante desde posiciones neotradicionalistas. Paralelamente a este renacimiento artístico del género se intensificarían los intentos de diferentes artistas por crear la nueva estética multiforme del nuevo flamenco, cuyo resultado es la actual diversificación del género en oposición al clasicismo dominante.

Debido al impacto de la globalización, los artistas amplían su radio de acción y entran en contacto directo con ambientes socio-culturales distintos al de los flamencos tradicionalistas. Como efecto de esta nueva práctica musical, la etnicidad de la música flamenca pierde su significado anterior para convertirse en un instrumento de la comunicación intercultural basado en una reinterpretación contemporánea y creativa de las raíces musicales del género. De esta manera, la trasgresión de los límites estéticos del flamenco se nos revela como una praxis musical característica y usual en la era postmoderna, cuyo efecto más destacado es la creciente influencia de la hibridación transcultural en el proceso creativo de los artistas que utilizan la fusión como técnica para la creación de músicas nuevas para audiencias nuevas. Con todo, frente a las nuevas perspectivas, los defensores de la “pureza” en el cante permiten esta reconsideración de la tradición exclusivamente desde los presupuestos estéticos del modelo clasicista del flamenco, es decir, a partir del modelo mairenista.

### 5.2 El nuevo flamenco como “deconstrucción” del modernismo flamenco.

El flamenco-fusión, en cuanto fenómeno que se da en el marco del flamenco en general, hace referencia a una amplia gama de muy distintas construcciones musicales, y el Nuevo Flamenco es sólo una de las manifestaciones más recientes de la hibridación en el flamenco. Pero también en este caso el rasgo más llamativo es la creciente influencia del mercado capitalista en la música flamenca y sus efectos sociales, culturales y estéticos.

Definimos como «fusión», de manera aproximativa, el proceso y el resultado de un cambio en el comportamiento musical que viene determinado tanto por la situación de la música en el mercado como por el público en cuanto referente de la creación musical. De acuerdo con esta definición y siguiendo a Bourdieu, entendemos al nuevo flamenco como un elemento perteneciente a un campo de acción musical con un determinado significado cultural que podríamos circunscribir a la tendencia hacia una deconstrucción postmoderna del concepto tradicional u ortodoxo del flamenco moderno, sobre todo el creado por Antonio Mairena.

A partir de ahí podemos comprender la preocupación de muchos críticos y expertos del flamenco en lo que a las consecuencias de cualquier manipulación heterodoxa de la música y del baile flamenco se refiere. También se nos revela que no se trata exclusivamente de una preocupación estética en pro de la defensa del cuerpo clásico frente a su deconstrucción “grotesca”, sino, al mismo tiempo, de una defensa ideológica que ve la fusión como ataque a un signo emblemático de la identidad andaluza.

### 5.3 El carácter trasgresor e híbrido del flamenco.

Como demuestra la evolución musical del flamenco desde sus orígenes a partir de mitades del siglo XIX, las tendencias de trasgresión estética y de fusión con otros tipos de músicas tradicionales y populares no son precisamente sólo una característica del flamenco contemporáneo.

El flamenco apareció ya como un producto más de una serie de fusiones en la música

romántica. Por lo demás, la fusión musical comienza a considerarse un «peligro» a partir del momento en que «abandona» el campo definido de identidad cultural de un grupo de personas, una etnia o una nación, hecho al que ya se refirió Antonio Machado y Álvarez en 1881 (Colección, 1996), al quejarse de la «andaluzación» del supuesto «cante gitano». No obstante, el primer teórico del cante flamenco descubrió una de las hibridaciones que caracteriza al género, aunque en su caso se trataba más bien de una hibridación transétnica. A pesar de dicha oposición entre «gitano» y «andaluz», la verdad es que desde el primer momento hubo una estrecha relación entre los artistas del flamenco y los de otros géneros populares considerados «andaluces», como, por ejemplo, la canción.

#### 5.4 Definición de “fusión” e “hibridación musical transcultural”.

Para aclarar nuestro concepto de hibridación, hay que tener en cuenta que se trata de un proceso que afecta la relación entre los estilos tradicionales y los estilos innovadores en la música. Pero, la hibridación musical va más allá de la mera mezcla (melange) de diferentes estilos, no se puede reducir a la imitación (pastiche) o improvisación (bricolage), y tampoco queda suficientemente explicada a partir del concepto de fusión como proceso más complejo de innovación musical.

En realidad, sólo se da vinculado con la fusión que produce innovación en las tres dimensiones esenciales de la música, a saber, la formal, la semántica y la socio-cultural. En este sentido hemos propuesto la siguiente definición de hibridación musical:

“...we should understand as musical hybridization only those kinds of innovation that transcend a mere mixture or fusion of given musical elements, forms and styles in favor of their coalescence (‘cross-breeding’) which generates a new ‘third’ musical form/style as the point of departure or *nucleus* of a possible new musical genre within the framework of a peculiar socio-cultural field.” (Steingress, 2002c: 311)

Esto quiere decir, que una música puede ser el resultado de una fusión formal y semántica: por ejemplo, un grupo de músicos –compuesto de jazzistas y flamencos, cada uno con sus propios instrumentos– se reúne e interpreta una composición –o simplemente improvisa– a partir de los dos lenguajes musicales implicados, aunque intercambiando los papeles. Pero, sólo en el caso de que esta fusión formal y semántica tenga capacidad de crear “escuela”, es decir, su propio espacio socio-cultural donde el producto de la fusión se convierte en nuevo estilo de la praxis musical, deberíamos hablar de hibridación musical, porque la actividad transgresora ha creado un producto, el híbrido, un estilo nuevo, que cuenta con sus propios productores y consumidores, con su lugar en el campo y su propia realidad socio-cultural. Más, sólo en el caso de que los estilos implicados en la fusión de este tipo provengan de otras culturas musicales u otras músicas étnicas, podríamos hablar de hibridación transcultural en la música. Esta diferenciación es imprescindible para distinguir –en el caso del flamenco– una hibridación basada en la fusión de instrumentos, estilos y lenguajes musicales propios de un campo socio-cultural (p.e. Andalucía, España), de otra, basada en la fusión con elementos culturales o musicales foráneos (p.e. el jazz, el rock, etc.).

Transculturación y fusión son, pues, dos fenómenos distintos, aunque relacionados, y la

hibridación cultural/musical se nos revela como espacio o espectro de múltiples formas de comportamiento trasgresor. Con respecto a estas trasgresiones se suele pensar en el intercambio entre distintas culturas nacionales definidas. No obstante, el concepto de «cultura nacional» es artificial, y bajo su aparente homogeneidad camufla todo un variopinto conglomerado de culturas regionales, étnicas y manifestaciones subculturales. Por esta razón habría que distinguir, en primer lugar, entre fusión transcultural y fusión en el marco de una cultura (nacional). A partir de ahí podríamos distinguir entre tres tendencias básicas: hay transculturación sin fusión, fusión sin transculturación y fusión a partir de transculturación.

Transculturación sin fusión significa que un elemento musical culturalmente definido se ve trasladado a otra cultura musical con fines decorativos. Es este el caso del frecuente eclecticismo musical, basado en la mezcla (*melange*), comportamiento típico del la imitación (*pastiche*) y de la improvisación (*conglomerado*): por ejemplo, la introducción superficial de secuencias de guitarra flamenca en composiciones no flamencas con el fin de «sazonarlas» con unos acentos presuntamente románticos y/o sureños. Encontramos este comportamiento musical frecuentemente en las zarzuelas y operetas, cuplés, canciones de moda y en la música útil de los anuncios comerciales.

En cambio, el frecuente uso de la flauta o el violín en composiciones flamencas puede indicar el caso de fusión sin transculturación, pues ambos instrumentos forman parte de la cultura y música popular andaluza desde muchos siglos. En otras ocasiones es poco razonable la distinción entre transculturación y fusión debido a la maestría de los intérpretes flamencos a la hora de fusionar otras músicas con el flamenco o, en el caso contrario, de representantes de otras músicas que saben asimilar la música flamenca en su composiciones no-flamencas.

### 5.5 La hibridación como característica fundamental del flamenco.

No obstante, muchas de las peculiaridades del flamenco-fusión son la continuación lógica del carácter trasgresor y transcultural del flamenco mismo: el flamenco apareció como expresión artística subcultural estrechamente vinculada al romanticismo andaluz y a la existencia de la bohemia, como el resultado de una amplia manipulación estética de la cultura tradicional de la región que tuvo como resultado su transformación en una manifestación moderna y urbana del arte popular (Steingress, 1993 y 1997).

Por esta razón la evolución del flamenco siempre se ha visto sujeta a una permanente adaptación artística al entorno económico capitalista y la cultura de masas. Esta confrontación del sentimiento romántico con una racionalidad con arreglo a fines económicos es otra de las características del flamenco desde sus orígenes que coincide con el concepto de lo carnavalesco (es decir: lo trasgresor, lo heterodoxo) y su adaptación al mercado moderno. Por ello, tanto la producción como el consumo del flamenco reflejan la influencia de dos tendencias opuestas (y a veces características para el mismo artista, como es el caso de Camarón de la Isla): un fuerte sentimentalismo nostálgico expresado en el deseo esencialista de «pureza» por un lado, y el impulso creativo y trasgresor, que se asienta en el flamenco desde una sensibilidad nueva, contemporánea.

Como demuestran las numerosas polémicas entre toda una serie de intelectuales españoles desde finales del siglo XIX, el uso del flamenco como elemento cultural andaluz remite a las repetidas crisis de identidad que caracterizan a la sociedad andaluza moderna, producidas en ocasiones por la inflexibilidad ante un mundo en rápido y trascendental cambio social y cultural. La hibridación transcultural, como actitud musical innovadora, refleja la imposición de estos cambios en las sociedades modernas en una situación donde la música popular ha dejado de ser "popular" en el sentido de "nacional" para convertirse en un elemento de la mencionada glocalización. Nos queda la duda sobre si la subordinación económica que acompaña y determina a este proceso realmente traerá consigo la asfíxia del esfuerzo artístico enriquecedor, como sospechaba Adorno en su momento, para convertir la música popular en un producto de la alienación del individuo en la sociedad tardo-capitalista. No obstante, la alienación puede caracterizar tanto a una manifestación humana, incluyendo a la música, como ser el estímulo para el esfuerzo creativo.

No cabe duda de que el carácter museológico de un cante flamenco, cuya «esencia» se busca en una pureza estética del pasado, no corresponde a un auténtico esfuerzo creativo, surgido de la conciencia de la alienación del hombre en la sociedad contemporánea, sino que más bien refleja su propia alienación frente a una realidad que ya no sabe expresar con su estética. Es bien significativo que el criticismo flamenco se dirija casi exclusivamente contra los artistas heterodoxos, acusándoles de «traición» a la tradición, sin considerar las condiciones generales del mercado capitalista como intermediario entre el artista y su público. Pero en lo que respecta a la explicación de la distorsión de las relaciones entre los flamencos y la sociedad es imprescindible atender a la función que ejerce éste sobre la producción y el consumo de la música flamenca, así como sobre su significado cultural y social.

Dicho de otra manera: es en el mercado donde «aparece» la música y evoluciona en cuanto resultado de la interacción social provista de significados culturales adscritos.

Las actuales trasgresiones musicales en el flamenco pueden interpretarse particularmente como consecuencias de la creciente intervención tecnológica y comunicacional en el mercado global de la música. La consiguiente generalización del consumo de música flamenca en entornos muy distintos al de su origen produce, sin duda, una serie de problemas semánticos y culturales adicionales a la comercialización.

Este hecho comenzó a notarse claramente a partir de la década de los 50 del siglo XX, cuando la supuesta crisis del flamenco de entonces no solamente provocó una reinterpretación tradicionalista de los estilos desaparecidos o «contaminados», sino también la curiosidad de músicos de muy distinto origen por tan exótico género. No otro fue el comienzo de un decisivo cambio en el comportamiento musical que contó tanto con el poder económico del creciente mercado musical como con el equipamiento técnico y comunicacional suficiente para realizar toda una serie de encuentros a partir de los distintos estilos musicales y procedencias étnicas de las músicas en juego.

Teniendo en cuenta la diferencia entre fusión e hibridación transcultural, hemos de decir que el término «fusión» sólo designa la actitud de introducir elementos ajenos a un determinado estilo musical, es decir, explica más bien la evolución semántica y formal de una determinada música. En cambio, el concepto de hibridación transcultural hace

referencia más bien a los efectos y significados socio-culturales de tal actitud basada en la separación y recombinación de formas y prácticas en entornos distintos. Lógicamente hay fusión sin hibridación transcultural, pero no hay hibridación transcultural sin fusión, pues no todo tipo de evolución semántica de la música genera o se realiza vinculada al cambio del entorno socio-cultural.

No obstante, puede haber hibridación musical en el marco de una cultura dada, con lo cual no se genera el cambio del significado cultural a consecuencia del traslado de una manifestación cultural a otro entorno cultural, sino que más bien se trata de un enriquecimiento a partir de distintos elementos que pertenecen al mismo entorno socio-cultural. Un ejemplo significativo, entre otros, de la asimilación de distintos elementos procedentes del folklore regional español por parte del flamenco es el caso de las alegrías y de los fandangos. Sólo la hibridación transcultural representa el modelo ideal de una actitud transgresora en la música, y la encontramos no sólo en el comienzo del flamenco, sino también en sus últimas manifestaciones, concretamente, en el Nuevo Flamenco.

## 6. Orígenes, desarrollo y tendencias del flamenco-fusión.

### 6.1 El Nuevo Flamenco: un hecho polémico.

El término Nuevo Flamenco remite a un producto muy heterogéneo y ecléctico de la creación flamenca que fue introducido como marca comercial a principio de la década de los 1980 por la empresa Nuevos Medios y Flamencos Accidentales (Clemente, 1995, p. 10). Su objetivo consistió en promocionar el nuevo estilo musical de los llamados jóvenes flamencos.

Realmente, la elección de esta denominación estuvo determinada más por una estrategia de marketing que por motivos artísticos. No obstante, el instinto económico sólo puso de relieve una tendencia artística generada en el seno del flamenco mismo durante bastante tiempo, que culminaría en el paso decisivo que José Monje Cruz, Camarón de la Isla ya había dado poco antes, en 1979, con la presentación del mítico LP "La Leyenda del Tiempo" bajo la dirección de Ricardo Pachón: un cambio decisivo en su música (y, por supuesto, en el baile). Por esta razón, y teniendo en cuenta la falta de un análisis de este proceso, deberíamos buscar, en primer lugar, un acceso conceptual a este término.

Quizás serviría comprender el Nuevo Flamenco como el sinónimo de todo aquel flamenco que intenta diferenciarse del modelo tradicional u ortodoxo del mainerismo, creado, difundido e impuesto entre 1955 (cuando Antonio Mairena lanzó su primer LP en Londres) y 1971 (cuando se emitió «Rito y Geografía del Cante» en la televisión española). La coincidencia del apogeo del mainerismo durante la década de los 60 con los primeros síntomas de disidencia en el flamenco hace bastante adecuado a esta interpretación del Nuevo Flamenco, aunque cabría preguntarse si su identificación con cualquier desviación musical de la ortodoxia flamenca es realmente correcta.

A su vez, ha de tenerse en cuenta que tal denominación fue introducida en el lenguaje de la afición a principios de los años 80, es decir, después de 20 años de una permanente

experimentación en el campo del flamenco y de la música popular moderna de la época. Hoy, la mayoría de los expertos de la historia del flamenco coincide en que fue a partir de finales de la década de los 70, cuando un creciente número de músicos de y en torno a la subcultura flamenca comenzó a buscar nuevas formas de expresión musical, motivados por la labor y la fascinación por artistas como Paco de Lucía, Camarón, Morente y Lebrijano. Fueron estos artistas, «criados» en el mundo del flamenco ortodoxo, los que a lo largo de su trayectoria artística personal construyeron el puente del flamenco tradicional hacia otras subculturas de la música contemporánea (como el jazz, el rock, el pop y la salsa), reabriendo las puertas hacia la música clásica, o preparando el camino para facilitar los encuentros entre las culturas musicales vecinas (música magrebí, árabe y andalusí), incluyendo el lejano Oriente (música paquistaní, hindú).

Esta apertura musical sólo pudo tener lugar gracias a la preparación y madurez de determinados artistas flamencos que arriesgaron su propia creatividad artística por la asimilación de otros elementos musicales y actitudes en el flamenco. El intercambio musical y las síntesis consecuentes hicieron surgir nuevos patrones musicales, y no sorprende que —debido a su carácter vanguardista— éstos no siempre fueran recibidos con benevolencia sino rechazados e interpretados como señal de decadencia en el flamenco o la cultura andaluza.

Siguiendo nuestro análisis, el término Nuevo Flamenco ha de entenderse, por una parte, como el resultado de la hibridación musical en el flamenco. Por otro lado, hay que recordar que la trasgresión musical no se debe comprender exclusivamente como el proceso de evolución formal de la música propia, sino siempre en relación con la dinámica cultural o la transculturación que introduce y nutre el cambio musical hasta nuevas síntesis.

La renuncia al modelo mairenista en el flamenco y la creciente alienación sufrida por ello por los jóvenes artistas flamencos, no sólo señalaba un cambio radical en la evolución de la música flamenca, sino un cambio cultural en general que avisaba de la nueva relación del flamenco con la sociedad contemporánea y sus tendencias culturales. Explicamos este cambio estético-cultural como la consecuencia del debilitamiento del nacionalismo y etnocentrismo en el flamenco, su ruptura con todo tipo de subordinación casticista (andalucista, gitanista, españolista), así como con el correspondiente narcisismo cultural y la miopía artística.

Además, al finalizar el régimen franquista a mitades de los 70, la apertura cultural de España entró en una fase decisiva y acelerada, en una situación en la que la orientación transcultural y la estética postmoderna habían comenzado a preformar ya una nueva dinámica cultural a nivel global. Sin duda, este proceso coincidió con los intereses de la creciente industria cultural y la mercantilización de los productos artísticos musicales. Por esta razón, no debe olvidarse que el rechazo de las actuales fusiones en el flamenco obedeció también a algunos de los efectos negativos de su comercialización. En muchos casos —y como norma general— es el mercado el que dicta los cánones de la creatividad musical convirtiendo al artista interesado en un artista casi-asalariado que (más que de su veracidad artística) depende de su cachet y de la publicidad como garantías de su futuro artístico. En la medida en que el flamenco se considera la expresión más «jonda» del ser humano y de la tragedia de la vida,

el mercado y sus influencias en la creatividad se perciben como fuerzas antagónicas, es decir, opuestas al sentido artístico del flamenco.

Nos situamos así ante la encrucijada principal del Nuevo Flamenco: ¿hasta qué punto se trata de una innovación artística orientada hacia nuevas perspectivas culturales y estéticas, y hasta qué punto de un compromiso con el mercado y los intereses de la industria cultural, de un oportunismo que utiliza al flamenco con fines opuestos a los valores que reclama? Como demuestra cualquier evaluación crítica del Nuevo Flamenco, la ruptura con el pasado no siempre fue adecuada y válida: ante la ambigüedad del proyecto sólo unos cuantos artistas fueron capaces de evitar el fracaso. Pocos flamencos supieron librarse del estrecho corsé estético impuesto por Mairena, para convertir la intrínseca idea de «pureza» en motivo de creación de nuevas formas expresivas a partir del modelo tradicional establecido.

Otros se acercaron a la estética flamenca con intenciones e intereses diferentes: muchos de los «nuevos flamencos» aprendieron de los «viejos», al mismo tiempo que usaron sus conocimientos para “contaminar” otras músicas. A pesar de que es verdad que el flamenco se ha convertido en una música universal, no toda música hecha por un flamenco es flamenco y no siempre la denominación da legitimidad al contenido. El Nuevo Flamenco es igual de ambivalente y contradictorio como el flamenco en sí, que desde sus orígenes coquetea con la canción y el cuplé, provocando duras reacciones por parte de los «puristas». Parece como si la innovación y el tradicionalismo fueran actitudes recíprocas en el marco de la dialéctica entre la música y la sociedad en general.

Por esta razón, buena parte del éxito del Nuevo Flamenco obedece sobre todo a la actitud rebelde (es decir: «flamenca») tanto de los músicos en el marco de la misma tradición flamenca como de sus encuentros con otros artistas que se acercaron a la música flamenca desde otras perspectivas.

Resumiendo, podríamos decir que el cambio del comportamiento musical supone menos una reacción contra la existencia del flamenco tradicional que contra la hegemonía del tradicionalismo en el flamenco en cuanto asfixia de la creatividad.

Durante la década de los años 50 la música flamenca se vio expuesta a dos tendencias importantes aunque contradictorias que marcarían su posterior dicotomización: primero, su revalorización; segundo, su fusión con otras músicas occidentales y orientales.

## 6.2 La revalorización del flamenco tradicional.

Como bien expone Ángel Álvarez Caballero, el modelo definitivo del flamenco tradicional o clásico fue creado en la década de los años 50 con el objetivo de reestablecer el cante de acuerdo con su imaginada pureza (Álvarez, 1994: 257-262). Esta actitud respondía a una situación de crisis del género con respecto al comportamiento musical y al significado cultural del flamenco, ya surgida a finales del siglo pasado y agravada por las consecuencias culturales de la Guerra Civil y la dictadura franquista. En lo que al contenido de esta crisis artística se refiere, Manuel Ríos Ruiz (coincidiendo con el argumento de Kellner sobre la ausencia de una dominante cultural) explica con acierto que el verdadero problema del flamenco hacia la mitad del presente siglo no consistió en una falta de calidad artística, como

sospecharon algunos flamencólogos, sino más bien en la falta del prestigio del género en la propia sociedad española en cuanto arte y elemento importante de la cultura popular andaluza (Ríos, 1997: 75-84).

Los anteriores esfuerzos de Lorca, Falla e Infante para realzar el significado cultural del flamenco no dieron el resultado esperado: el flamenco siguió viéndose por una mayoría de españoles de ambos sexos con desdén y como manifestación de la subcultura marginada de los gitanos o de las clases bajas en general. Independientemente del antiflamenquismo histórico, arraigado en el mundo de los intelectuales, el flamenco, en sus manifestaciones supuestamente auténticas (consideradas como “vulgares”), no fue aceptado por las crecientes clases medias, inclinadas más bien hacia la canción andaluza, el cuplé y la música afluencada.

Por otro lado, el rechazo por parte de los defensores del flamenco surgió de su desacuerdo con la estrecha relación del género con la música ligera y de moda. La inclinación de los artistas flamencos hacia este tipo de música respondía, por un lado, al aumento de público y la ampliación de los mercados por la difusión de la radio y la gramofonía.

De otra parte, la propia historia de género, anclada en el siglo XIX, ya estuvo marcada por dicha tendencia de síntesis de lo tradicional y lo moderno, al surgir de la reinterpretación agitanada de la sintética canción andaluza con el fin de acentuar el casticismo del sur español frente al centralismo español, es decir, como muestra y manifestación artística de la expresividad popular y regional, al igual que como elemento (junto a la tauromaquia y la arquitectura arabesca) del emergente turismo como factor económico.

Realmente, los vínculos entre el flamenco y la canción andaluza nunca desaparecieron completamente. El flamenco evolucionó, bajo la constante influencia asimiladora del cuplé, hecho que justifica hablar del flamenco como de un producto artístico trasgresor e híbrido de acuerdo con las tendencias generales de la evolución de la música popular española; siempre fue un género trasgresor, impuro, sintético, híbrido y el Nuevo Flamenco es la lógica consecuencia de esta dinámica: de la hibridación de híbridos (metahibridación).

Frente a la posibilidad de un manifiesto destierro cultural del arte flamenco, el proyecto de revalorización se hizo imprescindible para los artistas ante la necesidad de definir y delimitar su campo artístico con el fin de tomar posesión en él. La nueva iniciativa, basada en una expresa orientación gitanista, nació con la promoción en 1954 de la primera “Antología del Cante Flamenco” por la compañía francesa (!) Hispavox, la inauguración de los primeros tablaos en Madrid, la publicación en 1955 de “Flamencología” de Anselmo González Climent (una obra crucial que, después de la primera reflexión seria sobre el flamenco publicada por Antonio Machado y Álvarez en 1881, marcó un nuevo comienzo del ensayo pseudo-científico y de la interpretación esencialista del arte flamenco) así como con el primer Concurso Nacional de Cante Jondo, celebrado en 1956 en Córdoba como continuación del célebre Concurso de Cante Jondo, organizado por Lorca y Falla en Granada 34 años antes. Pero la reconstrucción y revalorización decisiva del flamenco, la efectuó el cantaor Antonio Mairena acompañado por la pluma de Ricardo Molina. Su esfuerzo histórico consistió en «salvar» el cante puro como supuesta manifestación emblemática de los gitanos andaluces y defenderlo contra la también supuesta trivialización folklórica de los payos: el flamenco

es—según los autores de “Mundo y formas del cante flamenco”, publicado por primera vez en 1963— la «quintaesencia del pueblo andaluz» (Molina/Mairena, 1979: ???), pero en sus manifestaciones más jondas es propiedad exclusiva de los gitanos; son, pues, los gitanos quienes han creado uno de los rasgos más inconfundibles del ser andaluz.

La lucha por la autenticidad en el arte flamenco comenzó a adquirir un claro carácter étnico. A consecuencia de esta oposición el flamenco se diversificó en un género de dos perfiles: el supuesto auténtico y puro cante gitano, por un lado, y el folklorizado flamenco no-gitano de los payos, por otro. El anacronismo de esta concepción se pondría de relieve al menos a partir de la posterior disidencia del flamenco-fusión, realizada paradójicamente (y sobre todo) por jóvenes músicos flamencos de origen gitano.

No cabe duda de que el revival étnico en el arte flamenco de las décadas de los 50 y 60 respondía a la situación política y cultural general en la que España empezaba a dar las primeras señales de apertura, de relajación de la represión y del reestablecimiento de sus relaciones con el mundo exterior.

Esta liberalización se asentó en el renacido turismo europeo como tradicional punto de referencia primordial para España. Se trataba de recrear la imagen de una España enraizada en tradiciones exóticas y arabescas, estilizadas ya con anterioridad por el romanticismo, con su tauromaquia, su alhambriismo, sus paisajes pintorescos, placeres culinarios y, como no, su exotismo y erotismo, representados por las bailaoras y cantaores flamencos. Mas esta reconsideración interesada de los valores culturales de la región convertidos en ingresos económicos se vio sujeta también a la reanimada sensibilización cultural, sobre todo entre la juventud, que (en un sentido neo-romántico) consideró al flamenco gitano como un importante punto de referencia para la construcción de su propia y nueva identidad en los años en que el franquismo ya mostraba inconfundibles signos de decadencia.

Esta identidad flamenquista no fue exclusivamente tradicionalista sino que identificó al flamenco con los deseos del pueblo y con una visión política de futuro. De este modo, la cultura flamenca integró a sectores sociales antifranquistas, cuyos ideales coincidían con los valores expresados tradicionalmente en el flamenco: la libertad, la veracidad, el amor, la solidaridad, pero también la soledad y la pena, etc.

De acuerdo con esta dinámica cultural, el mairénismo se convirtió en una tendencia clave dentro del renacimiento del flamenco durante la década de los años 60 y estuvo representado por los entonces jóvenes cantaores y cantaoras como José Menese, Antonio Fernández Díaz “Fosforito”, Antonio Núñez “El Chocolate”, Bernarda y Fernanda de Utrera, Francisca Méndez Garrido “La Paquera”, Manuel Gerena y otros.

Esta explosión artística en el flamenco haría de aquellos años la segunda «Edad de Oro» del cante que destacó por la reformulación de sus anteriores estilos olvidados, su diversificación personal por los artistas y el creciente nivel de profesionalidad y de popularidad más allá de su tradicional ambiente subcultural. El flamenco se hizo escuchar y el mundo respondería. A continuación haremos una breve sinopsis de la nueva fase histórica del flamenco y la creciente oposición entre el flamenco tradicional o clásico y el flamenco-fusión.

### 6.3 Periodización y tendencias básicas de la fusión musical en el flamenco: heterodoxias puras.

La fusión transcultural en la música, incluyendo al flamenco puede ser analizada o desde sus aspectos formales (estéticos) y semánticos, o como una manifestación de la etnicidad (sus aspectos socio-culturales) en la música, aunque normalmente ambas perspectivas coinciden en la actitud musical.

Lo más característico de las nuevas fusiones es que lo étnico, tras haber dejado de ser un hecho diferencial significativo, se ha convertido en un elemento formal/semántico entre otros más, con el fin de “acentuar” las nuevas composiciones<sup>6</sup>. Este proceso se lleva a cabo, sobre todo, mediante la estilización a partir de otros géneros musicales. La fusión en el flamenco contemporáneo es el proceso y el resultado de la intervención, sobre todo, de tres importantes estilos musicales: del jazz, del rock y de la salsa.

Aparte de estos estilos musicales habría que tener en cuenta la tradicional relación del flamenco con la música clásica o «seria» que ya se dio en el siglo XIX, aunque en el caso del nuevo flamenco no parece que tenga un papel primordial (si exceptuamos a compositores como Manolo Sanlúcar o Pedro Romero) en el uso de instrumentos típicos de la música clásica como por ejemplo el violín, la viola, la flauta travesera y el piano, o el hecho de que algunos de los grandes cantaores han grabado con el acompañamiento de grandes orquestas (p.e. Camarón o Morente).

Otro elemento importante para la fusión en el flamenco es la música étnica, aunque, como veremos más adelante, esta conexión suele ser más indirecta, mediatizada a través de los tres estilos de música contemporánea mencionados arriba.

En lo que a nuestra diferenciación entre el aspecto semántico y étnico de la transculturación musical se refiere, el jazz, el rock y la salsa son elementos formales fundamentales que permiten una rica combinación de diferentes estilos de la música étnica en el marco del flamenco y su combinación con otras músicas. Independientemente de su relación histórica con el blues negro y otros estilos regionales, el jazz se ha convertido en una expresión internacional de la música con una extraordinaria capacidad asimiladora. Algo parecido se puede decir del rock y de la salsa.

#### 6.3.1 Jazz y flamenco-fusión.

##### 6.3.1.1 La primera etapa: del eclecticismo al feeling.

El flamenco-fusión evolucionó en dos etapas de transculturación cualitativamente distintas. La primera se refiere a la década que va de 1956 a 1966 aproximadamente. Estos años coinciden (al mismo tiempo que contrastan) con las intenciones de Antonio Mairena y otros de redefinir el flamenco como una correcta expresión de la “pureza incorpórea” de la cultura andaluza. El proyecto esencialista se vería pronto confrontado con los primeros intentos de un grupo reducido de músicos de jazz que descubrían el flamenco como fuente de enriquecimiento de su propia expresividad musical.

6. Hay que tener en cuenta que la aparición del flamenco como género musical se debió al “agitanamiento” de la poesía andaluza y la música folklórica regional, es decir, a su “acentuación” de acuerdo con las expectativas del público entregado a la moda gitanista y el alhambriismo en la música romántica.

No obstante, la lejanía y la parcialidad de este primer contacto entre dos mundos musicales tan diferentes apenas fue registrado por los defensores del flamenco puro. Se trataba, además, de una relación establecida por músicos extranjeros y en el extranjero.

Ya que la cultura musical española de aquellos años apenas se conectó con las músicas extranjeras y transatlánticas no sorprende que las primeras trasgresiones se desarrollaran casi siempre de manera unilateral, basadas en lo que podríamos designar una estimulante explotación de la estética flamenca por parte de jazzistas como por ejemplo Miles Davis y Gil Evans: "Flamenco Sketches" (1956); Miles Ahead (1957); "Kind of Blue" (1959); Lionel Hampton: "Jazz Flamenco" (1958); John Coltrane: "Olé", Charlie Mingus, "The Black Saint and the Sinner Lady" y "Tijuana Modos" (1957); Hampton Haves, "Spanish Steps"; Charlie Haden, "The Ballad of the Fallen"; Paul Bley, "El Cordobés", y otros más como Ron Blake, Roy Etzel y Jelly Roll Morton.

Esta primera etapa no fue exactamente de fusión, más bien se trató de la asimilación de elementos musicales procedentes del flamenco y de su duende por parte de músicos americanos que en líneas generales no tenían ninguna relación peculiar con la música o los músicos del flamenco: entraron en la música flamenca «con naturalidad» o feeling, y casi siempre partiendo de una experiencia indirecta transmitida por artistas flamencos en sus viajes a Estados Unidos (Clemente 1995: 18).

### 6.3.1.2 Segunda etapa: encuentros y simbiosis.

La segunda etapa se fecha entre 1966 y 1990 aproximadamente. Está caracterizada por un nuevo tipo de comportamiento musical: la cooperación integral de músicos de distintas culturas. Es la etapa de los «encuentros» entre músicos del jazz extranjeros y españoles con determinados guitarristas de flamenco, sobre todo durante la década de los 70.

A diferencia de la etapa anterior, ya se había desarrollado una subcultura musical española que destacó por su creciente interés en introducir su propia música en las nuevas tendencias musicales a nivel internacional. Este comportamiento era ya de comunicación estética. Comenzó en 1966 con Tino Contreras (Flamenco-Jazz), seguido (a iniciativa del productor alemán J. E. Berendt) por una serie de producciones del saxofonista español Pedro Iturralde en colaboración con Paco de Algeciras (después, «Paco de Lucía»): "Flamenco-Jazz" (1967, disco publicado en España en 1974), "Jazz-Flamenco II" (1968) con Paco de Lucía. Más tarde colaboró con Paco Cepero en "Flamenco Studio" (1975).

Otra trayectoria fusionista corrió de la mano de Juan Carlos Calderón junto con Manolo Sanlúcar: Juan Carlos Calderón y su "Taller de Música" (1974) y "Soleá" (1978).

Pero, la colaboración quizás más fructífera sería la que tuvo lugar a partir del encuentro entre Paco de Lucía, Al DiMeola, John McLaughlin, Larry Coryell y Chick Corea: "Tres Hermanos" (1979), Paco de Lucía, McLaughlin, Coryell), "Zyriab" (1990, Paco de Lucía, Corea).

Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar se convirtieron rápidamente en las personalidades claves de la fuerza transgresora del flamenco. Nunca abandonaron su orientación musical originaria, es decir, la estética flamenca, pero fueron capaces de estimular el trabajo creativo

de toda una generación de jóvenes guitarristas de flamenco y demás músicos, tanto españoles (Gerardo Núñez, Diego Cortés, Rafael Riqueni, Toti Soler, Raimundo Amador, Vicente Amigo, Victor Monge “Serranito”, Pepe “Habichuela”, Paco Cepero, “Tomadito” etc.), como extranjeros (Paquito D’Rivera, los holandeses Teye Wintjerp, Eric Vaarzon y Peter Kalb; el danés Henryk Michael, el alemán Ottmar Liebert, el italiano GinaD’Auri etc. etc.)<sup>7</sup>. Quizás es recomendable recordar lo que Paco de Lucía dijo sobre la cualidad de estos encuentros y los efectos para su música:

«La fusión puede dar resultado, aunque yo no creo en ella. En mis trabajos con Larry Coryell, John McLaughlin o Al DiMeola, la música no era ni flamenco ni jazz, era una fusión de músicos más que de músicas.» (En Calvo/Gamboa 1994: 162)

### 6.3.2 Flamenco-gitan-rock, rumba suburbana, soul y otros ingredientes de la híbrida sauce piquante del flamenco-fusión.

Bastante alejada de la fusión entre el jazz y el flamenco, aunque motivada por sus sorprendentes resultados y perspectivas, la música popular moderna de los años 70 encontró su soporte masivo en la música rock. El eclecticismo estético y el neorromanticismo musical coincidieron perfectamente en lo que Clemente llama la «fiebre fusionista» con que caracteriza la actitud musical expresada por ejemplo en «Spanish Caravan», incluido en “Waiting for the Sun”, LP lanzado en 1968 por el grupo The Doors, o «Mood for a day», incluido en “Yessong”, y «Tarantos para Jimmy Hendrix» de Gualberto.

Las experiencias musicales de la fusión entre flamenco y jazz estimularon el interés de muchos músicos de rock a partir del final de la década de los 60 como demuestran los ejemplos de Jim Morrison y The Doors («Waiting for the sun», 1968), Paco de Lucía y Emmerson, Lake and Palmer así como Carlos Santana. Como destacan Calvo y Gamboa mediante el ejemplo de “*Encuentro con el rock*” («Encounters with rock»), realizado por Sabicas y Joe Beck en 1970, se trató además y con frecuencia de un eclecticismo musical, estimulado más por motivos económicos que por la inspiración artística (Calvo/Gamboa 1994: 166).

De hecho, el nuevo vitalismo flamenco que se puso de relieve mediante la «fiebre fusionista» por parte de músicos españoles se inició con la instantánea aparición de SMASH, la primera, emblemática y ya legendaria formación de rock-andaluz. Ocurrió en 1971 y acabó casi inmediatamente después de la publicación de su disco.

Pero se había dado un ejemplo que sería continuado inmediatamente por otros músicos impacientes, casi siempre andaluces, como “Triana”, “Goma”, Gualberto, Lole y Manuel (1974), “Veneno” (Kiko Veneno), Rafael y Raimundo Amador (1977), “Mezquita”, “Guadalquivir”, “Imán” (1978), “Pata Negra”, “Medina Azahara”, Kiko Veneno y “Arrajatabla” (1980) (Calvo/Gamboa 1994: 298-299).

A partir de 1973, el rock-gitano electrificado de “Los Chorbos” y “Las Grecas” combinó los sonidos de la suburbana rumba flamenca afincada en Madrid, Barcelona y otras urbes no

7. Véanse los excelentes y muy completos trabajos al respecto de Clemente (1995) y Calvo/Gamboa (1994).

andaluzas con los elementos del rock duro fabricado y garantizado por José Luis de Carlos, de "Sonido Caño Roto".

Fueron los años dorados también de grupos como "Los Chungitos" y "Los Chichos", de José Ortega Heredia "Manzanita", y Luis Barrull, cuyo soul-funk agitanado y tangos arabescos reforzados por el sintetizador se convirtieron en *hits* de la época. También hay que mencionar a "Gitano Soul", producido en Madrid con la colaboración de jazzistas negros de Nueva York, incluyendo el emblemático número «Pobre gitano Juan».

Más que flamenco, estos sonidos de los 70 podrían ser clasificados como la manifestación de una nueva y más amplia estética musical del flamenco ante los nuevos y dramáticos retos de la vida de los sectores sociales marginados y desprotegidos de las grandes urbes como Madrid o Barcelona, con su miseria, la fascinación por las drogas, el estilo de vida de la nueva bohemia y la sensación de «gran libertad» que ofrecía la España postfranquista.

La música en general y el flamenco en particular se consideraron como expresiones manifiestas de un «nuevo sentir» difícilmente comparable con la anterior aproximación «fría», casi académica y elitista, de los reconstructores de la pureza del flamenco o con la distancia cultural que dificultó de alguna manera el encuentro entre el jazz y el flamenco.

Pero se trataba de una trasgresión multicultural de tipo casero realizada por músicos españoles aunque afincados también en terrenos ajenos a su cultura nacional. Los años 70 hicieron resurgir las cualidades carnales del flamenco como expresión musical de la singular combinación de una vitalidad delirante con el sufrimiento existencialista de unos músicos que vivieron aquella década clave con gran conciencia y sensibilidad hacia los acontecimientos que les rodearon y en los que participaron activamente.

En el Sur, el neo-romanticismo se hizo oír en el nuevo sound de Lole y Manuel, donde se fundieron una nueva lírica de alusiones arabescas con las raíces musicales flamencas.

Otros seguirían este ejemplo desde sus propias experiencias musicales formando grupos y conjuntos compuestos de músicos flamencos y no-flamencos, gitanos y payos. La segunda mitad de la década de los 70 fueron los años del «dadaísmo rockero aflamencado» (J. M. Costa) creado por músicos como Kiko Veneno, Raimundo Amador y otros, reunidos en "Pata Negra". Con Kiko (José María López Sanfeliú), el flamenco-rock agitanado se convirtió en una de las corrientes más importantes del nuevo flamenco-fusión y motivó a otros muchos como Martirio, Luis Cobos, Diego Carrasco, "Arrajatabla", "Niño Jero", "El Loco Romántico" y Tomás Moreno "Tomasito".

En esta situación se despertó el sentido económico ante el nuevo género flamenco y con ello el marketing. A principios de la década de los 80, Nuevos Medios y Jóvenes Flamencos lanzaron el primer LP bajo la marca registrada de Nuevo Flamenco: lo nuevo se había emancipado y convertido en un valor comercial inconfundible, expresado con letras mayúsculas –pero también en un reto–, en una provocación abierta frente al flamenco tradicional.

Como nuevo subgénero dentro del género o género alternativo al flamenco, el acentuado vitalismo flamenco abrió las puertas a una todavía más amplia diversificación del género. Triunfó el conjunto "Ketama", formado mayoritariamente por los jóvenes de dos de las familias flamencas más emblemáticas de Granada y Jerez de la Frontera: "Los Habichuela"

y “Los Sordera” (José Soto, “Sorderita”; Juan Carmona, “El Camborio”, su hermano Antonio y José «Ray» Heredia). Bajo el patrocinio de Nuevos Medios estrenaron en 1985 con “Ketama”, seguido por “La pipa de kif” (1987) para presentar un año más tarde con “Songhai” una clara contribución a la música transcultural que reúne los gitanos con el Magreb y la cultura mandinga mediante la introducción de la kora en su instrumentación. A partir de ahí no han cesado en sus experimentos musicales y han presentado siete discos más hasta 1995.

También hay que hablar de la salsa-flamenca, es decir, del cocktail fabricado a partir del son cubano y de la rumba flamenca, dos tradiciones musicales profundamente enraizadas en el mundo del flamenco.

No cabe duda de que el cisma con la tradición flamenca no pudo ser más evidente. Será a partir del comienzo de la década de los 80 cuando el flamenco-fusión entrara en su etapa decisiva al desarrollar su propia dinámica vinculada, además, al distintivo de Nuevo Flamenco.

El efecto no se hizo esperar: ganó rápidamente una popularidad inesperada dentro y fuera de la audiencia flamenca. El auge de la producción discográfica flamenca de la década anterior fue contrastado hasta ser sustituido por el éxito económico de los jóvenes flamencos. La nueva perspectiva desató una nueva creatividad, y aunque la calidad de las producciones en muchos casos fuera endeble, quedó demostrado que una nueva generación de flamencos estaba preparada y decidida a responder a los nuevos retos musicales de una manera propia y a pesar de la creciente presión de los aficionados suscritos al modelo mairenista.

### 6.3.3 Diversificación en el flamenco-fusión: en busca de los enlaces culturales de la música andaluza.

Como respuesta a la creciente disidencia en el flamenco durante la década de los 70, los flamencólogos y aficionados comenzaron a expresar su decepción considerando cualquier tipo de fusión como un efecto del experimentalismo y la mezcla de sonidos bajo la influencia de las «músicas foráneas de moda como el jazz y el rock» (Calvo/Gamboa 1994: 138, citando el “Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco”).

Ante este rechazo, numerosos flamencos se vieron animados a buscar aquellos elementos y tradiciones considerados esenciales en la configuración de la música flamenca tradicional. De esta manera, parte del flamenco-fusión orientaría su comportamiento trasgresor hacia otras culturas musicales históricamente relacionadas con la etnicidad andaluza, sobre todo hacia el Magreb y América Latina.

Esta orientación, ya iniciada en los años 20 y 30 del siglo XX por la labor de intelectuales como Lorca, Falla, Blas Infante y José Máximo Khan (“Medina Azara”), culminaría (reanudando la visión romántica del siglo anterior) en la defensa del origen oriental (hindú, bizantino, árabe) del flamenco. La primera respuesta musical a estas teorías no se hizo esperar mucho. En 1934, el pakistaní Aziz Balouch intentó demostrar el origen oriental del flamenco por primera vez de manera concreta: se hizo cantaor y colaborador de Pepe

Marchena y publicó no solamente una serie de cantes en español y árabe, sino que también defendió sus tesis en el libro titulado “Cante jondo, su origen y evolución”, publicado en 1955 (Balouch, 1955).

La fusión del flamenco con sonidos orientales (árabes, turcos, maghrebíes) no es precisamente un fenómeno reciente, sino que está documentada en la primera mitad del siglo pasado, cuando los primeros viajeros románticos explicaron su fascinación por muchos de los cantos andaluces a partir de su supuesta tonalidad arabesca. Con el neorromanticismo resurgió esta visión estética. En 1975 Lole Montoya y Manuel Molina incluyeron «Sangre gitana y mora» en su LP “*Nuevo Día*”. Dos años más tarde Lole promocionó «Anta Oumri» en “Lole y Manuel”, disco producido en El Cairo con motivo del homenaje de la cantaora sevillana a la célebre cantante egipcia Om Kalsoum.

Otros músicos, como el tunecino Anuar Brahem, el turco Kudsi Erguner o el marroquí Chekara colaboraron con flamencos; y el rey del raï argelino, Cheb Khaled, así como el músico turco Levent Yüksel expresarían su fascinación por la música de Paco de Lucía. También hay que mencionar producciones flamencas tan emblemáticas como “Macama Jonda” de José Heredia Maya (en colaboración con la Orquesta de Música Andalusí de Tetuán), a “El Lebrijano”, o a Gualberto, quien buscaba las raíces hindúes del flamenco con el sitar; para no olvidar las entrañables arabescas flamencas de Caracol, “Chato de la Isla”, “La Charo”, “La Conja”<sup>8</sup>. Habría que añadir, además, a Amina, Remedios Amaya, “La Susi”, “Las Grecas”, etc., etc. En 1988 el grupo “Gitamoraima” introdujo el flamenco bereber, seguido en 1993 por “Radio Tarifa” con su famosa «Rumba argelina». Para cerrar este campo habría que mencionar, además, a la conexión estético-musical con el mundo sefardita establecida por Dino del Monte, Carmen Linares y Pedro Aledo, del grupo “Ensemble Mediterranéen”.

#### 6.3.4 Fusión basada en el modelo tradicional del flamenco: «pureza heterodoxa».

Un comportamiento musical frecuente, aunque muy particular, indica la fusión realizada por flamencos en el propio marco del flamenco tradicional o «puro». Hay fusión y trasgresión en la obra de célebres cantaores como Enrique Morente, Juan Peña “El Lebrijano” y José Monje, “Camarón de la Isla”, así como en la música del guitarrista Paco de Lucía.

En estos casos la hibridación está basada en una transformación endógena y en un enriquecimiento del flamenco clásico, pues todos estos músicos estuvieron profundamente influenciados por la obra de Antonio Mairena. Su fuerte deseo creativo, combinado con su carácter artístico y capacidad expresiva excepcionales, les permite reinterpretar el flamenco puro desde los presupuestos semánticos del flamenco puro, aunque con un feeling procedente de otras culturas musicales o en conexión con ellas.

Dicho de otra manera: cantan y tocan a partir de una síntesis musical, pero dentro de los márgenes del flamenco “más puro”. Sin duda, de acuerdo con su sentido de libertad artística

8. Conja Abdessalam, nacida en Los Ángeles en el seno de una familia de procedencia árabe y que estudió el baile flamenco en España.

empezaron a interpretar no solamente una lírica moderna, sino que también hicieron uso frecuente de nuevas formas de instrumentación y orquestación ajenas al flamenco tradicional. La fuerte presión estética por parte del modelo hegemónico mairenista obligó a estos artistas a demostrar su lealtad hacia el flamenco clásico mediante su virtuosismo. La primera disidencia en este sentido fue quizás el abandono de la lírica tradicional y popular del flamenco en la década de los años 60 y 70 por parte de jóvenes cantaores comprometidos con la lucha contra la dictadura: José Menese, Manuel Gerena, Diego Clavel, Luis Marín y “El Cabrero” utilizaron de manera demostrativa una poesía llena de crítica social y mensajes políticos, compuesta o por ellos mismos o por poetas contemporáneos como Francisco Moreno Galván, Manuel Ríos Ruiz, Antonio Murciano o Alberti, sin olvidar a los poetas del pasado: Antonio y Manuel Machado y Lorca. De esta manera el flamenco tradicional recobró una pureza diferente de la del mairenismo, aunque en su marco. Se trataba de una variante que hizo hincapié menos en la glorificación del pasado del flamenco que en su valor como expresión popular de la lucha existencial frente a la represión.

Sin duda, a partir de la transición y el triunfo de la democracia después de la muerte de Franco, esta corriente dejó de llamar la atención para dar lugar a la aparición de lo que podríamos llamar la era postmoderna del cante. Su característica principal se asentó en una fuerte acentuación de la creatividad y la disidencia individual dirigida a captar la sensibilidad de las nuevas generaciones de jóvenes. La actual hibridación musical del flamenco se basa, pues, en una transculturación interna a partir de la ruptura del modelo cultural anterior y en el creciente dominio de la cultura postmoderna en el marco del flamenco tradicional mismo. Demostraremos este proceso a partir del ejemplo de tres célebres cantaores: “Camarón”, Enrique Morente y “El Lebrijano”.

El primer caso es el de José Monje Cruz, “Camarón de la Isla” (San Fernando, 1950-Badalona, 1992). La actitud heterodoxa de este cantaor gitano se basó en el profundo conocimiento del flamenco en combinación con su evolución personal y su inconfundible personalidad. Cuando “Camarón” lanzó su legendario LP “La Leyenda del Tiempo” en 1979, su trayectoria como cantaor ya contaba con más de diez años en público.

Hoy se da por asentado que a partir de esta fecha se iniciaba un cambio revolucionario en la historia del flamenco basado en la manifiesta antítesis al mairenismo, pero fiel a las tradiciones en el flamenco. Hasta 1968 se crió con ellas, y hasta 1978 amplió y renovó sus conocimientos. Pero, cuando murió en 1992, dejó un nuevo legado estético en el flamenco, una «nueva escuela» sólo comparable con la de Antonio Mairena, Manuel Torres o Tomás Pavón. Su ejemplo ha provocado una revuelta artística y una ruptura con otros modelos anteriores para ajustar la estética flamenca a las necesidades y expresividad contemporáneas. En fin, a partir de Camarón, al flamenco hay que redefinirlo profundamente. A pesar de que muchos aficionados al flamenco tradicional siempre tuvieron problemas con la obra y personalidad del obstinado cantaor gitano, no cabe duda que reforzó de manera decisiva la autoestima de muchos flamencos, especialmente la de los jóvenes gitanos andaluces.

Mientras que Antonio Mairena representa una generación de gitanos cuyo deseo de reconstruir su identidad étnica se arraigaba en una postura pequeño-burguesa, “Camarón” se desmarcó de esta dinámica al representar una generación ya consciente de su peculiaridad

y en proceso de definir sus límites en la manifestación del cante como expresión universal. “Camarón”, en estrecha colaboración e incluso marcado por la personalidad de su amigo Paco de Lucía, fue capaz de crear y fascinar a un nuevo tipo de audiencia, no solamente a nivel nacional, sino también internacional. Su arte fue reconocido y valorado por flamencólogos como Manuel Ríos Ruiz quien terminó su “Ayer y Hoy del Cante Flamenco” (Ríos, 1997) con un serio y muy competente capítulo dedicado al cantaor de San Fernando, en el cual lo denomina «el último artífice» del flamenco de los pasados 25 años (ibid.: 225-230).

Llamado también «el Mick Jagger gitano» (Calvo/Gamboa, 1994: 38), “Camarón” fue capaz de conectar aficionados de músicas muy distintas con el flamenco; lo popularizó sin hacer compromisos en lo que a la estructura básica del cante se refiere. Realmente renovó al flamenco y de esta manera lo salvó para futuras generaciones; creó, como destaca Clemente, «un ideal de pureza alejado del mairenismo» (Clemente, 1995: 28).

Cuando murió ya había creado escuela en el flamenco, con una estética personal que serviría como orientación a cantaores como José Mercé, Duquende y otros. Cuando lanzó su célebre “Leyenda del tiempo” en 1979 (justo cuando el Nuevo Flamenco estaba a punto de aparecer), probablemente no era consciente de que con este trabajo se había convertido en su propia leyenda.

Enrique Morente (Granada, 1942), a pesar de haber nacido unos años antes que “Camarón”, pertenece a la misma generación de flamencos. Su carrera artística se inició a principios de la década de los años 70 con una serie de recitales flamencos en colaboración con Manolo Sanlúcar: “Flamenco: nueva era”, seguido por un LP dedicado al comunista y poeta español Miguel Hernández (“Homenaje flamenco a Miguel Hernández”) en 1971. En 1985 publicó “Cruz y Luna” con poemas de San Juan de la Cruz y Al-Mutamid, acompañado por la guitarra de Enrique de Melchor, obra en la que introdujo la percusión y el teclado como instrumentos inusuales hasta entonces en el flamenco. “Sacromonte” (1986) ya marcaba su nuevo concepto de flamenco: su orientación hacia una expresividad basada en la música clásica (“Fantasía de Cante Jondo para voz flamenca y orquesta”, 1986), en el uso de coros (“Esencias flamencas”), de la poesía de Lorca (“En la casa-museo Federico García Lorca de Fuentevaqueros”, 1990), de la liturgia (“Misa flamenca”, 1991) o la rumba (“Negra si tú supieras”, 1992). Con “Omega” (1995) llegó a su cumbre artística, por el momento, con una obra compleja y fascinante que reúne toda su experiencia profesional con una profunda sensibilidad musical que va más allá del flamenco, sin ocultar sus rasgos elementales. Además de ser un cantaor con una clara dedicación a la adaptación de la poesía española al flamenco, Morente ha hecho uso de su talante polimórfico en el escenario (“Phedra”, “Macama Jonda”, etc.).

Juan Peña “El Lebrijano” (Lebrija, 1941) comenzó a alejarse de la ortodoxia mairenista hacia 1970, aunque su primer verdadero éxito fue “Persecución” (1976), obra basada en el trabajo dramático del poeta Félix Grande que narra la suerte de los gitanos desde su llegada a la Península en el siglo XVI hasta el Real Decreto de Carlos III (1783). En 1982 lanzó “Ven y sígueme”, un tipo de rock-ópera flamenca con la correspondiente instrumentación más un coro clásico, de calidad dudable, que hizo opinar a Clemente: «Una obra irregular que no tiene trascendencia» (Clemente, 1994: 33).

Pero “El Lebrijano” no dejó de buscar nuevos estímulos creativos mediante el encuentro con otras culturas musicales: Entre 1983 y 1998 su obra flamenca se orientó progresivamente hacia la (ya repetida) fusión con la música andalusí, expresándose en la colaboración con la Orquesta del conservatorio de Tanger (“Reencuentros”, 1983), la Orquesta Andalusí de Tanger (“Encuentros”, 1985; “¡Tierra!”, 1989) así como, en 1998, “Casablanca”. Como demuestra su CD en torno a la saeta (“Lágrimas de cera”, 1999).

Juan Peña ha llegado a sintetizar los tres elementos culturales básicos adscritos por algunos musicólogos (Pedrell, Falla, Romero) a la música andaluza y especialmente al flamenco: el canto litúrgico-bizantino, la música árabe-bereber y el canto sinagoga.

## 7. Conclusiones: la pureza heterodoxa como comportamiento musical.

Resumiendo, puede decirse que el Nuevo Flamenco es un concepto artístico surgido del marketing a raíz de una serie de manifestaciones recientes de la música y estética flamenca fusionada con otras músicas, que más tarde pasaría a ser una orientación e incluso un patrón estético importante para muchos artistas flamencos.

Se trata, pues, de una manifestación de la continua trasgresión musical que caracteriza al flamenco desde sus inicios en torno a 1850. El flamenco-fusión en general es la consecuencia de una serie de cambios decisivos en el comportamiento musical y en el significado cultural que la condición postmoderna atribuye al flamenco. Lo importante es señalar que estos cambios no pueden reducirse simplemente a la dimensión económica; más bien se trata de un proceso complejo que explica la tendencia hacia la World Music y la comercialización de lo étnico como consecuencia de un profundo cambio en la “cosmovisión” y la aparición de una nueva sensibilidad en la percepción de la realidad a consecuencia de la revolución científico-tecnológica, el impacto de las nuevas infraestructuras y la comunicación, el aumento del nivel educativo y cultural general y la necesidad de trasgresión respecto al Estado y las culturas nacionales<sup>9</sup>. Esa dinámica explica –en el caso del flamenco– la aparición de un nuevo tipo de «pureza heterodoxa» en el marco de la globalización musical, comprendida como «glocalización», frente a la anterior «pureza racial» o étnica basada en las identidades gitana y andaluza, comprendida como efecto paradójico y contradictorio del (proto) nacionalismo andaluz, agudizado en el transcurso de la globalización cultural y su tendencia a disolver o redefinir identidades tradicionales.

En la era postmoderna, la autenticidad ya no “funciona” como norma estética en torno a lo étnico, sino se busca más bien en la expresión personal, individual, del artista.

Con respecto a este cambio especialmente en el comportamiento musical, podemos destacar los siguientes fenómenos.

9. Ernesto Canclini, en su célebre monografía dedicada a las culturas híbridas, hizo hincapié en el carácter complejo de los procesos de hibridación, al destacar que “el tránsito de lo discreto a lo híbrido, y a nuevas formas discretas” se refiere especialmente a mezclas de elementos étnicos o culturales “con productos de las tecnologías avanzadas y procesos sociales modernos o posmodernos (...) para designar las mezclas interculturales propiamente modernas, entre otras las generadas por las integraciones de los Estados nacionales, los populismos políticos y las industrial culturales” (Canclini, 2001: 15, 22 y 23).

- a) La actitud trasgresora y de desviación, surgida a partir de la década de los años 60, estuvo guiada por la búsqueda de nuevos determinantes culturales en la música.
- b) La obstinación por parte de la tradicional audiencia flamenca en su defensa del ortodoxo modelo mairenista.
- c) La cultura popular urbana contemporánea, influenciada por la estética postmoderna, ha debilitado la anterior vinculación étnica del flamenco, generando nuevas actitudes a partir de la creciente fragmentación de la expresividad y alienación de sus bases étnicas y culturales, así como al mismo tiempo ha incentivado la tendencia hacia una construcción de identidad individualizada a partir de un cierto eclecticismo («pastiche») relacionado con la situación del mercado.
- d) La tendencia a comprender la disidencia en el flamenco como una manera de volver a las raíces culturales de la identidad andaluza en un mundo mass-mediaticizado y tecnologicado, caracterizado por el anonimato y la soledad del individuo.
- e) La creciente difusión internacional del flamenco como consecuencia de la globalización de las culturas y del uso de la música como medio supracultural permite establecer una comunicación minimalista entre las distintas culturas y regiones del mundo.
- f) La capacidad del flamenco para servir como vehículo de la transculturación musical le convierte a su vez en objeto de hibridación musical y consecuentemente en una música nueva, distinta, aunque vinculada «genéticamente» con el flamenco tradicional.

Sin duda, la creciente globalización del flamenco suscita el problema de hasta qué punto se trata de una superación del anterior «nacional-flamenquismo» y no de una simple sustitución del tópico etnocentrista-nacionalista por otro nuevo, el de la globalización y el simulacro musical. El cuadro del cambio musical a nivel global comprende no sólo el comportamiento trasgresor, heterodoxo en la música flamenca contemporánea, sino también su rechazo por parte de los «defensores de la pureza en el flamenco».

Ambas tendencias en la actitud musical no pueden ser analizadas sin tener en cuenta dos condiciones decisivas para la transformación de la mayoría de las manifestaciones culturales y estéticas en la sociedad postmoderna: la primera se refiere a su, a veces, agresiva subordinación a los criterios del mercado capitalista y la producción de mercancías, la segunda al debilitamiento de la tradicional relación entre la cultura con la nación y el estado a consecuencia de la imposición de las condiciones de la globalización y sus contradictorios efectos, que provocan la reaparición del neotradicionalismo y el patriotismo cultural.

Las ciencias sociales contemporáneas consideran que cualquier sistema social o cultural responde al incremento de complejidad exterior con una diferenciación interior en pro de mejorar su capacidad adaptadora. En el caso del flamenco fue la creciente cultura musical internacional la que indujo a su diversificación en concordancia con las nuevas necesidades musicales y culturales. No obstante, la hibridación transcultural no siempre es satisfactoria desde el punto de vista artístico porque la sociedad moderna estimula la creatividad musical en líneas generales en el marco del mercado, es decir, rechaza o excluye cualquier otra actitud, condenándola así a una existencia subcultural y marginada. Frente a esta suerte, los artistas flamencos están obligados a expresarse contra la cultura flamenca representativa u

«oficial», o adaptar su flamenco heterodoxo a los criterios de la cultura postmoderna de la imagen, como se puede deducir de la siguiente afirmación de Clemente.

“...lo cierto es que el flamenco no vende. Por eso, porque no le ven el color del dinero, las compañías discográficas huyen automáticamente del flamenco. En un mercado donde domina lo fácil, los músicos han de someterse a los discutibles principios comerciales del marketing. Hay que aprovechar el tirón de lo aflamencado, pues el flamenco de ley es una ruina.» (Clemente, 1995, pp. 140/141)

En definitiva, el significado cultural del flamenco-fusión se caracteriza por la creciente disolución de su tradicional relación con lo nacional y lo étnico, y por su libre expresividad en el entorno de la «música mundial». Este cambio se refleja en dos niveles:

Primero, en la tendencia hacia la desnacionalización de las músicas étnicas y —como su consecuencia— hacia una nueva relación de los músicos entre ellos a nivel mundial. Como los científicos, los músicos comparten un lenguaje que les facilita superar las limitaciones nacionales, culturales y étnicas para formar comunidades transculturales. Esta base social facilita el intercambio de los distintos sonidos, la aparición de un nuevo «feeling» y una creatividad más amplia.

Segundo, la disolución del «carácter nacional» de muchas músicas permite el desarrollo de nuevas actitudes musicales transgresoras orientadas en posibles fusiones. De este modo, la música aumenta su cualidad como medio universal de comunicación mediante la producción y la percepción de sonidos estructurados, cuya comprensión se basa en una semántica compartida e independiente de cualquier codificación nacional. Como demuestra el peculiar caso del Nuevo Flamenco, estas transgresiones aumentan el grado de variedad de las posibles mezclas y fusiones de sonidos al mismo tiempo que indica nuevas orientaciones y significados culturales, casi siempre influenciados por intereses económicos.

Por esta razón, la hibridación transcultural no puede analizarse sin incluir su estrecha relación con las tendencias hegemónicas que caracterizan la globalización como proceso complejo y contradictorio: la globalización de las culturas, de la música y de la comunicación en general por un lado, y la globalización del mercado capitalista y con él del modelo occidental consumista por otro no coinciden en sus lógicas, aunque la lógica económica y expansionista del capitalismo contemporáneo impone, sin duda, su ritmo a la globalización cultural.

## Bibliografía

- ADORNO, Th. W. 1982. “Zur gesellschaftlichen Lage der Musik” en *Zeitschrift für Sozialforschung*, ed. por Max Horkheimer, 1er año, 1932, pp. 103\_124 y 356\_378. Munich/ reprint.
- ALVAREZ CABALLERO, A. 1994. *El cante flamenco*. Madrid: Alianza.
- APPEN, R. von/Doehring, A. 2001. “Künstlichkeit als Kunst. Fragmente zu einer postmodernen Theorie der Pop- und Rockmusik”, en *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs II*, Beiträge zur Populärmusikforschung 27/28, ed. por THOMAS PHLEPS. Karben: CODA, pp. 13-22.

- BAJTIN, M. 1995. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Traducción de Julio Forcat y César. Madrid: Alianza.
- BALOUCH, A. 1955. *Cante Jondo. Su origen y evolución*. Madrid: Ediciones Ensayos.
- BELL, D. 1992 (1976). *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza.
- CALVO, P./Gamboa, J. M. 1994. *Historia-Guía del Nuevo Flamenco. El Duende de Ahora*. Madrid: Ediciones Guía de Música.
- CANCLINI GARCÍA, N. 2001. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Nueva edición. Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós.
- CLEMENTE, L. 1995. *Historia del nuevo Flamenco*. Valencia: Editorial La Máscara. Colección de cantes flamencos. Recogidos y anotados por Antonio Machado y Alvarez «Demófilo».
- 1996 [1881]. Edición, introducción y notas Enrique Baltanás Sevilla: Portada.
- EICKELPASCH, R. 1997. «'Kultur' statt 'Gesellschaft'. Zur kulturtheoretischen Wende in den Sozialwissenschaften», en: Rademacher, C./Schweppenhäuser, G. (eds.) *Postmoderne Kultur. Soziologische und philosophische Perspektiven*, pp. 10-21. Opladen.
- FEATHERSTONE, M. 1991. *Consumer Culture & Postmodernism*. London, Newbury Park, New Delhi: SAGE.
- FERGUSON, M. 1992. "The mythology about globalization", en *European Journal of Communication*, nº 7.
- GARCÍA GÓMEZ, G. 1993. *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural*. Barcelona: Anthropos.
- GEBESMAIR, A. 2002. "Hybrids in the Global Economy of Music. How the Major Labels define the Latin Music Market", en *Songs of the Minotaur. Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization. A comparative analysis of Rebetika, Rai, Tango, Sardana, Flamenco, and English urban folk*, ed. por Gerhard Steingress, pp. 1-19. Münster-Hamburg-London: LIT-Verlag.
- INGLEHART, R. 1998. *Modernización y posmodernización. El cambio cultural, económico y político en 43 sociedades*. Madrid: CIS.
- JAMESON, F. 1996. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta (Duke University Press, 1991).
- JAMESON, F./Zizek, S. 1998. *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Introducción de Eduardo Grüner. Buenos Aires/Barcelona/México D.F.: Paidós.
- KELLNER, D. 1992. "Popular culture and the construction of postmodern identities", en *Modernity & Identity*, ed. por S. Lash & J. Friedman. Oxford UK, Cambridge USA: Blackwell.
- KING, A.D. 1997. *Culture, Globalisation and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Minneapolis MN.
- LUTTER, Ch./Reisenleitner, M. 1998. *Cultural Studies. Eine Einführung*. Viena: Turia + Kant.
- MARCUSE, H. 1993 (1964). *El hombre unidimensional*. Madrid: Planeta Agostini.
- MOLINA, R./Mairena, A. 1979 (1963). *Mundo y formas del cante flamenco*. 3ª ed. Sevilla/Granada: Librería Al-Andalus.
- MORENO, I. 2002. *La globalización y Andalucía. Entre el mercado y la identidad*. Sevilla: Mergablum.

- MITCHELL, T. 1994. *Flamenco Deep Song*. New Haven and London: Yale University Press.
- Nederveen Pieterse, J. P. 1995. "Globalization as hybridization", en *Global Modernities*, ed. por Mike Featherstone, Scott Lash y Roland Robertson, pp. 48-68. London: SAGE.
- ORTIZ NUEVO, J.L. 1996. *Alegato contra la pureza*. Barcelona: Libros PM.
- PIAGET, J. 1974. «Need and significance of cross-cultural studies in genetic psychology», en: BERRY, J.W/P.R. Dasen (eds.), *Culture and cognition: Readings in cross\_cultural psychology*. London: Methuen.
- PFLEIDERER, M. 1998. *Zwischen Exotismus und Weltmusik. Zur Rezeption asiatischer und afrikanischer Musik im Jazz der 60er und 70er Jahre*. Schriften zur Populärmusikforschung 4. Karben: Coda.
- RÍOS RUIZ, M. 1997. *Ayer y Hoy del cante flamenco*. Madrid: Istmo.
- ROBERTSON, R. 1998. "Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit", en *Perspektiven der Weltgesellschaft.*, ed. por Ulrich Beck, pp. 192-220. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- SMITH, Ph. 1998. "The new American cultural sociology: an introduction", en *The New American Cultural Sociology*, ed. por Philip Smith. Cambridge: Cambridge University Press.
- STALLYBRASS, P./White, A.1986. *The Politics and Poetics of Transgression*. London: Methuen.
- STEINERT, H. 1997. "Musikalischer Exotismus nach innen und aussen. über die kulturindustrielle Aneignung des Fremden", en: Rösing, H. (ed.), *Step Across the Border. Neue musikalische Trends - neue massenmediale Kontexte*. Beiträge zur Populärmusikforschung 19/20, Karben: CODA Musikservice + Verlag, pp. 152-171.
- STEINGRESS, G. 1993. *Sociología del cante flamenco*. Jerez de la Frontera: Centro Andaluz de Flamenco.
1997. *Cante flamenco. Zur Kulturosoziologie der andalusischen Moderne*. Frankfurt am Main/ New York: Peter Lang.
1998. *Sobre Flamenco y Flamencología (Escritos escogidos 1988-1998)*. Prólogo de Manuel Ríos Ruiz. Sevilla: Signatura.
- 2002 a. "La presentación del flamenco como construcción híbrida", en: Gómez, A. (coord.), *El flamenco como núcleo temático*, pp. 31-43. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- 2002 b (ed.). *Songs of the Minotaur. Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization. A comparative analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English urban folk*. Münster-Hamburg-London: LIT-Verlag
- 2002 c. "What is Hybrid Music?", en: Steingress, G. (ed.), *Songs of the Minotaur. Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization. A comparative analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English urban folk*. Münster-Hamburg-London: LIT
- VERLAG WASHABAUGH, W. 1996. *Flamenco: Passion, Politics, and Popular Culture*. Oxford, Washington D.C.: Berg.
- WELSCH, W. 1999. "Transculturality: the puzzling form of cultures today", en *Spaces of Culture. City-Nation-World*, ed. por Mike Featherstone y Scott Lash, pp. 194-213. London: SAGE.

# Aproximación a las condiciones de producción artística en el baile flamenco actual<sup>1</sup>.

Francisco Aiz Gracia

Sociólogo.

## 1. Introducción<sup>2</sup>

Nos interesan las dinámicas del cambio artístico en el flamenco, a las que nos vamos a acercar focalizando nuestra mirada en el ámbito del espectáculo, concretamente en el espectáculo de baile flamenco. Tratamos así de comprender las condiciones de producción artística que permiten la innovación artística en el baile flamenco y que le sitúan como precursor de buena parte de los cambios artísticos que tienen lugar en el flamenco en general. Partiendo de la hipótesis de que el baile es hoy por hoy subgénero aventajado dentro del flamenco —pionero de la transformación artística a la que estamos asistiendo— nuestro propósito aquí es analizar los aspectos socio-productivos que contribuyen a este liderazgo en el cambio.

Cuestiones como el cambio de paradigma artístico, el mercado, la globalización cultural y la creación e independencia artística, recorren este texto como elementos transversales decisivos para comprender estos cambios y para entender tanto el actual apogeo del baile flamenco como el estado de cosas que rodea al arte flamenco, especialmente desde Andalucía.

En el itinerario de este análisis, en primer lugar nos acercamos a las transformaciones recientes en los principales espacios de presentación y ámbitos de distribución territorial del baile flamenco (el paso de los festivales de verano a los teatros de los grandes eventos), que vienen a estar determinadas por el proceso de globalización cultural y las asimetrías en las dinámicas artísticas que este proceso trae consigo. Luego indagamos en las circunstancias históricas asociadas al relevo de marco ideológico y que contribuyen hoy a su talante artístico aperturista. Pasamos a estudiar las formas de financiación, la manera en que éstas contribuyen a instaurar determinados modelos de producción-distribución y condicionan las pautas de creación artística. Después analizamos la paulatina instauración de nuevos

1. Este texto forma parte de los resultados provisionales de la investigación en curso correspondiente a la tesis doctoral dirigida por Gerhard Steingress e inscrita en el Departamento de Sociología de la Universidad de Sevilla.

2. A lo largo del texto vamos a expresar los plurales genéricos en femenino. En castellano al hacer referencia a hombres y mujeres en plural se usa el género masculino, p.e. <<los bailaores>>, <<los artistas>>. Nosotros en este caso diremos: <<las bailaores>>, <<las artistas>>, <<las extranjeras>>, <<las aficionadas>>, etc., refiriéndonos tanto a mujeres como a hombres. No ha de entenderse como un objetivo de modificación del castellano, sino más bien como una invitación a detectar el modo en que la producción científica está calada de valoraciones de género. Comprobarán que este desplazamiento cambia las apreciaciones y contribuye ponderar de forma crítica aquellas valoraciones. Esperamos que disculpen este ardid, que se nos hace particularmente apropiado cuando el tema abordado es el baile flamenco, desarrollado mayoritariamente por mujeres.

perfiles profesionales y las dinámicas de creación artística relacionadas con la innovación: la actitud del riesgo y sus consecuencias para el campo artístico. Por último, abordamos la importancia que para estas transformaciones supone el reemplazo de los públicos.

## 2. Mudanza de espacios del espectáculo flamenco: de los festivales de verano a los festivales globales, de los pueblos a las grandes ciudades.

### 2.1. De los festivales de verano a los festivales globales

Atentos a la evolución artística del espectáculo flamenco, conviene prestar interés a las transformaciones que se han producido en los ámbitos de presentación escénica y analizar el modo en que estas transformaciones influyen como condicionantes de la creación y la práctica artística de nuestros días. Aludiremos a la transición de los modelos dominantes de presentación: de los festivales de verano a los grandes festivales globales de hoy, y a los cambios socio profesionales que este relevo implica.

#### 2.1.1. El cante sobre el baile

Los festivales de verano de flamenco surgen en los setenta, al calor de la época de la revalorización, y se instauran durante el mairenismo. Viven su auge en los 80 y los 90, y hoy se encuentran en declive: “después de la era de Antonio Mairena los ‘festivales’ terminaron por caer al punto de mayor desinterés, aunque pervivan”<sup>3</sup>. Tienen lugar en numerosos pueblos andaluces (aunque también en algunos no andaluces), especialmente durante las fiestas del pueblo, y están organizados por los socios de la peña flamenca local. Se acondicionan grandes recintos al aire libre para una única pero larga sesión. Suele tratarse de la sucesión de actuaciones en un extenso programa, **mayormente de cante**, de menor a mayor importancia, que son introducidas por un presentador. El público es sobre todo local, comarcal y –dependiendo de la importancia del evento– hasta estatal. La financiación de estos eventos es una de las nuevas iniciativas de democracia cultural a cargo de los primeros ayuntamientos democráticos tras la dictadura franquista. Estos festivales expresan la competencia entre los pueblos vecinos rivalizando en la calidad de sus carteles (programación). El agotamiento de esta fórmula está asociado a la crisis del paradigma artístico e ideológico del mairenismo –instaurada desde mediados de los años cincuenta–, en la que decaen las reglas, valores y orientaciones artísticas de esta fórmula y a la que haremos alusión más tarde. Conviene insistir en que los festivales de verano tienen al cante como principal protagonista, lo que queda constatado en el nombre de algunos de ellos: “festival de cante grande”, “festival de cante jondo”, etc. Entre los festivales más destacados podemos mencionar algunos como Mairena del Alcor, Utrera, Lebrija y Morón de la Frontera.

3. Ángel Álvarez Caballero, en la conferencia “La evolución del espectáculo flamenco” pronunciada en las “I Jornadas sobre la Programación y Difusión del Flamenco”, 13-14 de diciembre de 2001, Sevilla, Feria Mundial de Flamenco - Bienal de Flamenco. Ver también Gómez, A., 1994.

### 2.1.2. El baile sobre el cante

Llamamos grandes festivales globales a los eventos musicales de flamenco de gran formato que tienen lugar en unas pocas ciudades andaluzas, estatales e internacionales y que concentran una producción de espectáculos y actuaciones considerable en proporción a la oferta de acontecimientos anuales. La duración aproximada de estos eventos es entre dos semanas y un mes, con una oferta variada de actividades entre las que destacan los grandes espectáculos, cada uno de los cuales transcurre en una sesión por noche en un teatro o espacio similar. La Bienal de Flamenco de Sevilla se ha mantenido como pionera en este formato a lo largo del tiempo desde los años noventa, recibiendo atención privilegiada el subgénero del baile flamenco. Una atención preferente que se mantiene como denominador común de la mayoría de festivales globales y gracias a la cual el baile se sofisticó en la coreografía y en otros aspectos que veremos más adelante. Los llamamos festivales globales por su interconexión y gran proyección internacional, que permiten un seguimiento internacional y hacen que la mayor parte de su público sea de origen extranjero. Hoy, los festivales globales programan mirándose entre sí, bien espoleados por la competencia entre iguales, bien —en el caso de los españoles— como expresión de la competencia entre las instituciones organizadoras, a menudo de diferente signo político.

Entre los festivales globales, en su edición correspondiente al año 2004, destacamos: XIII Bienal de Flamenco de Sevilla; VIII Festival de Jerez; IV Flamenco Festival U.S.A.; XII Festival Flamenco Caja Madrid; LIII Festival Internacional de Música y Danza de Granada; XVII Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba; XLIV Festival Internacional del Cante de las Minas, La Unión; XVI Festival de Mont de Marsan.

Además de los cambios en el modelo de presentación y su distribución territorial, prestemos atención a los cambios del espectáculo en cuanto a su formato de presentación: el baile se instala de nuevo en el teatro.

### 2.1.3. Condiciones técnicas de presentación: del espontaneísmo al perfeccionamiento.

Para comprender lo que ha supuesto el relevo protagónico del baile sobre el cante, y del teatro sobre el escenario de los clásicos festivales de verano, sirva esta comparación.

Por un lado, las condiciones técnicas de un festival descritas críticamente por Agustín Gómez: “El desastre de un festival empieza en su estructura tercermundista: deficiente iluminación, barra mal situada, asientos incómodos, un bosque de micrófonos que hay que retocar para cada artista que se sienta ante ellos... Todo esto pone nerviosos a los artistas y a su público. Los únicos felices son los cazadores de autógrafos, de la botella de güisquí que anda por allí trasconejada, de anécdotas y murmullos de laterales”.

Y añade: “El artista jamás se ocupa de ello a la hora de hacer el contrato. Si pone alguna condición es la de cantar a tal hora o de ir en tal o cual lugar en el orden del programa. Jamás impone una determinada megafonía, algún elemento de camerino para su comodidad; si es bailaora jamás se adelanta, aunque sea unas horas antes, para inspeccionar el tablao. Sólo he conocido tres casos absolutamente excepcionales: Antonio [Ruiz Soler], Mario Maya y Blanca del Rey, siendo la más exigente para la sonoridad y calidad del tablao este última”.

Y concluye. “En el momento justo de subir arriba es cuando advierten que la megafonía es malsísima, que la silla se derrenga, que las tablas no suenan, que la luz es molesta”<sup>4</sup>.

Por otro lado, la relación de categorías profesionales descritas en la ficha técnica del espectáculo de baile “Dime”, de la Compañía Javier Barón, la pasada Bienal en el Teatro Central<sup>5</sup> (9-09-02), que no describe una forma de funcionamiento, pero permite figurárnosla: Vestuario; Zapatería; Patronista costurera; Maquinaria y regiduría; Sonido; Diseño de iluminación; Dirección musical; Escenografía; Construcción de escenografía / cámara negra; Dirección de escena; Producción ejecutiva<sup>6</sup>.

A grosso modo, estos dos casos nos sirven como ilustración con la que contrastar dos contextos y modelos de presentación bastante distintos en su preparación, desarrollo y diferenciación de funciones. Mientras que en el caso de los festivales de verano prima el espontaneísmo y el voluntarismo en la gestión y realización de los eventos, en los festivales globales se percibe un profesionalismo y perfeccionamiento de la puesta en escena.

## 2.2. Hacia la sofisticación de la presentación escénica

Esta “mudanza” de los ámbitos escénicos tipo festivales de verano hacia los programas de los nuevos festivales globales ha estado asociada a la correspondiente “mudanza” en la concepción del espectáculo. Según palabras de Ortiz Nuevo, uno de los artífices de la Bienal de Flamenco y director de buena parte de las ediciones.

“Si en las primeras bienales, lo que se planteaba en los escenarios eran conciertos más o menos bien organizaos, a partir de la tercera [1984] ya el hecho teatral, el concepto de espectáculo, el sentido del ritmo, no ya de las actuaciones en concreto, sino del conjunto de las obras que se planteaban, tienen una escenificación. Yo recuerdo como a partir de la tercera Bienal desaparece del escenario la figura del presentador. Era una figura absolutamente irrenunciable, y [aunque] a mi modo de entender, más que ayudar al conocimiento y al disfrute de los flamencos, estorbaba. Eso es una senda, un camino que se empezó a recorrer y que todavía continúa”<sup>7</sup>.

Asistimos desde los años noventa a una clara tendencia hacia la especialización de los espectáculos liderada por el baile. En estos se aprecia una sofisticación y mayor elaboración de la coreografía, pero también de la dirección escénica, iluminación, sonido y música. Tal como declara José Luis Castro Blandón, director del Teatro de la Maestranza de Sevilla (1800 localidades) en relación al espectáculo de baile.

“Lo he visto crecer, soy optimista, sobre todo en una línea –dentro de todos los espectáculos y artes, música y ópera en general– lo he visto crecer en la presentación. He trabajado como director de escena colaborando con el flamenco y he visto como hay una gran interés y esfuerzo por presentarlo con niveles de rigurosidad y calidad, seriedad que no existían en esos

4. Agustín Gómez, 1994:30.

5. No estamos hablando de una superproducción. Como referencia apuntamos que el Teatro Central dispone de 450 localidades.

6. La *ficha artística* de este mismo espectáculo: baile y coreografía; artista invitado; cante; guitarras; percusión; recitador; funambulista; participación especial; música; selección de textos; adaptación de textos cantados.

7. Ortiz Nuevo, J. L. Ponencia introductoria a la Mesa Redonda “La evolución de espectáculo flamenco”.

primeros momentos cuando empecé hace 15 años. Yo pienso que ese es el camino. Eso se agradece, y lo digo como director de espacio escénico donde hay que vender entradas”<sup>8</sup>. El concepto de arte como actividad colectiva de la que habla Becker (1984) se va acentuando en el espectáculo flamenco. Prima un planteamiento de trabajo coral en el espectáculo basado en la especialización y orientado a la orquestación de haceres. En palabras de José Luis Ortiz Nuevo.

“Hay que cuidar la producción ...el artista no puede ser, no debe ser escenógrafo, iluminador, director escénico, guionista, etc. En el momento en que el hecho flamenco se plantea con esos otros parámetros y circunstancias, ha de contemplar la necesidad de que no sólo el canto, baile y música tengan calidad extraordinaria, sino que también lo tengan estos otros elementos de la naturaleza escénica, como son desde la propia producción, hasta la propia iluminación, vestuario, etc”<sup>9</sup>.

Pero también se practica la colaboración como intersección de disciplinas, préstamos y desafíos artísticos: “Creo que también se empieza ya a colaborar con otros creadores y con otros artistas que no tienen por qué estar en tu onda flamenca, ni mucho menos. Gerardo [Núñez] está trabajando con gente del jazz y es un caso. O Pedro [G. Romero], que viene del arte contemporáneo y colabora con gente del flamenco también”<sup>10</sup>.

Javier Latorre critica ciertas formas de representación escénica como “el apalancamiento de lo que no es la danza: la guitarra y el canto, a nivel de la presentación [escénica]. [La] guitarra menos, pero el canto está totalmente anclado en el pasado a nivel de presentación: el guitarrista aquí sentao, aquí el cantaor, aquí el whisky, diez minutos de afinación entre canto y canto. Eso se ha quedao totalmente caduco”<sup>11</sup>.

No obstante, está por instaurarse la correcta diversificación de espacios que permita el desarrollo de los diversos formatos de presentación más allá del gran espectáculo de baile. “En el mundo, en general, el espectáculo tiene reglas y los espacios también. Ópera al aire libre no la he visto bien hecha nunca. Ver a un cantaor durante dos horas seguidas en la Maestranza no se resiste. No cualquier cosa se puede hacer en un espacio muy grande... En la Maestranza ver a un cantaor a 50 metros, aunque la acústica sea muy buena, aquello pierde mucho”<sup>12</sup>. En este sentido, es de destacar la pluralidad de escenarios y propuestas abarcada en el Festival de Jerez<sup>13</sup>.

Aunque no es nuestro interés en este texto ahondar en las novedades musicales e instrumentales, se impone declarar que consideramos obsoleta para estos tiempos de fuerte hibridación la clásica categorización que divide al flamenco en tres subgéneros: canto, toque y baile (en un orden, por cierto, también obsoleto). La entrada de otros instrumentos

8. Declaraciones en la Mesa Redonda “La evolución de espectáculo flamenco”.

9. Ortiz Nuevo, J. L. Ponencia introductoria a la Mesa Redonda “La evolución de espectáculo flamenco”.

10. Declaraciones de Javier Latorre en la Mesa Redonda “Evolución del flamenco”. Latorre es bailarín y coreógrafo de gran reconocimiento formado en los 80 en el BNE. Su compañía ha obtenido el premio a la mejor coreografía en el XII Bienal de Flamenco por el espectáculo de baile –de singular valor coral– “Rinconete y Cortadillo”.

11. Declaraciones de Javier Latorre en la Mesa Redonda “Evolución del flamenco”.

12. Declaraciones de José Luis Castro en la Mesa Redonda “La evolución del espectáculo flamenco”.

13. Visitar [www.villamarta.com](http://www.villamarta.com)

musicales no es inédita, pero sí fecunda y de creciente aceptación. Algunos de ellos cuentan con una reciente historia específica, como por ejemplo el cajón, que es desarrollado como instrumento flamenco por el bailarín y percusionista Manuel Soler a principios de los ochenta en el sexteto de Paco de Lucía y que ha proliferado con una fuerza inusitada abriendo camino al uso ocasional de otros instrumentos de percusión (congas, dyembé, tabla, darbuca, pandereta, etc)<sup>14</sup>.

### 2.3. Concentración y periferización

Los festivales globales forman parte de una nueva configuración de las dinámicas artísticas propia de la globalización cultural que, según la interpretación de Rodríguez Morató (1999), trae aparejada la concentración de los recursos, contextos de distribución e instancias críticas de legitimación cultural propias de los ámbitos artísticos en las llamadas ciudades globales.

Si los festivales de verano eran eventos de carácter local que tenían lugar por toda la geografía andaluza –y a veces fuera de ella– organizados por peñistas y financiados por ayuntamientos, las actuales citas de los festivales globales están organizadas por instancias oficiales y financiadas por diversas instituciones. Los festivales globales cuentan con nutridos programas de primeras figuras y actividades que concentran a crítica, especialistas y aficionadas estatales e internacionales. Estos últimos son menos numerosos que aquellos primeros y están localizados únicamente en los centros artísticos del flamenco, unas pocas ciudades entre las que destacamos a Sevilla, Jerez, Granada, Madrid y Córdoba, aunque se está dando una ampliación a alguna otra ciudad del norte de Europa y de los EEUU.

Pese a ello, no han dejado de proliferar, tanto en el Estado español como en el ámbito internacional, convocatorias de media y pequeña escala en diversos ámbitos de presentación: peñas flamencas, centros culturales e incluso teatros de pequeñas y grandes ciudades, propuestas que generalmente gravitan en torno a aquellas ciudades globales. Como puede comprobarse en el calendario de festivales de la web del Centro Andaluz de Flamenco (CAF)<sup>15</sup> –resulta fácil distinguirlos de los festivales globales– las presentaciones de estos pequeños eventos tienden a reducirse a un único recital o espectáculo y no al amplio cartel que caracterizaba a los clásicos festivales de verano ni a los grandes eventos actuales. Estos últimos suelen incluir en su programación talleres y seminarios de guitarra, baile o percusión, conferencias, mesas redondas, ruedas de prensa, exposiciones de pintura y fotografía, ciclos de cine, etc. Este carácter aglutinador de diferentes artes y actividades culturales indica la orientación del flamenco hacia un concepto de arte integral.

En el marco de esta nueva configuración del panorama flamenco que temporalizamos desde el comienzo de los años noventa hasta la actualidad, se ha producido una periferización del

14. Para profundizar en la reciente proliferación instrumental del flamenco, a la que el autor atribuye el timón de los futuros cambios en el género, ver el interesante artículo de Juan Vergillos “Un nuevo tiempo flamenco: síntesis y consenso en la nueva sensibilidad”, Sevilla, diciembre de 2002.

<http://www.flamenco-world.com/magazine/about/vergillos/evergillo1.htm>

15. [http://caf.cica.es/mundo\\_flamenco/fcal\\_festivales.php3](http://caf.cica.es/mundo_flamenco/fcal_festivales.php3)

territorio cultural flamenco, una nueva redefinición del mapa territorial de las dependencias con respecto a los estos centros artísticos. Rodríguez Morató (1999) señala ciertos mecanismos de periferización cultural que encontramos relacionados con el proceso de desaparición de los festivales de verano y auge de los festivales globales al que asistimos hoy. El fenómeno de la globalización cultural ha traído consigo el reforzamiento de la centralidad de las grandes ciudades que ya estaba presente en la modernidad. Las diferencias entre las urbes aumentan y tiende a acentuarse un patrón asimétrico en cuanto a la distribución de recursos que en ellas se pueden encontrar<sup>16</sup>.

Remitiéndonos a la cultura, constatamos que se agudizan las diferencias territoriales en cuanto a los patrones de disponibilidad de estos recursos. Pensando en un continuum en uno de cuyos extremos se hallan las grandes ciudades como centros artísticos, y en otro las periferias, asistimos a una carrera vertiginosa hacia la globalidad (*locus vacui*) en la que estos centros acumulan infraestructuras y acrecientan su configuración histórica como enclaves emblemáticos de la cultura (principal lugar de innovación artística), mientras que las periferias se alejan cada vez más de la circulación de recursos y posibilidades de creación.

#### 2.4. El festival global por excelencia

El festival pionero de esta nueva configuración territorial —y quizás el mayor evento y escaparate internacional que hoy envuelve al flamenco— ha sido la Bienal de Arte Flamenco de Sevilla, creada en 1980. En la actualidad, un evento como la Bienal de Flamenco, junto con la recién creada la Feria Mundial de Flamenco de Sevilla, se ha convertido en el principal acontecimiento de creación artística y producción internacional de flamenco. Desde la V Bienal (1988), dedicada al baile, se ha trazado una estrecha relación entre los festivales globales y el baile flamenco.

“Celebra Sevilla su V Bienal de Arte Flamenco entre los días 6 de septiembre y 16 de octubre, en una edición dedicada fundamentalmente al Baile. [...] Un concurso de Jóvenes y el Giraldillo del Baile, producciones de estreno absoluto, espectáculos teatrales, sesiones cinematográficas, junto a las más claras y tradicionales formas del baile flamenco, conforman un ambicioso panorama de espectáculos que se completa con exposiciones y publicaciones centradas en el mundo de la danza andaluza” (VVAA, 1988: 198).

La importancia del baile ha ido creciendo en tanto que se ha erigido como la estrella de los nuevos festivales globales en su paulatina instauración como los espacios de presentación por excelencia. La Bienal, como algunas de estas grandes convocatorias, con su consigna de espectáculos de estreno, viene marcando los hitos de creación de espectáculos de baile, instaurando ciertos ciclos de creación artística. Es frecuente para numerosas compañías de baile la generalización del ciclo de producción artística de espectáculos marcado por los

16. Beaverstock, Smith y Taylor, en <<A Roster of World Cities>>, distinguen tres tipos de ciudades globales: alfa, o ciudades mundiales con todos los servicios (primero N.Y., Londres, Tokio y París; luego Chicago, Frankfurt, Hong Kong, Los Ángeles, Milán y Singapur); beta, o ciudades mundiales mayores (Bruselas, Madrid, México D.F., Moscú, San Francisco, San Pablo, Seúl, Sydney, Toronto y Zúrich); gamma, o ciudades mundiales menores (Miami, Amsterdam, Barcelona, Berlín, Buenos Aires, Caracas, Ginebra, Montreal, Shanghai, Taipei y Washington) (Citado por Yúdice, 2002).

estrenos de la Bienal de Flamenco cada dos años, así como sus subsiguientes ciclos de distribución a través de las eventuales giras del baile. Estos ciclos acarrearán una serie de consecuencias sobre las pautas de creación artística que no siempre son positivas.

Determinadas artistas del baile acusan cierto estrés creativo por supeditar su inclusión en el programa al estreno de un espectáculo<sup>17</sup>. La fuerte competencia instaura una tendencia a la espectacularidad que aumenta el volumen económico de las producciones y suele ir en detrimento de las posibilidades de distribución del espectáculo tras el estreno. Este frenesí productivo y la marcada grandilocuencia de las propuestas trae como consecuencia que la gran mayoría de los estrenos mueran nada más nacer. Sin embargo es innegable el alto ritmo de creación artística que el baile está alcanzando en estos años espoleado por el auge de los festivales globales.

## 2.5. Precedentes del flamenco en los teatros

Este cambio de formato hacia los nuevos espacios escénicos resulta determinado por un importante relevo en los tipos de público y sus formas de consumo, pero también del giro de las políticas culturales. Las nuevas citas culturales apuntan a lo que Álvarez Caballero llama los nuevos grandes festivales, ya próximos a las nuevas formas de representación escénica para el flamenco, que no son otras que las propias de un ámbito escénico reinstaurado, el teatro.

En la historiografía del flamenco hay una etapa del s. XX considerada por algunos autores como teatral. Con el baile como protagonista, esta etapa comienza a principios del s. XX y se extiende a su largo, liderada por figuras como Pastora Imperio, La Argentina, La Argentinita, Vicente Escudero, Pilar López, Antonio Ruiz, Rosario, etc.<sup>18</sup> Si bien Steingress (1989, 2003) y Ortiz Nuevo (1990) demuestran que la relación entre el flamenco y el teatro no es tan reciente, sino que se remonta al s. XIX. Este último insiste recientemente en que “el encuentro entre el flamenco y lo teatral no es, como se ha creído, o se cree aún por muchos, algo reciente, ...Las investigaciones demuestran que incluso antes de que el flamenco se nombrara como tal y de que el género se acabara de codificar [segunda mitad del s. XIX] ... en la etapa que podemos llamar como protoflamenca, ...ya entonces, los músicos, los danzantes, los cantaores, están en el teatro”<sup>19</sup>.

Dado que nuestro objetivo es localizar los precedentes de las actuales tendencias en el baile flamenco, definidas por el espacio teatral, nos interesa el momento de la historia reciente del

17. A la pregunta de un aficionado de si es positivo estrenar espectáculos tan a menudo, respondía la joven figura del baile Antonio el Pipa: “eso es malo, porque los creadores no somos máquinas de crear. No te pueden exigir, pero muchas veces nos vemos obligados por el mercao, que como primera cláusula en tu contrato te exigen que sea un estreno. Entonces como muchas veces nos debemos al mercao porque vivimos de esto, no tenemos más que la obligación de acatar lo que se nos exige, pero no por decisión propia. Lo ideal sería un espectáculo y a ese espectáculo darle toda la vida que se mereciera ... y después ir a por otro trabajo cuando ya tú lo tengas bastante mascao. Pero como no todo se puede hacer como uno quiere...” Conferencia “El estudio del baile flamenco”, en la peña flamenca Tío José de Paula; Jerez de la Frontera, 7/11/02.

18. Ver Álvarez Caballero, 1998 y Navarro García, 2003.

19. J. L. Ortiz Nuevo, “La evolución del espectáculo flamenco”, ponencia introductoria a la Mesa Redonda “La evolución de espectáculo flamenco”. Ver además Navarro García (2002).

flamenco en que el baile adopta determinadas claves escénicas influido por el ámbito de los teatros. El teatro funciona como elemento aglutinador de una serie de condiciones técnicas que aportan el marco para la creación artística. Es así que insistimos en resaltar la época teatral del s. XX más que la anterior del s. XIX y adoptamos el término usado por García Navarro (2004): el ballet flamenco, que abordaremos en breve.

### 3. Claves históricas de la apertura actual: la alas del baile por su ausencia de la estandarización mairenista.

En cualquier arte, uno de los aspectos que más condiciona la producción es el bagaje histórico, aquellos valores que han sido estatuidos en tradiciones artísticas. Se trata de valores y reglas de funcionamiento que afectan a las prácticas, tanto en el acatamiento de su dictado como en la divergencia respecto a éste. En este sentido, también la coyuntura histórica es condicionante de la creación artística en lo que respecta al talante aperturista o por el contrario restrictivo.

Para entender el estado actual del baile flamenco, y aún sus perspectivas de futuro inmediato, es importante considerar las alas que le aporta la línea del ballet flamenco (¡vía ultramar!) como referente artístico, ya que le permite tomar distancia con respecto a las claves arcaizantes de la estandarización mairenista.

Así, para analizar las claves históricas que ubican a buena parte del baile actual en una órbita aperturista hay que remontarse a la línea del ballet flamenco. Según José Luis Navarro (2003), el ballet flamenco nació el 15 de abril de 1915 en el Teatro Lara de Madrid con el estreno de la obra “El Amor Brujo”.

“Con estas representaciones Pastora Imperio y [Manuel de] Falla habían escrito un nuevo capítulo en la historia del baile flamenco. Habían llevado a cabo otra fusión trascendental en el devenir artístico de esta danza. Habían demostrado que todo el patrimonio de pasos y mudanzas perfilado y acumulado en los tablaos de los cafés de cante era apto para expresar la emoción contenida en una partitura clásica, que la fusión del flamenco con la música sinfónica no sólo era posible, sino que podía enriquecer artísticamente a ambos mundos. Había nacido el Ballet Flamenco. Se iniciaba así una nueva época para la danza jonda, proponiendo derroteros insospechados para este arte y se volvían a abrir de par en par las puertas de los mejores coliseos del mundo para esta manifestación artística andaluza”. (Navarro García, 2003: 30)

El ballet flamenco constituye una línea artística que discurre a lo largo del s. XX de forma paralela (más o menos convergente según la época) a la corriente central del flamenco hasta nuestros días. Precisamente su discurrir paralelo (y en este caso poco convergente) permite al ballet flamenco evitar cierta autoreferencialidad y encapsulamiento característico de la estandarización mairenista<sup>20</sup> cristalizada a partir de la llamada época de la revalorización. El

20. Es necesario precisar que el movimiento mairenista se desarrolla como un paradigma que, si bien surge en torno a los postulados del cantaor e ideólogo Antonio Mairena en los años sesenta (Vid Molina R. y Mairena, A., 1963), a lo largo de los años escapa a éste y es desarrollado por otros agentes. En los noventa y aún hoy asistimos a su declive.

auge actual del baile flamenco debe mucho precisamente a la desatención de que fue objeto esta línea de baile flamenco en el momento histórico de la revalorización. Se puede decir que la parte del baile flamenco que era el ballet flamenco “escapó”, en buena medida, a esta estandarización proyectada, principalmente, sobre el entorno del cante. El periplo del ballet flamenco por circuitos internacionales compartiendo escenario con otras disciplinas artísticas (danzas, músicas, artes plásticas y cine) permitió la adquisición de un bagaje escénico plural y además concedió a esta orientación la evitación de la enorme codificación del paradigma marenista que estaba teniendo lugar en España. Este tránsito por ultramar le reporta amplia formación escénica y técnica, además de concepción aperturista, inquietud intelectual y afán innovador.

En fin, mientras el marenismo se ocupó de dignificar un flamenco tradicional ciertamente estigmatizado durante el franquismo, la línea del ballet flamenco contribuyó a la dimensión como arte contemporáneo del baile y constituye hoy un referente que permite al flamenco actual emanciparse de los valores más restrictivos del baile flamenco tradicional. Sin embargo, aunque se dio un discurrir paralelo, no se puede hablar de total aislamiento entre el ballet flamenco y la corriente central del flamenco (incluyendo la línea de baile más tradicional que este alberga), ya que siempre hubo intercambio de mano de las artistas<sup>21</sup>.

### 3.1. Revalorización

Al referirnos a la repercusión del fenómeno de la revalorización, y la posterior canonización marenista sobre las formas del flamenco, es más propio hablar de entornos artísticos que de géneros. Es decir, estos procesos de puesta en valor y prescripción neoclasicista tuvieron una aplicación circunscrita a unos ámbitos artísticos donde el alma mater era el cante<sup>22</sup>, aunque conviviera con la guitarra y con el baile tradicional, considerados artes menores. A partir de ello, el cante flamenco se reafirmará con atribuciones puristas y circulará de espaldas al género del ballet flamenco. Este último, de carácter manifiestamente híbrido, discurrirá por derroteros paralelos y será objeto de una cómoda omisión en los ambientes del cante.

Parte del elenco de profesionales que provenían de las troupes de artistas del baile, la canción y el cante (denostados desde los años setenta con el apelativo peyorativo de “ópera flamenca”<sup>23</sup>), cuya tradición recorrió España desde antes de la guerra civil española, vino a parar a los tablaos flamencos.

“Durante las décadas centrales del s. XX, hubo también bailaoras que mantuvieron viva la llama de la tradición, que no quisieron adentrarse en los territorios del baile escénico. Para

21. Uno de los innumerables ejemplos, Chano Lobato, cantaor “p’alante” (en solitario) de la nómina de los clásicos que está recibiendo en su ancianidad amplio reconocimiento, recorrió infinidad de teatros internacionales durante más de treinta años cantando “p’atrás” en la compañía de Antonio el Bailarín, pero también cantó a la bailaora Matilde Coral en los tablaos madrileños. La transmisión de conocimientos del acervo tradicional al ballet flamenco fue y es considerable a través de numerosas figuras, y otro tanto con la inspiración de lo tradicional para el ballet.

22. La sinécdoque que es referirse al “cante” para aludir al arte flamenco en general revela la importancia que tuvo este subgénero en el entorno artístico del que hablamos.

23. Ver González Climent, A., 1975.

ellos, el baile flamenco empezaba y terminaba en los estilos que tenían su homólogo en el cante. Una vez que se daban a conocer en los mentideros flamencos, solían entrar a formar parte de las troupes que, encabezadas por las primeras figuras del cante, del baile o de la canción, se organizaron, a partir de los cincuenta, para alegrar un poco la posguerra. De ellas, además de las compañías de baile, es imprescindible citar a las de Manolo Caracol y Lola Flores, Pepe Marchena, Concha Piquer, Juanita Reina Estrellita Castro, Gracia de Triana, Marifé de Triana, Pepe Pinto, Juanito Valderrama, Antonio Molina, Rafael Farina, Antoñita Moreno, Lolita Sevilla, Pepe Blanco y Carmen Morell, y ya, en los sesenta, la de “La Chunga”. Estos artistas alternaban además su participación en estas compañías con su presencia y actuaciones en los tablaos que, a partir de los cincuenta comenzaron a abrirse en Madrid y otras importantes capitales de nuestro país”. (Navarro, 2004:339).

Tablaos que, hasta los setenta, especialmente en Madrid, fueron los espacios en los que comenzó a fraguarse la dignificación (profesional y sociocultural) del género flamenco. Este entorno aglutinó, por su puesto, al toque y al baile, pero bajo parámetros que emanaban de las quintaesencias del cante, que se ajustaba como ninguno de los otros géneros a la reconstrucción un pasado mítico –invención de la tradición (Hobsbawm y Ranger, 2002)– a la altura de aquellos tiempos de re-habilitación de la historia a través de la cultura.

### 3.2. Dos líneas

Los ámbitos de producción y distribución de la tradición del ballet flamenco son distintos a los del otro flamenco, el llamado baile tradicional, y lo ponen en contacto con otras propuestas artísticas propias de los ámbitos escénicos. La toma de contacto con otras artes y las exigencias e inclinaciones (reglas) del espectáculo orientan a la variante del ballet en una dirección poco convergente con el baile tradicional. Aquel, a diferencia de éste, incide en la depuración técnica del baile y la sofisticación coreográfica. El talante aperturista y experimentador de sus figuras hace que en la “revalorización” de los años ’60, tanto el perfil profesional como la orientación artística resulten de tono distinto al del flamenco tradicional. En este último el baile está presente como ejecución intercalada con el cante (al estilo Paco Valdepeñas o el Funi) o mayormente como número corto que en el espectáculo se alterna con el cante. Figuras en esta línea son los grupos “Los Bolecos”<sup>24</sup> (1969-1973), integrado por Farruco, Matilde Coral y Rafael el Negro, y el “Trío Madrid” (1970-1972), con Carmen Mora, El Güito y Mario Maya<sup>25</sup>. Las motivaciones, en este caso, están más próximas a la filosofía espontaneista del cante, luego resultan bien distintas a las del ballet flamenco<sup>26</sup>.

La importancia de ultramar en el desarrollo del ballet flamenco es muy destacable. Las giras de las compañías de esta vertiente del baile llevaron a sus elencos a “hacer estiercol” por Europa o Rusia, pero también por Latinoamérica y EE.UU. desde el s. XIX<sup>27</sup>. En el s. XX,

24. Ver Martín Martín, M., 1995.

25. Este último artista desarrollará posteriormente una línea más próxima al ballet flamenco hasta llegar a ser un eslabón de transmisión fundamental de esta vertiente hasta las generaciones actuales.

26. Ver Gómez, R., 2002.

27. Ver Steingress (en edición).

los circuitos por escenarios teatrales internacionales se alternaban con otros por ciudades españolas. Entre las artistas más destacadas de la línea del ballet, Navarro García pone el acento en figuras como Pastora Imperio, “La Argentina”, Vicente Escudero, Carmen Amaya, “La Argentinita”, Pilar López, Antonio Ruiz, Mariemma, etc.<sup>28</sup>

El género flamenco mixto de las variedades, que es uno de los marcos del ballet flamenco, se daba en escenarios donde se alternaban espectáculos de diversa índole, desde danza a comedia, recitales musicales, etc. Los montajes coreográficos flamencos eran espectáculo estrella. Desarrollados por un cuadro de baile, estaban protagonizados por una primera figura de danza, o bien una pareja. Con una escenografía para el caso, el repertorio abarcaba desde los “bailes españoles”, bailes de palillos y de la escuela bolera, hasta el flamenco. Pero también se solían desarrollar montajes a partir de las obras musicales de compositores nacionalistas de renombre, que a veces creaban música ex profeso para ellos. La atmósfera creativa de estos ámbitos de variedades se enriquecía además con la aproximación aperturista de los ámbitos intelectuales, así como de otras artes, con las que se da un frecuente transvase de inspiración y contenidos<sup>29</sup>.

Precisamente a partir de los setenta, en plena extensión del mairenismo y su vuelta a las raíces, estalla un movimiento atrevido e innovador dentro de la línea del ballet flamenco que se ha llamado ballet contemporáneo.

“El ballet flamenco se acerca a la corriente mundial contemporánea de hacer espectáculo donde se funde el teatro, luz, color, mimo, sonido, y otros componentes, sin subordinarse unos a otros sino dándoles el mismo rango artístico”. (Martínez de la Peña, 2002: 28).

Sus pioneros son Antonio Gades, Mario Maya y José Granero. El primero de ellos inaugurará la dirección del Ballet Nacional de España, creado en 1978 por el Ministerio de Cultura, que más tarde tuvo en su dirección a Antonio Ruiz Soler, María de Ávila y José Antonio hasta los años principios de los noventa. Esta entidad se constituye en la voz de referencia del ballet flamenco, interpretando a lo largo de su trayectoria las coreografías de las artistas más eminentes y funcionando como cantera dancística de jóvenes aprendices. Algunas de estas jóvenes son ahora primeras figuras y maestras de la generación de adolescentes y jóvenes que va a pronunciarse en los próximos años.

### 3.3. Contraposición

Para aproximarnos a este fenómeno de disyunción no hay mejor ilustración que la contraposición de dos figuras paralelas por su significación y coetaneidad, pero diametralmente opuestas en términos artísticos, Antonio Mairena y Antonio Ruiz. Como nos sugiere Pedro G. Romero, se trata de dos Antonios opuestos, el cantaor frente al bailarín. Aunque

28. Para una aproximación al ballet flamenco de la segunda mitad del s. XX hasta principios de los años 90 ver Martínez de la Peña, T., 2002. Aportaciones al ballet según esta autora: “Antonia Mercé (La Argentina) y Vicente Escudero habían estilizado, Carmen Amaya transvasó al ballet el fuerte temperamento gitano, Argentinita añadió voz y elegancia, Pilar López lo marcó con el sello de la auténtica bailaora andaluza”.

29. Para una relación entre flamenco y vanguardias artísticas ver “INFLAMABLE: programas dobles de cine y vídeo entre flamencos y modernos” y otras actividades en La Máquina P.H. <http://www.fxsudoble.org/pedr/maquina/>

Mairena sabía perfectamente del ballet flamenco y de su predicamento porque llegó a cantarle a Antonio Ruiz, omitió de forma calculada esta tradición dentro de sus postulados y preceptos artísticos. De hecho, ambas orientaciones están enfrentadas y precisamente vienen a representar dos concepciones antagónicas cuya alternancia marca el pulso del flamenco desde sus orígenes en el s. XIX hasta nuestros días: la tradición frente al arte<sup>30</sup>.

Resultado de cuya defensa perviven paralelos los discursos antropologizantes –en los que el valor máximo es la vivencia tradicional– frente a los experimentalistas con el mercantilismo como arma arrojadiza. Lo dijo Demófilo, aunque con otras palabras: en el espectáculo se está atrofiando la dimensión vivencial del flamenco. Aunque el desarrollo actual del capital y del turismo, donde si la dimensión artística sirve para atraer capital, la antropológica sirve para atraer turismo (y ambas movilizan recursos humanos necesarios para la expansión del capital, [Castells, 2000]), disuelve las posibles diferencias que estas interpretaciones pudieran tener.

“El concepto de (la cultura como) recurso absorbe y anula las distinciones, prevalecientes hasta ahora, entre la definición de alta cultura, la definición antropológica y la definición masiva de cultura”. (Yúdice, V. 2002:16)

La línea del ballet flamenco se desarrolló desde la década de 1960 hasta la de 1990 fuera del flamenco como campo, por lo que consideramos su vuelta como una aportación a este campo desde fuera, cuya aplicación deviene innovación. La hipótesis de esta ausencia puede resultar controvertida, pero se sostiene en la medida en que durante estos años de dignificación y estandarización en los circuitos del flamenco tuvo lugar el desarrollo de determinadas variantes del baile que se mantuvieron aisladas de la influencia del ballet flamenco.

### 3.4. Público y afición tradicional

Los foros internacionales donde se desarrolla el ballet flamenco en los años cincuenta y sesenta están libres del corsé de la revalorización, por lo que tiene más abierta la puerta de la creación. Esta apertura se hereda hoy cuando existen infraestructura y voluntad política de mecenazgo, mientras una parte de la afición y aún de la crítica sigue influida por los cánones de la revalorización. Ahora bien, estos cánones están más estructurados para el cante, donde se conoce cada tercio y a menudo se exige su cumplimiento. Menos para la guitarra y aún menos para el baile, sobre el que la propia crítica desconoce buena parte de los códigos (requieren conocimientos de danza y artes escénicas), que además han evolucionado vertiginosamente.

De esta manera, se ha ensanchado hoy la distancia entre el baile flamenco y la aficionada tradicional, que en muchos casos tiene al flamenco como única aproximación a las artes escénicas (incluso a las artes en general). Esta afición tradicional desconoce los nuevos códigos y no tiene costumbre de acudir al teatro, que se llena de un nuevo público

30. A menudo mal interpretadas en la literatura flamenca como un mero antagonismo del valor de uso frente al valor de cambio.

—mayormente compuesto de aprendices—generalmente más interesado en la técnica y reglas del baile que en la definición y antologismo en torno a los palos flamencos.

### 3.5. Economía simbólica en la reconstrucción histórica

Cada episodio de la historia de un arte supone un proceso de recuperación y valorización de artistas faro, así como de canonización de clásicos en un claro ejercicio de economía simbólica. Nos referimos a la economía simbólica del patrimonio de cada campo artístico. Es decir, toda prospección histórica y puesta en valor desde un arte alberga en sí misma las inquietudes respecto a su actualidad, con lo que la historia es preguntada con las preocupaciones del presente y reconstruida al auspicio de éstas. La construcción histórica sirve pues como espejo frente al que vestir nuevas galas.

En la construcción histórica selectiva de la era mairenista es fácil apreciar la ausencia del ballet flamenco. Podemos observar la omisión de sus figuras en la recuperación de los clásicos durante los últimos 50 años. No es que en esta época se haya olvidado la historia del flamenco. Bien al contrario, es un periodo construido al auspicio de la rehabilitación selectiva de determinados clásicos y en función del propósito de construcción del modelo artístico hegemónico, al que en virtud de la distancia histórica identificamos como paradigma artístico. Pero en esta atención a la historia, expresada en estudios de personajes históricos, reediciones discográficas, recuperaciones filmicas, biografías, homenajes y otras muchas formas de reconocimiento, hacen escasa aparición aquellas figuras artísticas y personajes históricos poco convergentes (interpretados como “poco trascendentes”) con las corrientes hegemónicas. Así, personajes artísticos tan significativos en su tiempo, siquiera en la vida pública, como Pastora Imperio y otros muchos del ballet flamenco a lo largo del s. XX, han pasado prácticamente desapercibidos en los últimos 50 años.

En el albor actual de un nuevo paradigma observamos un movimiento de recuperación histórica que comienza a hacerse eco del nuevo tiempo de restitución de lo escénico sacando a la luz la base escénica, la promiscuidad musical y la importancia del baile en el s. XIX y en el XX. Realmente es así desde que Steingress (1989) y Ortiz Nuevo (1990) abrieron la caja de Pandora de la investigación hemerográfica en torno al flamenco en el s. XIX, descubriendo un pasado histórico que ponía en tela de juicio los postulados arcaizantes y puristas atribuidos al flamenco durante la dignificación y estandarización mairenista. Aludiendo al fenómeno de convergencia de cada época entre recuperación histórica y producción artística, el propio Ortiz Nuevo, además de investigador, fue uno de los fundadores de la Bial de flamenco (1980), director de sus primeras ediciones (hasta 1996 - excepto la del 1984) y colaborador en numerosas producciones de talante transgresor en espectáculos, radio y TV. Según él mismo nos cuenta, es desde la Bial de 1988 que el baile comenzó a cobrar un protagonismo significativo.

Tres lustros más tarde, aún continúa el proceso de extensión social que se hace eco y desarrolla estas investigaciones<sup>31</sup>, al tiempo que en el mismo sentido se apagan aquellos

31. En justo ejercicio dialógico, confesamos que este texto suscribe el propósito de recuperación histórica y legitimación social de las nuevas propuestas en el baile.

otros postulados mairenistas y se instaura paulatinamente el proceso de transformación socio profesional al que aludimos en este texto.

#### 4. Mecenazgo institucional

Para entender el cambio del papel del baile flamenco en la era de los festivales globales es preciso remitirse al valor actual que la cultura tiene como recurso,

"... la cultura se invierte, se distribuye de las maneras más globales, se utiliza como atracción para promover el desarrollo del capital y del turismo, como el primer motor de las industrias culturales..." (Yúdice, 2002:16)

Asu vez, conviene prestar atención a la determinación que según Howard Becker tienen los patrones de disponibilidad de recursos sobre las dinámicas de creación artística. Es decir, cómo los recursos se distribuyen temporal y espacialmente, y de qué manera su accesibilidad condiciona las posibilidades de producción artística.

"Los artistas utilizan recursos materiales y personales. Ellos los escogen entre todos aquellos que tienen a su disposición en el mundo artístico en el cual trabajan. Estos mundos difieren en cuanto a lo que pueden ofrecer y en cuanto a la manera en la que pueden hacerlo (...). Lo que resulta disponible y la manera en la cual lo está, influencia el planteamiento de los artistas en el momento en que ellos planifican su trabajo, e influencia también sus acciones cuando ellos emprenden sus proyectos en la vida real. Los recursos disponibles hacen que ciertas cosas sean posibles, otras fáciles y otras difíciles; todo patrón de disponibilidad refleja la influencia de un cierto tipo de organización social y pasa a formar parte del patrón de limitaciones y posibilidades que conforma el arte que es producido". (Becker, 1982: 92)

El modelo de financiación del espectáculo de baile flamenco se basa en el mecenazgo institucional. Hoy por hoy no son más de diez las compañías estables (Ballet Nacional de España, Compañía Andaluza de Danza, Eva Yerbabuena, Salvador Távora, María Pagés, Sara Baras, Antonio Canales, Joaquín Cortés, Rafael Amargo), y algunas de ellas son públicas o reciben ayuda pública. Como ya ocurría en la época de los festivales de verano<sup>32</sup>, el flamenco de primera línea hoy no es rentable a través de la iniciativa privada, es decir, la producción de espectáculos es inviable sin el mecenazgo institucional.

La atención (recursos materiales) que la cultura pública destina al flamenco depende, como en algunas otras artes, de su prestigio social. Este prestigio supone a su vez un reclamo económico y turístico, pero también tiene mucho que ver con su rentabilidad mediática para la ciudad anfitriona (city marketing), para las instituciones públicas (legitimización institucional a través de la cultura) y para la clase política (promoción de figuras políticas).

##### 4.1. Reclamo turístico para la ciudad

Recientemente, la inversión pública en el flamenco se está proponiendo como reclamo a favor del modelo económico de explotación turística. Sin embargo, para que la cultura

32. Ver Gómez, A. 1994.

reciba financiación pública, ¿debe haber datos cuantitativos que permitan a la administración evaluar el beneficio de los festivales en términos de un impacto económico para la ciudad?. Es decir, ¿deben probar su rentabilidad y contribución al desarrollo económico?. La XII Bienal de Flamenco, a través de la Consejería de Turismo y Deportes de la Junta de Andalucía, realizó en 2002 una encuesta dirigida a 640 de sus asistentes durante el mes que duró el festival “para valorar este evento tanto en términos cuantitativos como cualitativos, destacando la valoración económica que ha supuesto para Andalucía”<sup>33</sup>. La iniciativa responde, sin duda, a un reclamo de mayores aportaciones presupuestarias. El resultado arroja una “asistencia de 4.575 visitantes (turistas y excursionistas)”<sup>34</sup> que como media han asistido a 7 espectáculos. Esto ha supuesto ingresos turísticos<sup>35</sup> para la Comunidad andaluza por valor de 7,82 millones de euros (1.301 millones de pesetas)”. El evento cuenta con un presupuesto de 1,6 millones de euros (268 millones de pesetas aproximadamente) procedentes, según el balance de la XII Bienal, de:

Entidad	€	%
Área de Cultura. Ayto. Sevilla	550.936,57	34,2
Consejería de Turismo	150.253,03	9'3
Instituto Andaluz de la Juventud	90.151,82	5'6
INAEM. Ministerio de Cultura	60.101,21	3'7
Supercable	60.101,21	3'7
Cajamadrid	30.050,61	1'9
Ingresos por taquilla	669.118	41,5
<b>TOTAL</b>	<b>1.610.712'45</b>	<b>100</b>

No están incluidas las aportaciones en especie (patrocinio de espectáculos, cesión de espacios, etc.) de la Consejería de Cultura, Diputación de Sevilla y Diputación de Cádiz. Según el presupuesto consignado –y a partir del estudio de impacto económico arriba reseñado– cada euro invertido en la XII Bienal (excluidos los ingresos por taquilla) genera unos ingresos turísticos en Andalucía de 8,3 euros.

#### 4.1. Imagen para la promoción turística

La bailaora Sara Baras, primera figura flamenca del gran público y máximo exponente mediático del flamenco, ha sido la “imagen” en la promoción turística de Andalucía durante

33. Estudio sobre Turismo de Flamenco, realizado durante la XII Bienal de Flamenco. Sevilla 2002. SAETA. Turismo Andaluz. O.T.S.TA. Según nos informan desde la Consejería de Turismo y Deportes, en la XIII edición de la Bienal (2004) se harán públicos los resultados del estudio socioeconómico sobre el flamenco en Andalucía que se proponen realizar con una temporalidad de un año.

34. No se consideran a los propios sevillanos y se supone un total de plazas (asientos) ocupadas del 90%.

35. Distribución porcentual del gasto por cada turista según los conceptos que detalla el estudio: entradas a espectáculos, 11,6; alojamiento, 31,8; restaurantes, cafeterías y bares, 24,5; compras de artículos de flamenco, 9,1; otras compras, 14,6; transporte en destino, 4,3; otros, 3,9.

el año 2002. Esta artista ha sido galardonada con cinco Premios Max de las Artes Escénicas (organizado por la Sociedad General de Autores y Editores: un premio en 1999, tres en 2000 y uno en 2001), Premio Nacional de Danza en la modalidad de interpretación (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2003) y distinguida con la Medalla de Andalucía (Junta de Andalucía, 2004), entre otros muchos reconocimientos.

"Andalucía apuesta firmemente por recurrir al flamenco como reclamo turístico de la región en el mundo. Y, buena prueba de ello, es la importancia que la Consejería de Turismo de la Junta de Andalucía dará al arte jondo en el pabellón que ocupará en la Feria Internacional de Turismo (Fitur), que tendrá lugar entre el 30 de enero y el 3 de febrero de 2002 en Madrid. Además de que la bailaora gaditana Sara Baras –imagen de la empresa promocional Turismo Andaluz SA– cerrará con una actuación los actos del Día de Andalucía el 31 de enero, el stand expondrá una muestra museográfica sobre el flamenco".

\* \* \*

"La participación de la artista gaditana en este foro responde a sus compromisos como imagen turística de la región, cargo con el que ya acompañó a la empresa promocional Turismo Andaluz SA en la pasada feria World Trade Market de Londres. Hurtado [Consejero de Turismo de la Junta] sostiene que Sara Baras refleja la modernidad apoyada en la tradición, mensaje que la región quiere lanzar al mundo"<sup>36</sup>.

#### 4.2. El lugar del flamenco en el City Marketing

A su vez, en el Plan Estratégico de la Cultura en Sevilla<sup>37</sup>, en el que se planifica el desarrollo de la ciudad en lo tocante a la cultura –y donde el flamenco recibe singular consideración– el elemento turístico es un revulsivo en la apuesta por la cultura.

"La cultura es uno de los componentes de Sevilla a la hora de considerarla una de las capitales nacionales en el marco de las actividades turísticas y de ocio. ...Baste considerar, por ejemplo, el carácter e intención de la mayor parte de las visitas a la ciudad, cuyo destino prioritario sigue siendo el núcleo monumental del casco histórico, junto con la considerable repercusión que deparan acontecimientos de índole cultural como son la celebración de eventos musicales, escénicos o expositivos".

\* \* \*

"La indisoluble y crucial relación que se da en Sevilla entre cultura, ocio y turismo exige que sea la cultura objeto de una consideración estratégica como factor económico decisivo. Se impone la necesidad de una planificación a escala con una perspectiva a medio y largo plazo con el fin de situar a Sevilla entre las capitales culturales de Europa"<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> <http://www.andalucia.org/flamenco/noticias/print.php?idioma=&noticia=8>.

<sup>37</sup> Formulado por el Ayuntamiento de Sevilla – Oficina del Plan Estratégico 2010, entre invierno y primavera de 2001, se plantea los siguientes objetivos: 1.- Potenciar a la cultura como sector económico así como las sinergias que puedan establecerse con otros sectores; 2.- Incrementar la capacidad del sector cultural como elemento de citymarketing que ayude a potenciar la imagen exterior de Sevilla; 3.- Potenciar la cultura como elemento básico para el incremento de la cohesión social y la calidad de vida de los ciudadanos.

<sup>38</sup> "La industria del ocio y de la Cultura: una oportunidad para Sevilla" Javier Baselga Lej, en "Síntesis del Prediagnóstico de la Mesa de la Cultura", (pág. 3, [http://www.plandesevilla.org/documentos/mesa/doc/Sintesis\\_Prediagnostico\\_Mesa7.pdf](http://www.plandesevilla.org/documentos/mesa/doc/Sintesis_Prediagnostico_Mesa7.pdf)).

En efecto, la competición por ocupar lugares destacados en la lista de las ciudades globales y evitar así que las ciudades queden apartadas de los flujos culturales y económicos internacionales insta a las autoridades a una escalada de eventos espectaculares con la que atraer la mirada internacional<sup>39</sup>. Los festivales globales de flamenco, por su enorme espectacularidad, encajan perfectamente con esta modalidad de grandes eventos para grandes ciudades.

### 4.3. Campañas comerciales

Pero la espectacularidad del baile no sólo sirve a la promoción de las grandes ciudades. Existen también campañas comerciales emprendidas por instituciones que abanderan el flamenco en la promoción de productos autóctonos, como vemos a continuación:

“La Junta patrocina el certamen de 2003 (del Festival Flamenco USA, N.Y.) para utilizar al flamenco como embajador de su campaña de promoción del aceite de oliva en este país. Pero los artistas que participaron ayer en una concurrida conferencia de prensa en un hotel de Nueva York, creen que es al revés. “Sin el dinero de las instituciones esto no sería posible”, afirmó Canales. “Los artistas no tenemos dinero, así que ¡viva el aceite!” exclamó el director teatral y autor de la coreografía del espectáculo Mariana Pineda de Sara Baras, Lluís Pasqual<sup>40</sup>.”

### 4.4. Democracia cultural: promoción de instituciones y personajes políticos

La buena prensa del flamenco no ha pasado desapercibida para las figuras políticas gobernantes, que han descubierto en el espectáculo de baile una de las eventuales “pirámides” en el ejercicio de la complaciente democracia cultural (que no cultura democrática). Una vez más la cultura, en este caso el baile flamenco, sirve al propósito de celebración: se trata del “España va bien” en sus múltiples versiones regionales y locales. Si en su día fue la subvención de los festivales de verano a cargo de las figuras políticas locales, hoy la forma de populismo cultural es el mecenazgo en la producción de espectáculos a estrenar en los grandes festivales<sup>41</sup>. En agotamiento de la fórmula de los festivales de verano y de la significación sociopolítica asociada a ellos –muy ligada a los valores de izquierda de la transición democrática–, la cultura pública actual se auto complace de modernidad a la vez que de solera mediante la fórmula ambivalente y conciliadora del espectáculo flamenco: entre la tradición y la vanguardia, entre lo genuino y lo mediático. Salvando honrosas excepciones, se trata, en este caso, de un interés mediático orientado al beneficio de la promoción de figuras e instituciones políticas, partidos y lobbies locales dentro de estos. En efecto, nunca el flamenco, particularmente el baile, tuvo tan buena prensa y constituyó

39. El llamado en su día “Modelo Barcelona” se ha generalizado al resto de ciudades del Estado español. Barcelona apuesta ahora por la vía cultural con el mastodóntico evento Forum de las Culturas 2004.

40. El País, viernes 31 de enero de 2003.

41. “Las instituciones públicas, que pagan publicidad directa o indirecta, que mueven giras artísticas, quieren tener éxito en sus políticas, no educadoras, sino halagadoras de los públicos”, Gómez, A. 2002:64.

un reclamo mediático tan eficiente. El prestigio alcanzado por este arte permite que sus artistas aparezcan en las glamourosas portadas y contraportadas de los más vendidos diarios, en suplementos dominicales, espacios televisivos de máxima audiencia y revistas culturales de diversa índole.

Para comprobar el relumbre social que aportan los espectáculos flamencos basta con asistir al hall del teatro de cualquiera de los más señeros estrenos de espectáculos de baile de cualquier gran festival. Ahí se comprobará que se está ante algo más ostensiblemente político que un mero estreno artístico: el baile flamenco "viste" como ningún otro evento cultural. La contrastación de este argumento hemos podido hacerla leyendo la edición sevillana del diario de más tirada en la ciudad reseñando los grandes espectáculos de la pasada Bienal de Flamenco. Junto a las presentaciones y críticas de espectáculos son comunes las crónicas de sociedad, por ejemplo del Teatro de la Maestranza los días de estreno: en ellas se detalla pormenorizadamente la presencia de personajes políticos y famosos, tanto artistas flamencas como del mundo de la cultura o de las revistas del corazón. De los personajes políticos se exalta su eventual relación con el flamenco y se recogen sus comentarios sobre la obra en cuestión; es decir, se trata de un ejercicio de "populismo flamenquista" en el que se humaniza y caracteriza al personaje público connotándolo de flamenco, con la gran legitimación social que esto supone para una clase política cuyo ejercicio genera un escepticismo creciente ante la ciudadanía.

La eficiencia política de las subvenciones al baile se puede contrastar asistiendo a las conferencias de prensa de presentación de los espectáculos a estrenar. Ahí se observa con nitidez el valor mediático promocional que este mecenazgo reporta al político y que tendrá diferente status según el rango público de las artistas convocadas (a su vez indicativo de la presencia mediática), con lo que la artista y su estilo devienen sello de calidad, distintivo que "viste" a la institución y a la figura política mecenaz.

Aunque no todas las propuestas que concurren a los festivales globales se pueden calificar de afortunadas. Sólo algunos espectáculos reciben aclamación por parte de público y crítica, pero de las que sí son bien recibidas tampoco hay una distribución asegurada tras el estreno. Numerosas obras quedan en meros estrenos por insuficiente falta de calidad artística o viabilidad. Como hemos apuntado más arriba al referirnos a la Bienal de Flamenco de Sevilla, hay festivales que exigen a las compañías de baile presentar obras de estreno absoluto, bien por pretender una renovación<sup>42</sup>, bien por competir en novedad con los otros festivales. Esto acelera el ritmo de creación artístico, lo que en algunos casos lleva a que las propuestas adolezcan de cierta precipitación. Por lo demás, el afán de estreno no siempre se corresponde con la eficiencia en la distribución del espectáculo. En el caso de la Bienal de Flamenco, la ausencia de un patronato o figura similar que gestione la totalidad de los recursos (hasta la XII edición ha estado financiada a partir de instituciones de distinto signo político) mina cualquier intento de la organización por establecer criterios unitarios de producción,

42. Tiene predicamento entre el baile tradicional la fórmula de repetición de las mismas obras durante años (hay quien se jacta de hacer la misma soleá o Farruca durante más de treinta años) bajo un concepto artístico donde se persigue la belleza e inspiración en la ejecución de un mismo standard, alcanzando en algunos casos esta ejecución el grado de genial. Es el planteamiento artístico que por lo común prima en el cante, aún en buena parte del cante actual, en el que hay pocas expectativas de innovación. No así en la corriente de baile actual inspirada en el ballet flamenco.

distribución y seguimiento<sup>43</sup>. Algunas producciones son de un coste tan elevado –la grandilocuencia como forma de distinción– que difícilmente van a ser exportables.

#### 4.5. Reflexiones en torno a la cultura pública

Pero al socaire de esta rentabilidad política de la cultura pública se hace posible el apoyo institucional a un diverso abanico de propuestas artísticas. Es decir, que si bien las personalidades políticas se “flamenquizan” y proyectan su imagen pública a través de la identificación con el arte y la cultura, también es cierto que se hace posible la financiación de un espectro considerable de tendencias artísticas, especialmente en el baile. Se logra con ello el florecimiento del género y su diversidad; otra cosa distinta es el logro de la independencia y la autonomía artística.

Cuando se da tan poca salida a lo que se produce, significa que las inversiones no son proporcionales a los esfuerzos de promoción y distribución, con lo que las instituciones están haciendo un verdadero esfuerzo económico a fondo perdido (¿perdido o ya rentabilizado mediáticamente para bien de la imagen institucional?). No obstante, la resultante de estas inversiones genera un volumen de creación nada desdeñable, inédito desde una perspectiva histórica, lo cual tiene directa repercusión sobre la evolución artística del baile flamenco. La promoción de la experimentación y de jóvenes talentos desde entidades como la Bienal de Flamenco está dando como fruto la proliferación de jóvenes figuras y nuevos lenguajes. Pero esta promoción no fraguaría sin la concurrencia de ciertas condiciones sociales determinantes para la apuesta por la innovación, como más adelante veremos.

En la actualidad, probada la rentabilidad política del flamenco, la cultura pública se ha lanzado a un patronato del espectáculo de baile flamenco que no atiende tanto a la viabilidad de los proyectos y asentamiento de las compañías como a la espectacularidad y vistosidad de los estrenos. Esta dinámica vicia cualquier intento de sanear y estabilizar el tejido industrial flamenco. A menudo tenemos la impresión de que se funciona a golpe de subvención al estreno en detrimento de la autonomía, a impulsos de espectacularidad a expensas de la propia consistencia artística, en pro de la excepcionalidad versus la continuidad de las agrupaciones, a favor del centralismo de las ciudades globales versus la redistribución y promoción de las periferias.

Se puede decir que el campo flamenco ha logrado considerable representatividad social y cultural. Está por ver si es capaz de reivindicar políticas culturales activas, menos rentables mediáticamente, pero más necesarias para la estructuración de un tejido industrial muy débil. Las minorías –en este caso culturales– pueden contentarse con la representatividad cultural<sup>44</sup> que les otorga la administración seducidas por homenajes, premios, nominacio-

43. “Aspiramos a que desde luego en la Bienal –estos objetivos nunca se consiguen a la primera– sólo se presenten como estreno aquellos espectáculos que de verdad van a seguir luego después, si no, no merece la pena. Pero no podemos ser fiscalizadores de algo que no nos pertenece, en lo que no hemos participao en la producción. En la que participamos nosotros sí, pero son minoría, evidentemente.” Declaraciones de Manuel Herrera, director de las ediciones X, XI y XII de la Bienal de Flamenco de Sevilla.

44. Tal como Naomi Klein apunta en “No Logo” respecto al reconocimiento de las minorías en nuestras sociedades contemporáneas, existe un riesgo de contentarse con la representación y renunciar al poder, es decir, a tomar parte activa en las decisiones que atañen a estas minorías y al resto de la sociedad.

nes, etc. y con ello renunciar a políticas activas orientadas a un desarrollo cultural sostenible que apueste por su viabilidad económica y autonomía artística. Para lograr este desarrollo el campo flamenco no sólo debe atender al arte de primera línea, sino que debe cuidar a su cantera, en la que tiene uno de sus principales pilares<sup>45</sup>.

No obstante, cabe apuntar algunas cuestiones que nos preocupan al respecto de la reivindicación de estas políticas proactivas. Es nuestro interés escapar al estereotipo según el cual, desde las posiciones políticas más críticas de la izquierda, frecuentemente se interpreta el "poder" de forma maximalista como un ente perverso alejado de cualquier afán filantrópico que no sea favorable a su propio interés. Ello nos lleva a reflexionar sobre las dificultades que puede encontrar la administración al emprender políticas activas dirigidas al campo flamenco. Y es que más allá de las críticas anteriormente formuladas sobre el interés que mueve a algunos políticos en su relación con el flamenco, estamos convencidos que no es así en todos los casos, que de hecho existen voluntades positivas al respecto que encuentran fuerte resistencia por parte de diferentes sectores críticos del campo flamenco que llamamos patrimonialidades<sup>46</sup>. Para estas patrimonialidades, tradiciones diversas en lucha por el reconocimiento y la promoción, cualquier iniciativa proactiva por parte de la administración es objeto de resistencia si no repercute directamente en beneficio propio. Con este panorama es fácil de entender, que no de justificar, la tónica de las administraciones por excederse en la cautela al diseñar políticas activas.

En el arte flamenco, por su naturaleza artístico competencial (quizás más aguda que en otras artes), es muy débil la conciencia unitaria de campo artístico, al tiempo que existe un fuerte rechazo hacia las injerencias políticas. Este fenómeno de resistencia es absolutamente paradójico en un arte que vive de las subvenciones, pero está presente ya desde su configuración como ámbito artístico desde el siglo XIX. Así Lavaur (1973) y más tarde Stringers (1993, 1998) señalan cómo el flamenco fragua en el s. XIX como arte nacionalista en reacción a músicas extranjerizantes como la opereta italiana, aun adoptando los patrones expresivos y formas de presentación de esta. Estamos, pues, ante un arte reactivo que según el caso muerde la mano que le da de comer, por más que la copla diga lo contrario. ¿Es esto expresión de un prurito de independencia mal proyectado, o bien de un afán de autonomía artística no articulada, una pulsión de resistencia y descreimiento tocada de fatalismo?. Los tópicos acechan por doquier en este ámbito de debate. Si duda se trata de una cuestión que merece una profunda reflexión que no cabe en este artículo, pero en cualquier caso erraríamos esperando la respuesta perfectamente congruente de una manifestación artística diversa y sumamente compleja.

## 5. Nuevos perfiles profesionales

No existen hoy por hoy centros de formación oficiales especializados en baile flamenco. De modo que acometer esta carrera implica emprender una itinerancia singularmente autodidacta

45. Es por ello que aplaudimos la línea de promoción patrimonial del flamenco abierta ante la UNESCO, pero esperando que ello no despieste de su fuerte diversidad artística carácter emergente y dimensión productiva.

46. Ver Aix Gracia, F. 2002 y 2003.

en la que se va completando la formación eligiendo *diversos cursos con* muchas maestras y ejerciendo trabajos que completan la formación profesional.

El estado actual de cosas con respecto a la formación en el baile flamenco tiene mucho que ver con las observaciones que hace Manuel Pérez Yruela sobre el capital humano de la sociedad andaluza: “Tenemos la generación más preparada de la historia de Andalucía”. Aunque, según el sociólogo, esta generación se enfrenta al cierre de una clase dirigente menos preparada, que envejece pero no pone las condiciones para la renovación<sup>47</sup>.

A la luz de los precedentes del ballet flamenco y bajo el predicamento que esta tradición de baile está suscitando, la preparación –en términos de amplitud y cantidad de conocimientos– de la nueva generación de profesionales del baile es bastante más alta que la de sus maestras. Es una tendencia creciente entre las jóvenes estudiantes de flamenco, a la vez que, como corresponde a su generación, gozan de un mayor nivel de educación general<sup>48</sup>.

En lo que respecta a la formación dancística, buena proporción de las jóvenes figuras han pasado por el conservatorio estudiando danza española y clásica, o bien se han instruido a través de cursos privados (también de danza contemporánea). El ejercicio y desarrollo de la técnica en estos casos es un elemento perfectamente asumido en la profesión, así como el interés por cualesquiera otras danzas y cierta predisposición a la colaboración interdisciplinar. De modo que el periplo formativo de cualquier profesional de veinticinco años ha itinerado por una formación dancística diversa, además de la flamenca.

La soltura frente a los medios de comunicación –entes de importancia creciente en la distribución de capitales–, el buen hacer mediático de las artistas, aunque lentamente, se va instaurando como un capítulo más en la formación autodidacta. Tanto la elaboración de un buen currículum vitae como la predisposición a entrevistas de interés promocional son aspectos a los que las profesionales comienzan a prestar interés. Todo lo cual ofrece un cariz formativo bien distinto al de buena parte de las trayectorias de las artistas consagradas hoy activas, es decir, a la línea del baile flamenco más ortodoxo y heredero del baile espontaneísta. Quitando algunas excepciones, la mayoría de estas últimas se formó en baile flamenco exclusivamente, y su objetivo ha girado más en torno a la expresión y moderada renovación de ciertos estándares<sup>49</sup>.

La línea educativa instaurada entre las jóvenes figuras y las principiantes enlaza, como decimos, con la corriente del ballet flamenco y sus características trayectorias profesionales, con la inquietud y afán de perfeccionamiento que han caracterizado a las artistas de la danza flamenca. El capital humano de la escena emergente tiene mucho que ofrecer al panorama actual del baile.

## 6. La innovación y el riesgo: trayectorias curriculares, precariedad y alternativas laborales

La innovación y el desafío que ésta trae aparejada son propios, sobre todo, de las jóvenes<sup>50</sup>.

47. Pérez Yruela, M. “Cambio y modernización de la sociedad andaluza: nueva conceptualización de Andalucía”. Conferencia en el Departamento de Sociología de la Universidad de Sevilla (17 de junio de 2003).

48. Algunas desarrollan estudios universitarios en paralelo a su carrera artística.

49. Se ha tratado de una transformación más lenta auspiciada por la autoreferencialidad en el marco de una orientación evocativa de tendencia centrípeta. Ver nota al pie nº 42.

50. Por supuesto, jóvenes en sentido social, no cronológico.

El campo flamenco está copado por las producciones de las consagradas<sup>51</sup>, así que para hacerse un sitio conviene distinguirse frente a la competencia de las figuras ya establecidas, pero sobre todo del resto de las aspirantes; algo que, por lo demás, ocurre ya desde la época de los cafés cantantes en el s. XIX. Y esta distinción, en la mayoría de los casos, pasa por aportar novedades: romper, en palabras de las propias artistas<sup>52</sup>.

La innovación deviene así una de las claves de acceso al reconocimiento en el campo artístico. Pero para entender la innovación es crucial un concepto determinante, el riesgo. La opción del riesgo está asociada a la actitud artística de desafío a lo establecido y es inherente y a la vez contrapunto de la creación artística. Contrapunto porque la soledad y el riesgo son el sino de la pionera, pero también de la extraviada. Y la diferencia entre una y otra es el hecho de cosechar reconocimiento y seguimiento o, por el contrario, fracaso<sup>53</sup>. Con todo y que la carrera de una artista está sujeta a fluctuaciones, los fracasos, en la esfera de las grandes apuestas a la que aludimos, son difíciles de remontar.

En palabras del sociólogo francés Pierre Bourdieu.

“Existen unas condiciones económicas del desafío económico que incita a decantarse hacia las posiciones más arriesgadas de la vanguardia intelectual y artística, y una aptitud para mantenerse en ellas en ausencia de toda contrapartida financiera; y también unas condiciones económicas de acceso a los beneficios simbólicos, que son, a su vez, susceptibles de ser convertidos, en un plazo más o menos corto, en beneficios económicos”. (Bourdieu, 1990: 320).

Aunque como este autor a menudo plantea, aun cuando los propios agentes diseñan sus estrategias, éstas pueden resultar eficientes sin que para ello sea imprescindible un cálculo clínico orientado a la maximización del beneficio económico. O sea, la disposición al riesgo puede ser una actitud vital —como la postura del arte por el arte— sin que necesariamente se esté pensando en su futuro rédito (máxime cuando acecha el fiasco), lo cual no resta un ápice a la verosimilitud de esta dinámica de transacción simbólica.

Anteriormente nos hemos referido a las condiciones económicas que, como el mecenazgo cultural, generan la posibilidad de fuerte innovación en el baile en el marco de los grandes festivales. Pero para entender la opción del riesgo más allá de la ocasión puntual, es decir, como actitud artística, hemos de prestar atención al *modus operandi* en el que se desenvuelven las artistas de baile flamenco, particularmente las más audaces.

Con un propósito ilustrativo, describimos la tónica en la trayectoria típica de una artista española emergente del baile actual, que en los casos más comunes, suele estar jalonada por los siguientes acontecimientos:

51. Es de subrayar que mientras que las nuevas producciones discográficas flamencas han de competir en las tiendas de discos con la abundante reedición discográfica del catálogo de clásicos, los espectáculos de baile flamenco no tienen esa competencia al salir al mercado. Tal vez este aspecto abre el mercado de la innovación al baile en mayor medida que al cante y a la guitarra —en los catálogos de clásicos no existe prácticamente otra discografía instrumental que la guitarra.
52. De entre las figuras aspirantes sólo Antonio el Pipa —y quizás alguna más— reclama para sí la máxima propugnada por consagradas como Manuela Carrasco, entre otras: “evolucionar sí, revolucionar no”.
53. Fracaso artístico, pero también empresarial, ya que según nuestros informes, hay de quien, para cofinanciar un gran estreno, hipoteca hasta su casa.

Comenzar a bailar (desde muy joven) por tradición familiar o bien por gusto. Destacar en la adolescencia y considerarlo una opción profesional eventualmente compatible con otras. Es cada vez más frecuente que esta formación se alterne con estudios medios y en ocasiones hasta universitarios. Una vez aceptado el baile como opción profesional (generalmente se aspira a trabajar como artista, aunque continúa la formación), se pueden impartir clases como forma de subsistencia. El tablao (Sevilla y Granada cuentan con los más estables en Andalucía) suele ser un espacio de aprendizaje escénico y desarrollo profesional que para las artistas andaluzas ocasionalmente puede suponer un viaje iniciático de medio año aproximadamente a Barcelona, Madrid o Tokio. Simultáneamente se completa la preparación atendiendo a los concursos de baile como forma de destacar, o bien, una vez alcanzado cierto nivel, puede optarse al ingreso en alguna compañía de baile (estable o no), donde continúa el aprendizaje. A partir de cualquiera de estos últimos momentos (concursos, compañías de baile) puede considerarse la posibilidad “hacerse un nombre” dándose a conocer a través del montaje de pequeños espectáculos en eventos flamencos o en las programaciones estables de teatros o espacios escénicos similares (“Flamenco Viene del Sur”, de la Consejería de Cultura y “Conocer el Flamenco”, de la Fundación El Monte, en Sevilla). Sólo una vez que se detenta cierto reconocimiento como joven figura, además de haber demostrado un gran conocimiento del baile, se contará con los apoyos institucionales y artísticos (un buen cuadro de artistas que secunden la propuesta) para arriesgarse y presentar algún proyecto de espectáculo a grandes festivales.

A esta tónica escapan quienes proceden de familia de artistas, las “flamencas de segunda generación”. En este caso, frecuente en el campo flamenco, suele darse una progresión que se salta algunos de estos pasos por contar con la posibilidad de temprana inserción profesional en las iniciativas desarrolladas por la familia. Olga decir que esta circunstancia no es una garantía de éxito, pero definitivamente ayuda en la carrera de la artista. También cabe apuntar en este extremo la censura que la tradición familiar puede reportar a la artista cuando alberga propósitos de innovación, que suele ser de mayor peso que las censuras propias del campo artístico que se aplican a todas las profesionales<sup>54</sup>. Un hecho que por su carácter extraordinario merece tratamiento especial aparte de este texto es que, no obstante a esta censura familiar, personajes como Israel Galván, Belén Maya o Andrés Marín, figuras señeras de la experimentación actual en el baile, son precisamente artistas de “segunda generación”.

Como comenta Pedro G. Romero en una entrevista personal a propósito de la tónica de creación individual en el flamenco, las artistas flamencas, particularmente las bailaoras, sólo se permiten (o se les permite) hacer innovaciones cuando han demostrado holgadamente su erudición en la disciplina. Interpretamos esta acusada cautela como una *garantía*, una medida preventiva ante el riesgo que conlleva lanzarse a aportar innovaciones. Algo tan frecuente en el arte flamenco es bastante distinto en otras artes, por ejemplo en el arte contemporáneo, donde el desafío a la tradición aparece ya en los albores de cualquier trayectoria artística.

54. Ver Aix Gracia, 2002.

Cabe señalar que el ámbito profesional del baile se caracteriza por la precariedad laboral. Una vez más, la abundancia de mano de obra frente a la oferta de empleo, creciente pero proporcionalmente escasa, conduce a que dominen los malos sueldos<sup>55</sup> y pésimas condiciones laborales (contratos basura o ausencia de ellos). El nivel económico de las jóvenes profesionales es así realmente bajo. La ausencia frecuente de contratos priva de la seguridad social a un ámbito profesional que por su desempeño físico padece una alta exposición a lesiones, lo que agrava la situación de inestabilidad hasta poner en peligro algunas carreras<sup>56</sup>. No es en absoluto desdeñable el peligro añadido que entrañan las carreteras para una profesión que exige continua movilidad geográfica.

Con estas perspectivas, la aspiración al éxito artístico requiere de una inversión de esfuerzo a medio y largo plazo que no sería posible sin lo que, por su naturaleza amortiguadora del riesgo (y en cierto sentido pivotadora), vamos a permitirnos llamar espacios profesionales "colchón", de los que la figura se auxiliará en las emergencias tanto como en los recesos. A falta de rentistas, el campo flamenco goza de una alternativa laboral floreciente, muy asociada a su auge como world music, que por mor del fenómeno de la globalización está contribuyendo de manera certera al auge del baile flamenco: las clases de baile flamenco. Estas actividades se extienden por las ciudades andaluzas y otras grandes ciudades del Estado español, pero a su vez constituyen un fenómeno internacional que, aunque de menor emergencia, guarda similitudes con la expansión del tango argentino y la salsa.

No disponemos de datos exhaustivos, pero por las extranjeras que visitan Andalucía sabemos que existen círculos flamencos en las más dispares ciudades de Europa, América y Asia<sup>57</sup>. Entre las actividades desarrolladas por estos círculos de "afición", que en algunos casos nos atreveríamos a llamar comunidades flamencas<sup>58</sup>, cuentan de forma importante las clases de baile (además de reuniones y actuaciones de grupos locales en peñas, bares, restaurantes, etc.). Las docentes en estas ciudades extranjeras pueden ser profesionales de origen español afincadas o artistas españolas reconocidas de visita, coincidiendo o no con sus giras internacionales, aunque quizás dominen las profesoras nativas (o extranjeras de

55. El salario mensual de una joven bailaora en un tablao flamenco suele rondar entre los 360 y los 600 euros, mientras que en el caso de un hombre joven la remuneración está entre 480 y 720 euros aproximadamente. A esta diferencia de salarios contribuye, además de la discriminación laboral de las mujeres en nuestras sociedades, el hecho de que en el baile haya mucha más oferta de mano de obra femenina que masculina.

56. Según varias de nuestras informantes, cuando se cae enferma o se sufre una lesión comienzan serios problemas: se entra en un círculo vicioso. Se permanece sin trabajar durante un tiempo, y por lo tanto sin cobrar. Las lesiones en este tipo de trabajo pueden ser duraderas, pero además se pierde la forma, la fineza y la fuerza en el baile. Cuando se ha logrado reponerse de la enfermedad hay que empezar a recuperar la forma, pero se necesita dinero con el que pagar las salas de ensayo. Y no se puede ganar este dinero porque aún no se ha recuperado la preparación suficiente para trabajar.

57. Ver el texto "Literaturas del flamenco en N.Y.", de Susana Asensio, en esta misma publicación, así como la trilogía documental "Around Flamenco" (2002): "En las calles de N.Y."; "Un Samurai Flamenco" (Tokio); "Tanto Tiempo" (Madrid-París), de Paco Millán y Guillermo Paneque, Omnibus Pictures.

58. Según los distintos relatos de las aficionadas extranjeras que nos visitan en Sevilla, estas comunidades flamencas albergan ritualidades y universos representacionales particulares en ejercicio de una re-inventación de la tradición. Una tradición finalmente nutrida por retazos de la historia del flamenco en España y la historia del flamenco en su ciudad, ello en amalgama y fusión con expresiones de su cultura local. Es hora de que los discursos esencialistas y casticistas del flamenco reconozcan en su amplitud la riqueza antropológica del flamenco incluyendo estas expresiones culturales en los repertorios expresivos del género (terminología, ritualidad y demás usos sociales).

otros países afincadas en esas ciudades). Estas mismas profesoras acuden periódicamente a las ciudades meca flamenca españolas a modo de peregrinación, junto con toda una pléyade internacional de aficionadas al baile.

Los círculos flamencos autóctonos de estas mecas flamencas (Jerez, Granada, Sevilla, etc...) siempre cuentan con la visita de una cantidad importante de “afición” de origen extranjero (o españolas residentes en el extranjero), mayormente aglutinada en torno al baile, que permanece por temporadas cortas (unas semanas)<sup>59</sup>, más largas (entre tres y doce meses) o bien se queda a residir. La presencia extranjera constituye parte indispensable del paisanaje en la bohemia flamenca. Las principales motivaciones de esta migración son, además de disfrutar de los encantos autóctonos y del “ambiente flamenco”, asistir a espectáculos, recibir clases y, bien formarse para impartir clases en las ciudades extranjeras donde están afincadas, o bien abrirse hueco profesional en el baile desde las mismas mecas flamencas. Como veremos a continuación al hablar de los nuevos públicos, la alta cualificación de las extranjeras visitantes marca una pauta de exigencia y gusto artístico que favorece la diversidad y superación artística.

Por otro lado, también cuenta como alternativa laboral para el sector flamenco emergente el empleo en los cuadros de baile de los tablaos y espacios similares, todo un caladero de artistas que se sostiene merced al sector turístico. Junto con las clases y los cuadros, la otra alternativa laboral a destacar se halla en las compañías de baile (sólo algunas de ellas estables). La proliferación de estos espacios acoge, sin embargo, sólo a alguna de la cuantiosa demanda de trabajo de profesionales del baile<sup>60</sup>.

Entre estas formas de sustento, concretamente las clases de baile en academias o talleres itinerantes, estatal o internacionalmente, son claves para el mantenimiento de artistas y principiantes. Quien menos, puede impartir clases de las recurridas y populares sevillanas. Se puede decir que el capital cultural que se va a adquiriendo puede ir traducándose en capital económico de forma que permite subsistir, continuar la formación y mantenerse esperando la oportunidad. Las artistas emergentes con cierto reconocimiento, cuyas cotizadas lecciones serán codiciadas por numerosas estudiantes, tendrán la oportunidad de arriesgar y protagonizar cambios estéticos significativos. Para estas artistas, que por un descalabro pueden sufrir un receso en ofertas de su nivel, resultaría un tanto gravoso retornar a un escalafón profesional inferior como el tablao. En este sentido, las clases y talleres constituyen un seguro de subsistencia.

Por espacios “colchón” entendemos, pues, los ámbitos profesionales que ofrecen a la artista emergente: por un lado la posibilidad de “mantenerse” mientras se prepara para “pivotarse” a la primera línea de figuras mediante la superación y el lanzamiento de propuestas arriesgadas; y por otro lado le permiten, a modo de seguro, subsistir con cierta solvencia en

59. Según el estudio de la Consejería de Turismo sobre el impacto socioeconómico de la Bienal, el 46,4% de los 4.575 visitantes piensan volver a Sevilla para asistir a la Bienal o a eventos similares.

60. Indicativo de esta demanda es el número de artistas que la bailaora Eva Yerbabuena recibe a audición (enero de 2004) para incorporar nueve bailarinas a su compañía estable en vistas al nuevo proyecto para la Bienal de Flamenco 2004: casi doscientas aspirantes de entre 15 y 35 años, de Madrid, Barcelona, Granada, Valladolid, Cádiz y Sevilla, entre otras ciudades, incluidas numerosas bailaoras de origen extranjero.

caso de que las tentativas de lanzamiento resulten infructuosas. Detrás de cualquiera de estas dedicaciones alternativas que ofrece el aumento de tejido educativo y escénico en el flamenco no hay sino un público creciente en volumen y diversidad.

### 7. Nuevos públicos y afición

Paralelamente al cambio de espacios escénicos y tipo de espectáculos ha tenido lugar una importante renovación de los públicos, que ha tendido hacia la heterogeneidad y la especialización. Una diversidad de públicos que ha hecho posible el seguimiento de las diferentes tendencias artísticas, es decir, la pluralidad artística.

En la época de la revalorización –durante la segunda mitad de los años cincuenta, los sesenta e incluso principios de los setenta– los públicos mantenían cierta expectación artística. Una vez en plena vigencia el paradigma mairenista –desde la mitad de los setenta hasta mitad y final de los noventa– se produce un acuartelamiento generalizado (“todo el mundo a sus puestos”), donde cada quien ocupa, preserva y promociona su parcela. Según afirmaba hace diez años Agustín Gómez.

“La institución de la Llave de Oro del Cante [adjudicada en 1962 en Córdoba a Antonio Mairena] fue un acierto en ese momento precisamente; porque la afición estaba necesitada de santones orientadores, tierna y atenta al menor chasquido de los dedos. Ahora el flamenco está polarizado en una infinita atomización de gustos, definiciones y personalismos no creativos precisamente sino con un afán exclusivo de protagonismo”. (Gómez, A. 1994:25)

Atomización de gustos y protagonismo exclusivista entre la afición que trae consigo una cerrazón a las nuevas aportaciones. Como este mismo autor señala en relación al ámbito del espectáculo.

“Pero todavía hay una enorme masa [de público], que todavía no sabe distinguir porque no tiene en vivo mejor espectáculo. ... Qué duda cabe que si mejorara el espectáculo flamenco se formaría al público mejor”. (Gómez, A. 1994: 33)

Así pues, el público que precede a la época actual, carece de una educación en cuanto a las claves escénicas que dificulta que cuajen las propuestas novedosas escénicamente.

Según Ortiz Nuevo, “Para comunicar, para llegar a los públicos, cada vez más heterogéneos, más ‘cultos’, hay que procurar que las cualidades de la estética del flamenco, ya sea la música, la danza o el cante, se planteen en todas sus potencialidades. Y no hay más límites que el talento, los presupuestos y la capacidad de los públicos que quieren seguir esos trabajos”<sup>61</sup>. Límites que en el caso de los públicos actuales, el mismo autor señala.

“Por un lado que hay señores y señoras que están con el prejuicio de examinar a los artistas para ver si saben o no utilizar determinadas normas o si cumplen determinados parámetros, y otras criaturas que van libremente a ver lo que se encuentran y si les interesa entran, y si no, no entran. (...) no sólo hay que tratar que la evolución se produzca en los flamencos, sino también en los públicos a los que ese arte va dirigido”.

Esto es algo que está cambiando con la incorporación de públicos a la que asistimos desde los años noventa, que ha contribuido aún más en cuanto a pluralidad de gustos, pero lo ha

61. Ortiz Nuevo, J.L. “La Evolución del espectáculo flamenco”, Ponencia en las “Jornadas Técnicas para la difusión y distribución del espectáculo flamenco”.

hecho de forma definitiva en apertura artística. Se trata de unos públicos conformados por personal local, pero de forma importante por público de origen extranjero. El público extranjero consumidor de flamenco (en sus distintas especies: espectáculos, clases de baile, complementos, etc.) en las ciudades globales supone una nueva audiencia que actúa como revulsivo artístico (demanda de innovaciones), a la vez que como estímulo a la hibridación (expectativas de colaboración y referencia a otras artes) y fuente de recursos complementaria para la renovación y expansión del baile flamenco.

### 7.1. Datos demográficos y económicos de la XII Bienal de Flamenco de Sevilla

Algunos estudios sobre afluencia extranjera pueden servirnos como indicadores indirectos sobre procedencia y usos de las visitantes.

Según el estudio de Turismo Andaluz O.T.S.T.A., Consejería de Turismo y Deportes, encargado a Saeta –empresa de estudios sociales– sobre Turismo de Flamenco durante la Bienal de Flamenco, Sevilla 2002.

Han asistido 4.575 personas visitantes con una media de 7 espectáculos, ocupando más de 32.000 localidades. Si el aforo total de la Bienal fue de 65.000 localidades, el 48% de las localidades estuvo cubierta por visitantes. El 76,7% de estas personas visitantes era de origen extranjero. Según lugar de procedencia.

País	%
España	23,3
EE.UU.	19'0
Japón	13,7
Alemania	11,2
Francia	6,0
Italia	4,0
Otros	22,8
<b>TOTAL</b>	<b>100</b>

Con una estancia media de 16 días y un gasto medio por día de 106,85 euros (1.709 euros por turista) los conceptos de gasto son.

Concepto	%
Entradas a los espectáculos	11,6
Alojamiento	31,8
Restaurantes, cafeterías y bares	24,5
Compras de artículos de flamenco	9,1
Otras compras	14,6
Transporte en destino	4,3
Otros 3,9	
<b>TOTAL</b>	<b>100</b>

Resulta significativo en cuanto al grado de implicación que el gasto medio en artículos relacionados con el flamenco ascienda a 155,6 euros por visitante. Otro dato en este sentido es que el 19,4 % de ellos optaron por un alojamiento en viviendas de amigos/familiares, lo que nos remite al nivel de relaciones sociales mantenidas en la ciudad a lo largo del tiempo. El 98,5 % de las personas encuestadas piensa volver a Andalucía.

Motivo	%
En calidad de turista	36,5
A la próxima edición de la Bienal	27,7
A otros eventos flamencos	18,7
Otras causas	17,1
<b>TOTAL</b>	<b>100</b>

Casi la mitad de las visitantes –tres de cada cuatro de ellas extranjeras– piensa volver a Sevilla buscando el flamenco. Este aspecto nos aproxima al público que acude en peregrinación a la ciudad como “meca flamenca”.

Algunos de los datos señalados por Turismo Andaluz O.T.S.T.A. vienen a ser refrendados por otro estudio –más modesto, pero que ofrece más proximidad cualitativa–, acerca de estudiantes de flamenco de origen extranjero: “Flamenco y turismo cultural: caracterización general de los alumnos de Taller Flamenco. Una primera aproximación al perfil turístico de los alumnos de flamenco extranjeros en la ciudad de Sevilla”. Realizado por el geógrafo Enrique Pavón y la escuela de flamenco y español Taller Flamenco<sup>62</sup>. Presentado en la FeriaMundial de flamenco, 25 de octubre de 2003, este estudio muestra los siguientes resultados en cuanto a procedencia.

País	%
Francia	20
Holanda	18
U.K.	12
EE.UU.	12
Italia	10
Japón	8
Alemania	6
Suiza	4
<b>TOTAL</b>	<b>100</b>

Se trata mayoritariamente de países con renta superior a la española<sup>63</sup>, de modo que se mantiene la tónica dominante en el flujo turístico internacional en relación a la cultura. A

<sup>62</sup>. Cuestionario aplicado a una muestra de 50 aprendices de la escuela, en su práctica totalidad de origen extranjero, durante los meses de julio y agosto de 2003.

<sup>63</sup>. Las coincidencias con el estudio anteriormente aludido, sitúan como países extranjeros de origen –por orden según el número de visitantes– a EEUU, Japón, Alemania, Italia y Francia.

su vez, el estudio del Taller Flamenco caracteriza a estas personas como “cosmopolitas” por residir o haber residido buena parte de ellas en países distintos al de origen y tener costumbre de viajar. El 92 % de estudiantes de lengua española y flamenco sigue un curso de baile, toque o compás.

En cuanto a su calificación profesional, según este estudio:

Calificación profesional	%
Trabajadores altamente cualificados de la empresa privada	34
Profesionales liberales	34
Cuadros medios y altos de la administración y profesores	10
Estudiantes	18
Otros	4
<b>TOTAL</b>	<b>100</b>

Cruzando los datos con el estudio de Turismo Andaluz<sup>64</sup> podemos concluir que el nivel de preparación entre estas visitantes extranjeras es significativamente alto. Estamos así ante un público cualificado del que cabe esperar una considerable cultura musical y escénica, y consiguientemente una alta exigencia artística.

Respecto a la capacidad adquisitiva del público extranjero en términos generales, son significativos los datos aportados por la empresa flamenco\_world.com, especializada en la venta on line de artículos relacionados con el flamenco (además de ofrecer una revista digital y, desde 2002, diversos servicios de turismo, management y enseñanza). Desde sus inicios como empresa han comercializado internacionalmente 25.000 discos de flamenco, pero también todo tipo de artículos como zapatos, cajones, DVD's, mantones, castañuelas, etc. Sus ratios de crecimiento del año 2002 apuntan un 30 % de ventas, hasta alcanzar los 722.000 euros; un 25 % de visitas, que superan el millón al mes; y un 50 % de número de clientes, que suman 15.000<sup>65</sup>.

En cuanto a este tipo de artículos, la expansión del aprendizaje del flamenco, especialmente del baile, ha dado lugar desde finales de los años noventa a una abundante edición de métodos de enseñanza a partir de soportes audiovisuales (antes VHS, hoy DVD), así como la producción de numerosos artículos para el baile. Coincidiendo con la implantación del soporte DVD se está comenzando a prodigar la comercialización de vídeos de algunos grandes espectáculos de baile, hecho frecuente en otras danzas, como la contemporánea, y que todo apunta a que en el flamenco acabará por instaurarse. El público extranjero, más habituado a estos productos audiovisuales, es su principal demandante.

Este perfil de consumo cultural de la afición extranjera va penetrando paulatinamente entre las nuevas aficionadas españolas, entre las que también aumenta la renta y la cualificación.

64. Porcentaje de ocupaciones de los asistentes a la Bienal (incluidos españoles, 23,3 %): Profesión Liberal 26,10; Funcionario o empleado público 16,15; Técnico superior / medio cuenta ajena 15,50; Director gerente de la empresa 12,07; Administrativo o auxiliar admvo. 10,77; Obrero 4,40; Otros 15,01.

65. Informe presentado en la Feria Mundial de Flamenco, Sevilla, 4-10-2002.

Domina pues una educación en la cultura donde es ordinario el consumo y encaja perfectamente con la pluralidad de gustos artísticos. Inevitablemente, esto contrasta con el estereotipo de aficionada tradicional, que tiene un consumo escaso (según la máxima: “por el arte no se paga, es una forma de vida que se encuentra en ‘la calle’”) y se mantiene adherida a un espectro restringido de corrientes artísticas.

La afición al flamenco prolifera por doquier, pero el baile es, sin duda, su adalid local e internacional. Su dimensión audiovisual y gran espectacularidad (entra por los ojos), que le imprime un carácter considerablemente más divulgativo, rebasa las fronteras culturales con más facilidad que el resto de los subgéneros y suscita una identificación casi inmediata. Por lo demás, un aspecto definitivo en el éxito del baile sobre otras variantes del flamenco es que el espectáculo de baile es artísticamente muy variado. Suele incluir cante e instrumentos de acompañamiento, y en muchos casos la ejecución corre a cargo de varias cantoras e instrumentistas. De esta manera, en cada espectáculo se asiste a una demostración artística diversa, lo cual es un aspecto crucial como reclamo de nuevos públicos.

Por otro lado, la práctica y formación en el baile es todo un fenómeno estatal e internacional. El aprendizaje resulta de recompensa más gratificante e inmediata, no hay más que colocarse unos zapatos y ya se puede comenzar a disfrutar aprendiendo pasos. Supone menos trabas que la guitarra, que aunque también genera un seguimiento importante, parte de una didáctica más austera que el baile y suele requerir el aprendizaje musical. Así también con otros instrumentos, a excepción quizás del popular cajón y la percusión. Y no digamos el cante, que además de ofrecer más dificultad a la transmisión, plantea a las foráneas la importante barrera de la lengua.

Otro aspecto de atracción para la eclosión de la enseñanza del baile es su adhesión al auge del fitness, la preparación física. De esta forma, al tiempo que se aprende una danza atractiva, se hace ejercicio físico y se estiliza la figura. Supone una réplica a la monotonía y la sedentarización, y se adscribe al culto a la belleza corporal de nuestro tiempo.

La última transformación de los públicos en el flamenco comienza de forma significativa a partir de la década de los noventa. El baile ha sido su principal divulgador y los extranjeros han aportado un caudal económico sustancial a esta transformación, bien como visitantes, bien como consumidores del flamenco de ultramar. Superada en el proceso de iniciación buena parte de su primera atracción por lo más exótico, estos públicos extranjeros aportan gustos heterogéneos e interés por la innovación. Durante tanto tiempo invisibilizados o denostados por la afición tradicional, estos nuevos públicos han actuado como importantes consumidores y catalizadores de la transformación artística junto con el también renovado(r) público local.

## 8. A modo de análisis prospectivo

El modelo del espectáculo de baile está marcando una importante tónica de innovación en el flamenco al tiempo que emplaza al resto de subgéneros a un planteamiento artístico-escénico renovador. Acaso en una reedición de los status instrumentales y escénicos del protoflamenco de principios del s. XIX, donde primaba el baile frente al cante y otros

instrumentos, y destacaba el teatro como espacio de presentación. Esta situación instrumental y escénica en el protoflamenco quizás está determinada por el carácter divulgativo de la danza, capacitada para la captación de nuevos públicos. El móvil divulgativo se reedita hoy con el protagonismo del baile flamenco, orientado hacia una colonización de públicos internacionales sin precedentes.

Si el cambio cultural es un fenómeno inherente a la transformación de nuestras sociedades, en el arte constituye un rasgo definitorio –agudizado hasta lo vertiginoso desde las vanguardias de principios de s. XX. En el flamenco, el cambio artístico se presenta objetivamente desde su constitución como género en el s. XIX y permanece a lo largo de su historia. Las innovaciones son percibidas por sus agentes de forma subjetiva bien como pérdida y fatalidad cultural, bien como desafío y estímulo creador que expresa las inquietudes de cada época. Constatamos que desde los años noventa hasta hoy, tanto los hechos objetivos como estas percepciones subjetivas apuntan a que asistimos a un relevo de paradigma artístico. A nuestro entender, el baile es protagonista en este relevo. La actual situación protagónica del baile en el flamenco dista mucho del estado de cosas acaecido desde los años sesenta hasta los noventa del s. XX, donde el cante abanderó la revalorización del flamenco y lideró el paradigma mairenista.

Este cambio de modelo instaurado mayormente por el baile está auspiciado por una serie de fenómenos socio-económicos que interpretamos como condiciones de producción artística. Estos fenómenos actuales, como la particular reconstrucción historia, las formas actuales de financiación, los nuevos perfiles socio profesionales, las dinámicas de creación orientadas hacia el riesgo y la amplia colonización de nuevos públicos, dibujan un panorama que apunta a la renovación y expansión del campo flamenco.

Alentada por la globalización económica y cultural, esta expansión aún no ha tocado techo. A poco que coincida con las dinámicas globales del arte y la cultura, al arte flamenco le queda bastante que dar de sí. Las tendencias económicas propias de la globalización sujetan al flamenco a las fuertes tensiones del mercado de la cultura: dinamización y florecimiento artístico frente a explotación laboral, precariedad y dependencia. A este respecto, poco aportan las perspectivas apocalípticas. La resolución de los conflictos resultantes pasa por una negociación entre agentes e instancias comprometidas en las que, una vez más, el Estado tiene un papel crucial como interlocutor y promotor. Para que esta negociación genere consecuencias positivas resultará definitiva la capacidad de organización colectiva del heterogéneo y no siempre bien avenido campo flamenco.

### Bibliografía.

- AIX GRACIA, F. 2002 “El arte flamenco como campo de producción cultural. Aproximación a sus aspectos sociales” en ANDULI, Revista Andaluza de Ciencias Sociales, nº1. Dpto. de Sociología de la Universidad de Sevilla. Sevilla, págs. 109-125.
- 2003 “Arte Flamenco: ¿Industria cultural o cultura popular?. Una aproximación desde los usos del patrimonio.” Actas del IX Congreso de Antropología en Barcelona. Ed. ICA. Soporte CD. Ver en [www.parabolica.org](http://www.parabolica.org)

- ÁLVAREZ CABALLERO, A. 1998 "El baile flamenco" Madrid: Alianza.
- 2002 "Un nuevo siglo para el baile", en Cruces, C. "Historia del Flamenco, Siglo XXI", Volumen VI, Sevilla, Ediciones Tartessos, págs. 167-189.
- BECKER, H. S. 1984 "Art Worlds", Berkeley & Los Angeles, University of California Press.
- BOURDIEU, P. 1995 "Las reglas del Arte", Barcelona, Anagrama.
- CASTELLS, M. 2000 "La ciudad de la nueva economía", La factoría nº 12 (junio-septiembre) <http://www.lafactoriaweb.com/articulos/castells12.htm>
- GÓMEZ, A. 2002 "Flamenco y Flamenglish" en VVAA "XXX Congreso de arte flamenco de Baeza" Fed. Provincial de Peñas Flamencas de Jaén. Baeza, págs. 60-69.
- 1994 "Los Festivales, los concursos, los espectáculos flamencos: la gran desmitificación", en La Caña, nº 8/9, Madrid, págs. 22-37.
- GÓMEZ, R., 2002 "Las Técnicas del Baile" en Cruces, C. "Historia del Flamenco, Siglo XXI", Volumen VI, Sevilla, Ediciones Tartessos, págs. 51-73.
- GONZÁLEZ CLIMENT, A. 1975 "Pepe Marchena y la Ópera Flamenca, y Otros Ensayos", Madrid, Demófilo.
- HOBSBAWM, E. y Ranger, T. (Coord.) 2002 "La invención de la tradición" Barcelona, Crítica.
- KLEIN, N. 2001 "No Logo", Barcelona: Ed. Paidós.
- LAVAU, L., 1999 (1973) "Teoría Romántica del cante Flamenco", Sevilla, Signatura.
- LORENTE RIVAS, M. 2001 "Etnografía antropológica del flamenco en Granada", Granada, Universidad de Granada y Centro de Investigaciones Etnológicas Ángel Ganivet.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, T., 2002 "El ballet flamenco II" en Cruces, C. "Historia del Flamenco, Siglo XXI", Volumen VI, Sevilla, Ediciones Tartessos, págs. 11-39.
- MARTÍN MARTÍN, M. 1995 "Los Bolecos y el Trío Madrid", en Navarro García, J.L. y ROPERO NÚÑEZ, M. "Historia del Flamenco", Vol. IV, Sevilla, Tartessos, págs. 41-47.
- MOLINA, R. y Mairena, A. 1971 «Mundo y formas del cante flamenco», Sevilla, Librería Al-Andalus, (Madrid, 1963).
- NAVARRO GARCÍA, J. L. 2002 "De la Telethusa a la Macarrona, bailes andaluces y flamencos" Sevilla: Portada.
- 2003 "El ballet flamenco", Sevilla: Portada.
- ORTIZ NUEVO, J. L. 1990 «¿Se sabe algo?: viaje al conocimiento del arte flamenco en la prensa sevillana del XIX», Sevilla: El Carro de la Nieve.
- 1998 "Mi gustar flamenco very good", Sevilla, Bial de Arte Flamenco.
- 2000 "En 1925 hubo en Sevilla un Concurso de Cante Flamenco", Sevilla, Bial de Arte Flamenco.
- RÍOS RUIZ, M. 1994 "Panorama del arte flamenco en este fin de siglo" en La Caña nº 8/9, Madrid, págs. 5-21
- 1995 "Las últimas grandes figuras del baile" en Navarro García, J.L. y Ropero Núñez, M. "Historia del Flamenco", Vol. IV, Sevilla, Tartessos, págs. 49-71.
- RODRÍGUEZ MORATÓ, A. 1999 "El impacto de la globalización en las dinámicas artísticas" en Porto Alegre. Revista de Artes Visuais 18, Vol. 10, pp. 53-65.
- STEINGRESS, G. 1989 «La aparición del cante flamenco en el teatro jerezano del siglo XIX»

en «Dos siglos de flamenco: Actas de la Conferencia Internacional», Fundación Andaluza de Flamenco, Jerez de la Frontera.

— 1993 “Sociología del Cante Flamenco”, Jerez de la Frontera, Centro Andaluz de Flamenco.

— 2004 “El género andaluz y la escuela de baile agitanado en el París del romanticismo (1833-1865): un estudio sobre la hibridación transcultural en la formación del género flamenco.” (en edición).

STEINGRESS, G. y Baltanás, E. (Coords y Eds.) 1998 “*Flamenco y nacionalismo*, aportaciones para una sociología política del flamenco” Sevilla, Fundación Machado, Universidad de Sevilla y Fundación El Monte.

VVAA, 1988 “Anuario Flamenco y Guía de Festivales” Jerez, Fundación Andaluza de flamenco.

YÚDICE, G. 2002 “El recurso de la cultura; usos de la cultura en la era global”, Barcelona, Gedisa.

### Estudios consultados

**Flamenco-world.com** “Visitas Web Bienal”, informe durante la XI Bienal de Arte Flamenco, 5 septiembre – 8 octubre 2000. Madrid.

**Saeta**, 2002 “Estudio sobre turismo de Flamenco”, realizado para Turismo Andaluz O.T.S.T.A. durante la XII Bienal de Arte Flamenco. Sevilla.

**Santos Pavón**, E. 2003 “Flamenco y Turismo Cultural: caracterización general de los alumnos de taller flamenco. una primera aproximación al perfil turístico de los alumnos de flamenco extranjeros en la ciudad de Sevilla”, realizado para Taller Flamenco. Sevilla.

### Algunas de las web consultadas

<http://www.flamenco-world.com>

<http://www.deflamenco.com>

<http://www.flamenco-news.com>

<http://caf.cica.es/>

<http://www.andalucia.org/flamenco/index.php>

## El flamenco y la cultura oficial española.

Angelo Pantaleoni

Enomusicólogo. Agregado Cultural en el Instituto Italiano de Cultura de Madrid.

No es mi intención en esta ponencia abordar una definición de Flamenco. No pretendo, ni tampoco creo posible, sintetizar un fenómeno tan amplio y de tan extensas connotaciones en una sentencia que, aunque pueda ajustarse a concepto, correría el grave riesgo de quedarse en un tecnicismo que no dé idea de la trascendencia que dicho fenómeno ha tenido y tiene hoy, en nuestra forma de entender el mundo. Quizá la descripción del Flamenco y su definición con todas sus implicaciones, sea la misión de un trabajo de otra índole. Ahora creo más productivo el que mi intervención se aproxime al Flamenco captando, analizando y describiendo alguna de esas implicaciones.

Las contradicciones forman parte de la naturaleza humana, y son el fruto del conflicto entre los valores que nos permiten operar en un determinada realidad cultural y los valores emanados de nuevas realidades. Reaccionamos a las contradicciones o bien ignorando que existen o bien asumiendo que nuestros valores, los que son base de nuestras decisiones, no son inmutables, es decir entendiendo que existen realidades culturales diferentes a la propia y que cuando dejan de ser aisladas permiten el mestizaje.

El flamenco es mestizo y puro a la vez, en tanto que nace de un sincretismo cultural y se presenta como fenómeno completamente novedoso.

La Cultura Oficial necesariamente llega tarde al mestizaje de raíz popular, cuando éste ya es. Porque las necesidades de los pueblos van siempre por delante de la llegada los recursos para afrontarlas, porque solamente en las revoluciones culturales existe sincronía entre las necesidades de la clase intelectual y las de los protagonistas de la historia con minúsculas. Entendiendo que existen ciertos límites por parte de la Cultura Oficial entremos a reconocer sus grandes pregiros. Lo son tanto la capacidad de análisis, mayor instrumento para hacer comprensible al resto de universos culturales los nuevos valores surgidos de las nuevas realidades, como la capacidad de transformar una realidad inlegible sólo por un grupo humano, en símbolos comprensibles por otros y que además permiten construir mediante la humana capacidad para la abstracción nuevos universos culturales y por tanto nuevos valores.

El Flamenco no es un fenómeno ejemplo del proceso descrito, o si lo es, está lleno de excepcionales peculiaridades. Una de ellas es que subsiste una contradicción todavía no resuelta, entre lo que supone para la identidad étnica o de Nación de gran parte de España en general y de Andalucía de manera muy particular y la forma en que la Cultura Oficial a abordado el análisis del fenómeno. Desde un primer proceso de fascinación, al desprecio. Desde una atracción por la fuerza expresiva del Flamenco, a un desdén por las implicaciones estereotípicas que éste comportaba.

Se trata de un fenómeno de raíz popular, que por tanto surge para dar respuesta a unas necesidades existenciales concretas, en una zona concreta y con protagonistas anónimos. Y



al tiempo un fenómeno con capacidad de valerse y de impregnar cualquier forma expresiva, único también por ello, como la música a través del cante y del toque, la literatura por medio de la copla, u otras formas expresivas como lo son el teatro, el cine, el baile, el tablao, el cuplé, etc., y también a través del léxico, especialmente evidente en el lenguaje taurino. Aspectos todos ellos que el Flamenco utiliza y que hace difícil delimitar al transgredir sus lindes definitorias tradicionales. A pesar de lo dicho y de la potencia expresiva que un fenómeno así permite, no hay que olvidar que no se trata de un ente con voluntad propia, ni tampoco de un credo religioso aunque pueda llegar a manifestarse también a través de aspectos rituales, por el contrario se trata de un producto cultural modelado por personas, que atiende, como antes dije, a unas necesidades concretas y que gracias a que sirve, se expande y perdura.

Para dar forma a algunos argumentos que intentaré tratar creo necesario establecer dos premisas, que quizá puedan parecer obvias pero que conducirán a conclusiones no tan obvias cuya demostración no puede ser argumento de este trabajo.

La primera, al hilo de lo comentado anteriormente, es que el Flamenco presenta aspectos de originalidad, riqueza, variedad de formas y potencia expresivas, que se manifiestan especialmente a través de la música y la danza, que hacen de él uno de los fenómenos artísticos de tradiciones populares más importantes que se conocen.

La segunda premisa es que la música y su influencia en nuestras vidas, constituyen elementos esenciales de la identidad de una cultura de casi la misma trascendencia que la misma lengua y que presenta con relación a ésta una diferencia fundamental, y es que mientras la lengua es válida como instrumento de comunicación sólo para quienes la comparten, la música es perceptible y al menos en parte comprensible, universalmente y por tanto válida como instrumento de expresión, y de conocimiento más allá de los límites de la propia cultura. Intentemos imaginar, para hacernos una idea, cual sería nuestra concepción de lo que entendemos por Italia sin haber escuchado nunca un aria de ópera, una tarantela o una canción italiana. O más en relación al caso que nos ocupa, piénsese cuán inconcebible sería la cultura estadounidense sin el jazz y todas sus consecuencias: desde la música culta (Gershwin, Porter, Bernstein, Rodgers, etc.) al 'movie-songs' pasando por el 'rock', con implicaciones sobre la moda, el cine, los gestos, los valores, etc., es decir sobre gran parte de todos aquellos aspectos que, como afirmó en el 1871, el antropólogo Edward B. Taylor, constituyen una 'cultura'. Taylor, es considerado el patriarca de la antropología entendida como ciencia dotada de ámbito y metodología propios cuyo objeto de estudio es la cultura y que, según los tiempos y países, ha asumido varias denominaciones a lo largo de la historia (antropología cultural, etnografía, historia de las tradiciones populares, demología...).

Varios hechos conocidos y traumáticos para la identidad de España y de lo español se conjugan en 1898. De un lado la pérdida de las colonias de ultramar Cuba, Puerto Rico y Filipinas, de otro lado la devastación de tipo político y moral que las guerras carlistas ocasionaba con todas sus repercusiones sobre los nuevos valores, del conservadurismo al liberalismo, provocaron un hastío generacional, una decadencia de los valores que habían sustentado la identidad española de nación-imperio a la par que se asumía que los nuevos

valores emergentes en Europa fruto de unas renovadas sociedades industriales, no eran válidos en un país que no caminaba a la par de sus vecinos europeos. Y sin embargo una lúcida clase intelectual, consciente de esta crisis luchaba por sobrevivir a las contradicciones. Una fórmula para ello fue la búsqueda y el rescate de nuevos valores que pudieran ser operantes en la nueva realidad española.

Así la riquísima, a veces contradictoria, y a menudo genial producción literaria, filológica, historiográfica, filosófica y musical de Giner de los Ríos, Clarín, Pérez Galdós, Blasco Ibañeta, Miguel de Unamuno; Joaquín Costa, Menéndez y Pelayo, Felipe Pedrell, Enrique Granados, Isaac Albéniz y muchísimos otros, representa en su conjunto la manifestación de la búsqueda y la actuación de un nuevo horizonte de valores, es decir de una nueva forma de Ser.

En suma, uno de los estados más antiguos del mundo, que había protagonizado y decidido el rumbo histórico de la Humanidad se encontraba sin proyección exterior e inmerso en una crisis social y política a la cual reaccionaba el mundo intelectual español con la clara y pujante necesidad de reencontrarse y redefinirse como pueblo, como nación y también como estado.

El nacionalismo romántico, que había permitido la formación de los nuevos estados europeos, en España había llegado como un fenómeno tardío y alimentaba varios nacionalismos locales, todavía hoy muy activos. El pasaje de una cultura imperial 'hidalga', a una cultura nacional burguesa fue posible solamente a través de una redefinición del concepto de 'pueblo' y de lo popular; lo cual ocurrió, probablemente por la falta de una clase media extendida en todo el territorio, sólo en los casos excepcionales de Cataluña y, en cierto modo, de Euskadi.

En el fervor intelectual de la segunda mitad del siglo XIX destaca por originalidad y clarividencia la personalidad de Antonio Machado Álvarez, apreciado casi exclusivamente, hasta hace algunos decenios, por el influjo que ejerció sobre la formación de la entidad y la poética de sus ilustres hijos Manuel y Antonio Machado. Hoy, sin embargo, se reconoce a Antonio Machado Álvarez por lo menos un hecho desconcertante: fue el primer y prácticamente único antropólogo español de gran relevancia, si se exceptúan las figuras, muy originales, de Enrique García Martos (etno-musicólogo) y Julio Caro Baroja (historiógrafo), hasta que se llega a los años 90 del siglo XX con Carmelo Lisón Tolosana. Antonio Machado Álvarez nació en 1.846 y murió, en plena actividad, en 1893. Desde 1.879 a 1.881 creó y gestionó una 'Sección de Literatura Popular' en la revista "La Enciclopedia", de Sevilla. En 1.880 publicó una "Colección de Enigmas y Adivinanzas" en forma de diccionario. En 1.881 publicó la "Colección de Cantes Flamencos". En el mismo año fundó la sociedad y la revista "El Folck-lore Andaluz", de orientaciones claramente científicas, basadas también sobre la densa correspondencia que mantuvo con Edward B. Taylor -del cual tradujo al español su "Antropología" (Madrid 1888)- y con el siciliano Giuseppe Pitté del cual conocía y admiraba la gran labor de recopilación de datos etnográficos.

La revista y asociación "El Folck-lore Andaluz", que posteriormente pasaría a denominarse "El Folck-lore Español", permitió la exposición sistemática de un 'corpus' de material

folclórico al cual contribuyeron varios investigadores entre los que hay que nombrar, además de a Machado Álvarez, a Alejandro Guichot, Emilia Pardo Bazán y Eugenio Olavarría y Huarte.

La antropología se inaugura de hecho en Italia por medio del ya mencionado Giuseppe Pitré. En mi país ocurre un fenómeno parecido al que se produjo a través de la persona de Machado Álvarez, y fue que tras la muerte de Pitré, como en España tras la muerte de Machado Álvarez, se abrió un vacío científico en lo concerniente a los estudios antropológicos. Sin embargo la situación se desarrollaría de forma bien distinta gracias a dos factores determinantes:

- De un lado la presencia de un amplio registro de datos etnográficos.
- De otro el creciente protagonismo histórico que amplias masas de población, anteriormente relegadas a un plano secundario en la construcción de su propia historia, adquirieron, sobretodo en el sur de Italia.

Estos dos factores condujeron en los primeros *decenios del siglo XX* a la realización de un amplio espectro de estudios de orden sistemático, a cargo de, entre otros, Giuseppe Cocchiara y Raffaele Pettazzoni. Ellos fueron los causantes del definitivo despegue que se produjo en la cultura oficial Italiana desde concepciones de tipo folclorístico románticas, hasta una ciencia que reveló nuevos horizontes al Humanismo Historicista. No puedo eludir mencionar la trascendencia que la aplicación del Humanismo Historicista adquiere en obra de Ernesto De Martino. En ella se abre definitivamente una nueva forma de concebir y de integrar la pequeña historia, aquella de la que no queda constancia escrita y que sin embargo constituye el basamento de la identidad de un pueblo, y cuyos protagonistas pasan gracias a ello a ser por fin protagonistas del devenir de toda la Humanidad. Las implicaciones de los estudios de De Martino, lo sitúan al más alto nivel del pensamiento europeo.

En España el estudio del patrimonio cultural, además de una intensa reflexión sobre la Historia (Menéndez y Pelayo), lleva a espléndidos resultados en el ámbito de la creación literaria (Baroja, Galdós), en la filosofía (Ortega y Gasset) y, sobretodo, en la filología lingüística y literaria (Menéndez y Pidal). En la música, sin embargo, nos encontramos con ingenuas reflexiones post-románticas que tuvieron marcadas consecuencias, como podremos ver. No hay que olvidar que España, desde la época de los grandes polifonistas (Victoria, Guerrero, Morales, etc.) hasta Albéniz y Granados (activos en el 98), no produjo prácticamente música culta autóctona; la música de corte era italiana o italianizada, osea al estilo italiano, y la música popular había conseguido entrar con cierta dificultad en la producción de corte, además de haber sido siempre acogida con cierta distancia por las clases hegemónicas, por lo que *no había logrado* constituirse una tradición musicológica de alto perfil.

El paso del romanticismo folclorístico a una verdadera ciencia antropológico-historicista, dotada de método, en España no se dio sino en el estudio de la literatura popular, sobretodo a través de Menéndez-Pidal. Es significativo constatar que las primeras y casi únicas noticias sistemáticas sobre el flamenco que han alimentado y alimentan toda la 'flamencología' existente están contenidas en los artículos de la revista "El Folck-lore Andaluz" y en la "Colección de Cantos Flamencos".

En la época que va de 1880 a 1890, y a través de su investigación del ‘alma popular española’, Antonio Machado Álvarez, al unísono con otros investigadores contemporáneos suyos, que más tarde serían protagonistas de la conocida como ‘Generación del 98’, realizó una investigación literaria de tradición popular sobre ‘dichos, adivinanzas y literatura de cordel’ y llegó a un verdadero descubrimiento: pudo constatar que en las coplas del flamenco había un aliento lírico, una expresión de intensa inmediatez que no tenía nada que envidiar a la mejor literatura culta. Es curioso constatar cómo las mayores fuentes informativas sobre el flamenco vienen de un enfoque literario y no musical. Los datos que hacen referencia a la música y a los ‘cantaos’, sobretodo Silverio Franconetti, pero también El Planeta, El Fillo, Juanelo, etc. aparecen por primera vez en la historia, como notas a pié de página, en las “Colecciones de cantes flamencos” (1881) de Demófilo, es decir de Antonio Machado Álvarez.

Me interesa poner en evidencia un hecho: desde la época de los cafés-cantantes, inaugurada en el siglo XIX con Silverio Franconetti, hasta hoy, el flamenco ha vivido una constante expansión, tanto en la popularidad como en la generación de formas y contenidos. Tanto es así, que se ha convertido en un elemento esencial de la identidad cultural española y no sólo de la andaluza. A pesar de esto y de su gran importancia histórica y social, no se ha dado, por parte del mundo intelectual español, un estudio, una asimilación historiográfica, un enfoque antropológico de la relevancia que semejante fenómeno requiere.

En unas anotaciones a pié de página, de Antonio Machado Álvarez, en sus estudios sobre el folclore musical, la referencia más directa que nos queda del flamenco de aquella época, y sin embargo deducimos por su evolución, por su capacidad expansiva y porque los instrumentos para afrontar ciertas realidades críticas que dan razón a su existencia eran, en aquel momento histórico, si cabe, más necesarios que en etapas posteriores, que la dimensión musical de este fenómeno debía ser ya poderosísima.

Con la desaparición de Machado Álvarez desaparece también la investigación sistemática sobre el folclore musical. Es muy conocida la postura de profundo rechazo de grandes autores del 98 hacia lo que definían la ‘España de charanga y pandereta’, que en el caso de Eugenio Noel acabó por ser una verdadera militancia antipopulista y anti-flamenca.

La música nacional española se forma, sin embargo, sobre las directrices de Felipe Pedrell y no consigue liberarse de los estribos de un romanticismo de importación y, de hecho “Els Pirineus”, que es la gran opera-epopeya de Pedrell, utiliza un lenguaje wagneriano centroeuropeo. También Albéniz y Granados producen música al inicio del siglo XX pero con un lenguaje chopiniano. Será en la creación de compositores extranjeros como Chabrier (“Rapsodia Española”) y sobretodo Debussy (“Port du Vin”) y Ravel (“Alborada del Gracioso”) donde se perciben no sólo citaciones ‘exóticas’, como hicieron Glinke, Rimsky-Korsakoff y sobretodo Bizet en su “Carmen”, sino un verdadero enfoque armónico, tímbrico y rítmico de la dimensión musical flamenco-andaluza.

Manuel de Falla, el gran músico español de la era moderna, se formó, no por casualidad, en contacto con el primer impresionismo francés, gracias a sus largas estancias en París (1907-1919). En aquella época compuso “La vida breve”, “Las siete canciones”, “El sombrero de tres picos”, “El amor brujo”, hasta la magistral “Sonata Bética” y “Noches en los jardines

de España”, todas obras impregnadas de una raíz *folclórica flamenca*, *destilada* por un originalísimo uso de los recursos armónicos típicos del impresionismo.

En el 1922 Manuel de Falla, con la participación entusiasta de García Lorca y de un grupo de artistas e intelectuales de la época entre los cuales se encontraban Andrés Segovia, ideó y organizó el primer concurso de Cante Jondo. Las consecuencias fueron de importancia fundamental en la historia del mismo flamenco y en la postura que mundo de la Cultura Oficial española adoptó frente a éste.

Manuel de Falla se preocupó, con una pasión y eficacia organizativa poco frecuentes en él, de hacer de forma tal que aquel concurso fuese la ocasión para abrir al flamenco las puertas de la gran cultura española y europea, y de hecho quiso invitar a Ravel y Stravinski. Escribió artículos y dio conferencias en la cuales, con gran inteligencia pero con un enfoque totalmente acientífico, argumentó la estrecha conexión entre cante jondo, sobretodo de las seguriyas gitanas, y las ‘raíces de la primitiva oriental’ que alimentó toda la mística islámica y cristiana (incluso el canto gregoriano).

Sin embargo, y creo que hay que decirlo sin reparos, el concurso, para sus más fervientes organizadores, fue una amarga desilusión. Lo deducimos por los resultados: el primer premio se quedó desierto. El segundo fue asignado exaequo, es decir repartido entre dos finalistas: un niño de 12 años (Manolo Caracol) y un viejo desconocido que, además, estaba casi afónico (El Tenazas).

De la correspondencia epistolar de Manuel de Falla, posterior a 1922 se puede deducir, que bajo el velo de los argumentos de dificultades de organización se ocultaban otros más profundos y sustanciales. El cante jondo de hecho, entendido como esencia del flamenco, es inconciliable con la tradición musical culta puesto que viola las leyes de la armonía, que Manuel de Falla consideraba sagradas. Además el deslíz melismático en el cante flamenco es microtonal y, por tanto, el oído de un músico de formación académica percibe la sensación de un constante desafine; la cualidad del canto no está atada ni al timbre de la voz ni al registro; no se contempla diferencia entre público e intérprete; la música se reproduce con una gran componente de improvisación y, por tanto, es prácticamente imposible de transcribir y elaborar, todos estos factores hicieron en poco tiempo, del idolatrado flamenco, fruto de una visión romántica de las tradiciones populares, un ignorado a los ojos de la Cultura Oficial.

El hecho es que Andrés Segovia pasó directamente al bando de los anti-flamenquistas; desde 1922 García Lorca renegó en más de una ocasión del rol de poeta del cante jondo y tomó distancias del gitanismo que se le atribuía; y sobretodo Manuel de Falla cambió radicalmente su lenguaje musical: pasó de la muy andaluza “Sonata Bética” (1921) a la esencia castellana del “Retablo de Maese Pedro” (1923) y al “Concierto para Clavichémbalo” (1926), para llegar después a una auténtica parálisis creativa puesto que no consiguió acabar “La Atlántida” y no compuso nada más.

Al paciente lector que haya llegado hasta este punto, hay que decirle que la explicación, bastante extensa, sobre la postura de Manuel de Falla y Antonio Machado Álvarez con relación al flamenco se ha hecho por una constatación sorprendente y es que casi toda la literatura sobre el flamenco o, si se quiere, la flamencología, me refiero a unos 50 textos

significativos, es un darle vueltas muy poco riguroso a la contribución original dada en su tiempo por Machado Álvarez en la revista "El Folclore Español" y en sus libros y, a las conferencias de Manuel de Falla y Federico García Lorca escritas para publicitar el primer 'Concurso de Cante Jondo', del 1922.

Lo que queda de la gran bibliografía sobre el flamenco, que se produjo en el siglo XX, suele moverse entre el género de la laudatio –algunos libros están, incluso, escritos directamente en verso– y el de la exaltación sin límites de cantaores y bailaores. En 1955 uno de estos apologistas, el argentino Anselmo González Climet, fundó la pseudo-ciencia de la 'Flamencología' y la 'Cátedra de Flamencología y Estudios Folclóricos andaluces', al margen de cualquier institución académica, definiendo, de una forma radical, un despegue de la historiografía, de la antropología y de la filología. Toda esta cadena de acontecimientos dejaba al margen el flamenco, de los estudios que caracterizan la cultura oficial de un país. En favor de la iniciativa de la citada 'Cátedra de Flamencología' hay que decir, más allá de constataciones críticas, que de todas formas su creación ha permitido la acumulación de una gran cantidad de material documental etnográfico, bibliográfico y discográfico, desde que se inauguró en 1973, el 'Museo de Arte Flamenco' de Jerez a cargo de los promotores de dicha cátedra.

La producción artística del flamenco continúa ininterrumpida y genera constantemente sincretismos con otros ámbitos culturales, del cuplé a la canción española, desde el cine costumbrista al teatro de contestación, del flamenco-rock al ballet contemporáneo. Sin embargo la profunda raíz se regenera constantemente con el protagonismo indiscutible de los gitanos en un ámbito geográfico extremadamente delimitado que afecta, grosso modo, al territorio comprendido entre Sevilla, Cádiz y Ronda.

El protagonismo gitano y la estrechísima y limitada localización geográfica son, en mi opinión, los motivos reales que no han permitido la asunción del flamenco musical y coreográfico a la identidad cultural española a través de la mediación historiográfica y antropológica de la cultura oficial. El aspecto lingüístico y poético, sin embargo, ha sido plenamente asumido desde la época de Antonio Machado Álvarez, tanto es así que entre los estudios de flamencología destacan los que analizan el léxico, la sintaxis y las estructuras poéticas de las coplas. A pesar de todo ello es tan poderosa la dimensión artística del flamenco, que vive una especie de existencia autónoma que hace de este género uno de los tópicos insuprimibles de la imagen y de la idea de España, sea en el exterior, como (por adhesión o por aversión) o en el ánimo de los mismos españoles.



## De la eficacia y trascendencia del flamenco en TV.

30 años de experiencia.

Romaldo Molina

Periodista y flamencólogo.

Supuesto que la letra nos ha sido conservada por las colecciones impresas, la melodía y la armonía por los cancioneros, y la ejecución musical completa por los registros en cilindro, disco y cinta, la primera indiscutible aportación del cine fue registrar la danza. Sin embargo, hasta la llegada de la televisión y su complemento ideal, el video casero no ha sido posible fijar y difundir con carácter masivo y manejable la coreografía y la ejecución del baile en general.

Todavía es pronto para evaluar la influencia de la televisión en el desarrollo del baile flamenco. Es a la generación universitaria que ahora se prepara a la que le corresponde documentar el fenómeno y proponer conclusiones. Y esta ponencia es consciente de su carácter pionero y de ser un modesto punto de partida.

Para situar los hechos, aportamos una esquemática historia del fenómeno.

### Historia del flamenco en TV

Ya en las primeras emisiones experimentales de 1953 Televisión Española incluyó el flamenco: diversas actuaciones de grupos flamencos, entre ellos el de "La Gitana Blanca", dieron fe que los dirigentes fundadores tuvieron presente el interés del público por este españolísimo género musical y coreográfico; sin embargo, puede decirse que, pese a tan tempranas relaciones prematrimoniales, la televisión pública nacional ha manifestado una repudiable inconstancia hacia el flamenco y los flamencos; y desde luego, nunca se les ha entregado sinceramente.

De los tiempos heroicos del Paseo de la Habana, sabemos de las actuaciones, entre otros, de Antonio Ranchal y Álvarez de Sotomayor, que fue alcalde de Lucena y Roque Montoya "Jarrito", y se usaban guiones de José Carlos de Luna.

En 1964, José Luis Monter produce una serie titulada «Flamenco», con guiones de Ricardo Fernández de la Torre, Tico Medina y Manuel Rosa, asesor fue Francisco Sánchez Pecino. En efecto, el padre de Paco de Lucía. Francisco Sánchez Pecino formó parte del equipo del primer programa flamenco de TVE. Como es natural su difusión fue reducida, ya que el número de televisores era muy escaso.

Puesto que aún no se había introducido el sistema de registro magnético en VTR, los programas eran en directo, y no nos ha quedado constancia material de los contenidos. Entre otros, actuaron "Porrinas" de Badajoz, "Sernita" de Jerez, Jacinto Almadén, José Salazar, Bernardo "El de los Lobitos", "Terremoto" de Jerez, Lucero Tena, "Serranito", Gabriel Moreno y Luisa Ortega.

Como una variedad más, de tarde en vez, *el flamenco se asomó a las «Giras del Sábado»*, programa musical estelar de fin de semana de la Primera Cadena de muchas temporadas, acogido –tras la inauguración el 18 de Julio de 1964 de los Estudios de Prado del Rey– a la grandeza del Estudio 1, uno de los mayores de Europa por entonces. Lo más interesante estuvo en breves intervenciones de ballet flamenco, como los de Rafael de Córdoba, “Luisillo” y Antonio, o de cuadros de tablaos prestigiosos de Madrid. Una vez estuvo Antonio Mairena; le grabaron también soleares y seguiriyas, pero sólo difundieron los tangos de “El Piyayo”. ¡Con qué pena me lo comentaba!

La Segunda Cadena, emitiendo por UHF (lo que exigía un descodificador comprado aparte) comenzó su vida en otoño de 1966. Dentro de una de aquellas series etnológicas que tanta justa fama dieron a sus primeras emisiones, es memorable un excelente programa específico dedicado a la «La Copla», filmado en celuloide, y dirigido y realizado por Carlos Gortari, que permitió ver y oír a “El Perrate” de Utrera. Fue tal vez la primera aportación considerable al flamenco del Segundo Canal de TVE, cariñosamente llamado «El canalillo». Poco después, dentro de la serie “Fiesta”, el programa «Feria de Córdoba», de Josefina Molina, incluyó con naturalidad la faceta flamenca del festejo, recogiendo unos cantes del anciano y prestigioso cordobés José Moreno «El Onofre», poco antes de su fallecimiento.

### La década de 1970

Importante contribución al prestigio del mejor flamenco tuvo el programa «Estudio Abierto», de TVE-2, en antena cada miércoles desde marzo de 1970. Con el mismo criterio de interés y respeto (sin bombo, platillo, ni marketing) se trataron en él, bajo la dirección y con la presentación de José María Íñigo, la música pop y sus artistas del flamenco. Allí se pudieron ver y escuchar en directo a “Caracol”, Pepe “El de la Matrona”, “Angelillo”, “Pericón” de Cádiz, “La Paquera”, María Vargas, Gerena, “Pansequito”, José Menese o a “El Lebrijano”.

Incluso organizaron una vez, en directo, un tablao flamenco sólo de guiris sabios: japoneses, ingleses, americanos... Bueno, pues sonaba a flamenco; ¿cómo no iba a sonar?

Por la primera cadena de TVE, «A través del Flamenco (¡Totá, ná!)», incluido en la serie GRAN ESPECIAL, de 52', realizado por Claudio Guerín Hill, sobre guión de Romualdo Molina: al baile, Matilde Coral y la Compañía de Ballet de Rafael de Córdoba, con Mari Gloria; al cante, Pepe “El de la Matrona”, Juan Peña “El Lebrijano”, María Vargas y Antonio Zorí; al toque, Manolo “El Sevillano”, Pedro Peña, Antonio Amaya y, por último, pero no la menos importante, Manolo Sanlúcar. Rodado en 35 mm, y en color (para la posteridad, cuando hubiera televisión en color), se emitió por la primera cadena el sábado 29 de Julio de 1972, entre dos informativos –los que siempre veía Franco– justo después del «Telediarío» de las 21,35, y antes de «Veinticuatro horas». Nunca había llegado el flamenco y su Andalucía tan arriba por la televisión en España; creo que nunca ha vuelto a subir a esa cota. El crítico supremo del medio por entonces, Baget Herms, lo situó entre los diez programas mejores del año.

El 23 de octubre de 1971 se inicia la emisión semanal por la Segunda Cadena de «Rito y geografía del cante», en antena hasta el 29 de octubre de 1973 y del que llegaron a emitirse 98 programas de media hora, más el último, especial resumen, de una hora. Producido por Epifanio Rojas, presentado por José María Velázquez, dirigido por Mario Gómez, con Pedro Turbica y Velázquez a cargo de la flamencología, mereció y ganó un Premio Nacional de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces de Jerez. Estuvieron casi todos: señalemos algunas contadísimas lamentables ausencias: Juan Varea, Antonio «El Sevillano», Antonio «El de la Calzá», «Niño» de Barbate, «Naranjito» de Triana, Gabriel Moreno, «Serranito», Juan Valderrama y «La Niña» de la Puebla.

A título de anécdota recogeremos que a primeros del 73, aureolada la serie por un prestigio sólido, el equipo se atrevió a proponerle a Marchena una actuación. Sólo aceptó después de conseguir equiparar el más alto caché pagado en todo ese tiempo. «No más que el que más, pero no menos que el que más». Luego, cogió todo ese dinero y se lo gastó en el propio programa. Organizó y pagó una fiesta en su ciudad natal a los socios del «Club de Pepe Marchena» del que era titular. Y allí, tuvo el talento de imponerse a todos, sin molestar al equipo de realización del programa, y arrastrarlos a hacer lo que él quiso: una pequeña obra maestra del género televisivo. Vestido de blanco impoluto, con el micro en la mano como si fuera un entertainer de emisión internacional de noche de sábado, aceptó el desafío del presentador Velázquez que (muy al contrario de lo habitual) abandonó ese día su neutralidad respetuosa para revestirse de fiscal hostil.

Marchena montó un show radiante que se adelantaba treinta o cuarenta años a los usos de su época. Aquella miniatura inolvidable se emitió el 30 de julio de 1973. Toda ella fue un alarde de agilidad y populismo, en las antípodas de su aplomada y doctoral intervención de la misma época en la Universidad de Sevilla. Para mí, en el terreno como profesional, como teórico y práctico del lenguaje audiovisual, fue una confirmación del genio camaleónico de Pepe Marchena, capaz de exprimir hasta el máximo las posibilidades del medio en que se desenvolvía, cuarto, plaza de toros, escena, estudio de radio, plató de cine, aula magna, o set de televisión. Digamos ahora que, si es cierto que todos los grandes artistas del flamenco han sabido hallar su acomodo al medio de ejecución propio de la época, Pepe demostró ser el más versátil, adecuado e inteligente en este aspecto. Quizás por ello, pudo mantenerse como primera figura desde los años veinte hasta su muerte en los años setenta.

«Rito y Geografía del Cante» no sólo fue un programa de aquella naciente segunda cadena que supuso una renovación de la televisión en Europa, contribuyendo a situar a TVE en un puesto de prestigio estable entre las cuatro mejores teledifusoras del viejo continente. Comercializados en video casero 96 capítulos, ya que 3 se han perdido, este material está hoy al alcance de cualquiera que desee adquirirlos. Esta disponibilidad ha supuesto que sea comprado como material de estudio por centros de investigación extranjeros.

Constituye, pues, un acontecimiento sociológico fijado, surgido en el seno de un mass media controlado férreamente por el gobierno de una dictadura de corte fascista; y como tal, ha sido estudiado rigurosamente por el profesor Washabaugh. Más adelante nos referiremos en detalle a este programa, como paradigma de la trascendencia que puede alcanzar el espectáculo televisivo en general y el flamenco en particular.

Con otro criterio menos político y más estético, se desarrolló la subsiguiente serie «Rito y Geografía del Baile», también de TVE-2, centrada en el baile, que en la previa había sido un ingrediente menor, tratado con la escasez de espacio y medios propia del reportaje en 16 mm. Rodada en color, aunque difundida en blanco y negro, «Rito y Geografía del baile» epilogó adecuadamente el éxito de la otra serie, dejando fijado el arte de Antonio, Pilar López, Antonio Gades, Mario Maya, Carmen Mora, Merche Esmeralda, «Farruco»... y muchos más.

Emulada luego por numerosas e importantes series, en que el baile se alternaba con toque y cante, y no sólo en TVE sino en Canal Sur TV (la Radio Televisión en Andalucía), desde entonces el baile flamenco ha sido dignamente conservado. Lo que supuso la radio para el cante, lo ha supuesto la televisión para el baile. No sólo por inmortalizar el genio personal inimitable de los bailaores y bailaoras, sino por fijar para el futuro movimiento y ritmo, posturas, transiciones, desplantes y virtuosismos de todas las coreografías que ha recogido; y con una fidelidad y devoción que pocas veces quiso concederle el cine español.

Aunque desde siempre hubo actuaciones esporádicas de flamenco en la Primera Cadena (por ejemplo se vio a Lucero Tena con «Mairenilla» al cante en «Pianísimo») y con más frecuencia números de ballet flamenco, hasta la segunda temporada de «La Gran Ocasión», en que se dio cabida a concursantes de cante, no se produjo una cierta continuidad. Esta edición, fue situada en las noches de los sábados, ocupaba un largo espacio de casi tres horas en horario de privilegio. Dividido el concurso de cantantes en tres secciones, canción popular moderna, lírica de bell canto y canción española, los de flamenco fueron incluidos en este último apartado.

Cada sábado participaba en directo una estrella profesional y las estrellas flamencas fueron rotando con las demás especialidades en igualdad de condiciones: «La Paquera» (11-agosto-73); «Fosforito» (24-noviembre); Paco de Lucía, como solista, y «Camarón» con Ramón de Algeciras (29-diciembre), etc.

Este hecho supuso un espaldarazo definitivo al flamenco a escala nacional, por la equiparación del rango de sus estrellas a las de otros géneros. El prestigioso y riguroso jurado decidió los ganadores: Tony Cruz, en moderna; Sergio Salas, en lírica. En la final de española, el día de la Purísima de 1973, compitieron dos flamencos: Fernando Sancho y Antonio Suárez, venciendo este último. En la Gala del 5 de Enero del 74, además de los tres ganadores, participaron tres estrellas máximas, una por cada especialidad, correspondiéndole a José Menese, ya en la madrugada de Reyes, el honor de mantener el estandarte del flamenco.

Conviene señalar el acontecimiento técnico que supusieron estas actuaciones en directo de los flamencos, con tres videocámaras (una en grúa). Este fenómeno no se producía desde los tiempos heroicos del Paseo de la Habana, previos a la incorporación de los magnetoscopios, luciendo el talento de los realizadores José María Morales y Fernando Navarrete, quien sustituyó sobre la marcha al primero a causa de grave enfermedad. La tensión y emotividad de estas funciones «sin red» se elevaban al paroxismo por las enormes audiencias de que gozaron. «Gente Joven», concurso de diseño similar inmediatamente posterior, aunque menos ambicioso en horario y en presupuesto, sostuvo durante muchos años su convocatoria desde las mañanas de los domingos, y mantuvo en cada temporada un vencedor de cante flamenco.

En 1974 se emite «La leyenda de la rubia y el canario», drama musical de una hora, filmado en color, dentro de la serie “Cuentos y Leyendas” de TVE-2 con guión de Romualdo Molina y dirección de Josefina Molina. A pesar de su deliberado planteamiento legendario y sus aceptados anacronismos, sigue siendo un referente muy emotivo de los tiempos de los cafécantantes. Oímos a Carmen Linares, Antonio de Canillas, y Luis Caballero, entre otros. Por la Segunda, la serie «Flamenco», realizada en estudio, de cadencia semanal constituye un hito de calidad televisiva y flamenca (durante 1975, “Camarón” el 23 de enero, Juanito Varea el 4 de julio); con guión de Miguel Espín y Fernando Quiñones y presentación de éste. El rigor y la independencia de criterio del programador a cargo del espacio, Miguel Espín, junto a la espléndida capacidad de entrevistador y comunicador de Quiñones permitió una de las más ecuánimes y completas series flamencas, justa acreedora del Premio Nacional de la Cátedra de Flamencología, y Premio Nacional del España al Mejor Musical del Año. Se mantuvo en antena hasta 1978. Mereció una gloriosa y dilatada resurrección en 1980 cuando –con el mismo equipo y ya en color– se producen y emiten 34 capítulos de «Ayer y hoy del flamenco», con un criterio similar y superior tecnología.

### Años siguientes

También de la Segunda hay que destacar los capítulos de hora y en color de “La Buena Música de los Flamencos»; el primero, “Cádiz”, difundido el 7 de Marzo del 84 y el último (y postrero de La Buena Música), el del 24 de octubre de 1989, dedicado a Silverio Franconetti, de quien se conmemoraba el centenario de su muerte.

El curioso planteamiento de “La Buena Música” constituye aún hoy una original manera de concebir un esquema televisivo periódico. En efecto, se trataba de un espacio musical semanal constituido por un abanico de cinco sub-series alternativas que iban rotando: una dedicada a la música clásica o seria, es decir a la música de conservatorio; otra, dedicada a la música de jazz; también existió un espacio, dedicado a la música folk; otro, dedicada a la danza y el ballet; y por último uno dedicado al flamenco.

La idea derivaba de la proposición de que las correspondientes audiencias, tan minoritarias y especializadas (desde la perspectiva del programador de televisión), se vieran inducidas, se encontraran, se tropezaran por decir así, con cualquiera de las opciones. El aficionado al jazz descubriría tal vez los encantos del baile sobre puntas, y aprendería a amarlo; al melómano amante de Mozart o Mahler se le revelarían las tonalidades y modalidades del canto y baile flamenco acompañado a la guitarra; a la afición flamenca se le brindaba la oportunidad de abrirse a las dulzuras étnicas de la música folk y las brillantes improvisaciones propias de una jam session.

Bajo la coordinación de José Ángel Ramírez, y con un único presentador Andrés Ruiz Tarazona, con el presupuesto (alto) de un solo espacio, y con cinco directores, atendían los requilorios culturales de cinco audiencias distintas. Disponiendo de cinco semanas o más (porque no siempre se respetaba la semanalidad) para concebir, realizar y post-producir cada episodio, los menguados equipos creativos de cada sub-serie, que empleaban realizadores distintos para cada uno, pudieron lograr, y lograron con frecuencia, obritas de hora con una

ambición y un acabado muy superiores a los promedios televisivos. La extraña fórmula de cohabitación a cinco en plena democracia, debió funcionar bien, puesto que se mantuvo durante más de seis años, en los que sólo de flamenco se emitieron 42 programas, todos de alta calidad.

Aunque excepcionalmente, se dio algún caso de cooperaciones entre distintas áreas de esta babel. Al objeto de esta ponencia, es interesante la emisión del día 8 de febrero de 1987. El equipo creativo de «Paso a Paso», sección de danza de “La Buena Música” (la cual a veces cultivó por sí misma el baile flamenco), unió talentos y presupuesto con el de «De los Flamencos» para concebir, realizar y emitir «Cuento de Danza», que fue una auténtica superproducción con guión de Romualdo Molina y dirección de José Luis López Enamorado. Se trata de una fantasía dramatizada, con actores, en que los personajes de Don Quijote y Sancho departían y disputaban con un grupo de adeptos al arte sobre la historia de la danza en España, y las sucesivas asimilaciones extranjeras que incorporaba.

La danza española fue personal y magistralmente defendida por Milagros Mengón, capaz de abarcar desde el arcaico zapateado a las bulerías, pasando por la jota, el clásico español, la seguidilla bolera de palillos, las romeras y las guajiras, en comparativa competencia con la danza del vientre musulmana, la danza barroca europea, el baile afro americano, el ballet romántico y aún el break dance, cada uno a cargo de especialistas de primer rango.

Coincidiendo con este período tan propicio al flamenco, también por el segundo Canal de TVE se emiten los doce programas (algunos tan inolvidables como la actuación de Paco de Lucía en la Mezquita de Córdoba) de la ambiciosa y costosa serie «Caminos del flamenco», con ambientación en espléndidos escenarios, dirección de Alberto Pérez Bañuls y José María Pérez Orozco, realización de Pedro Turbica. Su primer capítulo «Introducción al flamenco» se difundió el 12 de enero de 1988.

A partir del 26 de julio de 1988, se difundieron los doce capítulos de «Flamenco al Oído», dirigidos por Manuel Caballero Bonald, quien organizó el material enciclopédico de las principales actuaciones de la última Bienal celebrada en Sevilla, con realización televisiva de Video Bai. Citemos por completo y valioso, a contrapelo de los usos, el capítulo nº 8, consagrado a los palos de Ida y Vuelta; y, por lo testimonialmente sesgado, el capítulo nº 10, titulado «La llave de oro», resumen de la función en que los organizadores de la Bienal fabricaron una pseudo competición sin jurado ni premio en la que enfrentaron a “Fosforito”, Manuel Mairena, José Menese, José Mercé, José “De la Tomasa”, Bernarda (¿?) y “Naranjito” de Triana (lo cierto es que el día aquel, en el patio de la Montería del Alcázar, el de Triana los había “mondado” a todos.

Desde el 5 de noviembre de 1989 en adelante, se difundieron 44 programas de la serie «Arte y artistas flamencos», de media hora de duración y cadencia semanal, presentada por Romualdo Molina. En este caso el flamenco se plantea con un carácter mixto de información, debate y reportaje y espectáculo, en la más inmediata y directa relación con la actualidad. Fue una temporada muy vital, abierta a la actualidad, a la polémica y a la reflexión, sin renunciar al espectáculo. Da una idea del éxito de la fórmula que, a partir del 23 de septiembre de 1990 pasa a la primera cadena, pero sin que la superioridad se atreviera a conservar lo más polémico: coloquios, presentador y reportajes, aunque sí a Molina y Espín

en el equipo de dirección. De esta forma llega hasta el 28 de abril de 1992, en que se emite el número 109: «Cante Jondo».

De este centenar largo, sería prolijo espigar los mejores, pero es justo recordar el especial «Las Hijas del Alba», del ballet de Javier Latorre inspirado de lejos en la tragedia de Lorca «La casa de Bernarda Alba», cante a guitarra en directo y la música enlatada de «Tauromagia» de Sanlúcar. Emitido el 16 de diciembre de 1990, fue un hito memorable en la historia del flamenco televisivo, tanto por su altísimo nivel de concepción y ejecución coreográfica, como por la formidable realización televisiva de José María Bermejo, (responsable también de gran parte de la de los demás títulos de la serie).

Se suceden luego unos años en que la dirección de programas de la televisión nacional se empeña en una cerrada competencia imitativa con las privadas y autonómicas, batallando por el share y dejando de cultivar el flamenco, evaluado como minoritario.

La clamorosa ausencia del flamenco en la EXPO-92 de Sevilla, aparte de la fiesta de inauguración, donde 600 millones de espectadores de todo el mundo pudieron ver y oír brevemente a Camarón, parece definir una política cultural que produce con «Azabache» un intento de imposible reanimación de la canción andaluza de los 40, con el recurso a viejas glorias retiradas, mientras sepulta al flamenco vivo en las mazmorras de las vergüenzas de la familia.

En paralelo, dejemos constancia de la gloriosa e impresionante participación del ballet de Cristina Hoyos en la retransmisión mundial para más de 400 millones de espectadores de la Olimpiada de Barcelona del mismo año: la galopada de la bailaora, braceando misterios sobre la fastuosa cabalgadura cartujana fue una imagen-choque que inevitablemente marcó en las mentes del mundo un arquetipo de lo español, precisamente por ser quintaesencia ibérico-sureña.

En esta etapa de eclipse, con su presencia menor y casi marginal, el flamenco aparece furtivamente en las cadenas nacionales dentro de otros espacios. Aparte de estos flashes, cabe hablar de algunos especiales y de la miniserie de cuatro puntadas «El Ángel», dada por TVE-2 y dirigida por Ricardo Pachón, que recogió con fresca vívidas intervenciones de artistas relevantes. El sonido de este material se editó posteriormente en CD.

Más tarde, regresa la temática con otros programas seriados, más o menos alineados con los planteamientos de la primera época de «Arte y Artistas», como es el caso de «Algo más que flamenco», con dirección de Juan Sánchez.

Menor rigor y ambición, y más populismo, cabe hallar en otras series, las difundidas a finales de los 90 y principios de 2000, como «Tirititrán» y «Puro y jondo», que aspiran a inyectar cordialidad y espontaneidad al género, ya que las autoridades han dictaminado que este es demasiado sutil para audiencias masificadas.

Tal y como ha estudiado Carlos Arbelos «A principios del año de 2002 la emisora pública española de televisión –en ninguna de sus dos cadenas, primera y segunda– no tuvo en antena ningún programa ni serie dedicada al arte flamenco. De 280 horas de emisión, en la semana del 4 al 10 de febrero, no dedicó ni un solo minuto al flamenco. Dentro de la programación de televisión española, el flamenco –a principios de este año– no ha existido. Muy de tiempo en tiempo, en algún informativo se ha hecho referencia a espectáculos que

fueron noticia por su estreno o a las vicisitudes personales de algún artista. El tratamiento suele ser de flashes, con una duración de entre treinta segundos y un minuto. Esto, que además es absolutamente aleatorio, no nos sirve para estudiarlo, porque no tiene valor de constante”.

Sin embargo, durante todos estos años, el área de comercialización de la televisión nacional ha ido vendiendo sus producciones flamencas más importantes a difusoras de otros países, que no sólo pertenecen al ámbito occidental europeo-americano, sino que incluyen numerosos países islámicos y, por supuesto Japón, el país extranjero donde el flamenco tiene mayor incidencia. Además el flamenco no ha faltado en el Canal Internacional de TVE, para el que ha estado trabajando habitualmente Miguel Espín. De difusión mundial, usando el satélite Hispasat fue concebido como un servicio público para emigrantes y turistas hispanos, y como elemento de promoción del prestigio de España en el mundo. Nos consta que el flamenco goza de una adicta y devota legión de aficionados por esos mundos de Dios, con alguno de los cuales hemos mantenido correspondencia por carta.

Finalmente, hay que citar el Canal Clásico de Vía Digital, aprovisionado por Televisión Española. De vez en cuando incluye material flamenco procedente de sus extensos fondos, en su mayor parte procedentes de las series y programas ya citados.

En lo que se refiere a las comunidades autónomas, por lo que sabemos, sólo hay cuatro en la que el flamenco tiene alguna presencia, en las otras casi nada. La autonómica catalana TV-3, que cuenta con tantos andaluces en su audiencia, y en un territorio en el que el flamenco tiene relevancia de antiguo, suele dar cabida al género en galas y otros programas musicales, y nos consta que en algún caso ha retransmitido algún acontecimiento de gran significación, como aquel recital de Enrique Morente que tuvo lugar en el atrio de la catedral barcelonesa. Ni siquiera eso cabe registrar en Telemadrid TM que, pese a estar en la población más flamenca del planeta, fuera de Andalucía, y de hecho más importante para su historia que la mayor parte de las andaluzas, no reconoce esta actividad cultural tan madrileña en su significación real. Sólo de tarde en vez da cabida a algún artista especialmente popular.

El centro regional murciano de TVE siempre se ha hecho eco del importantísimo Festival de la Unión. La televisora local TV Autónoma de Murcia, TV *Murciana*, todavía da sus primeros pasos.

Andalucía es la tercera entidad autonómica con televisión que reconoce al flamenco y, naturalmente, es hoy el ámbito en que éste tiene mayor y más reconocida presencia. Ya antes de la transición, aunque con pobreza increíble de recursos, eran muy seguidos los programas dirigidos por Pepe Sollo en el Centro Regional de Sevilla de la RTVE.

Al crearse en 1989 el Canal Sur TV, cuya cobertura abarca además algunas zonas fronterizas de las autonomías limítrofes de Murcia (donde el flamenco tiene antiguo y fundamental arraigo), Extremadura y Castilla-La Mancha, con los territorios extranjeros pero de afición afín de Marruecos y Portugal, la situación cambia substancialmente: una de las razones que se dieron para justificar la constitución de esta emisora audiovisual fue la protección, promoción y conservación del patrimonio identitario andaluz, dentro del cual el arte flamenco es una parte esencial, un bien cultural propio oficialmente reconocido, incomparable en su peculiaridad, exquisito en sus más altas manifestaciones y de indiscutible

proyección universal. El programa de inauguración del 28 de febrero de 1989, día de Andalucía, adecuadamente incluyó una Fiesta Flamenca.

Carlos Arbelos acota: “En febrero de 2002, Canal Sur TV entre sus dos canales emitía 280 horas por semana. En ella presenta dos programas dedicados al Flamenco; uno, «La Venta del Duende», dirigido por José Luis Montoya, con un contenido clásico y casi anacrónico; y otro, que conduce José Luis Ortiz Nuevo, en el que se acerca al flamenco a las nuevas formas y tendencias musicales de fusión. Ambos son de una hora de duración, lo que supone que Canal Sur TV dedica el 0'7% de su programación al arte flamenco. Hay que señalar, más allá de la intrascendencia de ambos, que ninguno de los dos es producido por Canal Sur TV, sino que son comprados a una productora ajena a la Radio Televisión de Andalucía. Debemos subrayar también que en otros programas musicales y especiales de la emisora autonómica se suelen incluir actuaciones de índole flamenca con tonos festeros y en los informativos al final de los mismos también suelen aparecer actuaciones de importancia del mundo que nos ocupa”.

Canal Sur, desde su primera semana de emisión y hasta 1995 incluyó semanalmente un programa de flamenco, a veces dos, siempre de producción propia. A veces eran estrictamente musicales, otras veces de reportajes e información, y otras combinando ambos estilos. A partir de marzo y hasta septiembre del año inaugural, se mantuvo en antena el material recogido por Video Bai en la Bienal de Sevilla, el mismo que TVE, con otra extensión resumida, emitió como «Flamenco al Oído» para todo el territorio nacional.

En 1989, la televisión autonómica andaluza recogió en diferido, por primera vez en la historia, un festival flamenco: el de Triana.

«La Puerta del Cante» cubre un amplio período que abarca desde ese mismo año hasta 1995. Fue creación y dirección de Manuel Cura que, además lo presentaba. Durante estos casi siete años, llegaron a emitirse más de 250 programas consecutivos, aunque adoptado diversos formatos, a tenor de las directrices de los responsables de la programación. Un primer tramo llega hasta marzo de 1990 y todos los programas son en directo en plató. El segundo tramo se caracteriza por escoger escenarios suntuosos ubicados en cada una de las ocho provincias hermanas. Desde marzo de 1991 a diciembre de 1995 discurre el dilatado tercer tramo; ha perdido su carácter exclusivamente musical, su duración se reduce a media hora, y se desarrolla como un combinado de espectáculo e información; de todos modos, al menos incluía siempre actuaciones grabadas.

El canal no renunció a las retransmisiones de acontecimientos en directo, pero se difundieron bajo otras cabeceras, tales como «El Mejor Compás» y «Lo que yo te cante». Serie importante fue la llamada «Noche Flamenca»; durante casi un año, a partir de mayo de 1996 hasta la primavera de 1997, con cadencia semanal, esta producción de cuarenta capítulos de hora mantuvo el fuego sagrado del género en Andalucía; sin embargo, no agotó aquí su virtud, ya que en el 2002 estaba siendo reemitido al ritmo de dos títulos por semana, a través del canal internacional de Canal Sur TV.

Otras series flamencas trimestrales, o sea de 13 capítulos, han sido “El Programa de Paco Cepero”, “Buscando a Carmen”, producido por Antonio Pulpón, “Cavilaciones”, dirigido por Pilar Távora y «Fiebre del Sur» del rockero Miguel Ríos.

Actualmente han crecido en número y en importancia las emisoras públicas locales de tipo municipal, aunque en Andalucía no absorban más allá del 7% de la audiencia efectiva, conjuntamente con las de pago. Sin embargo, en esta región, virtualmente todas dedican alguna atención al flamenco. La televisión local cordobesa, por ejemplo, da una cobertura plena al Concurso Nacional, constituyendo un elemento de difusión muy influyente en la ciudad, dado el reducido aforo del Gran Teatro y el precio de las entradas.

Por el momento parece ser Onda Jerez TV la más dedicada al tema, desde sus inicios a comienzos de los años 90 del pasado siglo. Su programa semanal «A Compás» ha estado emitiéndose semanalmente dentro de un horario privilegiado de nueve y media a diez y media de la noche: incluye informaciones de ámbito local y actuaciones. Hay que tener en cuenta que no es el único espacio en su género, del que además se dan informaciones constantes en los informativos, programando frecuentemente emisiones especiales. En el 2002 “sobre sus 105 horas de emisión semanales la emisora jerezana dedica el 0,95 % de su programación al arte gitano andaluz” (Arbelos).

Las emisoras privadas de TV no parecen tener pasión ni afición por el arte flamenco. Por ejemplo, “Antena 3 TV, sobre 168 horas de emisión a la semana a principios del 2002, no dedicó ni un solo minuto al arte flamenco. Telecinco tampoco presta ni un minuto de su programación al arte jondo” (Arbelos).

La verdad es que, salvo algunos especiales al servicio de los intereses comerciales de alguna firma discográfica o los apuntes rutinarios y frustrantes de algunos finales de informativo, sí se ha producido alguna noticia destacada con protagonismo flamenco, estas cadenas parecen despreciar la temática que estudiamos aquí. Y en las cadenas de pago, aunque no quepa negar alguna emisión flamenca, lo cierto es que lo ha sido a horarios tan extravagantes, con tanta dispersión, que parecen añadir a la ofensa del menosprecio, la burla de la ignorancia.

### Un ejemplo paradigmático: «Rito»

William Washabaugh pertenece al Departamento de Antropología, del College de Letters and Science de Universidad de Wisconsin, Estado de Milwaukee (U.S.A.) y es autor de «Flamenco. Passion, Politics and Popular Culture». 1996; Editorial BERG, donde el autor afirma dirigirse a lectores de cualquier país culturalmente desarrollado, partiendo del supuesto de que hoy la música flamenca es apreciada por gentes de todo el mundo, desde Nueva York a Tokio. “Mi bautismo de flamenco tuvo lugar en Milwaukee, presidido por Manuel de los Santos Pastor, «El Agujeta», en sus cuarenta, alto, musculoso, exultante, vestido de negro. (...) Quedábamos la última docena de parroquianos en la taberna local a horas muy tardías. (...) A dos pies de mi cara, cantaba fuego y dolor. Me transfiguré y mi mujer quedó impactada: mientras él cantaba más cerca y más cerca, ella clavaba sus uñas más y más profundamente en mi brazo. Los subsecuentes años de estudio y de apreciación de los artistas flamencos han sido, persistentemente, años sí-sí”.

En el libro citado, Washabaugh comienza afirmando que el género musical flamenco (como otros muchos de música popular) ejerce poder político, aunque parezca apolítico: su política

es tanto más efectiva cuanto más invisible. En segundo lugar, recuerda que es fruto de la cultura popular de un pueblo caracterizado por ser sutil e inteligente, de donde derivaría ese carácter irónico, presente en toda su historia. Esta ironía no es evidente aquí en la práctica diaria, pero hasta ahora la habíamos percibido como un fenómeno episódico, divertido pero irrelevante; el autor sostiene que es un elemento fundamental, tronco y nervadura de la evolución y las creaciones flamencas. En tercer lugar, señala cómo este sesgo inteligente e irónico-crítico se aprovecha sagazmente del raro efecto pasional que el flamenco ejerce sobre su público, como si su música y su coreografía tuvieran acceso directo a la columna vertebral, sin acceder previamente al cerebro.

Extractamos (mínimamente) la conferencia que este antropólogo dio en España poco antes de la publicación en U.K. y U.S.A. de su libro.

### “Gitanofilia y televisión. Andalucismo en la televisión durante el régimen franquista”

“Los autores de la serie documental *Rito y Geografía del Cante* pusieron de relieve las características exóticas y orientales de la música flamenca; en parte, por oponerse a Franco, desafiar a Madrid y favorecer las aspiraciones de Andalucía a constituirse en Comunidad Autónoma. Así pues, en este contexto hay que apreciar el gitanismo y la gitanofilia de la serie. (...) La serie «Rito» respondió, en parte, a una situación irremediable derivada de la política franquista. En concreto: el tipo de desarrollo económico y la estructura política impuestos durante los años franquistas determinaron una centralización de la Administración Pública y la elevación de Madrid a punto focal de la vida social de toda la nación. Al mismo tiempo, Andalucía (como Cataluña o las provincias vascas) quedaron marginadas (Harding, 1984; Collier, 1987; Hansen, 1977; Johnston, 1991). (...) La oposición andaluza contra estas centralizaciones había sido vital, al menos desde 1898, y frecuentemente estaba vinculada a las pretensiones históricas de una identidad del pueblo perfilada y distinta. Los defensores de esta aspiración acentuaron la diversidad social característica del sur de antaño. Concretamente, la identidad específica andaluza se había desarrollado por la mezcla de las diversas etnias asentadas en el sur desde antes de 1492. Se pintaba a Andalucía como una paradisíaca comunidad donde convivían armoniosamente cristianos, musulmanes, judíos y gitanos... al menos hasta el siglo XV, cuando Castilla impuso su programa de homogeneización cultural (Acosta Sánchez, 1978; Moreno Navarro, 1977). Al objeto de expresar esta diversidad quintaesencial de los sureños es práctica común celebrar las contribuciones de las diversas etnias que habían constituido la estirpe heteroglotica andaluza. Sin embargo, siempre –y este punto es clave– la exaltación de árabes, judíos y gitanos servía a los intereses regionalistas en su lucha por la revalorización cultural y fundamentación de la independencia. En este contexto, Antonio Machado y Álvarez «Demófilo» subrayó lo gitano (Moreno Navarro, 1977; Acosta Sánchez, 1978); y Blas Infante, andalucista extraordinario, remarcó lo musulmán; mientras que Rafael Cansinos Assens puso de relieve lo judío (Soffa Noel, 1977). Estos recalques se han acogido siempre bajo el paraguas del andalucismo.

No es casualidad que la música haya sido un medio favorito para aquellos que querían elucidar y celebrar la realidad multiparlante del *antaño andaluz*. Bajo la poderosa influencia del romanticismo alemán, intelectuales como Demófilo y Blas Infante presentaron el flamenco como marca de la estirpe andaluza, «voz propia de la nacionalidad andaluza» (Acosta Sánchez, 1979; Moreno Navarro, 1982; Barrios, 1989), una música heteroglótica que resiste resueltamente las homogeneizaciones del nacionalflamenquismo (Burgos, 1971).

La política cultural de Franco durante las décadas *cuarenta y cincuenta* provocó la segregación de la retórica pro-gitana —lo mismo que de las pro-arábica y pro-judía— de la retórica regional andalucista. Esta escisión se inicia con la supresión del andalucismo: a García Lorca lo habían matado, y también a Blas Infante. Curiosamente, el gitanismo mismo fue consentido. Aunque el régimen no promovió los intereses de gitanos, sin embargo condescendió con tales promociones como prueba de su paciencia y tolerancia. Esta permisividad no llegó a constituir una concesión significativa, porque los gitanos, aún siendo críticos frecuentemente con el franquismo, no se organizaron nunca para transformar sus esporádicas resistencias en un movimiento político. Por entonces, artistas gitanos resistentes, como Diego 'El de El Gaster' (Pohren, 1994), eran tolerados como meramente enojosos, mientras que gitanos más dóciles recibían acomodos favorables, en especial aquellos cuyas vinculaciones con Andalucía eran tenues. Por ejemplo, Carmen Amaya, cuya estrella subió durante esos años; y también las de Manolo Caracol y Pastora Imperio, ambos sevillanos asentados en Madrid durante sus años gloriosos.

Explotando la actitud permisiva respecto de los gitanos, Antonio Mairena promovió sin temor a represalias durante la década de los sesenta la comunidad gitana, proclamando el 'cante gitano' como un signo de identidad jondo y digno para la gitanería. Con el anhelo de favorecer los intereses gitanistas frente a la brutalidad del régimen, fingió una historia que exageraba la herencia gitana respecto del cante, en tanto que oscurecía las aportaciones meramente andaluzas (Steingress, 1993). Es justo concluir que, un tanto irónicamente, la acción mairenista, se opuso y favoreció al mismo tiempo los designios franquistas. Como una espada de doble filo, la retórica mairenista tajó los obstáculos que cerraban el paso a las mejoras de la comunidad gitana, pero acuchillando también los intereses de los andalucistas.

Mairena, según sus críticos, inventó la historia gitana del cante, invención admitida —al menos en parte— por sus discípulos (Acal, 1994). Gerhard Steingress defiende que el gitanismo de Mairena favoreció una variedad de nostalgia decimonónica del «bohemio» (Steingress, 1993). Con más agudeza, Timothy Mitchell describe a Mairena como el inventor de una tradición para combatir el subdesarrollo de los gitanos en la época actual (Mitchell, 1994). Igualmente define a los mairenistas no-gitanos —por ejemplo, Fernando Quiñones y Manuel Ríos Ruiz— como tardo-románticos, con más interés en nostalgias que en las realidades políticas (Mitchell, 1994). Esta crítica, ancha y suelta, de los poetas y letristas mairenistas debe ser atemperada ante las tentativas multidimensionales de los mairenistas

no-gitanos. Y especialmente me refiero a la complejidad de la gitanofilia de escritores como José Caballero Bonald –cuya antología flamenca discográfica fue el modelo para la serie ‘Rito y Geografía del Cante’– (José María Velásquez, 1979), Francisco Moreno Galván y José Monleón (1967; 1974). Propongo que la gitanofilia avanzada de estos escritores no ha de entenderse como un mero reflejo de la gitanofilia de Mairena, sino como un rescate y avance del andalucismo clásico. En la misma línea, la serie ‘Rito’, a la cual estos escritores contribuyeron con sus ideas y energías, debe entenderse como un discurso multidimensional que explotó y aprovechó la inmunidad política de Mairena para poner en marcha el andalucismo reprimido. Esta proposición de que la serie ‘Rito’ explotó la inmunidad de Mairena para exponer y apoyar una variedad de andalucismo se me confirmó en conversaciones con Mario Gómez y José María Velásquez durante el verano pasado. Descubrí que ellos apoyaron la gitanofilia de Mairena al tiempo que fomentaban otra opción, ya de corte andalucista, ya de actitud antifranquista. Pedro Turbica y Romualdo Molina (administrador de la serie), favorecieron el andalucismo, pero no el mairenismo (Álvarez Caballero, 1988). Los programas (cien películas difundidas a través de la Segunda Cadena durante los años 1971-73) sirvieron tanto la línea andalucista como la gitanista. Y, desde luego, la gitanofilia de la serie fue una resistencia subrepticia contra el franquismo.

Primariamente, la serie celebró las culturas múltiples de Andalucía (una celebración sugerida por la palabra titular ‘Geografía’). Los varios estilos de Cádiz, Jerez, Sevilla, Utrera, Lebrija, Morón, Málaga, Córdoba, Granada, etcétera, presentados con técnicas cinematográficas del realismo (Nichols, 1991, 1994), hubieron de entenderse en su vertiente política –y así lo había interpretado entonces Francisco Almazán (1971)–. La diferencia entre los estilos de los gitanos y no-gitanos era mencionada frecuentemente, recordando a los telespectadores la arcaica diversidad de la región. Los autores se empeñaban en preguntar a los artistas cuestiones sobre la diferencia entre los estilos de gitanos y no-gitanos, sembrando de esta manera la idea de que el cante es una realidad heteroglótica, una consecuencia lógica de las culturas variadas de Andalucía. Cuando un cantaor, como José Menese, antifranquista y pro andalucista, subrayó la importancia del estilo gitano (como hizo en el programa 46), se siente que su gitanofilia servía más a los intereses de los andaluces en general que a los de los gitanos en concreto. En contraste, el extraño tratamiento de Manolo Caracol, gitano (54) y de Pepe Marchena, no-gitano (87) –desfavorablemente comentado por José Blas Vega–, fue intencionado, a fin de disminuir la importancia de Madrid. Un momento revelador, que ilustra el papel representado por los gitanos en la serie, es la actuación (95) de la familia de ‘Los Montoya’ con Eduardo ‘El de la Malena’ (guitarrista), todos gitanos, en que ‘Lole’ Montoya cantó tangos en lengua árabe. A los telespectadores las coplas árabes hubieron de recordarles las contribuciones culturales islámicas a la identidad andaluza que el franquismo había pretendido esconder. Introducidas por los gitanos, las coplas moriscas dirigían la atención de la audiencia hacia la Andalucía de 1492 y tiempos anteriores.

En resumen, la serie 'Rito' subrayó una identidad multilingual quintaesencial de Andalucía (Acosta Sánchez, 1979). Los gitanos hacían el papel de una etnia entre las otras múltiples etnias de la comunidad; por eso nunca fueron presentados aislados o exóticos, tal como los parodia Ramón Sender (1969). Con estas características, la serie 'Rito' intentó, como dijo José Monleón (1967), ser una expresión crítica. En verdad, los autores podrían ser acusados de seguir los manejos mairenistas, pero habrían de ser aplaudidos por explotar el mairenismo para progresar en una acción antifranquista. Con una maniobra astuta, la serie 'Rito' usó la propia red televisiva de Franco para difundir un mensaje subversivo".

El debate sobre gitanofilia en temáticas de flamencología (incluyendo expresiones cinematográficas como la serie 'Rito y Geografía del Cante') recuerda cinco principios correspondientes a la invención de las tradiciones en la cultura popular: Primero: Es rara la invención ex-nihilo. Por el contrario, es frecuente una reconstrucción de ideologías preexistentes. 'La lucha por el poder acontece en un plano constituido cuando las identidades y posiciones de los grupos combatientes ya han sido bien definidas, aunque todavía no estén fijadas. La política hegemónica contiene siempre, en el seno de una formación social más grande, la rearticulación de las relaciones (y de la identidad, y de las posiciones) del bloque prepotente y de los elementos subalternos' (Grossberg, 1992). Con respecto a la música flamenca, esta reconstrucción ideológica es evidente en el desarrollo decimonónico de la música urbana 'bohemiesca' y de la música religiosa popular del siglo anterior (Steingress, 1993). Asimismo, la gitanofilia de los años sesenta de este siglo puede entenderse como una reconstrucción del gitanismo, el antifranquismo, y el andalucismo que emergieron durante los cien años anteriores.

Segundo: Aunque las reconstrucciones ideológicas son artificiosas en su inicio, frecuentemente participan luego en procesos históricamente substantivos; y a partir de entonces se enturbia el contraste entre artificial y substantivo (Comaroff & Comaroff, 1992). Por ejemplo: Terry Eagleton ha propuesto, en oposición al marxismo tradicional, que las realidades de 'clase' son en último término artificios sociales (1990). En consecuencia, aunque la operación andalucista fuese artificial (Steingress, 1993), contribuyó sin embargo a una política substantiva de oposición a Franco.

Tercero: Usualmente, las reconstrucciones culturales participan de una complejidad social y en consecuencia, son heterogloticas. Si se las trata como una singularidad fallecen por el esencialismo (McGuigan, 1992; Grossberg, 1992; Lipsitz, 1990; Fiske, 1993)

Cuarto: Las reconstrucciones culturales normalmente progresan más por encarnación cordial que por diseño mental, esto es, 'en prácticas materiales y rituales que son siempre fijadas en instituciones materiales' (Eagleton, 1991; también McRobbie, 1994). Los significados e intenciones de los autores de la serie 'Rito', de los artistas, y de los telespectadores forman solamente una parte —y no necesariamente la más importante— de la resistencia ejercida por la serie. Como escribe Eagleton, la

ideología y la resistencia ideológica ‘no son primariamente ideas: son una estructura que se impone sobre nosotros, sin que pasen necesariamente por nuestra conciencia. De vertiente psicológica, la ideología es menos un sistema de doctrinas que una colección de imágenes, símbolos y, ocasionalmente, conceptos que cada uno de nosotros ‘vive’ a un nivel inconsciente» (Eagleton, 1991).

Ahí terminaba la conferencia, y no va más allá; y nosotros para redondear este ejemplo de trascendencia de la televisión al ocuparse del flamenco, podríamos rematar con un párrafo del libro antes citado: “Como Terry Eagleton solía decir: ‘Ellos se movilizan bajo la enseña de la ironía, muy conscientes del inevitable parasitismo de sus antagonistas’ (The Ideology of the Aesthetic, 1991). Puesto que ellos dan como establecida una identidad esencial andaluza, esa presunción debemos interpretarla como maniobra táctica, cuya fortaleza y tenacidad son proporcionales a la severidad de la opresión a que se resisten”. Hoy, treinta años después de «Rito», Andalucía goza de un gobierno autónomo legalmente establecido y legitimado por un uso pacífico, con amplísimas competencias. En relación directa con nuestro tema, dispone de dos canales de televisión propios e identitarios. Cabe deducir que aquel sutil y combativo programa televisivo trascendió y,

*manantial cristalino, unió sus aguas rizadas  
a afluentes de deshielos, cascadas y cataratas,  
lagunas de mansas lluvias y riveras de montaña,  
a arroyuelos reidores, torrenteras de aguas bravas,  
y allá en el fondo del valle se hizo río de ancha calma.*

Sin embargo, traicionaríamos a Washabaugh, si no dijéramos más: hay que irse al final de su libro «Flamenco. Passion, Politics and Popular Culture», donde recuerda que, para luchar contra el centralismo y su nacional flamenquismo de “fachada”, los autores de «Rito» fingieron fílmicamente un flamenco de “patio trasero”.

Ahí dice Washabaugh.

“Como tantos otros films de viajes (nadie discutirá la naturaleza turística de ‘Rito y Geografía’, evidente desde el primer programa que se rodó y presente en numerosos comentarios), gana crédito por la autenticidad de la música que recoge, en conexión con sus contextos (trilla, pregones, etc.), mientras crea un contraste entre ‘fachada’ y ‘patio trasero’.

La eficacia de la serie en la sugestión de esta ‘back region’ es enorme: ya sea cuando un teléfono suena, interrumpiendo una entrevista, o cuando abre la puerta a momentos de intimidad, como Bernardo Peña, en la bodega, derramándose un vaso de vino sobre la cabeza; o cuando se revelan detalles presentados como secretos (la violación del supuesto tabú de la alboreá), aunque algunos carezcan en sí de relevancia: en fin, el uso de lo innecesario como expresión de una veracidad del tipo

'objetivo indiscreto'. El recurso alcanza su mayor sentido cuando se contraponen 'aficionados' como Oliver de Triana, 'La Marrurra' o Diego 'El del Gator' a los 'profesionales'. Éstos están en la fachada, siempre en riesgo de perder la línea más pura de la tradición por las compulsiones del ambiente (entiéndase el régimen y el sistema) mientras que los otros, en la libertad de su intimidad (donde sólo *actúa* la cultura autóctona) gozan de presunción de pureza.

Lo que ocurre es que ese 'patio trasero' no es menos ficticio, menos construido y elaborado, que la 'fachada'. Irónicamente, el supuesto documental realista es doblemente ficción; el 'auténtico flamenco', la escondida experiencia musical que 'Rito' descubre y exalta, es ficción. Creado con la mejor de las intenciones como antídoto a la música filtrada y elaborada en la era de Franco, este flamenco es ficticio. Ahora, nuevas generaciones, se sienten tentadas; lo buscan, como un Santo Grial o como una Gran Ballena Blanca, y no lo encuentran en ninguna parte".

*Y concluye tajantemente:*

"Por eso canonizando una versión inventada del flamenco, y usando sus parámetros para medir las realizaciones contemporáneas, la crítica y la afición han entrado en zona peligrosa. Con ello podemos hacer perdurable el muro en negativo con el que se opusieron tan vigorosamente a la ideología franquista, and, in the end, bailing out of our human responsibility to struggle with our own noise....y, en definitiva, escurrir el bulto a nuestra humana responsabilidad de silenciar nuestro propio ruido". (William Washabaugh)

### Proposiciones inferidas

A) Frente a la radio, considerada un 'mass media hot', es decir caliente, obsesivo, demagógico, la televisión ha sido valorada por los expertos como un medio de comunicación frío, 'cool', virtualmente neutro. Analizando los discursos radiofónicos del Duce italiano y del Führer alemán, los sociólogos dedujeron que el poder hipnótico de la radiodifusión, al entrar por los oídos sin control visual, era muy poderoso, determinando su capacidad de llegar a la emoción de la audiencia y de arrastrarla, sin dejar operar al espíritu crítico cerebral. Por eso ellos pudieron apoderarse de las conciencias debilitadas y torcidas por el fuego del nacionalismo.

Con este mismo criterio han operado otros dictadores; sobre esta misma base se establecen las fórmulas publicitarias radiofónicas y las retransmisiones deportivas. Por el contrario, la televisión, que entra sobre todo por los ojos, en la que el sonido es secundario, que por su pequeña pantalla limita el tamaño físico de las imágenes, empequeñeciendo el cuerpo entero y dejando el rostro en primer plano en su tamaño real, no puede arengar; lo suyo es insinuar, predisponer, dejar una semilla que pueda fructificar con la colaboración de la voluntad del espectador. Aún se atribuye al superior conocimiento del medio de sus asesores, que Kennedy descabalgara a Richard Nixon en aquel famoso debate que quitó a este la opción

a presidente, precisamente por arengar demagógicamente; por eso mismo la publicidad televisiva ha de ser suave y alusiva, y las buenas retransmisiones deportivas usan el comentario reflexivo y excluyen la histeria.

Aquí está la principal dificultad de casar flamenco y televisión. Hemos visto que el propio Washabaug descubre el “raro efecto pasional que el flamenco ejerce sobre su público, como si su música y su coreografía tuvieran acceso directo a la columna vertebral, sin acceder previamente al cerebro”.

Tocando, cantando o bailando, el artista se “saca las tripas”, se esfuerza al límite, aspira a lo sublime. La tele no puede aspirar a más que a procurar ser transmisora fiel, pasar inadvertida, usar su neutralidad para “meter” ese fuego en la casa del espectador sin tocarlo, porque se enfriaría, se apagaría. ¿No puede aportar nada? Desde luego ejercer de lupa, suministrar la microfisonomía, garantizar la proximidad de que gozan los cabales en un cuarto.

Porsupuesto, si la difusión alcanza a una audiencia millonaria, los intérpretes adquieren una enorme popularidad simultánea; un tema pegadizo puede ser puesto en circulación de un día para otro. Por desgracia y por los criterios de programación, siendo considerado el flamenco por las direcciones de las difusoras un asunto minoritario, no sólo se lo emite poco, sino que cuando se emite, suele ir a deshoras y tras programas de los que espantan a la mayoría. Que sepamos, la televisión no ha servido para determinar la revelación de nadie. Esto explica que, si bien el disco radiado influyó decisivamente en la historia estética del flamenco, modificando los gustos del público y los hábitos de los artistas, a estas alturas no cabe apreciar el mismo impacto por parte de la televisión. Deducimos que respecto del flamenco, hasta hoy, estéticamente, la televisión no ha marcado época.

B) Otra cuestión es la combinación de televisión + vídeo, en sus dos manifestaciones: la grabación en magnetoscopio casero, durante la emisión, y la post-comercialización de programas, mediante venta de copias en soporte de casete (pronto serán CD's).

Hemos visto que la distribución de la serie «Rito y Geografía del Cante» ha servido para que incluso estudiosos de universidades extranjeras hayan podido acceder a un material que, en ningún caso, fue concebido para servir de base de estudio. Horas de espectáculo televisivo, concebido supuestamente como entretenimiento, se han constituido en fuente manejable para el estudio (institucional o privado) antropológico, sociológico y político de un país. Cuánta mayor utilidad no habrá tenido, tiene y seguirá teniendo para la transmisión de los elementos estéticos de un arte que, antes de los registros mecánicos, dependía exclusivamente del boca a boca, de la relación maestro discípulo.

Aparte de los programas que han sido comercializados y están al alcance de los bolsillos privados, o se pueden consultar en las videotecas de Granada o Jerez, hay un importantísimo stock de grabaciones caseras en manos privadas, como consecuencia del uso de las videograbadoras en cinta, que ha copiado estos programas durante la emisión. Nos consta que muchas peñas flamencas disponen hoy de la mayor parte de los programas difundidos durante años por TVE, considerados hoy “históricos” y supongo que las andaluzas habrán recogido en sus fondos lo más importantes de la producción de Canal Sur. Este hecho quizás no se haya valorado aún en la trascendencia que tiene.

En primer lugar, al multiplicarse enormemente las copias, es de esperar que (por muchas que se deterioren, se pierdan o se destruyan) queden para este siglo y el siguiente *testimonios* suficientes, a pesar de la incuria y descuido de las empresas *televisoras*, que *no conservan* y mantienen sus archivos con la escrupulosidad que merecen.

En segundo lugar, estas fuentes al servicio de la juventud que desea iniciarse en el conocimiento de un arte de la importancia mundial del flamenco. Sabemos que Silverio Franconetti, “Rey del flamenco” y patrocinador del género, se asesoraba de “El Negro Rota” o de “El Viejo de la Isla”, cuando tenía dudas sobre algunos matices de los palos que manejaba y que enseñaba desde su “Universidad de la calle Rosario” (Rodríguez Marín, dixit). Hoy, esas dudas y lagunas puedes ser subsanadas en los vídeos de JVC que están al alcance de maestros y discípulos. Es imposible detallar aquí una porción significativa de los elementos y aspectos del cante que han sido difundidos en prioridad y fijados permanentemente gracias a los programas televisivos: evoquemos, a título de *gotas en el océano*, las cantiñas extremeñas (Caldera), la zarabanda y la policaña (Montenegro), la saeta extremeña (“Niño” de la Ribera), la toná de la Puebla (Toronjo), la caña de “El Fillo” (“Naranjito”), el polo gitano (Casillas), la habanera y el mayo (“Niña” de La Puebla)...

El fenómeno es importantísimo en el área de la guitarra. A poco de comenzar las emisiones en TV recibíamos peticiones de tocaores, tanto incipientes como maestros, de que la cámara prestara especial atención a la mano izquierda, la que pulsa entre los trastes, porque les resultaba importantísimo para aprender y comprender las técnicas empleadas.

Y es definitivo en el área del baile: porque, si las placas, discos y audiocassettes han permitido conservar letras, melodías, falsetas y acompañamiento de artistas que ya fallecieron, hasta la llegada del cine no se pudo retener el baile, salvo en el sonido de algunos zapateos; y la danza completa hasta la llegada de la televisión con varias cámaras simultáneas, que permiten el registro en tiempo real, sin apócopies de montaje. Nos consta que numerosas academias de baile se sirven de los programas televisivos copiados a video *casero* para perfeccionar sus enseñanzas, contribuyendo a fijar y pulir un repertorio cada día más rico, ejecutado a ley por intérpretes cada vez más dotados de técnica.

Hay que aceptar, pues, que del género que se estudia aquí los programas televisivos han sido y serán transcendentales para la conservación, el aprendizaje y pulimento del repertorio flamenco en general, e imprescindibles en la faceta del baile.

C) El ejemplo de «Rito y Geografía del Cante» manifiesta la incidencia y repercusión que puede tener un programa televisivo de flamenco en aspectos sociológicos y políticos; aquí el aspecto irónico del flamenco se refuerza con la virtud insinuante y seminal de la televisión, la manipulación logra su objetivo.

No es preciso insistir en este ejemplo paradigmático, mínima pero suficientemente analizado antes; pero es que el caso no es aislado. Otro ejemplo descarado lo tenemos en «Cuento de danza», donde se glorifica la danza andaluza en el seno de la exaltación de la danza española frente al mundo. Más claro: el especial de Claudio Guerín que quiso llamarse en dialecto andaluz «¡Totá, ná!» y no le dejaron, se llamó «A través del flamenco», con la declarada intención de ir más allá del espectáculo, y proponer a través de él una cosmovisión mística, geográfica, y social del humano andaluz como específico dentro de España.

Se pudo apreciar también una viva orientación andalucista en la suntuosa «Caminos Flamencos», en cuya co financiación participó destacadamente la Junta de Andalucía.

Y hay algo más. Veamos.

Algunas de las comunidades autónomas actuales no resignan su identidad en afianzarse sobre la configuración del territorio gestionado, el cual determina la pertenencia del ciudadano y su ámbito donde votar, territorialidad que en España es por cierto bastante concluyente, presentando en muchas de ellas unas antiguas y convincentes raíces históricas (las fronteras estatutarias en principio son válidas, salvo para las interesadas ambiciones expansionistas de algunos, para quienes cualquier pretexto puede valer).

No bastándoles el territorio, arguyen como señas de identidad los idiomas en exclusiva que poseen sus regiones (declaradas naciones) a más del español común. No habiendo sido bendecida Andalucía con que su dialecto (por demás múltiple, vivo e inclasificado) haya sido elevado a la categoría de idioma, ciertos andaluces hace tiempo que se esfuerzan por establecer señas de identidad exclusivas que les puedan ser reconocidas.

El flamenco ha sido declarada una de ellas. Uno de los motivos explícitos de la existencia de los dos canales andaluces de televisión es defender, promover e implantar el flamenco, como signo identitario.

Podemos establecer que en la génesis de numerosos programas flamencos ha sido decisiva la intención de ir más allá de lo artístico y trascender el espectáculo para incidir en lo antropológico, lo social y lo político.

D) A nivel antropológico la televisión ha producido un efecto detectable que es consecuencia de la combinación de los ya expresados. De suyo, se debe a la proximidad que impone el hecho de sentirnos muy cercanos a los que aparecen en pantalla chica.

En fin de cuentas los solemos ver en nuestra sala de estar, nuestro comedor o nuestro dormitorio; por eso nuestro subconsciente, si nos los encontramos por la calle, nos impulsa a confraternizar, a acercarnos a ellos sin reservas, ya que nos sugiere que ese rostro tan conocido, aunque nunca lo hayamos tenido delante en la vida real, corresponde a gente de nuestra confianza, “alguien tan digno de ella como para que lo hayas dejado entrar en nuestra casa..., ¿recuerdas?, mientras que estabas en bata y zapatillas, con los rulos o con la barba sin afeitar..., ¿recuerdas?, y al que aceptaste tener un rato a la distancia de un brazo extendido”.

Cualquiera que adquiere una cierta popularidad en televisión descubre con qué intimidad lo saludan quienes los han conocido a través de la pequeña pantalla, como si fuéramos para ellos vecinos o cercanos de toda la vida. Y esto no requiere de programas específicos, sino de aparecer en cualquiera que permita acceso a la identidad del sujeto difundido. Naturalmente, esta característica genérica del hecho televisivo, se aplica también al ámbito de la flamenquería.

El fenómeno se multiplica exponencialmente, hasta acarrear reacciones colectivas e incluso masivas cuando el programa en que se proyectó la imagen del sujeto obtuvo una audiencia enorme: millones de personas, individualmente, han vivido a la vez esa cálida inmediatez virtual y pueden congregar para brindar su afecto conjuntamente al sujeto en la vida real.

Recuérdense las recepciones de los equipos deportivos *campeones*, *si sus hazañas* han sido televisadas, o el fenómeno deslumbrante de «Operación Triunfo».

En este sentido, hay que referirse naturalmente a los programas flamencos de mayor audiencia entre, los que según nuestro apartado histórico, deben estar «A través del flamenco», el cierre de la segunda serie de «La Gran Ocasión», la inauguración de la Olimpiada y la fiesta inicial de la Expo. Si no nos equivocamos, «El Lebrijano», Matilde Coral, José Menese, Cristina Hoyos y «Camarón» (los dos últimos a escala mundial) hubieron de ser los principales beneficiados de dichos acontecimientos.

Hemos de reconocer que los programas televisivos flamencos han generado simpatía y respeto mayoritarios hacia los hombres y mujeres del mundillo flamenco, antes con frecuencia incomprendidos, cuando no denostados.

E) La contraparte de esta bendición de la popularidad, que tantos listillos explotan hoy económicamente, es que la pequeña pantalla desmitifica.

Conocemos mejor (B), fríamente (A), implicadamente (C), más afectivamente (D), pero sin impulsos de reverencia ni adoración, sin tentaciones de rendirnos, de arrodillarnos ante ellos: sin que los mejores nos parezcan más grandes que nosotros, superiores, estrellas; esto es, sin que los veamos como abrumadores gigantes del ser o del estar.

Señalemos la que en nuestra opinión es una excepción a la regla general, pero tal vez por eso más significativa por lo que tiene de instructivo y de camino para escapar a las consecuencias de la proposición A: se trata de la intervención de Cristina Hoyos en la ceremonia inaugural de la Olimpiada de Barcelona. El carácter fuertemente ritualizado de todo el evento, la constante recurrencia a símbolos visuales, la insistencia en la mitos históricos insertos en el inconsciente colectivo de la humanidad, la majestuosidad de la escena, trasminó a través de la neutralidad de la retransmisión televisiva, para llegar al espectador con un poderoso impacto emocional: en este contexto hiperestesiado, el icono de la bailaora en faralae, trasmutada en centauresa, galopando sobre un corcel de purísima blancura, la mitificó más allá de cualquier ponderación racional e intelectual, instaurándola en alegoría de la mujeridad triunfante.

Mas como en buena lógica filosófica la excepción confirma la regla, apreciamos que, salvo en raras circunstancias, la aparición en la pequeña pantalla favorece la desmitificación del arte y los artistas flamencos.

F) Casi desde el comienzo del uso del término flamenco para el género que consideramos, éste ha sido visto con parcialidad, ignorando ciertos aspectos que desagradaban al observador; por consiguiente, luego ha sido presentado con más imaginación que verismo; y ha sido definido por versiones fuertemente distorsionadas de su realidad. Estas descripciones, pocas veces casuales, y en la mayoría de los casos sesgadas a propósito y con intención sectaria, han contribuido a los intereses de unos y perjudicado a los intereses de los más. A estos desvaríos sobre la realidad pertenecen falsedades mitificadas como:

- su foraneidad europea y exotismo oriental (¿?) que propagaron por Europa con alborozo romántico los escritores extranjeros que nos visitaron el siglo XIX;

- la pureza hermético-gitana tabernaria, que defendió «Demófilo» frente a la spuesta decadencia flamenca del arte en el café cantante;

- la inexcusable vinculación de los flamencos con el hampa, afirmada por la prensa periódica de la Restauración con Alfonso XII;
- el reaccionario casticismo, contrario a la modernidad, que atribuyó a la flamenquería el anti-flamenquismo de Eugenio Noel;
- la primacía del cantaor aficionado sobre el profesional, defendida por el concurso de Granada de 1922, con el respaldo de Falla;
- la atribución a la etnia gitana del origen y gestión de todo lo válido del flamenco, relegando los payos a meros imitadores;
- identificar flamenco con cante, menospreciando toque y baile;
- la rigidez academicista que sostiene desde principios del siglo XX hasta hoy que en el flamenco todo estaba inventado en 1899;
- etc. etc.

La conjunción de las capacidades informativa y formativa del medio televisivo (B) con su eficacia demistificadora (E), la extensión de lo flamenco a seña identitaria de todo lo andaluz (C), más la familiaridad y afectuosidad con el sujeto transmitido (D), contribuyen progresivamente a disolver estas falsificaciones. En consecuencia, cabe concluir finalmente que las generaciones que han dispuesto de TV están en condiciones de escapar a la tiranía de aquellos tópicos y falsedades sobre el flamenco que han equivocado y confundido a las precedentes.

### Propuestas inducidas

- A. Estéticamente, la televisión no ha marcado época.
- B. Los programas televisivos han sido y serán trascendentes para la conservación, el aprendizaje y pulimento del repertorio flamenco en general, e imprescindibles en la faceta del baile.
- C. En la génesis de numerosos programas flamencos ha sido decisiva la intención de ir más allá de lo artístico y trascender el espectáculo para incidir en lo antropológico, lo social y lo político.
- D. Los programas televisivos flamencos han generado simpatía y respeto mayoritarios hacia los hombres y mujeres del mundillo flamenco, antes con frecuencia incomprensidos, cuando no denostados.
- E. La aparición en la pequeña pantalla favorece la desmitificación del arte y los artistas flamencos.
- F. Las generaciones que han dispuesto de TV están en condiciones de escapar a la tiranía de aquellos tópicos y falsedades sobre el flamenco que han equivocado y confundido a las precedentes.



## Estereotipos narrativos del flamenco en el cine español.

*M<sup>a</sup> Dolores Fernández-Figares Romero de la Cruz*

*Antropóloga y Periodista.*

A pesar de que se ha proclamado en tantas ocasiones al flamenco como uno de los rasgos que definen la identidad andaluza y española, no han sido abundantes las representaciones cinematográficas realizadas en España que tengan al flamenco como núcleo central, ni que hayan profundizado más allá de sus aspectos formales o plásticos.

Dos son las posibles razones para esta limitación que, sin embargo, no tiene correlación en la abundante producción de las llamadas “españoladas” a lo largo de la historia de la cinematografía, con bastante frecuencia amalgamadas con elementos que podrían considerarse propios de la puesta en escena flamenca. Por una parte, la evidente marginalidad que ha relacionado al flamenco con un submundo representado por las tabernas y su secuela de borracheras y crímenes pasionales de baja condición y por otra, el hecho de que el flamenco no constituye un género de tipo narrativo, sino poético, que remite a narraciones en un segundo plano o nivel interpretativo.

Por ello, uno de los intentos más sinceros por hacer del flamenco una interpretación cinematográfica en su mismo plano poético son las obras de José Val del Omar, su “Aguaespejo granadino” y “Fuego en Castilla”, pertenecientes a su “Tríptico elemental de España”, tal como hemos analizado en otro lugar<sup>1</sup>. El flamenco pertenece al ámbito de lo poético y ya es de por sí una interpretación de los sentimientos humanos, por la vía de la música y la danza, de codificación muy elaborada, como ha indicado Manuel Lorente<sup>2</sup>. Ante tal transculturación, el cine, como medio de comunicación, y como institución, presenta dos aportaciones no siempre excluyentes entre sí: proporcionarle el marco diegético que precisa su condición de medio narrativo, ofreciendo historias que resulten el marco adecuado para sustentar y justificar las expresiones del cante y del baile y los sentimientos que las provocan o bien atenerse a la estricta función documental, para reproducir, sin interferencias narrativas, la plástica de los movimientos, de los gestos y los sonidos.

Por otra parte, hay que considerar que el flamenco se ha desenvuelto en medio de una polaridad de extremos<sup>3</sup>: por una parte el estigma de haber surgido como afición de gente tabernaria, y la consiguiente negación siquiera del estatuto que se aplica al arte popular y por otra, la expresión genuina de la identidad de un pueblo—el español—situada geográficamente en Andalucía. En la basculación de un extremo a otro de las consideraciones, ciertas élites culturales han desempeñado un papel preponderante, en su esfuerzo de recuperación del flamenco, llegando a convertirlo, de factor de perdición en factor de redención, vehículo de expresión de la ancestralidad de un pueblo, rasgo definitorio de una identidad colectiva.

1. Ver Actas del Congreso de Antropología Aplicada. Granada, Noviembre 2002 y mi comunicación sobre “El Flamenco en el Cine”.
2. Manuel Lorente Rivas: “Etnografía del flamenco en Granada”. Editorial Universidad de Granada, 2001.
3. Ver Manuel Lorente Rivas, obra citada.

## Variaciones teóricas

Desde el punto de vista semántico, un estereotipo viene a representar, como si de un mapa se tratara, de manera esquemática y a través de una serie de deformaciones, una realidad, en sus apariencias, no en sí misma.

La representación icónica está en relación con los estereotipos, como forma de tipificación, cambiante según las épocas, en cuya construcción los medios icónicos de masas y sobre todo el cine, desempeñan un papel nada despreciable. Como indica Fulchignoni<sup>4</sup>, se ha demostrado que la duración en el tiempo no es indicativa de la parte de verdad que sostiene los estereotipos, sino que éstos manifiestan un dinamismo interno, que les hace *modificarse* según los cambios que se producen en las condiciones socioeconómicas y la necesidad de justificar nuevos comportamientos por parte de los grupos sociales.

Las variaciones que adoptan estos procesos tienen su correlato igualmente con los modos de dominación o, dicho de otra manera, con los discursos de las clases dominantes o los poderes hegemónicos en cada época y los modelos adoptados por éstos. Cabría añadir que no sólo muestran los modelos de los grupos hegemónicos de poder, sino también las relaciones entre los subgrupos que integran el cuerpo social, de tal manera que frente a las representaciones hegemónicas se presentan las de los grupos que actúan contra corriente, por lo que pueden seguirse las dinámicas sociales a través de las catalogaciones que realizan los grupos. Los cambios que se producen en las representaciones icónicas de los otros estarían indicando cambios en los juegos de poder.

El análisis de la narrativa fílmica o audiovisual se ha visto enriquecido por una gran variedad de perspectivas que desborda los límites de este estudio. No obstante, me propongo destacar aquellos matices que encuentro útiles como marco teórico de referencia, capaz de encuadrar la metodología de la Antropología Visual y/o el Cine Etnográfico.

La primera distinción pertinente se recoge de la planteada por Benveniste<sup>5</sup> con respecto a los dos planos de enunciación: el de la historia y el del discurso, diferencia que estriba en las relaciones del narrador con los contenidos de lo que se relata. Teóricos de otras disciplinas, como Paul Ricoeur<sup>6</sup> o Todorov han suscrito esta distinción.

Hay que tener en cuenta, por otra parte, como indica Hayden White<sup>7</sup>, tanto la ambigüedad del término *narrativa* como la que se encuentra en el uso del término *historia*, que puede ser entendida como referencia, tanto a las representaciones de la realidad sean o no ficcionales, como a las que pertenecen al pasado humano. Cabe añadir a este par de ambigüedades la de discurso, entendido como base de la praxis cultural en general, según Foucault, o bien específicamente en el sentido del discurso audiovisual, con sus particularidades, que le hacen trascender el plano lingüístico.

4. Enrico Fulchignoni: "La Civilisation de l'image". Payot. Paris, 1969

5. En "Problemes de linguistique générale". De. Gallimard, 1974. Citado por Jean Mitry en obra citada, pág. 109.

6. Se refiere Ricoeur a los "discursos no descriptivos": el discurso de la acción, de la ficción, del relato y de la temporalidad, en "La fonction narrative", La Narrativité. Editions du CNRS, Paris, 1980.

7. Hayden White: "El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica". Paidós. Barcelona, 1992, pág. 74.

Los estudios semiológicos suelen incluir otros términos como relato, que para Mitry es equivalente de discurso y el de narración, que podría sustituir al de historia. Ni que decir tiene que la combinación de tales términos puede producir no pocas confusiones. Por mi parte, seguiré la distinción que hace Jesús García Jiménez<sup>8</sup>, con el referente de la narratología aplicada al cine y a los soportes audiovisuales en general. El citado autor distingue los términos antes referidos de la siguiente manera. “el discurso es el flujo de las imágenes capaces de transmitir un mensaje y, por consiguiente, de contar una historia; el relato en cambio es la historia contada por el discurso icónico. Es pues un resultado del discurso”. Y añade, “si la historia aporta el contenido a la narración, el discurso aporta la expresión”<sup>9</sup>.

Los estereotipos en el cine se construyen a partir de la producción social de los mismos, condensada en temas y argumentos narrativos, y reforzada por su repetición. En el caso concreto del análisis de obras cinematográficas, las diferentes versiones que se realizan marcan modificaciones en el discurso e incluso en el relato, haciendo visibles intenciones y representaciones, surgidas en el contexto socio histórico en el que se producen, como veremos a continuación.

### Diversos discursos para un mismo texto: el caso de “La Lola se va a los puertos”

Como es sabido, Antonio Machado Alvarez, “Demófilo” realizó no pocas aportaciones etnográficas, continuando la labor que había iniciado su padre, Antonio Machado y Núñez, introductor de los estudios de Antropología en Sevilla, junto con el krausista Federico de Castro, catedrático de Filosofía, Literatura e Historia de España, fundadores ambos en 1871 de la “Sociedad Antropológica Sevillana”<sup>10</sup>.

“Demófilo”, con su recopilación de cantes flamencos, publicada en 1881, considerado como fundador de la flamencología, no pensaba que el cante flamenco representase al pueblo: “Es el menos popular de todos los llamados populares”, afirmaba en la “Revista mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias de Sevilla” en 1870. Estableciendo un curioso paralelismo entre el flamenco y la ópera, consideraba que el pueblo bajo tenía afición a los cantes flamencos, a pesar de no saber cantarlas: “forman las delicias de nuestro pueblo bajo que, por decirlo así, los paladea, como una buena ópera nuestras clases acomodadas”, paralelismo que también se daba en su degeneración: “esta predilección hacia esta música especial, lúgubre y sombría, patentiza, con la necesidad íntima y profunda de sentir, propia de la raza andaluza, una degradación moral, aunque menos afeminada, análoga a la de nuestras aristocráticas clases, ardientes admiradoras de las producciones francesas”. El estudioso del folklore opinaba que el flamenco se había conformado como resultado del contacto de la clase baja del pueblo con el pueblo gitano y aventuraba una decadencia para el género, pues al salir de la taberna y pasar a los cafés cantantes se había “andaluzado”:

8. Ver Jesús García Jiménez: “*Narrativa audiovisual*”. Cátedra. Madrid, 1993.

9. *Ibidem*.

10. Ver Salvador Rodríguez Becerra: “Origen y evolución del folklore en Andalucía”. En *El Folklore andaluz*, 2ª época. Fundación Machado, 1987.

“nacidos muchas veces en la taberna y en ella casi siempre y por plazas y campos repetidos, han encontrado su último baluarte en el café; su estrella está ahora en el ocaso, a nuestro juicio, contra lo que se cree”.

En 1929, Antonio y Manuel Machado escriben una obra teatral que obtuvo gran éxito, a partir del verso “La Lola se va a los puertos, la Isla se queda sola”. Se estrenó el 8 de noviembre en el teatro Fontalba, por la compañía de Lola Membrives y Ricardo Puga. Fue convertida el año siguiente en zarzuela por Ángel Barrios, en 1947 por Juan de Orduña en película y en 1993, Josefina Molina realiza una nueva versión.

La obra parte de la invitación que hace a Lola —una cantaora flamenca— don Diego —un rico hacendado— a actuar en una fiesta en su cortijo, para celebrar el regreso de Rosario, la prometida de su hijo José Luis, que vuelve del extranjero para casarse. El cante y la personalidad de Lola embelesan a José Luis, que se disputa con su padre los favores de la reservada cantaora, ante los celos de la refinada Rosario, lo cual da lugar a *no pocos* enfrentamientos y lances, con puñaladas incluidas, pero Lola consigue pacificar a todos, a pesar de que se siente atraída por José Luis. Renuncia a su amor y se embarca hacia Buenos Aires, a continuar con su errante vida de cantaora, acompañada de su fiel guitarrista, Heredia.

El personaje de Lola, protagonista de las tres piezas, encarna el cante flamenco, *ensí mismo*, en tres momentos diferentes de la historia de España, con sus correspondientes matices contextuales.

En la obra teatral machadiana, escrita en verso, en tres actos, aparece el flamenco como un lenguaje del corazón, más que como una música, alimentado por el sufrimiento. El arte es el que hace salir la copla hacia el exterior, transformando la realidad. Lola se mantiene firme ante los requiebros de don Diego, enfrentado a su propio hijo por el amor de la cantante, como una suerte de efecto trágico, producido por el misterioso poder de la intérprete que estimula los conflictos, agita las circunstancias, para volverlas a situar en su justo lugar. “Yo siento para cantar y canto para sentir”, dice la Lola y también: “vivo para cantar, canto para vivir”. El discurso de los Machado sería: el alma del pueblo es la que tiene el poder de reorientar los acontecimientos y también de remover los cimientos de la sociedad.

Heredia, el guitarrista que acompaña el cante de la artista, parece jugar el importante papel del toque para la puesta en escena del flamenco y representa la serenidad que aquietta las revueltas pasionales que provoca la belleza y la magia del personaje femenino y que viene a representar la paradoja del cante flamenco, capaz de canalizar y suavizar las tensiones que afectan a la sociedad. “Quien dijo mujer dijo ciclón y tormenta/ Por donde pasa la Lola el aire relampaguea”, dice el guitarrista.

En la obra aparecen sentimientos anti americanos, reflejo del temor existente en la época por el creciente imperialismo que amenazaba las manifestaciones genuinas de la cultura popular. Juan de Orduña introduce no pocas variaciones al tema de Lola, empezando por situar el periodo histórico en 1860. Frente a la firmeza de la Lola machadiana, la de Orduña es vulnerable y fácil de enamorar, hasta tal punto de que a pesar de que ella “quiere ser libre”, como responde a los requerimientos de Heredia, es capaz de abandonar su arte para dedicarse por entero a su amado José Luis, en cuyos brazos cae rendida, pues “si nace la mujer

muere la cantaora”. Para merecerla, el señorito decide hacerse torero: “pa’ sentirme más capaz de ti, me he embebío de Andalucía”, le dice tras brindarle el toro. La fuerza que mantiene firme a la cantaora y la aleja al final de tentaciones es sobre todo su piedad, la que le hace regresar al equilibrio y seguir su camino, renunciando al amor de José Luis, a cambio de que conserve su vida, en peligro por una reyerta, pero también lo hace persiguiendo un destino que hace que “la Lola no puede querer, lleva mal sino”, pues su sino “es encender la pasión y no apagarla”, dice Heredia, resignado a conformarse con seguir a la cantaora, amándola en silencio y compartiendo también ese sino: “La Lola y Heredia serán amor de copla que juntan su pena”, le dice y también: “tu copla y mi guitarra son como el cuerpo y su sombra”. Además, el sufrimiento es lo que hace que brote el canto: “desde niña aprendí lo que son penas y por eso aprendí lo que son coplas” .

El antiamericanismo de la obra machadiana se torna burla de los franceses y los británicos, como ejemplo de los extranjeros que vienen a imponer sus gustos.

Como ya hemos indicado más arriba, uno de los rasgos propios de la versión de Orduña es la superposición que hace de la copla sobre los cantes genuinamente flamencos. Orduña, tras afirmar que buscaba hacer una película netamente española y que “por ese camino di naturalmente en las rutas andaluzas”, justifica dicha opción del siguiente modo: “se da la copla pura y se da la canción inspirada en ella, que la complementa y la hace más asequible a todos los oídos”<sup>11</sup>.

La Lola de la versión de Josefina Molina en 1993 intenta recuperar el discurso de contención de la obra machadiana, y su momento histórico, eso sí, centrando su atención sobre la realidad de la comunidad andaluza, un tanto marginada por el centralismo, acentuando una orientación política que no encontramos en la obra teatral. El discurso se refuerza en un mitin que Blas Infante ofrece sobre el pasado glorioso de Andalucía, donde cristianos, musulmanes y judíos vivían en paz, antes de 1492 y en el que Lola canta, acompañada al piano por Federico García Lorca.

El cante podría servir para que el pueblo andaluz recuperase la conciencia de sus propias raíces y se uniera en un proyecto de futuro. Lola, interpretada por Rocío Jurado, se pone al lado de los trabajadores del campo frente a los abusos de los terratenientes. Otra variación es la opción de José Luis por hacerse piloto de las novedosas avionetas, sometiéndose al riesgo de un oficio que le haga merecedor del amor de Lola, tal como en la versión de Orduña opta por el toreo.

Otro matiz significativo es el relieve que la realizadora ofrece al papel que juega Heredia, el guitarrista, interpretado por José Sancho, siguiendo la intención de los Machado de rendir homenaje a los intérpretes de la guitarra flamenca, como auténticos artífices de la potencia que activa la vibración de cantaoras y bailaoras.

El flamenco de la versión de 1993 es, como Lola, capaz de calmar las tensiones y los sufrimientos sociales y psíquicos. Siguiendo el discurso machadiano de 1929, aparece como redentor, encarnado en una forma dual, masculina y femenina, compuesta de cante y toque, es capaz de activar al mismo tiempo la destrucción y la recuperación del equilibrio.

11. Revista “Primer Plano”, 5 de Octubre de 1947.

## La expresión del sufrimiento y la atmósfera trágica

Por lo que se refiere a la representación del flamenco en el cine, si hemos de encontrar un común denominador a las obras realizadas en diferentes momentos y contextos socioculturales es la referencia a lo trágico, extremo y sufriente, atmósfera que trata de reproducir el cine. Para ello, en la mayoría de los casos, recurre al teatro y ocasionalmente a la novela, para aprovisionarse de historias y argumentos, ya legitimados en su día. Podría pensarse que el flamenco busca en la literatura la manera de sacudirse el estigma que socialmente pesa sobre tal manifestación del arte.

En todo caso, lo que sí existe es la intención de “recuperar” al flamenco, o aprovechar para el cine sus capacidades expresivas. Cíclicamente reaparece la intención de dignificar un arte que surge del pueblo y que, sin embargo, soporta el triste destino de verse sometido a las mistificaciones y las interpretaciones erróneas. Cíclicamente también se repite la queja de la falta de sintonía existente entre el flamenco y el cine, que no refleja en absoluto su peso social y su potencia significativa<sup>12</sup>.

Haciendo un recorrido por los documentos fílmicos que jalonan la historia del cine español y que tienen al flamenco como tema, partimos de la hipótesis de que, a pesar de todo, existe el cine flamenco como género que pueda agrupar taxonómicamente los distintos textos fílmicos<sup>13</sup>. Realizar una relación exhaustiva de todos los producidos por la cinematografía española es tarea que desborda el presente trabajo, por razones fáciles de comprender: muchos de los títulos responden tan sólo a referencias recogidas en textos escritos y no se encuentran disponibles para su visionado, bien porque no existan copias en filmoteca, bien porque se trata de copias únicas, reservadas y fuera del alcance de los investigadores.

Entendemos que el término “Cine flamenco” nos sirve en este caso para diferenciar las películas que tienen al flamenco como núcleo central de las llamadas “folklóricas” que optan por la copla, como variante popular más cercana a los públicos, si bien, tanto los relatos que sustentan este folklorismo cinematográfico, como las actuaciones de los artistas de cada momento y sus interpretaciones se solapan con frecuencia en sus términos con la temática flamenca propiamente dicha. El caso más flagrante es el de “La Lola se va a los Puertos”, de Juan de Orduña, concebida para legitimar culturalmente el cante jondo por los hermanos Machado y que deviene en una actuación prolongada de Juanita Reina, interpretando coplas que, sin embargo, van precedidas por el rasgueado de una guitarra flamenca por bulerías, soleares y demás, que da paso a los acordes orquestales.

Otro común denominador lo encontramos en las producciones de los años 40 y 50: es la preferencia por las protagonistas femeninas, ofreciendo el punto de vista de la mujer seductora, humilde pero atractiva, matiz que para Jo Labanny respondía a una demagógica idealización del “pueblo”, pues “el conflicto racial de las películas folklóricas constituía una excusa para tratar problemas sociales de manera velada”<sup>14</sup>.

12. Ver Romualdo Molina: “El flamenco y el cine español: un difícil encuentro”. En *“Caña” de Flamenco*, N<sup>o</sup> 7. Invierno, 1994.

13. Así lo denomina Eugenio Cobo en: “Cine flamenco”. En la revista citada supra.

14. Ver “Raza, género y denegación en el cine español del primer franquismo: el cine de misioneros y las películas folklóricas”. Archivos de la Filmoteca, n<sup>o</sup> 32, Junio, 1999.

## 1. El misterio del duende

Federico García Lorca supo definir con precisión poética el duende, como quintaesencia del cante jondo, en plena operación reivindicativa de lo que presentaron los intelectuales del círculo de Manuel de Falla en la Granada de 1920, como la manifestación genuina de la antigüedad del pueblo andaluz. Edgar Neville se hace eco de este espíritu, constatando que en su tiempo el flamenco se encontraba sometido a mistificaciones espúreas, a las que no sería ajeno el hecho de mostrarse en el cine confundido y mezclado con la copla y el haberse generalizado como espectáculo, saliendo de los espacios reducidos de los tablaos y las fiestas privadas, que es su lugar natural, como había indicado Demófilo. Para ello, en 1952 Neville realiza un documental que resulta paradigmático y excepcional, titulado precisamente “Duende y misterio del flamenco”, con una cierta pretensión didáctica y/o de promoción turística, desarrollando los diferentes palos, contextualizando las actuaciones de los artistas flamencos del momento en parajes pintorescos, con alguna referencia etnográfica. Sin embargo, la alusión al misterio y al duende viene a resultar más estética y formal que producto de una interpretación cinematográfica de lo irracional, lo cual encuentra su justificación en el propio género documental de la obra.

La ficción viene en ayuda de este motivo temático en “Embrujo”, de Carlos Serrano de Osma, realizada en 1946, con Lola Flores y Manolo Caracol, y Fernando Fernán Gómez, M<sup>a</sup> Dolores Pradera y Joaquín Soler Serrano en el reparto. Se trata de una de las escasas piezas que no han recurrido a los argumentos que proporciona la literatura y que se aventura a profundizar en el flamenco como experiencia vital. “Hay fuerzas secretas que rigen nuestras vidas, que van marcando el camino que debemos seguir, que desconocemos”, afirma Lola Flores, caracterizada como una anciana bailaora que recibe un homenaje y que sirve de presentación para la historia de su vida, narrada en flash-back. El núcleo de la narración se encuentra en la misteriosa relación que se establece entre la bailaora y su cantaor, Manolo Caracol, marcada por el fatalismo de los sentimientos no correspondidos. La intensa pasión que siente Manolo, encuentra la respuesta de ella en forma de una dependencia mágica en el ejercicio de su arte, de tal manera que incluso cuando la bailaora decide emprender su camino hacia el éxito en solitario, mientras él tiene que refugiarse en el mundo oscuro de las tabernas y las borracheras, siente que está bailando con él, experimentando una atracción tan fuerte que le hace interrumpir su brillante carrera, para regresar y comprobar que Manolo agoniza víctima de su abandono. El embrujo que les unía solo permite que Lola vuelva a bailar en el entierro de quien había sido su maestro, finalizando así su carrera. En sueños seguirá oyendo cantar a Manolo.

Ana Mariscal también aborda el tema del duende en “Los duendes de Andalucía”, en una interpretación propia del boom turístico de los años 60, que reúne a un amplio plantel de artistas, aparte del torero Victoriano Valencia: “La Paquera” de Jerez, “Porrinas” de Badajoz, Ana Carrillo, “La Tomata”, María Rosa, Dolores Vargas, Juanito Valderrama, Argentina Coral, “La Niña de los Peines”, Curro de Utrera, Alvaro de la Isla y Manuel Fernández, “Finito” y los guitarristas Melchor de Marchena, Paco de la Isla, Alfonso y Juan Labrador, “Moraito” Chico, Paco Izquierdo, Manuel Arango, a quienes sobre todo oímos en la banda

sonora que acompaña a las aventuras de un *periodista francés que recorre Andalucía*, acompañado por una niña, (“he de averiguar qué tiene España para que vengan tantos millones de turistas”, dice). Lo cual le ofrece oportunidad a la realizadora para enseñar las bellezas de Córdoba, Sevilla con su Feria y Carmona. Una actuación de “La Paquera” de Jerez en unas bodegas jerezanas, que resulta un documento excepcional, sirve de ocasión para que obtengamos la respuesta: “-¿te gusta el flamenco?, pregunta una turista ya aclimatada a otra que acaba de llegar, -mucho, responde, “aunque no lo entiendo bien.- No hace falta entenderlo, sino sentirlo, interviene el torero. Si algo te corre por la columna vertebral son duendes del flamenco. -¿qué es duende?, inquiera.- Duende es esto, el flamenco, bueno, es difícil, toma una copa y ya comprenderás poco a poco... y si no comprendes, te emborrachas, que tampoco es malo, concluye. Pero la extranjera quiere saber más, intrigada porque su amiga ha decidido no regresar a Noruega, y quedarse en esta “tierra desmesurada”. Pero el torero, Victoriano Valencia, que hace de sí mismo, aclara en una especie de declaración de principios sobre la razón vital andaluza: “todo lo contrario, en Andalucía todo tiene su sentido y yo creo que se disfruta más de la vida, porque la vivimos con más intensidad. Date cuenta, por ejemplo, yo estoy aquí contigo y soy feliz, mañana tengo que torear y ya no sé si volveré a verte. Por eso tengo que saborear cada instante”.

## 2. Camino de perdición / camino de salvación

Es frecuente que en las películas que no tienen al flamenco como *tema central* *apareca* como recurso para denotar o incluso connotar la tentación de los excesos, como señal de que el personaje, principal o secundario, masculino o femenino, ha elegido el camino equivocado, lo cual le hará acreedor del correspondiente castigo purificador. Aparece en toda su profusión la asociación estigmatizada del flamenco con el submundo de las tabernas y gente perdida, tal como sucede en “Fútbol, amor y toros”, de Florian Rey, rodada en Sevilla 1929, y en “Danza de fuego”, de Jorge Salviache, 1942; en “Eres un caso”, de Ramón Quadreny rodada en 1945. En “El crimen de Pepe Conde”, de José López Rubio, la fiesta flamenca se presenta como signo de riqueza, perteneciente a una clase social alta, que la asocia a la diversión transgresora. También en “El hombre de mundo”, de Manuel Tamayo, 1948 se asocia el flamenco a la vida disoluta que uno de los protagonistas deberá abandonar para merecer el amor.

Pero el flamenco, que en estas obras viene a ser una suerte de causa coadyuvante de la perdición y la vida disoluta, puede convertirse en algo salvífico, a condición de que se vea legitimado por un cambio de status, a lo cual contribuye su mutación como espectáculo. El ejemplo más representativo se encuentra en “La hija de Juan Simón”, de José Luis Sáenz de Heredia, sobre la pieza teatral original del autor granadino José M<sup>a</sup> Granada, seudónimo de José Martín, en 1935, adaptada por Nemesio M. Sobrevila. Como ya hemos indicado en otra parte, “esta película resulta significativa desde varias perspectivas: por una parte recoge el recorrido de la polaridad de las representaciones sociales del flamenco: desde los bajos fondos y la marginalidad del cantaor en las tabernas y el rechazo social por parte de una familia no precisamente de clase alta, hasta el reconocimiento del artista en los grandes

salones, pasando por el drama humano que el estigma y el rechazo han provocado en la protagonista femenina de la historia. Conviene recordar que la intención de Urgoiti y Buñuel al crear la productora Filmófono tenía un cierto matiz de aprovechar el cine para educar a las masas populares, ofreciendo películas que apreciases”<sup>15</sup>.

### 3. Ritos gitanos

La vinculación del flamenco con los gitanos es otro de los tópicos recurrentes en el cine, paradigma de marginalidad y peligro. “Algún día caerás entre esa gente del bronce que te rodea”... advierte el aristócrata a la cantaora en “La Lola se va a los puertos”.

Cuando José Martín, adalid de la españolada, decide realizar una película que recoja la realidad del tipismo de su Granada natal, recurre a una leyenda popular y adapta su obra teatral “Amapola la gitana” haciendo que intervengan gitanos del Sacromonte que escenifican una boda.

“Danza de fuego”, de Jorge Salviche, subraya la picaresca y marginalidad del ambiente gitano y “La niña de la venta”, de Ramón Torrado, también recurre a la contextualización gitana para enmarcar el cante y el baile.

El misterio gitano, con sus ritos de invocación y su familiaridad con las fuerzas telúricas sale a relucir, siguiendo la pauta marcada por Manuel de Falla en el “Amor brujo”, una de las obras de cine flamenco más versionadas. La tragedia marcada por un destino adverso suele prestar una atmósfera de fatalidad, que se combina con lo misterioso de la ancestralidad gitana. El flamenco será el ritual que da cauce a esas fuerzas ocultas, haciendo que se manifiesten, modificando las circunstancias, tanto para bien como para mal.

“Los Tarantos”, de Rovira Beleta, constituye la obra más representativa de la conjugación de lo gitano y lo flamenco, con una cierta intencionalidad etnográfica sobre las formas de vida en los límites de la ciudad y su facilidad para expresar con el baile el desgarramiento que producen los conflictos de clase y las rivalidades entre clanes. La hija de Montoya será aceptada en la familia de “Los Tarantos” cuando demuestra que sabe bailar. También es conocedora de ciertos rituales, que practica para unirse a su novio: “Yo te conjuro por el sol, por el diente del león, que la sangre nos ate por vida y por muerte”, invoca. La figura de Carmen Amaya, que falleció poco después de rodar la película, en el mejor papel de su carrera, ofrece la credibilidad de la autenticidad al relato.

### 4. Flamenco y toros

El mundo de los toros, mucho más reflejado en el celuloide que el del flamenco desde los inicios del cinematógrafo, aparece con frecuencia relacionado con éste, según diversas combinaciones. El lado oscuro, la vida disoluta, donde reina el flamenco en juergas y tabernas, parece amenazar la sobria austeridad que es requisito de la vida del torero. Así se pone de manifiesto en “Currito de la Cruz”, película en la que se oponen los dos tipos de

15. Actas del Congreso de Abtropolgía Aplicada. Granada, Noviembre, 2002.

toreros: “Romerita”, que no acaba de cuajar como figura, debido a su afición a la vida nocturna, y el pulcro Curro, fatalmente enamorado de Rocío, que acaba siendo su salvador. Como hemos indicado más arriba, Ana Mariscal en “Los duendes de Andalucía” también recurre a la figura del torero para ejemplificar la concentración en un oficio exigente, “en mi profesión lo primero es el toro”, afirma, lo cual no le impide “emborracharse de sol y de alegría” en la Feria de Sevilla. En el discurso de esta película, el duende del flamenco se encuentra con el taurino, pertenecientes ambos a una sensibilidad y a una forma de vida andaluza, que se hace visible en la aparición de unos maletillas que van a combatir el hambre o en la visita al museo dedicado a Manolete.

Flamenco y toros comparten su dependencia del duende, parece querer indicar, en el relato de “La Lola se va a los puertos”, el hecho de que José Luis, para merecer la admiración de la inaccesible cantaora, decida hacerse torero, oficio que se equipara en misterio al de la muchacha.

## 5. Orígenes oscuros

La liminalidad flamenca encuentra sus representaciones en los orígenes oscuros de sus intérpretes, como una señal distintiva de lo extraordinario, asociados también al mundo gitano. Tal sucede con “Canelita en rama”, de Eduardo García Maroto realizada en 1943 que, teniendo como protagonista a Juanita Reina, rinde tributo a las raíces flamencas de la cantante. Rocío, la protagonista, es al parecer hija de un aristócrata andaluz y Remedios, una bella gitana, que recoge el señorito a su muerte y educa como si fuera su ahijada. El hecho de que su hijo se enamore de la muchacha hace que se revele el secreto que habían guardado muy bien los parientes de Remedios: Rocío no es en realidad hija del terrateniente, sino de un pintor para el cual la gitana hizo de modelo, lo cual le permite casarse con su enamorado, pues no son hermanos.

También la hija del Zorongo, en “Los Tarantos” es hija natural del gitano y de una mujer que “no quería que pareciera una gitana, ella no lo era”.

La tensión de los orígenes oscuros se encuentra ejemplificada en la mirada penetrante de Carmen Amaya, en primer plano, mientras baila en el Sacromonte granadino en “María de la O”, de Francisco Elfas.

## 6. La intención documental

Como ya hemos indicado, la queja de que el cine de ficción no reflejase en toda su intensidad y magnitud la pureza del flamenco se ha expresado cíclicamente, efecto negativo que han pretendido paliar los escasos documentales que se han realizado sobre el tema, uno de los cuales, quizá el más destacado, hemos comentado ya, sea “Duende y misterio del flamenco” de Edgar Neville, que Juan Maldonado define como “una rareza a la fuerza”<sup>16</sup>. Neville, que había asistido al Concurso de Cante Jondo de Granada, con Falla y García Lorca, frecuentaba tablaos y trataba a los artistas de su tiempo había incluido algunas actuaciones

16. Juan Maldonado: “Sobre Duende y Misterio del flamenco”. Artículo en “Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España”. Ocho y medio, libros de cine, Madrid, 2001.

en otras películas suyas. El realizador afirmó que no se trataba en realidad de un documental sino de “la historia del cante y el baile andaluces, del genuino folclore”.

Como ya hemos indicado en otro lugar<sup>17</sup>, lo que resulta más interesante desde el punto de vista etnográfico es el marco geográfico–narrativo que acompaña y sirve de escenario y justificación semántica a cada episodio. Como indica Martínez Menchén<sup>18</sup>, el procedimiento que sigue el cineasta es buscar alguna correspondencia local o espiritual entre las escenas que sirven de marco a cada uno de los cantes, a lo que cabe añadir el esteticismo de Neville y su concepción teatral de la puesta en escena, todo para mostrar “una raza de gentes que tiene que expresar sus alegrías y tristezas”, como indica la voz en off de Fernando Rey. Se trata de una visión de Andalucía, próxima a la de los viajeros románticos del XIX.

La serie de películas realizadas por Carlos Saura en torno al flamenco y sobre todo “Flamenco”, en 1995, muestran un estilo documental diferente, totalmente despojado de elementos narrativos y contextualizaciones ambientales, optando por la yuxtaposición de actuaciones siguiendo una lógica implícita, solo orientada por una introducción escueta: “el flamenco aparece a mediados del siglo XIX como una consecuencia del cruce de pueblos, religiones y culturas que dan lugar a un nuevo tipo de música. Crótalos griegos, jarchas mozárabes, cantos gregorianos, romances de Castilla, lamentos judíos, el son de la negritud y el acento del pueblo gitano que viene de la lejana India para quedarse aquí, se entremezclan para formar la estructura musical de lo que hoy llamamos flamenco y que se expresa mediante el cante, el baile y la guitarra”, manifiesta.

El resultado es una pieza cargada de esteticismo, rodada en una estación de trenes sevillana, minimalista en sus decorados, en contraste con la naturalidad de los artistas-intérpretes, la mayoría gitanos, que en ocasiones se combinan como para una fiesta entre contraluces, pantallas reflectantes y suaves movimientos de cámara que captan con una ligereza extraordinaria los movimientos, tanto individuales como en grupo. El grupo de artistas, reunido por el cineasta aragonés es extraordinario, y se puede decir que no deja fuera a ninguno de los grandes del momento. Consciente de que la fuerza expresiva se encuentra en los artistas que lo interpretan, Saura prescinde de todo recurso que no sea las figuras, dejando que traduzcan a su modo las esencias del jondo, sin interferencias discursivas ni textuales.

## Conclusión

Salvo unos cuantos ejemplos aislados, el cine español no ha conseguido traducir a imágenes la realidad del flamenco, en su núcleo más intenso, a pesar de que lo ha intentado en numerosas ocasiones. Ha optado por la españolada, género híbrido, que le ha permitido lucir a los artistas más populares, asegurándose así, a bajo costo, los públicos.

17. Actas del Congreso de Antropología Aplicada. Granada, Noviembre 2002.

18. Nickel Odeon, número especial dedicado a Edgar Neville, 1999.

## Bibliografía

- "*El Folklore Andaluz*" 1882-1883. Edición conmemorativa del Centenario. Ayuntamiento de Sevilla, 1981
- GARCÍA LORCA, Federico : "*Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz, llamado "cante jondo"*". Conferencias. En dos volúmenes. Alianza Editorial. Madrid, 1984
- LORENTE RIVAS, Manuel: "*Etnología antropológica del flamenco en Granada*". Universidad de Granada, 2001.
- GUBERN, Roman: "*El cine sonoro en la República, 1929-1936*". Lumen. Barcelona, 1977
- CEBOLLADA, Pascual y Luis Rubio Gil: "*Enciclopedia del Cine español*". Ediciones del Serbal. Barcelona, 1996
- COBO, Eugenio: revista "*Caña de Flamenco*", Invierno 1994
- ODEON, Nickel: número especial dedicado a Edgar Neville, 1999.
- CATALÁ, Josep María; Jostexo Cerdán, Casimiro Torreiro (coordinadores): "*Imagen, Memoria y Fascinación. Notas sobre el documental en España*". IV Festival de Cine español de Málaga- Ocho y Medio. 2001
- GÓMEZ VILCHES, José: "*Cine y Literatura. Diccionario de adaptaciones de la Literatura española*". Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga. 1998
- Actas del Congreso de Antropología Aplicada. Granada, Noviembre 2002 y mi comunicación sobre "El Flamenco en el Cine". En prensa
- FULCHIGNONI, Enrico: "La Civilisation de l'image". Payot. Paris, 1969
- "*Problemes de linguistique générale*". Gallimard, 1974
- RICOEUR, Paul: "La fonction narrative. La narrativité". Editions du CNRS, Paris, 1980
- HAYDEN WHITE: "*El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*". Paidós. Barcelona, 1992
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús: "*Narrativa audiovisual*". Cátedra. Madrid, 1993
- RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador: "Origen y evolución del folklore en Andalucía". En *El Folklore andaluz, 2ª época*. Fundación Machado, 1987
- Archivos de la Filmoteca, nº 32, Junio, 1999.

## Anexo. Películas sobre flamenco

### Cine mudo

En 1910 Segundo de Chomón rueda "Amor Gitano", con Joan Fuster.

En 1936 Alfonso Benavides realiza una nueva versión

En 1916 Mario Caserini dirige a la Argentinita en "Flor de Otoño".

1917 "Gitana Cañí", dirigida por el italiano Mario Caserini. Con Pastora Imperio, y su hermano el tocaor Victor Rojas. En otras referencias (Enciclopedia del cine español) se indica que la dirige Armand Pou. Posible secuela de "España cañí", de Pedro N. de Soto, estrenada ese mismo año.

"Amapola, la Gitana", de José Martín, sobre obra teatral homónima del autor (Jose María

Granada, como autor teatral), estrenada en 1925. Intérpretes: María Nerina, Alfredo Hurtado Pitúsín, con la intervención de un grupo gitano. Pretende documentar una boda gitana, basándose en una leyenda popular.

“Patio de los naranjos”, de Guillermo Hernández Mir, según su novela homónima, 1926. El flamenco forma parte de un mundo de engaños y excesos, asociado en cierta forma al toreo.

“Currito de la Cruz”, de Alejandro Pérez Lugín, estrenada en 1926 en Madrid, sobre su novela homónima Acompañamiento musical con los cantaores Carmen “La Lavandera” y Antonio del Pozo, “El Mochuelo”, el guitarrista Luis Fernández y una banda de trompetas. Para las escenas de Semana Santa, acompañaban la proyección los saeteros sevillanos Manuel Centeno y Encarnación Fernández, “La Finito” y una banda de cornetas y tambores. Esta película, rodada en Sevilla, tiene una significación documental interesante, aparecen en ella personajes como la reina Victoria Eugenia, la Duquesa de Alba, el embajador de Estados Unidos, junto con otros aristócratas, periodistas y toreros de la Sevilla de la época.

La cinta fue restaurada con motivo de la Expo 92 y se incluyeron grabaciones de Enrique Morente y Antonio Robledo, junto a grabaciones de artistas de la época, como Caracol, Niña de los Peines y Antonio Chacón.

Otras versiones: de Fernando Delgado, en 1935, con Elisa Romero, “la Romerito”, en su última actuación de Luis Lucía, en 1948, con el torero Pepín Martín Vázquez y Nati Mistral y de Rafael Gil, en 1965, con el torero Manuel Cano, “el Pireo” y Soledad Miranda.

“El relicario”, de Miguel Contreras, 1927 sobre el célebre cuplé, con letra de Castellví y Oliveros y música de José Padilla. Al parecer intervino también el cantaor Guerrita, en un marco igualmente taurino, asociado el flamenco a la juerga.

En 1933, Ricardo Baños realiza una versión.

En 1969 lo hace Rafael Gil, con Carmen Sevilla.

“La copla andaluza”, de Ernesto González, según la obra de teatro homónima de Antonio Quintero (1895-1977) y Pascual Guillén (pseudónimo de Manuel Deseo Sanz, 1891-1972). Se rueda en Sevilla en el marco de la exposición iberoamericana, aunque también incluye escenas rodadas en 1929. Se estrenó en Madrid en el teatro Pavón el 27 de Noviembre de 1929 y en Barcelona, en el Principal Palace el 1 de febrero de 1930 con sonido sincronizado por medio de discos.

En 1959, Jerónimo Mihura realiza una versión, con una estructura de tipo teatral, con la actuación de los siguientes cantaores y guitarristas: Rafael Farina, Porrinas de Badajoz, la Paquera de Jerez, Beni de Cádiz, Enrique Nuñez el Sevillano, entre otros. Aunque el título puede llevar a equívoco, escenifica los diferentes palos del flamenco, defendiendo su raíz popular.

“Fútbol, amor y toros”. Florian Rey, rodada en Sevilla. 1929. Interviene el cantaor Guerrita. Se presentó con sonido sincronizado de música y ruidos. El flamenco aparece ligado a la juerga y taberna, en un marco taurino.

## Sonoro

“El Embrujo de Sevilla”, de Benito Perojo, 1930, según la novela homónima de Carlos Reyles. Fue realizada en Berlín. Se estrena en Abril de 1931. Se presentó al público con sincronización musical. Actuaba el guitarrista “Niño de Huelva”. Se rodó en el Café “El Tronío” y un patio, de Sevilla. Actuaba M<sup>a</sup> Fernanda Ladrón de Guevara y María D’Albaicín.

“La hija de Juan Simón”, de José Luis Sáenz de Heredia, sobre la pieza teatral original de José M<sup>a</sup> Granada, seudónimo de José Martín, 1935, adaptada por Nemesio M. Sobrevila. Con “Angelillo”, Pilar Muñoz, Carmen Amaya. El flamenco se representa en su doble acepción, como factor de perdición y también de redención, como tema central.

Hay otra versión en 1956, realizada por Gonzalo Delgrás, protagonizada por Antonio Molina.

“María de la O”, de Francisco Elías, 1936, sobre la obra teatral homónima de Rafael de León, escrita en colaboración con Salvador Valverde. Con Pastora Imperio y Carmen Amaya, también actúan Rosario Rojas, “Niña de Linares” y “Niño de Mairena”. Escenifica zambras del Sacromonte, constituyendo un documento sobre su ejecución en un momento concreto. Amores imposibles ligados al mundo gitano, de belleza desafiante.

En 1957, Ramón Torrado realiza una nueva versión, con Lola Flores y música de Juan Quintero.

“Un Caballero famoso”, de José Buchs. 1942. Con Alfredo Mayo y Amparito Rivelles. Acompañamiento de fondo flamenco, con actuaciones de Manolo Caracol y referencias taurinas.

“Danza de fuego”, de Jorge Salviche, 1942. Con Antoñita Colomé en el papel de una ambiciosa pastora de cabras que se deja atrapar por las danzas de los gitanos, asociando el flamenco al exceso y la irracionalidad que lleva a la perdición.

“Canelita en rama”, de Eduardo García Maroto, 1943. A partir de la obra teatral homónima de Antonio Guzmán Merino (1893-1967). Con Juanita Reina como protagonista en el papel de gitana, presunta hija natural de un aristócrata andaluz. Interpreta “La Gloria”, pasodoble-zambra, “Piconero gitano”, bulerías de José Mezquida, “Del Puerto a Cádiz”, tanguillo de “Palmita” y José Mezquida.

“Eres un caso”, de Ramón Quadreny, 1945, protagonizada por Fernando Fernán Gómez, asocia el flamenco con la borrachera y las juergas.

“El crimen de Pepe Conde”, de José López Rubio, a partir de la obra de Muñoz Seca “Pepe Conde o el mentir de las estrellas” 1946, protagonizada por Miguel Liger y Antoñita Colomé. Intervienen los flamencos Manolo, El de Badajoz (pseudónimo de Manuel Álvarez Soruto); “El Niño de Almadén (nombre artístico de Jacinto Antolín Gallego; **Justo El de Badajoz** (nombre artístico de Justo Álvarez) y Enrique Orozco. La fiesta flamenca se presenta como signo de riqueza, perteneciente a una clase social alta, que la asocia a la diversión transgresora. José López Rubio, por su parte, dirigió un cortometraje de temática flamenca, como “La Petenera”, en 1941.



“Embrujo”, de Carlos Serrano de Osma, 1946. Con Lola Flores, Manolo Caracol, que interpretan piezas flamencas de Quintero León y Quiroga, de Jesús García Leoz y José María Tavera, también de Eduardo Durán, “El gitano poeta”. El flamenco es el tema central, asociado al misterio y la fatalidad.

“La Lola se va a los puertos”, de Juan de Orduña, 1947 es uno de los clásicos de la españolada, debido a la pluma de Antonio y Manuel Machado, autores de la obra teatral homónima. Protagonizada por Juanita Reina, con el cante de Pepe Pinto y Melchor de Marchena a la guitarra.

Existe una versión de 1993 de la directora cordobesa Josefina Molina, protagonizada por Rocío Jurado. El tema central es la copla flamenca y su misterio.

“La Guitarra de Gardel”, de León Klimovsky, 1949, con Carmen Sevilla en el papel de una cantaora, de gira por Argentina. Se interpretan tangos argentinos y milongas, junto a bulerías y zambras, de Fernando Carrascosa y Currito.

“El hombre de mundo”, de Manuel Tamayo, 1948, según la obra teatral homónima de Ventura de la Vega (1807-1865). El flamenco aparece asociado a la vida de calavera de uno de los protagonistas, en el contexto de la Feria de Sevilla.

“El Amor Brujo”, de Antonio Román, 1949, según la obra teatral “El amor Brujo (Gitanería en dos cuadros)”, de Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga, con música de Manuel de Falla. En Granada, trata de reflejar el ambiente del Sacromonte, y a la vez relaciona el flamenco con el misterio, los fantasmas y los exorcismos propios de la cultura gitana, o más bien de la interpretación que Falla hace de ella. Intervienen los bailaroes hermanos Heredia y María Mérida interpreta la canción del “Fuego fatuo”, acompañada a la guitarra por Regino y Eduardo Sainz de la Maza.

En 1967, Francisco Rovira Beleta, realiza una versión, con adaptación musical de Ernesto Halfter en la que intervienen Antonio Gades, la Polaca y Rafael de Córdoba, entre otros. Los créditos recogen el nombre de Camarón de la Isla que actúa como guitarrista. José Manuel Caballero Bonald participa en el guión.

En 1985, Carlos Saura realiza una nueva versión, con Antonio Gades (que participa en el guión) y Cristina Hoyos.

“Niebla y sol”, opera prima de José M<sup>a</sup> Forqué, 1951, a partir de la obra teatral “El invierno frío”, de Horacio Ruiz de la Fuente. Con la actuación de Antonio y Rosario.

“La niña de la venta”, de Ramón Torrado, 1951, con Lola Flores y Manolo Caracol como protagonistas, documenta la pesca del atún, alternando con actuaciones de flamenco en la taberna y planos de bailes en un campamento gitano, con una cierta pretensión etnográfica.

“Duende y misterio del flamenco”, de Edgar Neville, estrenada el 15 de Diciembre de 1952. A mitad de camino entre el documental y el musical y cierta intención promocional de los atractivos turísticos de España, enmarcando los cantos y bailes en lugares pintorescos y monumentales.

“Los Tarantos”, de Francisco Rovira Beleta, 1963, sobre la obra teatral “Historia de los Tarantos”, de Alfredo Mañas (1924). Con Carmen Amaya, Antonio Gades, Sara Lezana, y al cante Chocolate.

Existe otra versión, de 1989, “Montoyas y Tarantos”, de Vicente Escrivá, con Cristina Hoyos.

“Los duendes de Andalucía”, de Ana Mariscal, 1965. Con “Porrinas” de Badajoz, “La Tomata”, “La Paquera” y María Rosa. El flamenco se encuentra entre los atractivos de la región andaluza, con una mirada turística.

“Bodas de Sangre”, de Carlos Saura, adaptación musical de la obra homónima de Federico García Lorca en 1980. Con Antonio Gades y Cristina Hoyos.

“Sevillanas”, de Carlos Saura, 1992.

“Flamenco”, de Carlos Saura, 1995. El director aragonés intenta una nueva representación del flamenco, optando, bien por desnudarlo de argumentos, bien por recurrir a las obras de Falla y García Lorca, y centrándose en los artistas más reconocidos en su momento. En la última de estas obras rinde tributo al pueblo gitano, como privilegiado intérprete.

## El flamenco en prisiones.

### Leemos al compás del flamenco.

Juan Miguel Giménez Miranda

*Musicólogo y guitarrista.*

Hay un flamenco para soñar  
 Hay un flamenco para sentir  
 Hay un flamenco para aprender  
 Hay un flamenco para reír

**H**ay un flamenco para aprender, aprender a vivir, a leer y a conocer las letras como la poesía, a sentir la ilusión de la vida que pasa por nuestras venas y este es un trabajo que se realiza en el Centro Penitenciario de Albolote (Granada- España), en donde el flamenco se encuentra a flor de piel, en donde la música se siente de forma más profunda, siendo el flamenco una música desgarradora que derrocha alegría y entusiasmo, muchas veces en estos lugares más que sentir nuestros afectos lo que logra es estremecernos. Se parte del sentimiento del flamenco hacia la comprensión más física de la realidad cultural en que vivimos.

Hace unos años participamos en un proyecto durante dos cursos el bailar Antonio Vallejo y el autor del artículo Juan Miguel Giménez Miranda como guitarrista, en donde el flamenco se convirtió en terapia individual y colectiva y en superación personal; la música hace a la gente más tranquila y más buena. Pero en esta ocasión vamos a hablar del flamenco no para aprender flamenco, sino como pretexto para aprender a leer y aprender más allá de la música tal como hoy informa el autor y artífice del proyecto el maestro Víctor Márquez. Comienzo esta exposición hablando de un libro que utilizamos como texto, que está basado en el flamenco, titulado “Leemos al compás del flamenco”.

Este libro nace de la necesidad de cubrir una laguna existente en la educación de adultos: el nivel instrumental de neolectores. Muchos de nuestros alumnos, que poseen un nivel académico superior; en realidad, pertenecen a este nivel instrumental. Es decir, presentan una insuficiente capacidad lectora, escritura casi ininteligible, poseen un vocabulario escaso; aunque conocen todas las letras del abecedario, apenas pueden comprender un texto corto. Pensamos en el flamenco como incentivo y motivación para que nuestros alumnos aprendieran a leer y escribir correctamente. El flamenco es un tema cercano a nuestras raíces, de gran profundidad humana, que expresa sentimientos y preocupaciones en las que todos nos sentimos involucrados.

Nuestros alumnos, internos, con sus desgraciadas vivencias y problemática vida, conectan fácilmente con las letras tan fuertes y sugestivas del flamenco. Muchos de ellos proceden de zonas marginales, con lo que esto conlleva de falta de hábitos escolares, sociales, saludables... Consideramos que las coplas flamencas que muchas de ellos conocen, incluso saben de memoria, nos ayudarían a nuestro propósito. Estos libros fueron elaborados por un

entusiasta grupo de profesionales del Centro Penitenciario: el equipo docente, con la colaboración de varios miembros del equipo técnico.

Se editaron el año pasado por la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía y por la Dirección General de Instituciones Penitenciarias, y distribuidos por los Centros Penitenciarios del Estado y por los Centros de Educación de Adultos de Andalucía.

Estos libros están estructurados en cuatro bloques temáticos:

- Fandango: Núcleo temático -> la sociedad
- Cantes de ida y vuelta -> la emigración/inmigración
- Cantes de levante -> El trabajo
- Cantes de Granada -> La ciudad

Además de las materias tradicionales, hemos incluido la Educación para la Salud, las Habilidades Sociales, así como la música flamenca.

Cada bloque está dividido en quince sesiones, en las que se analizan rítmica y métricamente los cantes, se estudia la cuna de estos cantes: Alosno, la Unión; la biografía de un cantaor actual: Enrique Morente, El Cabrero; y de algunos cantaores ya desaparecidos como Caracol o Marchena.

Actualmente, estamos elaborando un material para analfabetos totales, partiendo de palabras generadoras del caló y de la música flamenca.

Previamente, se han seleccionado unas 100 palabras del caló que los gitanos mayores suelen utilizar y que los más jóvenes han escuchado alguna vez, relacionadas con el campo, los animales, los alimentos, el cuerpo humano...

Llevamos elaboradas 16 unidades en las que cada palabra generadora introduce una letra del abecedario:

- Tató (pan) -> T
- Pelé (huevo) -> P
- Napia (nariz) -> N
- Currelo (trabajo) -> RR
- Romi (mujer).....

Cada palabra generadora es introducida por una copla, por un dicho y refrán, y por un cante, en las que se mezcla el castellano y el caló.

Constatamos como este método, al que titulamos: "Aprendemos a leer con arte", está dando sus frutos.

También, utilizamos el flamenco como motivación para la asistencia a la escuela. Trimestralmente, coincidiendo con Navidad, Semana Santa, Corpus y Merced, organizamos una 'Semana Cultural' en la que se realizan distintas actividades culturales, recreativas y deportivas.

Fundamentalmente, con actuaciones flamencas, ya que, además, son las favoritas del público. Aprovechan estas actividades, a las que solo pueden asistir los internos que acuden

a la escuela regularmente, para que tomen contacto con la cultura, desconocida para la mayoría.

Por último, exponerles que llevamos dos años organizando la cuarta y quinta edición del "Concurso Nacional de Cante flamenco, guitarra y baile en Centros Penitenciarios". Las tres primeras ediciones se realizaron en Córdoba. En Granada incluimos las modalidades de guitarra y baile.

Nos alegramos de que a pesar de las múltiples dificultades judiciales y penitenciarias; conducciones terribles y escasos premios, participaron cerca de 100 concursantes, no solo de la tradicional zona flamenca, sino de otras partes de España: Aragón, Galicia, Asturias, Valencia, Castilla...

Aprovecho la ocasión para agradecer la colaboración desinteresada del jurado, tanto en la organización, como en su labor específica, sin los cuales no hubiera sido posible dicho evento.



# Los tangos del camino.

Esteban Valdivieso

Musicólogo.

## Forma y estructura.

**A**unque haya un término –flamenco– que se utiliza para designar una unidad aparente, los estilos y formas que lo integran son tan variadas y heterogéneas que al tratar los orígenes e influencias se debe pensar en una pluralidad, lo cual hace complejo el estudio de la forma<sup>1</sup>, es decir, el estudio de la configuración de una obra musical tal y como viene definida por sus alturas, sus ritmos, sus dinámicas y sus timbres. En este sentido, no puede existir ninguna distinción entre forma musical y contenido específicamente musical, ya que cambiar una sola nota o ritmo que podría considerarse como parte del contenido de la composición cambia también necesariamente la configuración de esa composición, su forma, aunque sea tan sólo en detalle.

El término forma se aplica también, sin embargo, a abstracciones o generalizaciones que pueden extraerse de grupos de composiciones con el propósito de compararlas entre sí. Una forma en esta línea se define por medio de un grupo de rasgos generales compartidos en diversos grados por un número relativamente grande de obras, de las que no hay ni siquiera dos que incluyan de hecho exactamente los mismos. Sólo cuando se utiliza el término forma en este sentido puede realizarse una distinción entre forma y contenido. Cualquier intento de definir formas de este tipo con demasiada rigidez será inútil en vano o como mínimo disminuirá en gran medida la utilidad de la definición al excluir demasiadas composiciones específicas.

Ambos sentidos del término forma se aplican igualmente bien a composiciones escritas del tipo de las que han caracterizado la música culta occidental y a las interpretaciones que son parcial o enteramente improvisadas, como las que caracterizan una gran parte de la música de otras culturas. En muchos contextos, la forma es en parte prescriptiva. Esto es, el compositor o el intérprete puede trabajar conscientemente dentro de formas establecidas. En muchos otros contextos, sin embargo, se espera y se premia la originalidad por parte del compositor o del intérprete en el manejo de incluso las formas mejor definidas y, en consecuencia, las formas pueden redefinirse gradualmente o dejar de cultivarse por completo<sup>2</sup>.

En el flamenco, la estructura caracteriza a la forma en cantes que no se consideran básicos (bamberas, colombianas, guajiras...) y para conocerlos es suficiente acercarse a la organización rítmico-melódica de las coplas que las integran. En cambio, para los cantes básicos

1. García Matos, Manuel, "Cante Flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes", "Introducción a la investigación de orígenes del cante" y "Aclaraciones sobre algunos influjos que en el cante Flamenco ha ejercido la canción folklórica hispano-americana", Sobre el flamenco, Estudios y notas. Madrid. Edit. Cinterco, 1987.

2. Don Randel (ed), Diccionario Harvard de la Música.

(tonás, seguiriya, soleá, tango), tanto la variedad de interpretaciones como las distintas maneras de ordenar los parámetros (factores necesarios para analizar y/o valorar) ritmo-melodía, confieren a la forma una relativa autonomía de la estructura. Es decir, que las estructuras de los cantes básicos contienen una serie de parámetros que no condicionan siempre el mismo resultado, dando lugar a la voluntad expresiva del cantaor a la multiplicidad formal y emocional, lo que se traduce (en frase de Aron) en la existencia de una “armadura sobre la que se genera el conjunto de variaciones”<sup>3</sup>.

De este modo el nombre de los cantes implícitamente lleva un código referente a un modelo musical: “cantar por” en el campo delimitado del flamenco nos lleva a unas específicas características rítmicas-melódicas-armónicas ubicadas en unos límites que van a determinar la expectativa de la interpretación donde no sobra nada, cada elemento tiene su lugar propio. Y esta vinculación (código-modelo) nos lleva a la identificación nominal de los cantes, reunidos en familias según su derivación o su parentesco con una forma matriz: toná-seguiriya, soleá, tangos. Arcadio Larrea Palacín añade los fandangos y sus derivados<sup>4</sup>.

### Transcripción

En toda esta línea discursiva comprobamos que viene merodeando el paso de lo sensible a lo inteligible y el de la multiplicidad a la unidad, mostrando a esta como fundamento de aquella. Es decir, la dialéctica como parte, no como instrumento, que nos permite acceder a realidades superiores. En este juego entra inevitablemente la fragmentación de la unidad de sus elementos constitutivos por una parte, y la construcción de la unidad a partir de la multiplicidad por otra parte<sup>5</sup>.

En esta dinámica de fragmentación y construcción, profundización y comprensión de los elementos constitutivos del flamenco aparece la transcripción como la reducción de música a partir del sonido en vivo o grabado a notación escrita. En los terrenos en que nos estamos moviendo, al ser “descriptiva” difiere de la utilización “prescriptiva” de la notación por parte de los compositores en forma de indicaciones a los intérpretes. La notación occidental es la más utilizada, pero como no vierte adecuadamente los sonidos o las concepciones musicales de otras culturas, se han integrado otros métodos, incluida la notación gráfica, las pautas de más o menos cinco líneas, diversos símbolos suplementarios, el melógrafo (aparato mecánico para la transcripción etnomusicológica que suele producir un tipo de gráfico) y los principios derivados de los sistemas notacionales no occidentales<sup>6</sup>.

Por lo tanto, en la transcripción, el contenido explícitamente musical del flamenco es contemplado por procedimientos de otra cultura (musical), la cual para hacerse con los

3. Arom, Simha, Modelización y modelos en las músicas de tradición oral. En *Las Culturas Musicales*. Edít. Trotta. Madrid 2001.

4. Larrea Palacín, Arcadio, *El Flamenco en su raíz*. Madrid, Ed. Nacional, 1974.

5. Gobin, Alain, *Le flamenco*. Paris. P.U.F. 1975.

6. No profundizamos en los espectaculares avances técnicos en cuanto a la grabación sonora y su transcripción en símbolos impresos.

mecanismos internos de este arte, además del estudio del rol de la música en el plano social y su interacción con el contexto histórico y económico, como momentos constitutivos de la disciplina, propone las categorías que aporta la musicología histórica tales como sistema, escala, modos, etc para identificar y clasificar el sistema musical y la cultura que este sistema simboliza. Este aprehender un sistema musical desde otra cultura, entre otros, lo refleja J. J. Nattiez<sup>7</sup> cuando plantea las relaciones entre etnografía y métodos de análisis que clasifica según los principios de yuxtaposición (análisis musical y etnografía son independientes), dependencia (análisis musical depende de la etnografía) y precedencia (el análisis musical precede a la etnografía).

Es también una aspiración sana que el etnomusicólogo al iniciar el estudio de una cultura tenga a mano un repertorio musical explícito, un metalenguaje (lenguaje del lenguaje-objeto) común para mantener un intercambio teórico con la organización socio-musical que pretende investigar.

De tal forma, para este estudio es útil incidir en propuestas como la de K. Pike (1971) que distingue entre categorías éticas y émicas. Por una parte, existe la teoría del funcionamiento musical de la cultura del analista, que opera con categorías generales tales como la “teoría”, “análisis”, “validación”, “modelo”, etc y que pertenece al dominio de las presuposiciones epistemológicas usadas por el analista para construir su metodología. Por otra parte existe la teoría (–explícita, implícita o metafórica–) de la cultura objeto de estudio, teoría de la que se sirve el analista para determinar la pertinencia de los modelos analíticos y los autóctonos para interpretar su cultura.

Otra inevitable propuesta es la de Aron<sup>8</sup> al aplicar estas categorías a la transcripción que para él es igual a reducción. La transcripción es necesaria, porque sin la representación visual no se puede aprehender el acontecimiento sonoro. Se trata de hacer notaciones descriptivas que no contengan más que los rasgos pertinentes de la música en cuestión. Así, las notaciones “detalladas” (a lo Bartok) tienen la dificultad de no presentar límites en la precisión. Para evitarlo, lo primero es determinar cuáles son las características pertinentes (significativas) para los miembros de la cultura.

Por lo tanto, la transcripción retendrá solamente las características significativas que harán aparecer las estructuras, la sintaxis, los principios de combinación y el funcionamiento del conjunto, siendo su resultado final la partitura en la que se asocian mensajes y códigos; ahora, mientras que la partitura de una obra escrita es el punto de unión entre el pensamiento abstracto del compositor y la materialización de este pensamiento, en la música de tradición oral la partitura es el punto de unión entre la realidad musical viva y su abstracción. Es más, mientras en la primera su principio es reproducir el mensaje a partir del código considerado como referencia definitiva y sin desviarse de las normas que dicho código ha establecido; en la segunda, descubierto el código para el estudio del mensaje o del conjunto de mensajes, no hay una interpretación fija. Así una misma pieza puede ser

7. Nattiez, J.J. *Trois modèles linguistiques appliqués à l'analyse musicale*, Musique en Jeu, 5, Paris 1973.

8. Arom, Simha, *Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale*. Versión revisada de un artículo aparecido en inglés en *The World of Music*, XXIII/2 (1981), p. 40-62: “Symposium '80 – On Methodology”.

ejecutada de distintas formas tanto por uno o por varios integrantes de esa cultura. El texto definitivo en la partitura "occidental" aquí no lo es.

Entonces ¿Qué tipo de partitura es la más adecuada para representar una música con estas características?

Aron analiza tres tipos de partitura.

Ética (de tipo fotográfico): contiene el máximo de informaciones; no distingue entre rasgos pertinentes y aquellos que no lo son.

Émica (croquis): tiene en cuenta el margen de tolerancia admitido por los usuarios; las desviaciones no significativas son normalizadas en virtud del juicio cultural de pertinencia. La transcripción se aplica a varias piezas pertenecientes al mismo conjunto, (aunque su código sea parcialmente desconocido). La partitura croquis es indispensable para la caracterización de un repertorio.

Modelizada: presenta el modelo subyacente a cada una de las piezas estudiadas. Da cuenta de la referencia estructural común a todas las realizaciones, más allá del conjunto de variaciones que cada una de ellas admite.

En la medida en que el objeto de estudio es descubrir tales principios estructurales, este tipo de partitura podría ser el objeto único de la transcripción. En efecto, estos modelos suelen ser la base de la transmisión del conocimiento musical.

Sin embargo estas partituras son insuficientes, dado que las culturas orales se caracterizan por la variabilidad de las ejecuciones.

Por ello, lo mejor es presentar juntos los dos tipos de partitura: la modelizada y la partitura-croquis que muestran las formas diferentes que el modelo puede asumir. A lo que habrá que añadir los criterios extramusicales que refuerzan o validan la pertinencia obtenida por el análisis de la materia musical misma.

### Flamenco / Música popular

Podemos decir que tanto desde la cultura del *propio investigador como de la cultura estudiada*, el esfuerzo por relacionar la música tradicional popular y el flamenco ha sido notable por determinados autores con el objetivo de determinar su génesis (Manuel de Falla, García Matos, Philippe Donnier, Ana Vega). Miguel Manzano Alonso<sup>9</sup> formula el supuesto de que toda cultura musical nace del entorno en que surge y se crea, y aplicado al flamenco, habría que tratar de responder a estos cuatro interrogantes.

1) ¿Es el repertorio de las músicas flamencas un islote musical sin relación con la música popular de tradición oral andaluza y peninsular, o bien no lo es, sino que se pueden detectar parentescos entre ambas?

2) Siendo la segunda parte de la pregunta afirmativa se podría formular: *dado que el flamenco no es una música traída de fuera, sino que es el repertorio popularizado y desarrollado de una forma especial ¿en qué consiste esa forma especial de canto que es lo característico del flamenco? Y ¿en qué consiste, formulada en términos musicales la peculiaridad de la música flamenca?*

9. Manzano Alonso, Miguel: Los orígenes musicales del Flamenco. XXI Congreso de Arte Flamenco, París 1993.

3) Partiendo de los datos que se dispone actualmente ¿se podría llegar a trazar los pasos de una evolución musical del repertorio flamenco, de manera que también nos fuese posible, en consecuencia, establecer las constantes de esa evolución, así como las causas a que ha sido debida?

4) Detectar, tipificar, enumerar y señalar con precisión las prestaciones del flamenco a la música “cultura”, tanto la clásica como la copla.

A continuación, Miguel Manzano matiza los tres tipos de transcripción, que Aron nos ha planteado anteriormente, aplicándolas al flamenco. Así, la transcripción ética dejaría en claro cuáles son los rasgos singulares del estilo de cada cantante y cuáles son las características musicales definitorias de cada uno de los géneros. La transcripción émica permitirá descubrir las estructuras de desarrollo melódico de cada género las estructuras rítmicas diferenciales, o bien las que son comunes a varios géneros, los sistemas melódicos que se repiten en varios géneros y los que son singulares en algunos casos, las variantes melódicas dentro de cada género y especie, el posible parentesco entre muchos de los cantes flamencos y ciertos géneros musicales del repertorio popular tradicional no flamenco, tanto de Andalucía como de otras tierras de la Península. La transcripción esquemática permite hallar los parentescos radicales entre culturas musicales de ámbitos geográficos distintos, y a veces muy alejados en el espacio. En el repertorio flamenco se comprobaría que las estructuras sonoras básicas son bastante reiterativas en algunos de sus elementos.

Hasta aquí entendemos que el conocimiento del repertorio flamenco debe tener una de sus bases en la transcripción musical, fenómeno que es el punto de partida de nuestro estudio: Tangos del Sacromonte. Evidentemente, el resultado final de la transcripción va a depender de la eficacia del sistema de notación que empleemos. Así para garantizar la claridad de la representación, cada símbolo ha de servir para una cosa, y debe ser capaz de combinarse de diversos modos con otros símbolos de manera que, teóricamente, se pudiera desarrollar en un sistema capaz de representar sobre el papel todas las especificaciones necesarias para producir los sonidos de una tradición musical determinada<sup>10</sup>. Y para que esto sea posible se hace preciso un conocimiento de la tradición oral ya que, por un lado, ciertos símbolos pueden resultar ambiguos, es decir, pueden no cumplir los requisitos básicos de claridad de representación para un sistema de notación eficaz; por otro lado, a lo largo de su desarrollo, cada tradición ha enfatizado sobre determinados aspectos de la expresión musical y, al reflejar este énfasis, su notación habrá ido haciéndose demasiado rígida como para acoger una variedad de otras prácticas conocidas en la interpretación real<sup>11</sup>.

Es evidente que, para hacer efectiva la notación, la universalidad de los elementos empleados debe ser una característica de la que se parta para facilitar la comunicación. Esta intención la contempló el Consejo Internacional de la Música a través de las “Recomendaciones de la Comisión de Expertos, reunida por los Archivos Internacionales de Música Popular bajo los auspicios de la UNESCO.

El siguiente paso es profundizar sobre este término que estamos investigando: tango.

10. Hood, Mantle, Transcripción y Notación . En Las culturas Musicales. Edic. Francisco Cruces y otros. Edit. Trotta. Madrid. 2001.

11. Mantle, Hood, Op. Citada.

En el “Diccionario de Uso del Español” de María Moliner se dice que proviene de TANG: onomatopeya o de un ruido resonante, o del tañido del tambor o de otro instrumento o del ruido que produce la percusión de otros instrumentos. También puede ser una onomatopeya simbólica del tambaleo.

O tal vez sea el de una danza de la isla de Hierro, que *se extiende a América, con el sentido de reunión de negros para bailar al son de un tambor que se denomina “tango”*. Hay quien<sup>12</sup> sugiere la procedencia del latín *tangere* que significa tocar, cuestión filológica que apoya el cantaor Alfredo Arrebola. Por otro lado, el sufijo “ngo” ha dado lugar a que se indague un posible origen negro africano y las posibles influencias de la música negra sobre el folklore gitano-andaluz.

En cuanto a la relación del tango flamenco y el tango argentino, Manuel Ríos Ruiz<sup>13</sup> dice que sobre los orígenes del tango existen un gran número de teorías, debido a que el vocablo se ha venido empleando a lo largo del tiempo para denominar distintos aires cancioneros y ritmos bailables, creándose una gran confusión a la hora de dilucidar diferencias musicales a través de las referencias escritas, llegándose a creer en la prevalencia hispanoamericana sobre todas las demás, sin tener en cuenta, en lo concerniente al tango flamenco, la esencial idiosincrasia bajo andaluza de su contenido en todos los órdenes: compás, entonación y temática de sus coplas. En nuestra opinión, el tango es uno de los estilos flamencos más antiguos y proviene de las coplas llamadas de jaleos en las crónicas de antaño.

Ricardo Molina y Antonio Mairena<sup>14</sup> articulan la *teoría en la que vierten que los negros son cante gitano de tipo básico, como la soleá o la seguiriya, es decir, uno de los cuatro pilares del cante flamenco. Se definen más que por la geografía por la inspiración personal. Las diferencias interpretativas son tan acusadas que originan formas nuevas. Si se tiene en cuenta la extraordinaria capacidad de adaptación del tango a la inspiración y modo interpretativo personales, se explicará bien que le ocurre algo parecido o lo que le pasa a la bulería: su rica e incesante evolución.*

García Matos<sup>15</sup>: *La habanera invade los salones de baile, y habaneras y tangos componen los músicos con abundancia, introduciéndolos en las zarzuelas los compositores”.*

Estas palabras van en la línea de los que opinan que el “Punto de la Habana”, es decir, la habanera, es quien mayor aportación dio al tango a través de Cádiz, puerta por la que entraron en España influjos americanos.

Sigue diciendo García Matos: *Las bailarinas de teatro llevan a los escenarios el tango bajo diversas coreografías, incorporándolo al repertorio de la danza española de “escuela”*. A este auge y popularidad extensa de tango, pienso que obedece el haber el mismo tomado existencia en el arte flamenco, y al principio en guisa de “cante atrás”, es decir para acompañar el baile.

12. Louis Quievreux, “Arte Flamenco” (Bruselas 1959).

13. Ríos Ruiz, Manuel, *Ayer y hoy del Cante Flamenco*. Madrid. Ediciones Istmo, 1997.

14. Molina, R. y Mairena, A, *Mundo y Forma del cante flamenco*. Librería Al-Andalus 1979.

15. García Matos, Manuel, *Aclaraciones sobre algunos influjos que en el cante flamenco ha ejercido la canción folklórica hispanoamericana* (Actas del Centro de Estudios de Música Andaluza y de Flamenco), Madrid 1972.

En la línea de la influencia y/o origen cubano están los trabajos de Ortiz Nuevo y Faustino Nuñez: “La rabia del placer. El nacimiento cubano del tango y su desembarco en España” (Diputación de Sevilla). Y otro libro del propio Faustino Nuñez que ha publicado la SGAE y cuyo título es tan significativo como: “La música entre Cuba y España”.

José Blas Vega<sup>16</sup> en cuanto a la antigüedad del tango dice: La palabra tango, aparece por primera vez en un manuscrito como sinónimo de fiesta y reunión de baile: “Apuntes para la descripción de la ciudad de Cádiz” escritos por D. F. de Sisto. Año de 1814. Capítulo XIV “Bailes de Cádiz”. Este dato pone de manifiesto la posible época en la que el tango flamenco comienza a configurarse y donde.

Con relación a la Cita de Charles Davillier, en su Viaje por España: en Sevilla-1862-: “No tardó en llegar la vez a las danzas, y una joven gitana de cobriza tez, cabellos crespos y ojos de azabache, como dicen los españoles, bailó el tango americano con extraordinaria gracia. El tango es un baile de negro que tiene un ritmo muy marcado y fuertemente acentuado. Puede decirse otro tanto de la mayor parte de los sones que tiene su origen igual y principalmente en la canción que comienza con estas palabras: Ay que gusto y que placer! Canción que desde hace algunos años es tan popular como el tango”.

Blas Vega aclara que esa canción no es otra cosa que el tango del mismo título escrito por Barbieri para la Zarzuela Relámpago. Todo esto confirma el auge del tango flamenco en esta época y añade B. Vega... buscando datos, la referencia más antigua encontrada corresponde a “Es la chachi” de Francisco Sánchez del Arco donde uno de los personajes dice: Por mis tangos de Sevilla. Editado en Cádiz en 1847, es la época en que el tango adquiere autenticidad flamenca, puesto que el diccionario de la R. A. no lo menciona en 1832 y si lo hace en 1852.

Arrebola, tomando la descripción del Barón Davillier: “una gitana quien danza el tango americano”, opina que es la primera noticia de que el tango es introducido en el flamenco, y que al apoderarse de esta música y transformarla individualmente están creando. Por lo que defiende que el tango flamenco es creación gitana, convirtiéndose en Cante Básico.

Este mismo autor estima que en la aparición de los tangos hay que tener en cuenta el nacimiento de los “Cafés Cantantes 1842: en ellos se distinguieron artistas en el baile de los tangos, por los que se llamaron Tangueras. Sin formas fijas aún el baile, cada una de estas tangueras lo construía y lo ejecutaba a su talante, sentimiento e inspiración, es decir, a lo “Flamenco”... Los tangos definen a la raza gitana, y a pesar de estar generalizada la opinión (cuestión discutible) de que los centros cantores son Cádiz, Triana y Jerez, extendiéndose más tarde a Málaga, los tangos estaban en la misma esencia de la raza gitana dispersa por toda España. Tangos gitanos—que es el nombre auténtico— que según los lugares toman distintos apelativos. En el fondo es uno: tango gitano.

16. Blas Vega, José y Ríos Ruiz, Manuel, Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco. Edit. Cinterco. Madrid 1988.

## Tangos del Sacromonte

Sin negar la originalidad de los tangos de Sevilla y de Cádiz, discrepamos<sup>17</sup> de la teora que excluye de la órbita tanguera flamenca a Granada y Badajoz, precisamente *las dos provincias* que surten la mayoría de los tangos que hoy se escuchan.

- Para descubrir el código que nos permitiera determinar los elementos pertinentes de la estructura del tango, describimos y analizamos en el plano auditivo tangos de diversas procedencias.

- Del área granadina, los tangos del Camino transmitidos por Juan el Canastero, diversas estrofas musicales de tangos sacromontanos, y los que dan a los llamadas tangos *de la Repompa* de Málaga.

- De la zona de Sevilla hemos estudiado los tangos *de Triana que cantan Pepe de la Matrona*, Antonio Mairena y Naranjito; varios tangos sevillanos de la Niña los Peines, y los tangos de Luis Torres, Joselero de Morón.

- Por lo que concierne a Cádiz, se analizan tangos de Frijones en interpretación de Antonio Mairena, y tientos y tangos gaditanos de Manolo Caracol

El resultado obtenido pasa por el concepto de clase de equivalencias (el canto ejecutado de maneras diferentes es considerado por el usuario como “el mismo”, las ejecuciones son equivalentes) que plantea Simha Aron<sup>18</sup>, pero en esta búsqueda de lo significativo hemos encontrado rasgos diferenciadores que “los protagonistas” han validado.

Exceptuando la base rítmica, los resultados melódicos, armónicos y de carácter *expresivo* presentan diferencias y matices que, en nuestra opinión, revelan un origen rítmico *común* y una evolución diferente en cada zona, condicionada por *el medio y el factor individual* que confluyen en el hecho creativo. En este sentido, no hay razones de peso que sostengan la teoría de que la procedencia de los tangos del camino tenga que ser bajo andaluza.

Para corroborar estos rasgos distintivos, era precisa una *representación visual que caracterizara* y pusiera en evidencia el objeto musical. Iniciamos el proyecto de transcribir sin planteamos de forma excluyente si debiera ser ética, émica o modelizada. Se utilizó la combinación descriptiva / prescriptiva, lo que Nattiez<sup>19</sup> denomina nivel “neutro”. Y el resultado de esta búsqueda que abocó en el nivel de pertinencia con los siguientes parámetros es *el que sigue*.

- a) La escala, intervalos y frases musicales conforman las diferentes medidas poéticas y agrupaciones estróficas de los textos de los cantes configurando a un tiempo las estructuras de desarrollo melódico de cada género diferenciándolo.
- b) Las células rítmicas estructuran y diferencian los esquemas básicos de cada palo y de cada estilo de canto.
- c) La variación como no esencial en la definición del cante, pero ligada al intérprete que provocará su aparición de forma inmediata al hacer uso particular y personal de los parámetros rítmicos, melódicos y armónicos del cante en cuestión.

17. En este caso el plural “discrepamos” hace referencia al trabajo sobre los tangos sacromontanos que conjuntamente vienen desarrollando Miguel Ángel González y Esteban Valdivieso.

18. Aron, Simha, Modelización y Modelos en las Músicas de Tradición Oral. En Las Culturas Musicales. Ed. Francisco Cruces y otros. Edit. Trotta. Madrid 2001.

19. Nattiez, J.J., Fundamentos de una Semiología de la Música. París. UGE. 1975.

d) La secuencia empleada de acordes que influirá en la creatividad de los cantes. Es decir, la armonía.

e) La vinculación de la letra y la música.

Pensamos que la partitura puede ser empleada como un instrumento de estudio y perfeccionamiento en las técnicas musicales y como una referencia definitiva para el análisis musical y las conclusiones correspondientes<sup>20</sup>.

## Tangos del Camino

Versión: Juan "El Canastero"

M.M. = 160

Transcripción: Esteban Valdivieso

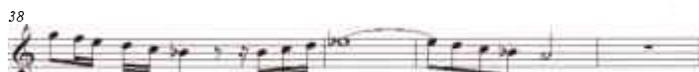
*Presto*

Ay que bai - le Car - me - la que bai - le - Car - me - la Ay  
 con za - pa - tos blan - cos y me - dias de se - da y me - dias de se - da y  
 me - dias ca - lés Ay que bai - le Car - me - la quees tá - e - na - mo - rá  
 Ay, des - de que se - fue mi Pe - pe  
 yel huer - to no - seha re - ga - o yel huer - to no - seha re - ga - o.  
 yel huer - to no - seha re - ga - o. Y  
 la yer - bague - na no cre - ce yel pe - re - jil - seha - se -  
 ca - o yel pe - re - jil - seha se - ca - o yel pe - re - jil - seha se -  
 ca - o.  
 Y ay! Pe - pe mi - o ay! Pe - pe mi - o ven a - cá ay! no mo

20. En las jornadas donde se expuso este trabajo, este fue el instante elegido para que Coral Morales, soprano, interpretara con su técnica academicista la transcripción que Esteban Valdivieso había realizado del tango que se inicia con la frase ¡Ay! Que baile Carmela...

2

38



ha - gas más su - fir ay! ni tam - po - co más llo - rar.

42



Ay! dir - me ni \_\_\_\_\_ naher mo - sa \_\_\_\_\_

46



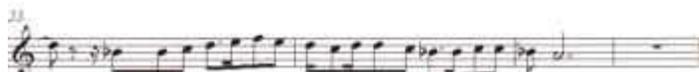
Ay! dir - me quien te ri \_\_\_\_\_ zael pe \_\_\_\_\_

49



lo. \_\_\_\_\_ Ay! me lo ri - zan mis - a - mo - res

53



Ay! por que yo so - la no pue - o ay por - que yo so - la no pue - o.

57



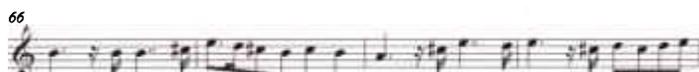
Ay! yo ven - go de Mon - te - ji - car,

60



Ay! yo ven go de Mon - te - ji \_\_\_\_\_ car, \_\_\_\_\_ ya - tra - ve san - do mon - ta - fias

66



Ay! mi no vi a es la más bo - ni - ta. que sí, que no, ay! Ma - ri - a se

70



lla - ma la ma - ré de Dios, ay! Ma - ri - a se lla ma la ma - ré de Dios.

## TANGOS DEL CAMINO

La característica armónica de ciertos cantes flamencos presenta esa dualidad que se la conoce como bimodalidad. En este tango, la tonalidad-modalidad es La Mayor aunque la evolución posterior irá a otro centro tonal.

(Audición paralela)

- Guitarra a ritmo si bemol-la-si bemol-la-fa do-si bemol-la. Es decir, que está empleando la dominante de la tonalidad posterior como tónica.

- Primera estrofa: Comienza en la mayor, con cambio a mi 7ª y vuelta a la: I-V-I. Estrofa de tres versos con repetición del primero de seis sílabas con repetición del diseño melódico.
- Segunda estrofa: Sigue el mismo juego armónico- Interludio, Mi 7ª - la menor – Mi 7ª –la menor. Si bemol –la mayor– Si bemol –la mayor. Cadencia andaluza transportada a la mayor (Makam Hijab Kar). También de seis sílabas y la particularidad de repetir como inicio de la siguiente “y medias de seda” semejante a la forma villancico. Riman los versos pares.
- Tercera estrofa: Modulación a re menor, con la caída tradicional: Re, do, si, la. Falseta de guitarra. Es una cuarteta octosilábica con repeticiones. Adaptación de canción popular con fraseo musical y esquema melódico distinto.
- Cuarta estrofa: Repetición musical. Falseta de guitarra.
- Quinta estrofa: Modulación a re menor-do-si, con la salvedad de que, cuando parece que va a caer en la, hay un cambio a fa mayor 7ª al que acompaña un alargamiento de la nota que da carácter al acorde: Mi bemol, acabando en la. Toque de Guitarra.
- Sexta estrofa: Se mantiene en la dórico para hacer las notas de la cadencia siguiente: Si bemol- hermosa, do- pelo, fa mayor 7ª –rizan mis amores– si bemol, para finalizar con do, si bemol, la (dórico modal). Cambia el fraseo y el diseño melódico. Guitarra.
- Séptima estrofa: Tonalidad la mayor-mi menor 7ª. De nuevo cambio melódico en la misma estructura armónica de la primera estrofa.
- Octava estrofa: Modalidad la- re, do, si bemol, la (bis). El remate del tango, de reminiscencia navideña, lo podemos encontrar en otros cantes empleado a modo de despedida.

A nivel melódico, presentan un estilo silábico de carácter descendente, y con un ámbito que oscila entre fa(2) y la(3)(distancia de una novena). En relación a este ámbito y al tetracordo, Brailiou<sup>21</sup> dice que la base embrionaria de los sistemas orientales es totalmente tetracordal. Y estos llegaron a la octava gracias a la superposición de dos tetracordos idénticos en su relación interválica. Las melodías que no sobrepasan el intervalo de cuarta deben considerarse como pertenecientes a moldes de tiempos anteriores cuando el tetracordo era capaz, por si solo, de afirmar toda una personalidad modal con sus consecuentes enraizamientos. Si tenemos en cuenta esta afirmación, el ámbito de este tango nos dará una época reciente. El perfil carece de saltos interválicos tanto en los inicios como en el transcurso de los tercios, y cuando se produce el movimiento disjunto coincide con la nota más aguda en la cuarta estrofa, con un salto de tercera (la-fa: Ay, Pepe mio). Predomina el movimiento conjunto de las notas. En cuanto al valor de éstas, las de más larga duración se producen en los inicios de estrofa y los floreos melismáticos en las finales.

21. Brailiou, C, Problemas en Etnomusicología, textos reunidos y prólogos de G. Rouget. Ginebra 1973.

### Rasgos comunes con otros tangos

En cuanto a la forma métrica según hemos visto es un cante con copla de cuatro, a veces tres, versos octosílabos. Ha sido considerado estilo básico del flamenco, con modalidades que pueden distinguirse, según procedencia, presentando diferencias, estructurales, más veces, e interpretativas otras, que hay que sistematizar. Y esta palabra "sistema" podrá sorprender a aquellos que persisten en no ver en el arte popular más que arbitrariedad y azar. Sin embargo es obligado pronunciarla cada vez que la investigación pone al descubierto un conjunto coherente de procedimientos artísticos dominados por leyes ininteligibles. Aunque no estén codificadas y que sus guardianes no tengan ninguna ciencia, estas leyes sorprenden a menudo por su rigor. Nos incumbe entrar en esas leyes y enunciarlas<sup>22</sup>.

Otro punto de apoyo necesario para la comprensión es el del uso y función del tango flamenco. En este estudio buscamos no solo los aspectos descriptivos de la música sino también sus significados. Los aspectos descriptivos, aunque importantes por sí mismos, hacen su contribución más significativa al aplicarse a problemas más generales para la total comprensión del fenómeno que intentamos describir. Queremos saber no sólo qué es, sino, sobre todo, qué función tiene para la gente y cómo funciona<sup>23</sup>.

Cuando se canta para escuchar es un cante sereno y solemne que se presta menos al lucimiento que los tientos, que es una recreación del tango en ritmo más lento.

Como baile, su antigüedad se remonta a los primeros conocimientos que se tienen de este arte. Se interpreta siguiendo su compás con movimientos agraciados, donosos y gesto pícaro y ágiles contorsiones. Su ritmo es marcado y muy pegadizo, admitiendo las posturas y las improvisaciones personales. En su forma más simple, sin adosamientos artísticos propios de profesionales, es fácil de bailar por quien tenga aptitudes para el baile flamenco.

Ya hemos hablado del compás binario, acentuado por palmeo con dos células rítmicas que en principio se alternan y/o simultanean (silencio, tres corcheas/ silencio, dos seiscorcheas, dos corcheas). Cuando aparece, el modo es el dórico flamenco y las tonalidades básicas son Mi y La, sobre todo esta última: por ejemplo D. Antonio Chacón y Juan Gandulla "Habichuela" en "Por mi puerta no lo pasen", está en la tonalidad de Mi son sus cadencias en el semitono DO-Si Mayor, con un carácter más folklórico que flamenco. Posteriormente, encontramos el mismo título, con el acompañamiento de Ramón Montoya, pero empleando el tradicional "tono por medio": semitono La-Si Bemol y la tónica Re menor. En cuanto al ritmo y la cuestión de la procedencia americana hemos mencionado estudios significativos en este sentido. Ahora, lo que sí queremos señalar es que el compás que conocemos como tango se da en distintos lugares y en tradiciones, como la indostánica, con fechas anteriores a las que, por ejemplo, García Matos da para el tango americano, como es el caso de los textos de carácter religioso-sufi que Nusrat Fateh Ali-Khan interpreta con música enraizada en la tradición hindú de tipo indostánico, con una acentuación rítmica asimilable perfectamente al tango flamenco.

22. Brailiou, C. Op. citada

23. Merriam, Alan P., Usos y Funciones. Capítulo 11 de The Anthropology of Music (1960 Evanston: Northwestern University Press.

Es evidente que el préstamo musical ha sido integrado en el repertorio propio, en la propia cultura, manteniendo posteriormente estas formas que los caracterizan como grupo diferente. Es decir, un proceso transcultural que la transmisión oral ha mantenido activo y que pretendemos validar a través de una práctica cultural ajena (en principio) como es la transcripción musical.

### Informantes

Enrique el Maracenero (en boca de Curro Albaicín) allá por los inicios de los años 50, llevó estos tangos al Sacromonte y es un claro ejemplo del proceso de aflamencamiento/ apropiación que se produce con las músicas de distintas procedencias que desembarcan en este puerto del cante.

Fuente informante: Curro Albaicín. Juan Cortés Santiago (27-XII-1930/2001) Juan "El Canastero", aprendió a cantar con su padre Cagachín y su hermano Frasquito. En 1954 comenzó cantando en la Zambra de María la Canastera. Como el cante nunca ha "dao pa" vivir bien, había que tener trabajo que complementara lo que entraba por la zambra. Juan tuvo que vender verduras y más adelante estuvo en el negocio de la ropa.

Ha cantado para Pilar López, Imperio Argentina, Anthony Quinn, Ingrid Berman y distintas personalidades que pasaron por la zambra de M<sup>a</sup> la Canastera.

Lugares en los que ha cantado en gira son: La Feria del Campo de Madrid, Alemania, en la Facultad de Veterinaria de Córdoba, en el homenaje a Manolo Caracol que se celebró en el Isabel la Católica donde también estuvieron Juan Varea, el Gallina, Camarón, Luis de Córdoba y otros.

Grabó varios discos con Maria la Canastera; el tango transcrito esta incluido en el CD Azulejo Granadino, editado por la peña flamenca con el origen más lejano en el tiempo que es "La Platería" de Granada; ha intervenido en una película que se rodó en Alemania con Manolo "El de La Jardín" y Rosario "La Misteriosa". Fue un asiduo de la Peña "La Platería".

### Genealogía

Nacido de la Paloma, es hijo del Cagachín, hermano de Frasquito, M<sup>a</sup> la Canastera, La Manuela, La Antonia y La Rosa. Tio de Enrique y Angel - Canasteros.

Su hijo es Juan el Guitarrista.



# Nuevos horizontes en la transcripción musical del flamenco.

David y Antonio Hurtado Torres

Musicólogos.

## La transcripción musical flamenca: entre la ciencia y el arte

David Hurtado Torres

**E**xiste un principio universal que nos dice que la armonía es el equilibrio resultante de la lucha de los contrarios, y esto es algo que puede observarse, sin demasiada dificultad, en todas las cosas que nos rodean. Pero si seguimos reflexionando en este sentido, podremos llegar a la conclusión de que la identidad y definición de un objeto está del todo determinada por la existencia de su antagonico: la noche por el día, el frío por el calor...

En contra de toda lógica, los seres humanos siempre nos decantamos, en virtud de unas preferencias concretas, por una u otra de las opciones, dejando de lado la aptitud conciliadora que, sin duda alguna, hubiera resultado la elección más correcta.

La filosofía oriental siempre nos aconseja elegir la senda intermedia como garantía de equilibrio vital.

La historia del arte no ha discurrido ajena a todo esto, y siempre se ha visto envuelta en una interminable dialéctica sobre los dos polos—aparentemente irreconciliables— que han regido la estética universal: la ciencia frente a la emoción, personalizados en las dos divinidades griegas de Apolo y Dionisos respectivamente.

Sobre las difíciles relaciones entre estos dos elementos ha basculado, como decía antes, el devenir del arte a lo largo del tiempo, y cada uno de los movimientos estético-artísticos que conocemos, ha surgido principalmente como reacción a su inmediato predecesor. Pero de un modo u otro, aunque manifiestamente enfrentados, siempre han estado interrelacionados. Recordemos que los griegos nos hablaban de cómo podían controlar las emociones que la música producía en los oyentes según usaran un modo musical u otro, de lo que se desprende un sistema en el que el aspecto emotivo del arte podía ser predeterminado por la técnica. En otras épocas también puede apreciarse una voluntad conciliadora, aunque bien es verdad que en general siempre ha existido una clara supremacía de uno de los dos elementos sobre el otro.

Excepcionalmente ha habido algunos gloriosos ejemplos de cómo es posible, y cuan fructífero resulta equilibrar la razón con el sentimiento, piénsese si no en Fidias, Cristóbal de Morales, Leonardo, Bach, Mozart, Bartók o Mondrian por citar solo unos pocos. En la obra de estos artistas, la ciencia más pura y el sentimiento más humano se dan la mano en igualdad de condiciones, dando como resultado lo que podemos llamar obra de arte total, en la que es imposible apreciar las costuras que pudiera haber entre esos dos ingredientes fundamentales de los que hablamos; tal es la absoluta perfección de una simbiosis así.

En el mundo del flamenco ha existido una especie de dogma histórico que propugnaba la imposibilidad de capturar esta música entre las cinco líneas del pentagrama, idea ésta

alimentada, tristemente, con las opiniones vertidas por personalidades de la talla de Manuel de Falla o Federico García Lorca, quienes contribuyeron a envolver al flamenco en ese halo de misterio y leyenda en el que nos lo hemos encontrado los modernos investigadores. Es evidente que si en la época de estos dos universales artistas se hubiese contado con la tecnología que hoy podemos disfrutar, sus opiniones hubieran sido bien distintas.

Posturas tan poco rigurosas como éstas han conseguido que el flamenco continuara en esa especie de dimensión inaccesible fuera del alcance de la musicología, ya que no cabía ninguna duda de que escapaba a cualquier tipo de análisis o intento de transcripción.

Si reflexionamos un poco sobre esta cuestión, llegaremos a la conclusión de que en verdad resulta muy difícil –por no decir imposible– capturar la manera de interpretar la música, o lo que es lo mismo: el aspecto emotivo. Pero esta problemática no es exclusiva del flamenco, sino de absolutamente todos los estilos musicales que existen o han existido, y para comprobarlo, basta con informatizar una partitura cualquiera y escuchar la *versión* que nos hace el ordenador (sin olvidar que la computadora *se limita a ejecutar la partitura* con todos los parámetros en ella fijados con precisión milimétrica), y después compararla con la interpretación que de esa misma partitura nos hace un músico de carne y hueso; el insalvable abismo resultante es de sobra conocido por todos.

Con esto quiero decir que el aspecto expresivo e interpretativo de cualquier música, así como su idiosincrasia es prácticamente imposible fijarlo gráficamente, y que existen *varias vías* para su aprehensión.

- En primer lugar podemos hablar del proceso de asimilación que se desarrolla de manera natural e inconsciente, como resultado de nacer y vivir en un determinado entorno social. Esta vía es la más común en las músicas de tradición oral, además de ser la que ofrece unos resultados más óptimos artísticamente hablando.
- Otra posibilidad es la de asimilar conscientemente todo este proceso, en un principio, ajeno a nosotros.
- También existe la posibilidad de usar una herramienta que en algunos casos resulta poderosísima: la intuición. Hay algunas personas con tal capacidad artística, que son capaces de interpretar un repertorio que a priori les resultaba del todo extraño con una fiabilidad extraordinaria con respecto al modelo original.
- Por último podríamos hablar del camino normalmente tomado por los músicos de formación clásica, que no es otro que el estudio racional de todos los aspectos artísticos, estéticos, históricos y sociales que rodean a una música cualquiera.

Queda patente pues, que la partitura, por precisa que sea, no podrá recoger determinados aspectos concernientes a la interpretación, que como hemos visto, se adquieren por otros procedimientos mas o menos relacionados con la transmisión oral.

Hay otra cuestión sobre la que me gustaría invitar a la reflexión. La correspondencia entre una partitura y el fenómeno musical real que trata de representar, nunca llega a ser absoluta ni por asomo. Como compositor, puedo decir que la partitura de una obra cualquiera –que redactamos tras un largo y difícil proceso de reflexión y elaboración– es bien distinta de la idea musical generadora que habita en nuestra mente. Las dificultades que *encontramos* para plasmar gráficamente ese objeto sonoro son numerosas y finalmente, nos obligan a

optar por una apariencia física concreta en la que se encarne y a través de la cual pueda manifestarse sensorialmente, y que siempre queda muy por debajo de nuestras expectativas para con esa idea inicial.

Es algo muy parecido a esa concepción mística del cuerpo como cárcel del alma. Es por ello por lo que en todas las épocas la música se ha escrito de una forma y se ha interpretado de otra, o mejor dicho, la escritura y la ejecución han sido dos universos paralelos pero distintos. En la notación gregoriana se empleaban unos signos que atendían sobretudo a la conducción melódica, dejando gran libertad al aspecto rítmico, el cual quedaba determinado por el ritmo natural de la palabra hablada. En el Renacimiento por ejemplo, solía suceder que no se precisara que instrumento debía ejecutar cada parte, mientras que en el Barroco se empleaba la técnica del bajo cifrado, que consiste en escribir una línea melódica acompañada de un bajo obligato con una serie de números que indicaban el acorde concreto que recaía en cada nota, pero todo el resto del entramado sonoro debía ser aportado por el intérprete, además de los complejíssimos procedimientos de ornamentación que estaban en boga.

Es bien sabido que en el Clasicismo la partitura a veces cumplía la función de esqueleto sonoro sobre el cual se ornamentaba a placer, véanse si no muchas de las frases cadenciales de los conciertos para piano de Mozart, en las que el salzburgués escribía una nota larga en la parte del piano sobre la cual, a la hora de ejecutarlas, se aplicaban los mas variados diseños rítmicos y melódicos. En el Romanticismo se llevó hasta sus últimas consecuencias el ejercicio de la improvisación, a la que se le adjudicó un valor artístico casi absoluto. Esto dio lugar a la aparición de toda una serie de pequeñas formas musicales basadas precisamente en la espontaneidad y en la inspiración del momento: el nocturno, la fantasía, el capricho, el momento musical o la romanza pueden servirnos de ejemplo.

Con la llegada del siglo XX, el compositor empieza a sentir la necesidad de precisar cada vez más sus partituras, para lo cual introduce en los pentagramas un mayor volumen de información adicional. Esta tendencia quizá tenga su cenit en el serialismo integral, procedimiento compositivo mediante el cual se intenta controlar de manera absoluta el mayor número posible de parámetros musicales. Sin embargo, todo este proceso acabaría por declinar con la aparición de una serie de movimientos de vanguardia en los que se dotarían al azar y al capricho del valor artístico del que gozaran antaño.

Y en un punto parecido nos encontramos hoy. Disponemos de un sistema de notación muy evolucionado que nos permite hacer grandes alardes técnicos, pero siempre deberemos dejar un espacio reservado a la interpretación y a la fantasía del momento. Ahora bien, debemos tomar conciencia de lo imprescindible que resulta la partitura como medio de fijación de un acervo cultural depositado en la memoria de una serie de individuos concretos, lo cual supone un riesgo inexorable de deformación, o en el peor de los casos de desaparición. En este sentido la transcripción se torna del todo imprescindible, y en esta ocasión cuanto más precisas sean las partituras mejor, ya que así dispondremos, por ejemplo, de la posibilidad de realizar estudios comparativos de una misma pieza.

Es evidente que la transmisión oral tiene la virtud de la fidelidad expresiva, pero está expuesta al error y a la deformación según las condiciones personales del intérprete.

La memoria individual reinterpreta pero dentro de un esquema básico, que es lo que prevalece a lo largo del tiempo. La estructura fundamental se mantiene, y en ésta se desarrolla la interpretación de acuerdo con la habilidad del cantor o instrumentista, dando origen, así de este modo, a variantes melódicas y rítmicas cada vez que se interpreta la pieza, incluso si se trata de un mismo intérprete.

Por otro lado, la memoria colectiva funciona del mismo modo que la individual, ya que cuando un grupo humano canta o toca una música existe siempre una especie de "líder" que arrastra al resto de individuos, así un solo miembro de ese grupo es capaz de generar una variante colectiva.

Podemos afirmar pues, que la transmisión oral lleva implícita la variación, hecho éste, que no tiene por que ser entendido como un proceso evolutivo sino simplemente como meros cambios.

Las variantes derivadas de la transmisión oral pueden afectar al texto, a la melodía o a ambas cosas, y por supuesto huelga el hecho de decir que habrá variantes mas acertadas que otras. Por lo general, las modificaciones se producen por un fallo de memoria o por el gusto personal del intérprete. Las más comunes son las siguientes.

- Alargamiento de los valores.
- Ornamentación. Generalmente en las notas largas y en las cadencias.
- Transposición tonal o modal debido al registro vocal específico del intérprete.
- Cambio de centro tonal.
- Confusión de la melodía a causa de un comienzo idéntico al de otra canción.
- Contaminación modal o tonal.
- Soldadura (unión de frases y semifrases).
- Cambio de estructura rítmica o métrica.

Este constante proceso de variación es la prueba evidente de que una canción está viva y tiene fuerza, y en este sentido hay que decir que tanto las grabaciones sonoras como las transcripciones musicales pueden resultar a priori un trabajo propio de taxidermista, pero constituyen una necesidad de primer orden, ya que aseguran la pervivencia del repertorio oral, y también consiguen que nunca se rompa del todo el eslabón de la memoria colectiva que une a un pueblo con su pasado.

Además, hay que añadir a todo esto la certeza de que las partituras resultantes o carecen en absoluto de valor artístico, o al menos no tienen por qué carecer. Como ya hemos visto, el nivel estético de estos documentos y de su traducción sonora depende tanto del transcriptor como del eventual intérprete de los mismos.

### Modelos de transcripción

Se pueden distinguir tres tipos de transcripción bien diferenciados entre ellos, y aunque existe una terminología más o menos extendida, yo he optado por emplear una distinta que, a mi juicio, es algo más clara, a saber: transcripción esencial, transcripción específica y transcripción estandar.

La elección de una u otra estará determinada por el objeto del trabajo que estemos realizando.

## Transcripción esencial

Se trata del modelo más esquemático de transcripción. Siguiendo en cierta medida los procedimientos analíticos Schenkerianos, digamos que sirve para realizar una fotografía aérea de la pieza musical en cuestión. En ella, pues, recogeremos los pilares melódicos, rítmicos y armónicos fundamentales prescindiendo de todo adorno accesorio e incluso del metro, siendo recomendable, en este sentido, emplear las notas sin plicas, utilizando cabezas blancas y negras para establecer un escueto sistema de proporciones entre ellas.

En cualquier caso, deberemos indicar en qué notas recaen los acentos principales, haciendo uso para ello de cualquiera de los símbolos que la notación musical nos ofrece para este menester.

En este tipo de transcripción, lo que debe quedar patente es la conducción melódica de la pieza, así como el esbozo del planteamiento rítmico mediante la colocación estratégica de los acentos.

Veamos a continuación un ejemplo de transcripción esencial, tomando como modelo un cante de labor denominado “Pajarona”, recogido en el pueblo cordobés de Bujalance.

### EJEMPLO DE PAJARONA A

#### Pajarona

The image shows a musical score for the piece "Pajarona". It consists of six staves of music in a single system, written in a treble clef with a 3/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The score includes various musical markings such as accents (marked with a small 'a' above the note), slurs, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). There are also some performance instructions like '1-96' and '5' above the first staff. The lyrics are: "A-pa-r-o-n-a de go-a", "le-ga-le-a", "le-ga-le-a", "le-ga-le-a", "tu ma-da", and "A-pa-r-o-n-a de go-a".

Una vez analizada la partitura éstas son las conclusiones que de ella podemos extraer.

- La idea melódica principal, sobre la que se articula toda la pieza, es un ascenso hacia el -si- con una posterior cadencia sobre el III grado -sol#-.
- El segundo motivo melódico es una cadencia sobre el I grado -mi- partiendo desde -la-.
- Hay un tercer elemento que aparece como preparación a la cadencia final, y se trata del ascenso hacia el -si- seguido del reposo sobre el II grado -fa-.
- Existe una tendencia por parte del intérprete a realizar un arrastre vocal hacia abajo en las cadencias sobre el III grado -sol#-, llegando casi a transformarlo en -sol natural-.
- El II grado de la escala -fa- se nos muestra natural en algunas ocasiones y ascendentemente alterado en otras, lo cual provoca un cierto efecto de bimodalismo.
- La pieza se desenvuelve en un estilo silábico, y los leves adornos que posee se ubican en las cadencias.
- El ritmo viene determinado en gran medida por la prosodia natural del texto hablado, hecho éste, por otro lado, muy común en las piezas en estilo silábico.

Aunque la transcripción esencial posee la entidad suficiente como para erigirse en modelo por sí misma, debe constituir siempre el punto de partida a la hora de realizar otro tipo de transcripción más elaborada.

Permítaseme, y a modo de anécdota, establecer un paralelismo entre una transcripción de este tipo y una partitura gregoriana, ya que ambas describen el *dibujo melódico* de forma muy similar y toman el ritmo directamente del lenguaje hablado.

### Transcripción específica

Hemos llegado al punto más conflictivo del tema que nos ocupa, ya que es aquí donde se dividen las opiniones vertidas por los especialistas en el tema.

Por un lado se sitúan los que cuestionan no solo la utilidad, sino la factibilidad de este segundo modelo de transcripción, alegando que, en el caso de que se pudiera redactar una partitura que recogiese todos los detalles de una interpretación concreta, ésta nunca pasaría de ser una especie de caricatura del fenómeno musical real.

Por otra parte, estamos los que pensamos que la transcripción específica además de ser totalmente factible puede trascender la dimensión puramente científica, convirtiéndose en el soporte gráfico de una obra de arte susceptible de ser interpretada con una intencionalidad estética.

En épocas pretéritas era lógico pensar que no se podían recoger en una partitura todos los detalles de una interpretación concreta, pero hoy día la tecnología nos ofrece unas posibilidades extraordinarias que nos facilitan enormemente tan ardua tarea.

Partiendo para su realización de la transcripción esencial, quizá el aspecto más comprometido al que nos enfrentaremos a la hora de abordar la redacción de una transcripción específica será el de la elección de un metro adecuado, que, además de facilitar su posterior análisis e interpretación, nunca deberá desvirtuar la sensación de libertad rítmica tan propia al repertorio que nos ocupa.

En muchas ocasiones deberemos optar por metros poco usuales, a fin de no castrar la verdadera dimensión rítmica de la pieza. En este sentido, pienso que las palabras claves las formuló Oliver Messiaen, quien nos dijo que el verdadero ritmo no surge de la subdivisión de un compás, sino de la multiplicación de una unidad mínima.

Por lo tanto, lo mas adecuado sería ajustar el metro a la canción, optando si es preciso por metros poco convencionales, y nunca hacer el proceso al revés, es decir, ajustar la línea melódica de la canción al compás elegido a priori.

En los cantes llamados a compás, es decir, aquellos en los que la parte vocal está sometida a un férreo acompañamiento rítmico ejecutado por la guitarra y/o la percusión, la elaboración es harto más difícil, ya que deberemos optar por elegir un metro concreto y constante y, al mismo tiempo, escribir sobre él la línea melódica pero conservando toda su frescura y personalidad rítmica. Este hecho, sin embargo, no constituye un artificio en tanto en cuanto esa especie de paradoja musical que surge de la confrontación de dos elementos tan antagónicos a simple vista como son la voz del cantaor y el patrón rítmico de la guitarra, están coexistiendo como fenómeno musical real, con lo cual su traslación al pentagrama es totalmente factible y también ética.

Veamos a continuación un ejemplo de transcripción específica, tomando como modelo el mismo cante de Pajarona que expusimos con anterioridad:

### EJEMPLO DE PAJARONA B

A pe ra or de gü e ye e c  
 lar ga be sa na a lar ga be sa na a,  
 que e e lle guen loh' re puun te e e  
 a tu ven ta na a y^a pe ra or de gü e ye e e  
 lar ga be sa na

Es evidente que este tipo de transcripción se torna aún más necesaria a la hora de *realizar* un estudio comparativo de las distintas versiones o variantes existentes de un modelo de canto concreto, con lo cual, aquellos que dudan de la *eficacia* –cuando no de la misma posibilidad de realizarlas– de las transcripciones específicas, están en cierto modo privando a la musicología de uno de sus aspectos más interesantes como es el de las versiones comparadas.

### Transcripción estándar

Transcripción estándar es aquella que surge tras un riguroso proceso de *análisis, asimilación* y *síntesis* de todas y cada una de las variantes que poseemos de un modelo. Pueden ser varias motivaciones (por supuesto siempre que no estemos hablando de un estudio *comparativo*, para cuyo caso huelga decir que no debemos emplearla) como pueden ser.

- No poseer una versión que nos satisfaga *totalmente, bien porque sean defectuosas en algún aspecto* o bien por criterios estéticos.
- El hecho de querer redactar deliberadamente una partitura con *intencionalidad* estética, para lo cual podremos tomar de cada una de las variantes lo que nos parezca más adecuado para nuestros propósitos artísticos.

La transcripción estándar, en cualquier caso, debe ser *ética* en el *amplio sentido de la palabra*, es decir, no debe contener elementos foráneos a la *idiosincrasia del modelo en cuestión*, incluso si un determinado pasaje es directamente creado por el *transcriptor, éste deberá estar inserto en los patrones y modos de proceder propios del estilo que estemos manejando*. Por otro lado, si seguimos profundizando en la dimensión puramente artística de la transcripción estándar, llegaremos a la conclusión de que no debemos sentir reparo alguno a la hora de otorgarle al *transcriptor* la facultad de realizar él mismo (de manera consciente y objetiva) una variante más de un modelo concreto, hecho éste que, *al tratarse de un proceso reflexivo y no espontáneo*, difuminaría aún más las ya de por sí *nebulosas fronteras existentes entre el arte y la ciencia*.

Una vez admitida la evidente entidad artística de una transcripción *me gustaría* invitar a reflexionar sobre un tema que, aun siendo una consecuencia lógica, ha estado bastante descuidado, y que no es otro sino la adaptación instrumental del repertorio vocal flamenco. Las posibilidades que existen a este respecto son:

- Adaptar las piezas respetando las peculiaridades propias de la ejecución vocal, buscando, en este caso, las soluciones instrumentales más apropiadas para *reproducir un conjunto de inflexiones y articulaciones extrañas en principio a la técnica instrumental*.
- Adaptar las piezas pensando directamente en la *idiosincrasia particular del instrumento* por el que optemos, ya que a veces el resultado sonoro final es más satisfactorio al aplicar una fórmula técnica que no es la que la voz hace *realmente*.

Evidentemente existe una tercera vía que participa de las dos anteriores, y que en muchos casos es la más razonable de tomar.

The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is the vocal line, featuring a melodic line with various ornaments and rests. The lower five staves represent the guitar accompaniment, showing complex rhythmic patterns and chordal structures. The system is marked with a '1' at the beginning and ends with a double bar line.

MERA GRANAÑA  
DE ANTONIO GILACON

Transcripción de  
Sergio Henao Torres

The second system of the musical score continues the piece. It also consists of six staves, with the vocal line on top and guitar accompaniment below. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. The system is marked with a '2' at the beginning and ends with a double bar line.

## Conclusión

Quisiera terminar haciendo hincapié en esa idea que, por otro lado, es la que yo mismo he tratado de seguir a lo largo de mi modesta experiencia en este difícil pero apasionante mundo. Creo que no deberíamos nunca separar el aspecto científico del artístico cuando de música es de lo que hablamos al fin y al cabo. El hecho de dotar a una transcripción de una dimensión artística no desmerece en absoluto ni su solvencia ni su rigor técnico, y al revés pasa absolutamente lo mismo, ya que la solidez matemática nunca tiene por qué encorsetar la libertad y espontaneidad del arte. La clave está en conseguir que el fiel de la balanza marque el punto medio entre los dos elementos, y que si esto es algo difícil de conseguir, el primer paso que deberíamos dar para su feliz consecución no es otro sino desterrar esa *nemistad* fantasma que los ha atenazado durante tanto tiempo.

Tenemos a nuestro alcance la posibilidad de, además de preservar conservar y realizar un patrimonio musical único en el mundo, abrir las puertas a la aparición de un género musical nuevo fundamentado en nuestras más profundas raíces, una música fruto de un verdadero crisol cultural fraguado a lo largo de siglos. En una época en la que las identidades culturales se encuentran tan seriamente amenazadas por esa especie de Saturno al que llamamos -globalización- creo sinceramente que sería un hecho justo y necesario, pero nunca desde el poco deseable fundamentalismo nacionalista, sino con la voluntad de enriquecer con nuestro grano de arena una aldea global en la que fuera posible que las distintas voces individuales convivieran sin desafinar.

## Bibliografía

- BARTOK, Béla. Escritos sobre música popular. Madrid, siglo XXI, 1975.
- CRIVILLÉ I BARGALLO, Josep. Historia de la música española. El folklore musical. Alianza música. Madrid, 1997.
- GROUT, Donald J. y Palisca, Claude V. Historia de la música occidental. Alianza música, 1996.
- HURTADO TORRES, David y Antonio. El arte de la escritura musical flamenca. Bienal de Arte Flamenco. Sevilla 1998
- HURTADO TORRES, David y Antonio. La voz de la tierra. Centro andaluz de flamenco. Jerez, 2002
- MESSIAEN, Olivier. Technique de mon langage musical. Paris 1944.
- OCÓN, Eduardo. Cantos españoles. Malaga-Leipzig, 1874.
- ORTIZ NUEVO, José Luis. ¿Se sabe algo?. Ediciones el carro de la nieve. Sevilla, 1990
- PÉREZ, Eric. Flamenco. Recorrido de un arte. Instituto de estudios almerienses. Granada, 1996.
- ROSSY, Hipólito. Teoría del cante jondo. CREDSA. Barcelona, 1966.
- TORRES, Norberto. El fandango de Lucena y los estilos de Levante. Consideraciones sobre la influencia de Lucena en el Arte Flamenco. Revista Candil. Jaén 1999.
- Varios Autores. Expresiones de la cultura del pueblo: "el fandango". V Congreso Folclore Andaluz. Centro de Documentación musical de Andalucía. Granada, 1998.

# La transcripción musical como un imprescindible enfoque en el estudio de la música flamenca.

Antonio Hurtado Torres

## 1. Introducción

**H**asta épocas muy recientes, y por extraño que parezca, el estudio del flamenco se hallaba sumido, de forma crónica, en un estado de oscuridad, mitificación, y bizantinismo, sustentado en el absoluto desconocimiento de la metodología seria y rigurosa que es necesaria para el estudio del flamenco como lo que es en primera instancia: una manifestación artística susceptible de ser estudiada, como las demás.

Ello determinó el gran vacío existente en cuanto a bibliografía flamenca digna de interés se refiere; vacío que afortunadamente comienza a llenarse de unos años a esta parte con interesantes aportaciones de diversos estudiosos.

Dada la enorme y casi primordial importancia del aspecto musical que posee el arte flamenco, resultaba indispensable para su estudio la elaboración de transcripciones musicales fidedignas, que recogieran en grafía, con todo lujo de detalles todas las manifestaciones poético musicales que conforman este acervo, para poder ser analizadas posteriormente.

Quizás debido a las enormes dificultades de transcripción que el canto flamenco presenta, nadie, que tengamos noticia, había acometido en profundidad y con rigor la árida tarea de trasladar a un tiempo al pentagrama sus melodías, ritmos, acompañamientos y letras. Había muchas e interesantes muestras de transcripción en cuanto a la guitarra se refiere, pero nada en relación con el canto, si exceptuamos algunos tímidos apuntes que arrancaban desde la época de los viajeros románticos, y que, de forma muy esquemática y partiendo de unos medios técnicos de escritura musical absolutamente clásicos —entiéndase por clásico el período estético comprendido entre la segunda mitad del siglo XVIII y primeros años del XIX— pretendían reflejar un estilo musical cuyas expresiones desbordan por completo las posibilidades de esos presupuestos. En este sentido, el libro<sup>1</sup> “El Arte de la Escritura Musical Flamenca”, del cual soy autor junto a mi hermano, planteó una forma de estudiar la música flamenca bastante distinta de lo que hasta entonces se había venido haciendo. En efecto, en dicha obra, abordábamos la tarea de transcripción musical, minuciosa en extremo, de algunos de los cantes flamencos más representativos, como las seguirillas de Manuel Torre o algunas soleares de Utrera, Alcalá y Triana, al mismo tiempo que incluíamos un pormenorizado estudio técnico musical de cada pieza.

## 2. Pasos previos a la transcripción musical flamenca

La concepción musicológica que nos sirvió de punto de partida para iniciar nuestro trabajo de investigación musical, implicaba llegar a una fórmula que nos permitiese, de forma

1. Hurtado Torres, Antonio y David. El Arte de la Escritura Musical Flamenca (Reflexiones en Torno a una Estética), editado por la X Bienal de Flamenco de Sevilla, 1998.

personal, superar lo que en el ámbito de la musicología, a nuestro juicio, constituía una barrera casi insalvable a la hora de abordar cualquier estudio etnomusicológico: es la dicotomía que representan los términos *émica/ética*.

Como es bien sabido por todos los que trabajamos en esta disciplina, la actitud del investigador se suele polarizar en una de estas dos posturas. El enfoque *ético* parte de los presupuestos y categorías de análisis del investigador, así como de su propia concepción de la cultura; la visión *émica*, por el contrario tiende a una visión del fenómeno desde dentro, partiendo de la lógica y parámetros categóricos nativos. La primera postura suele llevar a una comprensión descontextualizada y etnocéntrica del fenómeno en cuestión, mientras que la segunda suele carecer de falta de perspectiva y objetividad.

Es por ello que, proponemos, en la medida de lo posible, una metodología que parta de una perfecta síntesis de ambos conceptos: el investigador debe en primer lugar tener una formación académica impecable y estar en posesión de todos los conocimientos propios de su disciplina; por otro lado, para aprehender en toda su profundidad todos los matices particulares del fenómeno estudiado —en este caso el flamenco— no basta con un mero acercamiento de campo, que por muy amplio que sea no puede asimilar todos los procedimientos, musicales y extramusicales, subyacentes.

En este sentido, creemos que la única manera de realizar un estudio analítico del flamenco, o de cualquier música supone que el investigador conozca el repertorio no al mismo nivel de los informantes, sino —y aunque suene paradójico— mejor que ellos: debe estar totalmente familiarizado con todos los cantes del repertorio, no solamente con aquellos que va a estudiar, y conocer todas las variantes y estilos interpretativos posibles. Debe tener, en resumen, un conocimiento vasto e interiorizado de todo el repertorio, para luego, poder emprender la labor de discernimiento, estudio, transcripción y análisis<sup>2</sup>.

No compartimos en este aspecto la idea de algunos musicólogos, como Miguel Manzano, quien, al hablar de las fases de la investigación musical del flamenco y menciona como primera de ellas el conocimiento del repertorio, afirma:

“Dicho conocimiento tiene que basarse fundamentalmente sobre la transcripción musical, único medio de poner en práctica el método comparativo, pues sólo lo que está escrito en signos musicales se puede comparar”<sup>3</sup>.

Por supuesto que, a la hora de llevar a cabo un análisis exhaustivo y estudio comparativo de las piezas recogidas, es absolutamente imprescindible basarse en la transcripción musical,

2. Como ejemplo ilustrativo de lo que decimos citaremos una anécdota que vivimos cuando realizábamos el trabajo de campo para nuestro más reciente libro *La Voz de la Tierra. Estudio y transcripción de los cantes campesinos en las provincias de Jaén y Córdoba*. Ed. Centro Andaluz de Flamenco, Consejería Cultura de la Junta de Andalucía, 2002.

Cuando pedíamos a los informantes que nos cantasen los diversos estilos que conocían de cantes campesinos, en alguna que otra ocasión, mezclados con algunas modalidades auténticas y antiguas de estos cantes, nos cantaban algunas canciones españolas del tipo *copla*, de los años 50 del siglo XX, con temática campesina. Este tipo de anécdotas es muy común en el ámbito de los estudios etnomusicológicos, como sabe cualquier investigador y muestra el gran conocimiento previo que el investigador debe tener sobre la materia a estudiar para poder luego separar lo que es auténtico de lo que no lo es.

3. Manzano Alonso, Miguel. *Los Orígenes Musicales del Flamenco*, proyecto esquemático para un trabajo de investigación etnomusicológica. XXI Congreso de Arte Flamenco. 1993.

lo más completa posible; pero consideramos que el proceso de comprensión y análisis musical debe ser análogo a los mecanismos que se dan en el ámbito del lenguaje hablado/escrito, esto es: los procesos de escritura y lectura no fundamentan el lenguaje, sino que se basan, complementan e interrelacionan con los vastos archivos lingüísticos guardados en el cerebro, donde están recogidas previa y empíricamente todas las estructuras que después son codificadas y decodificadas a través de la escritura y la lectura, formando todas estas manifestaciones un sistema global.

## 2.1. Importancia de las fuentes musicales

Como se desprende de lo que acabamos de mencionar, la selección de el material sonoro en el que vamos a basar la labor investigadora es de una importancia suprema.

A la hora de escoger el material sonoro que nos servirá como fuente para las transcripciones de cante flamenco, siempre acudimos a las grabaciones de los clásicos, de finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, con el fin de fijar en partitura los modelos más acabados y consagrados del repertorio, a la vez que más cercanos a los orígenes.

En cambio, cuando hemos estudiado cantes muy particulares, que están circunscritos a un ámbito muy concreto y particular, y de los cuales la discografía existente no guarda un amplio muestrario, como en el caso de nuestro reciente trabajo sobre los cantes campesinos<sup>4</sup>, realizamos un trabajo de campo que nos llevó, en ámbitos rurales, hasta los informantes que poseían un conocimiento fidedigno de este repertorio.

En cualquier caso, la recogida de datos, y fuentes musicales debe ser lo más amplia y exhaustiva posible, implicando esto no solamente recoger una ingente cantidad de muestras del estilo a estudiar, sino de otros que, en principio no están relacionados pero que en el curso de la investigación aportarán en muchos casos aspectos muy reveladores a la hora de establecer un análisis comparativo.

## 3. Metodología de la transcripción

### 3.1 Selección de los rasgos pertinentes

Una vez realizado el trabajo de recogida de las fuentes el paso siguiente, y uno de los más dificultosos, consiste en seleccionar de las grabaciones lo que es fundamental y rechazar lo que es accesorio. En palabras de Nettl este paso quedaría expresado de la siguiente manera: “...la selección de rasgos pertinentes en una interpretación implica la toma en consideración de lo que en una música [y en las letras<sup>5</sup>] y de lo que es sólo fortuito”<sup>6</sup>.

4. Hurtado Torres, Antonio y David. Ob. Cit.

5. El añadido es mío.

6. Nettl, Bruno, *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York-Londres, Collier McMillan, 1964, 306 pp:101, Citado por Berlanga Fernández, Miguel Ángel. *Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología*. El concepto de pertinencia constructiva. Ed. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Artículos de Patrimonio Etnológico Musical, Granada, 2002, p. 150.

Ahora bien, esta es una cuestión sumamente delicada, y que, si no se aborda correctamente, sobre todo en terrenos tan sumamente particulares como son los del flamenco, puede dar lugar a que se tomen por elementos no pertinentes muchos que sí lo son, como sucede de forma harto frecuente en el ámbito de la transcripción musical. Por ejemplo, un elemento puede ser fortuito en una interpretación (un adorno, una vibración, o ausencia de ella, una modificación del tiempo, determinadas entonaciones no temperadas, etc) sin ser por ello un elemento no pertinente, dentro de un corpus estilístico determinado.

De hecho, muchos de estos elementos supuestamente fortuitos en realidad pueden llegar a constituir elementos definitorios de un estilo, de una geografía, o de una escuela concreta, porque el flamenco se desenvuelve muchas veces en términos muy sutiles en este aspecto. Por el contrario, puede ocurrir también que el etnomusicólogo tome por elementos constitutivos esenciales otros que no lo son.

En este sentido, uno de los aspectos en que hemos observado mayor confusión es el de la cuestión del flamenco y el microtonalismo.

A diferencia de lo que suele suceder en otras culturas musicales, por ejemplo en el ámbito de la música andalusí, donde el empleo de los intervalos microtonales está regulado por una serie de normas, en el flamenco no hemos encontrado un patrón que determine su empleo, a excepción del uso casi sistemático de las notas sensibles, principales y secundarias, rebajadas siempre alrededor de un cuarto de tono.

Por lo demás no hay una regla fija en cuanto concierne al empleo, en un lugar o en otro del cante, de intervalos más pequeños del semitono. Se dan muy frecuentemente; pero dependen en gran medida del estilo de cada cantaor, así, aparecen, por ejemplo en mayor grado en Manuel Torre que en Chacón, siendo la utilización personal de cada uno de ellos de estos elementos, algo pertinente a sus respectivas escuelas.

En cambio, otras veces, sucede que tal o cual sonido no temperado, o ciertos alargamientos o acortamientos en el ritmo, incluso en algunas grabaciones de grandes figuras, no son más que casuales imperfecciones técnicas del momento, debiendo ser, por ello, descartadas en la transcripción.

Todo lo cual viene a subrayar lo que ya dijimos anteriormente: es indispensable un conocimiento en profundidad y extensión, sincrónico y diacrónico de todos los cantes y variantes y escuelas cantaoras que integran el repertorio flamenco, antes de estar en condiciones de emprender una transcripción y análisis.

### 3.2. La transcripción

Hay, fundamentalmente, tres tipos de transcripción musical. Miguel Manzano las enumera y clasifica de la siguiente manera<sup>7</sup>.

a) Transcripción ética.

Es rigurosa, exacta y recoge todos los elementos que aparecen en la interpretación: melodía, ornamentación, ritmos, vibraciones, etc.

7. Manzano Alonso, Ob. Cit.

b) Transcripción émica, \*\*

Refleja los elementos rítmico-melódico-armónicos básicos, aunque rechazando aún los elementos no estrictamente esenciales, redundantes.

c) Transcripción esquemática.

Reduce cada pieza a los sonidos básicos, sin rigor de medida y a los distintos acordes –en caso de que la melodía sea acompañada– que la sustentan.

El orden seguido por nosotros en nuestras investigaciones es a la inversa en relación con la enumeración expresada anteriormente.

Comenzamos por una transcripción esquemática, donde esbozamos los puntos básicos de la pieza, dejando a un lado el ritmo y la letra, y centrándonos solamente en la melodía y la armonía, en caso de que la hubiere. Para esta transcripción no usamos compases, apareciendo las notas sin plicas y en valores de negra o blanca. Los sonidos aparecen a una altura relativa, sin alteraciones en la armadura.

Después de este primer acercamiento, emprendemos la realización de una segunda fase algo más compleja, que podría corresponderse con el esquema de transcripción émica, en la cual, vamos ya perfilando los ritmos, compases y parámetros diversos y añadimos la letra.

Este primer nivel trascriptivo, junto con el análisis auditivo atento, permitirán obtener una información sintética de las obras, ir estableciendo sus pilares rítmico-melódico-armónicos y estructuras de desarrollo, y compararlas con otras piezas para buscar posibles paralelismos.

Estos dos pasos previos, nos conducirán, finalmente, a la transcripción que nosotros consideramos definitiva, que será lo más completa posible a todos los niveles. Para su realización es imprescindible el uso de programas informáticos editores, mediante los cuales vamos cincelandando, poco a poco, la escritura musical, haciéndola sonar una y otra vez por el ordenador e introduciendo las variaciones, correcciones y matices que vayan siendo necesarios, hasta que suene una versión con el grado más alto posible de exactitud.

En cuanto a la rítmica, son más difíciles de transcribir los llamados cantes libres, por el doble hecho de que, en primer lugar, en estos no hay una pauta rítmica invariable que sirva de ayuda para después colocar las notas, como sucede en los cantes sometidos a compás, mientras que por otro lado, la ausencia de compás no significa que estos cantes no tengan una medida rítmica interna muy precisa que hay que representar gráficamente. En estos casos hay que hacer sobre la base de las transcripciones sintéticas que se han realizado previamente, un estudio muy detallado de los valores rítmicos de la pieza.

A todo ello hay que añadir una transcripción de la letra, en la cual tratamos de reflejar las particularidades del acento andaluz, así como la altura absoluta del sonido que nos transmite le informante.

No compartimos la idea de algunos musicólogos, que consideran que las transcripciones no deben ser muy detalladas porque ello dificultaría el grado de comprensión de las mismas. Ese problema solamente podría plantearse cuando no dispusiésemos para la lectura de esa partitura más que del método natural de solfearla y la persona no fuese muy diestra en leer partituras complejas; pero en nuestra era informática, cuando los ordenadores se han convertido en una extensión de nuestro cerebro, y nos ayudan en nuestra tarea, interpretando dichas transcripciones con gran exactitud, a la vez que señala con un cursor la marcha de

la partitura en la pantalla, mientras nosotros vamos leyéndola también, es donde este tipo de partituras ultra detalladas e hiperrealistas hallan quizás su lugar más adecuado.

Para un análisis visual rápido de las estructuras musicales, que ponga de manifiesto los elementos fundamentales y permita una labor comparativa, cumplen su función las dos transcripciones anteriores (ver pág. 259); pero con objeto de registrar de forma definitiva, en toda su riqueza, cualquier manifestación sonora del flamenco (o de cualquier otra procedencia), y que pueda ser estudiada y comprendida no solamente ya por musicólogos, sino por músicos ajenos a esta cultura, abogamos por la realización de transcripciones musicales lo más fieles posibles al modelo sonoro original, tal como ya hicieron en su día los grandes compositores y folkloristas Bela Bartok y Zoltan Kodaly en el ámbito del folklore eslavo. Habrá quienes nieguen la importancia de la transcripción musical del flamenco alegando que éste es un arte de naturaleza eminentemente improvisatoria, ante lo cual hemos de decir lo siguiente.

El flamenco, aunque tiene un gran componente de improvisación tiene perfectamente delimitadas todas sus líneas estéticas, tanto como cualquier otro estilo de música pasada o presente. Además también hay que decir que no sólo es el flamenco el único arte que emplea la improvisación, ya que este elemento ha sido usado por todas, absolutamente todas las manifestaciones musicales de la historia, no solamente las transmisión oral, sino incluso, y en un grado altísimo en el campo de lo que hoy llamamos música clásica.

Un trabajo musicológico extenso en el campo de la notación musical del flamenco debe incluir también un apartado amplio que estudie, de forma sistematizada, las pautas improvisatorias vigentes en la estilística flamenca, como también sucede hoy día, por ejemplo, en el estudio de la música antigua.

#### 4. Conclusiones

Podemos decir que, en el campo de la musicología del flamenco aún falta muchísimo por hacer, lo cual nos sitúa, a todos los musicólogos que trabajamos en este ámbito, ante un apasionante reto lleno de posibilidades.

Asimismo es indispensable que a partir de ahora, vayan estableciéndose en esta materia grupos de investigación heterogéneos, integrados por musicólogos, compositores, antropólogos, filólogos, historiadores etc., cuya labor por separado y en conjunción al mismo tiempo, permita que el flamenco sea estudiado desde todos los múltiples aspectos que su compleja naturaleza reclama, sólo abordable desde una perspectiva multidisciplinar, tal y como defiende la profesora Cristina Cruces<sup>8</sup>.

Según este orden de cosas, integrador y comprensivo, es muy importante tener en cuenta algo que, desde nuestro punto de vista nos parece esencial.

8. Cruces Roldán, Cristina, Una primera aproximación a las metodologías de estudio del flamenco. Perspectivas, necesidades y líneas de trabajo. Artículos de patrimonio etnológico musical, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 2002. pp.63 y ss.

En este completo e interesante artículo, la autora sugiere un conjunto de líneas metodológicas que permitan abordar, de forma satisfactoria el estudio del flamenco.

Tal como ha expresado mi hermano en su conferencia, la transcripción musical no solamente debe ser concebida, con exclusividad como un documento científico, hecho por y para científicos y solamente con fines científicos, pues así se corre el peligro de que esa manifestación humana primigenia se transforme en un testimonio descontextualizado, apareciendo como algo muerto y frío. Muy al revés, pensamos que la transcripción tendrá su significación plena cuando sea la expresión gráfica vibrante de algo vivo, estando, no obstante respaldada por una base científica de primer orden.

No olvidemos que, también las partituras de la llamada música culta, no son más que transcripciones musicales de alguna creación fugaz –pues tal es la naturaleza de la música– que una vez surgió en la mente de su autor. Tampoco olvidemos que algo tan etéreo como un poema se perpetúa a través de los signos lingüísticos, que no son otra cosa sino transcripciones de pensamientos.

Nos hallamos pues, en un punto crucial en la historia del flamenco, desde el cual se divisan nuevos y vastísimos horizontes nunca antes alcanzados por nadie; horizontes a cuyo término quizás se halle la tierra prometida para un arte, cuya gloria final, tantos siglos de historia cimentaron.

## Bibliografía

- BARTOK, Bela. Escritos sobre música popular. Madrid, Siglo XXI, 1975
- HURTADO TORRES, Antonio David. El Arte de la Escritura Musical Flamenca, Reflexiones en Torno a una Estética. X Bienal de Flamenco de Sevilla, Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, INAEM, Ministerio de Educación y Cultura. Sevilla, 1998
- HURTADO TORRES, Antonio y David. La Voz de la Tierra, Estudio y Transcripción de los cantes campesinos de Jaén y Córdoba, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Centro Andaluz de Flamenco, 2003
- MANZANO ALONSO, Miguel. Los Orígenes Musicales del Flamenco, proyecto esquemático para un trabajo de investigación etnomusicológica. XXI Congreso de Arte Flamenco. 1993
- ORTIZ NUEVO, José Luis. ¿Se sabe algo?, Ed. El Carro de la Nieve, Sevilla 1990
- ORTIZ NUEVO, José Luis. Alegato contra la pureza, Libros PM, Barcelona 1996
- ROSSY, Hipólito. Teoría del cante jondo. CREDSA. Barcelona, 1966.
- ROPERO NÚÑEZ, Miguel. El Léxico andaluz de las coplas flamencas,. Alfar, Sevilla 1984.
- VALLS GORINA, Manuel. Diccionario de la música, Alianza Editorial, 1971
- Varios autores. Expresiones de la cultura del pueblo: El Fandango, V Congreso de folclore andaluz, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Centro de Documentación musical de Andalucía, Málaga 1994
- Varios Autores. Artículos de Patrimonio Etnológico Musical, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 2002.



## Escritura musical de la guitarra flamenca: historia, evolución y problemas.

Norberto Torres Cortés

*Musicólogo y guitarrista.*

### El concepto de toque flamenco.

**A**ntes de detenernos en la escritura musical de la guitarra flamenca, será conveniente aclarar el concepto del llamado «toque flamenco».

La guitarra flamenca se fundamenta en tres parámetros musicales: el melódico, el rítmico y el armónico. Estos parámetros ya estaban presentes de manera elemental en el «toque», es decir en sus tradicionales funciones de acompañamientos de danzas y cantos.

El melódico se desarrolla dentro del concepto de «heterofonía» que caracteriza el acompañamiento del cante flamenco, es decir un ligero adorno melódico que completa la melodía del cante a modo de respuesta orientativa y que los aficionados suelen llamar «contrapunto», sin que este término tenga relación con el contrapunto de la música polifónica.

El rítmico se desarrolla dentro del concepto de «compás» es decir, de los ciclos rítmicos característicos de la música flamenca.

El armónico se desarrolla dentro de los conceptos de modalidad y tonalidad, como fondo sonoro de acordes en modo de Mi o en tonalidades Mayor y menor, siguiendo las inflexiones de la melodía del cante.

El «tocaor» es él que acompaña el cante o el baile, por lo tanto tiene que controlar en permanencia estas tres funciones: mantener el compás, dar respuestas al cante o al baile y armonizarlos.

De allí que el aprendizaje de la guitarra flamenca requiera tiempo y práctica, no sólo para adquirir los reflejos de digitaciones o «mecánica», sino para aprender a simultanear estas funciones, de preferencia en contextos afines, como son el entorno del cante y del baile. Así se alcanza el grado más intenso de virtuosismo en el llamado «toque pa' cantar», donde el guitarrista tiene que mantener el ritmo, contestar los «tercios» del cante y armonizar con un fondo sonoro adecuado la melodía del cante, sin apoyos externos como pueden ser las palmas o percusiones que el baile propone, y por encima estar pendiente del cantaor para ayudarle en su interpretación. No es una casualidad que la mayoría de los concertistas actuales insistan en estas funciones de la guitarra flamenca cuando señalan que antes de ser solista hay que dominar los acompañamientos del cante y del baile.

La guitarra flamenca de concierto es una evolución o grado más arriba en estos ciclos de aprendizaje, con vocación de emancipación y de reflejar solo lo que ocurre entre cante, baile y guitarra, a través de un mayor virtuosismo instrumental y musical.

Para perfeccionar estas funciones, los guitarristas «por lo flamenco» o «tocaores» se han valido de varios recursos técnicos y musicales. En el aspecto rítmico por ejemplo una

sofisticada técnica de baterías rítmicas llamadas «rasgueos» o «rasgueados» que da gran parte de la llamada «sonoridad flamenca», golpes en la tapa, un virtuoso toque *de pulgar* que también define la «sonoridad flamenca», además una *elaborada utilización* como plectro llamada «alzapúa», en el melódico, el apoyado en escalas y melodías con el pulgar o con los dedos índice-medio alternando («picado»), trémolo de cuatro notas, ligados abundantes en la mano izquierda, en lo armónico posiciones de acordes perfectos, «imperfectos» y de séptimas sobre la cadencia andaluza, enriquecidas por cuerdas al aire y más tarde por posiciones invertidas y otras incorporadas con el contacto con otros géneros musicales, especialmente el jazz, y en la mano derecha todas clases de arpeggios.

Si tendríamos que fijar un orden de importancia en estas funciones, el rítmico *aparecería* en primer lugar ya que condiciona los demás. Lo podemos observar si comparamos la guitarra clásica con la flamenca. Esta última ha incorporado varios recursos de la primera, pero los ha hecho suyos desde su vocación rítmica: apoyado en las escalas, trémolo de cuatro notas, más rítmico y brillante, en lugar del trémolo de tres notas de la guitarra clásica, más lírico y nítido; omnipresencia del índice de la mano derecha en la primera o segunda cuerda, dedo que alternando con el pulgar permite sentir mejor la pulsación rítmica, etc.

En el aspecto melódico, señalaremos que por influencia del cante, la guitarra flamenca no suele utilizar intervalos disjuntos en sus melodías. Tanto en las falsetas como en las respuestas al cantaor, el «tocaor» suele utilizar melodías con intervalos conjuntos, es decir notas que se siguen en el orden de la escala, evitando los saltos. Sin embargo recientemente, sí podemos escuchar algunos intervalos disjuntos, uno de los recursos utilizado por el lenguaje guitarrístico de Paco de Lucía, con el propósito de destacar con ello una nota en especial. Esta nota puesta de relieve además por su acentuación, es la traducción musical de lo que los aficionados llaman «pellizcos en el cante», es decir momentos cumbres de la expresión o emoción.

En el aspecto armónico, el toque parte de la armonización de los cuatro grados del archiconocido tetracordio descendente La Sol Fa Mi, con los acordes siguientes: *La menor*, Sol Mayor, Fa Mayor, Mi Mayor. A partir de transposiciones de esta armonización, los guitarristas han establecido varios toques, cada uno con su color característico. A partir de la nota Mi dada por la sexta cuerda al aire, el toque llamado «por arriba»: La menor, Sol Mayor, Fa Mayor, Mi Mayor. A partir de la nota La dada por la quinta cuerda al aire, el llamado toque «por medio»: Re menor, Do Mayor, Si Mayor, La Mayor. A partir de la nota Si dada por el segundo traste de la quinta cuerda, el llamado toque «por granaína»: Mi menor, Re Mayor, Do Mayor, Si Mayor. A partir del segundo traste de la sexta cuerda, el llamado toque «por Levante»: Si menor, La Mayor, Sol Mayor, Fa Mayor.

El guitarrista Ramón Montoya, además de tener cierta influencia en la estabilización definitiva de estas transposiciones por su trabajo artístico con el cantaor Antonio Chacón, las ha ampliado con otras dos: a partir del cuarto traste de la quinta cuerda, desafinando dos cuerdas, con el llamado «toque por rondeña»: Fa menor, Mi Mayor, Re Mayor, Do Mayor, a partir del cuarto traste de la sexta cuerda, con el llamado toque «por minera»: Do menor, Si Mayor, La Mayor, Sol Mayor.

Además de estas transposiciones, el guitarrista se ha valido de una armonización clásica en tonalidades mayores y menores, con los acordes de Tónica, Dominante y Subdominante,

para acompañar estilos de más reciente incorporación en el repertorio flamenco, como la familia de las cantiñas o los llamados estilos « de ida y vuelta». Las tonalidades elegidas han sido las más eficientes para la guitarra, dada su afinación: Do Mayor, Re Mayor, La Mayor, Mi Mayor, y las tonalidades menores de La, Re y Mi. Por el uso cómodo de cuerdas al aire que permiten, estas tonalidades son en efecto las predilectas en la guitarra de cualquier género. Tendremos así los acordes de Do Mayor (tónica), Sol (dominante) y Fa Mayor (subdominante) si la tonalidad utilizada es la de Do Mayor, por ejemplo en el acompañamiento actual de las cantiñas. De la misma manera tendremos La menor (tónica), Mi (dominante) y Re menor (subdominante) si la tonalidad empleada es la de La menor, por ejemplo en el acompañamiento de farruca.

Estas cinco transposiciones de la armonización guitarrística del segundo tetracordio descendente frigio y los acordes de las tonalidades mayores y menores señaladas (DoM, ReM, LaM, MiM, Lam, Rem, Mim) han constituido el material «clásico» de los tocaores para acompañar y desarrollar sus solos, hasta el periodo que llamamos «guitarra contemporánea», a partir de los ochenta del siglo pasado.

Añadimos inmediatamente que hemos hecho una descripción «ideal» de las armonizaciones de la guitarra flamenca, con acordes perfectos mayores o menores. En realidad los tocaores utilizan numerosas disonancias, es decir notas ajenas a esta armonía «perfecta», por el uso reiterativo de cuerdas al aire en sus posiciones de acordes.

Se trata en primer lugar de una cuestión de comodidad para la mano izquierda, buscando posiciones más cómodas que las perfectas, especialmente las que implican el uso del dedo índice en cejilla y el esfuerzo físico que ello requiere. Pero más allá de esta cuestión puramente física, creemos que hay otra musical: el oído del tocaor gusta de «enturbiar» sus acompañamientos o solos con disonancias, dado el carácter no-armónico y oriental de no pocas melodías del repertorio flamenco. De esta manera, con la ayuda de su oído y buen gusto, el guitarrista flamenco ha ido elaborando paulatinamente todo un complejo sistema musical de utilización de la disonancia.

Además, como el guitarrista flamenco se mueve a la vez en lo modal y en lo tonal como hemos visto, gusta de utilizar ambos a la vez en una misma falseta o acompañamiento y de la ambigüedad con ello conseguida. Sustituirá a menudo el modo frigio de referencia por tonalidades mayor y menor homónimas y desarrollará con ello un sistema particular de modulación.

### Problemas de la escritura musical de la guitarra flamenca

Los problemas que se han planteado los transcriptores de guitarra flamenca emanan de estos rasgos del toque flamenco.

- De su vocación rítmica, con una utilización percusiva ausente en otros tipos de guitarra y que define en gran parte su tímbrica y peculiaridad. La escritura rítmica de algunos estilos flamencos, de la guitarra flamenca y de su vocación como instrumento de percusión es el primer problema que han encontrado, como veremos más adelante.

- De su técnica propia elaborada a partir de esta vocación rítmica con usos específicos como los rasgueados, la alzapúa y otros efectos; la apropiación de otras técnicas (especialmente de la guitarra clásica) con adaptación a ella.
- Del pensamiento musical del ejecutante supeditado al instrumento. El guitarrista de flamenco o «tocaor» piensa en «posturas» o acordes propios del género, y no en una armonización clásica. No habla de tonalidades, sino de toques con sus «posturas» características: toque «por arriba», «por medio», «por Levante», etc. y cuando tendrá que buscar una tonalidad adaptada a la tesitura de los cantaores, hablará de «tonos» y lo seguirá haciendo pensando en toques, utilizando la cejilla para subir o bajar su altura.

La aclaración de Rafael Marín en su método publicado en 1902 sobre el uso de la palabra tono es reveladora: “entre ellos, es el traste donde se pone la ceja artificial, y una vez colocada ésta en su sitio, sólo tienen dos nombres para diferenciar, y son, por medio y por arriba: medio, es la mayor y por arriba, la menor, ó mi mayor ó mi menor» (Marín: 1902; 175).

## Evolución de la escritura musical de guitarra flamenca

### a) Antecedentes

Los antecedentes los podemos encontrar en la literatura decimonónica de influencia nacionalista. Los tendremos en obras de concertistas-compositores como Julián Arcas, Tomás Damas, Juan Parga, Luis Soria, Bernardo Troncoso, Antonio Cano, Jaime Bosch, etc. (ver al respecto E. Rioja, y J. Suárez-Pajares: 1996, 173-195), o en cancioneros como el de Ocón.

Vemos en el primer caso que la escritura es más bien académica, la usada en la llamada guitarra romántica de salón:

**Ver ejemplo 1:** primera página de la rondeña de Julián Arcas.

Prevalece el color local y exótico dado por el modo de mi, y técnicas clásicas de arpeggios. Las peculiaridades idiomáticas del género no están recogidas, si no es en lo armónico. Llama la atención la no escritura de lo que caracteriza el toque, su función rítmica, y la ausencia de rasgueados, cuando este uso específico es lo que llama precisamente la atención a los que escuchan a los primeros tocaores, especialmente los famosos viajeros románticos. Como botón de muestra, dos ejemplos: el Marqués de Langle en 1784 indicará que “Los moros la llevaron a España: es el instrumento nacional. Hombres, mujeres, ancianos, niños, todos los españoles rasguean la guitarra: es el instrumento más arrebatador, el más delicioso de oír durante la noche” (Rioja: 1995, 13-14).

Por su parte Charles Davillier publica en 1862 que «El Barbero no se hizo rasgar durante mucho tiempo y ocupó su sitio al lado de Colirón, que preludiaba en su guitarra con los arpeggios más complicados, entremezclados con acordes hechos con el revés de la mano y con pequeños golpes secos sobre la madera del instrumento» (Davillier: 1988, 76).

El rasgueado, su anotación y utilización en obras orquestales será por otra parte uno de los recursos predilectos de compositores que se acercarán a la guitarra flamenca, entre ellos el propio Manuel de Falla (Gallego: 1987, 60/ Cristoforidis: 1993, 40-44).

Sin embargo esta técnica propia del uso popular y luego flamenco del instrumento, que fundamenta su vocación rítmica inicial, salvo excepciones, no aparece en este repertorio de salón finiseculares que opta por la forma «punteada» de la guitarra. Obedece a la función de acompañamiento de danzas y cantos de esta guitarra popular, que luego seguirán practicando los primeros «tocaes» cuando el género flamenco hará su aparición en el contexto profesional de los cafés cantantes.

Consideramos de capital importancia este punto ya que esta función rítmica de acompañamiento con el uso de rasgueados determinará gran parte de la estética y dinámica propia de la guitarra flamenca, que tomará conciencia de su particularidad idiomática precisamente por ello, y que incorporará mecanismos y recursos de la guitarra «punteada» o guitarra «clásica» a partir de su vocación rítmica. El uso de la guitarra rasgueada dota en efecto al que lo practica de cierta soltura de mano derecha que se reflejará en otra comprensión rítmica de la música que la que se consigue con la guitarra «punteada» o arpegiada. El guitarrista clásico José M<sup>a</sup> Gallardo del Rey escribe en este sentido que «La técnica de la guitarra flamenca, en cualquiera de sus consideraciones, es un factor importantísimo a tener en cuenta por mí, como guitarrista clásico. La velocidad al servicio del aire, la claridad cristalina de los arpegios, son, por nombrar dos, conceptos que fomentan, consciente o inconscientemente, los perfiles de la musicalidad. El 'tener aire' o 'tocar con aire' no es más que la pura y auténtica comprensión del ritmo en toda su magnitud, sin hacer sentir la pulsación métrica, como ocurre en la gran mayoría de los intérpretes de corte académico» (Gallardo del Rey: 1997, 148).

Por lo que acabamos de señalar tendremos ciertas reservas pues en considerar «flamenco» este repertorio nacionalista. Más que flamenco, convendría hablar de repertorio «a lo flamenco» o guitarra clásico-romántica «popularizada», dentro del contexto de moda del flamenquismo de finales del XIX, concepto por otra parte a no confundir con el de flamenco, siendo el flamenquismo una derivación caricaturesca de aquél (ver a este respecto Gelardo Navarro: 2003).

Un caso interesante entre las excepciones es el del cancionero de Ocón. Es de las primeras veces que vemos escrito los rasgueados. Este autor subraya los dos usos, punteado y rasgueado, que se practican en España, especialmente el segundo. «Dos maneras se conocen en España de pulsar la guitarra: la una se llama punteado, que es la conocida y usada en todas partes: la otra rasgueado, y la creo peculiar de este país. Llamase rasguear a la acción de pulsar el instrumento en esta forma y puntear a la de hacerlo en la primera» (Ocón: 1888, 148). Ocón opta por escribir los acordes en el pentagrama y describir en una nota preliminar cómo deben de ejecutarse: «Manera de rasguear en la guitarra, aplicada al fandango. El primer acorde de cada tiempo del compás se ejecuta con las uñas de cuatro dedos (no contando el pulgar) que se hacen pasar con rapidez sobre todas las cuerdas, en dirección de arriba abajo, empezando por el meñique y concluyendo con el índice, ayudados por la muñeca y el antebrazo. El pulgar se emplea también á veces en este acorde, hiriendo solamente el bordón con la yema. El segundo acorde de cada tiempo se ejecuta con la yema del dedo índice, que generalmente sólo toca las primeras cuerdas en su movimiento de abajo arriba. Aunque hay varios modos de rasguear, éste es el mas común, y conociéndolo puede formarse una idea aproximada de los demás» (Ocón: 1888, 148).

Su descripción corresponde al rasgueado «graneado» el primero y al rasgueado «seco» el siguiente, descritos más tarde por Rafael Marín en su método, indicando que son muy corrientes en el flamenco, el «graneado» sobre todo para acompañar los fandangos folclóricos. Coincidencia pues entre los dos transcritores, a pesar de las cuatro décadas que separan ambas publicaciones, ya que según el biógrafo de Ocón, Gonzalo Martín Tenllado, el compositor malagueño recopiló los materiales en su primera etapa como organista segundo de la Catedral de Málaga, es decir entre 1854 y 1867 (Martín Tenllado: 1991, 181) y Marín publica su famoso método en 1902.

En cuanto al uso punteado de la guitarra, vemos que consiste en arpeggiar los acordes «rasgueados» en el otro estilo.

**Ver ejemplo 2:** rondefña o malagueña (rasgueada) y malagueña (punteada) del cancionero de Ocón.

La combinación de ambos estilos la tendremos en la malagueña teñida por Francisco Rodríguez «El Murciano» que propone Pedrell a partir de un cancionero de José Inzenga (Pedrell: 1958, 257-260).

**Ver ejemplo 3:** segunda página de la malagueña de «El Murciano» recogida en el cancionero de Pedrell.

En este ejemplo vemos el acompañamiento arpeggiado en los compases 1, 2, 3, 5, 6, 7 y el acompañamiento rasgueado en los compases 4 y 8. Esta forma de escribir el rasgueado en semicorcheas con todas las notas del acorde en la primera semicorchea es la escritura habitual que encontraremos en la literatura del XIX. Al no haber ninguna indicación de digitación, resulta inútil para el supuesto guitarrista que lee esta partitura, si antes no se describe la técnica de rasgueado, o si este guitarrista no conoce de antemano la técnica de rasgueado. Este tipo de partituras tienen evidentemente un gran interés musicológico, pero desde el punto de vista del flamenco como cultura musical, no tanto porque no escriben las particularidades idiomáticas del «toque», en primer lugar la métrica de las formas con la noción de «compás», y en segundo lugar el uso de la técnica de mano derecha de la guitarra flamenca, con su vocación rítmica. Se trata más de música escrita «a lo flamenco» y «a lo popular», destinada a guitarristas, músicos y públicos de ámbito académico, más por el tipismo de sus giros y de su técnica.

Hasta 1902 que Marín publica su método, no se dispone pues de materiales con una descripción y reflexión sobre el «toque» de guitarra flamenca y sus peculiaridades idiomáticas. ¿Por qué esta ausencia? Opinamos que simplemente porque la música escrita no pertenece al ámbito cultural del flamenco, música de tradición oral con su propio sistema de transmisión. No hay que perder de vista el sustrato y procedencia popular de los llamados primeros «artistas» de este género. No se describe y no se escribe simplemente porque no se sabe escribir, ni letras ni notas. Todavía hoy con toda la normalización de la enseñanza en un régimen democrático como es el del actual Estado Español, la gran mayoría de los guitarristas flamencos no leen música.

¿En este caso, qué decir de los primeros tocaores andaluces del XIX? Existirán algunas excepciones como la de Marín que pasamos a comentar a continuación.

## b) El método de Rafael Marín

En 1902 se publica el método de guitarra flamenca más antiguo conocido hasta la fecha, especialmente relevante por ofrecer pues por primera vez esta descripción detallada y reflexión sobre el «toque». Su obra teórica aporta por primera vez en el género popular y luego flamenco una reflexión sobre el instrumento, su sistema de aprendizaje, los códigos de los profesionales, a la vez que asienta las bases del concertismo flamenco. Sabemos por otra parte que sus transcripciones de “Aires andaluces” fueron las más anotadas por Manuel de Falla entre las partituras de guitarra que adquirió el compositor gaditano (Cristoforidis: 1993, 42).

Lo dice la portada y lo dice Marín en dos ocasiones: “Único publicado de aires andaluces”/ “único en su género”/ “desde el principio al fin, es original, y que nada hay escrito del particular hasta la presente” (Marín, 1902: 5)/ “máxime que se trata de una publicación completamente nueva en el género flamenco, y no existir textos de consulta” (Marín, 1902: 180). Tenemos aparentemente aquí pues el primer método de guitarra flamenca en la historia del arte andaluz.

Analizada desde una óptica flamenca, esta bella publicación de 214 páginas aporta dos tipos de informaciones: descripciones del flamenco de la época (cante y baile), y en particular de la técnica guitarrística, proponiendo una alternativa, y una serie de partituras de los diferentes aires y de los acompañamientos del cante y del baile que constituyen la parte práctica del método.

### b. a) Los destinatarios.

Al iniciar la parte teórica, Marín advierte que: “en el género andaluz no hay ni hubo jamás escuela de manos, sino que cada uno las ha colocado como ha podido ó sabido, he de prevenir que, para el buen resultado de algunas cosas escritas en el presente, es preciso, no sólo tener buena escuela de manos, sino conocer bastante bien el mecanismo de la guitarra”. (Marín, 1902: 7).

En otro lugar se dirige al profesor para justificar humildemente que el objeto de su método no es otro que: “se extienda la afición tanto á un género como al otro” (Marín, 1902: 24). El método surge a petición de su amigo D. Marcelino García, amantísimo de la guitarra: “en todos sus géneros” (Marín: 5).

Al dar tardíamente sus explicaciones de la cifra, nos aclara sobre los destinatarios: “Después de hecho este Método en borrador, pensé, y no faltó además alguien que me dijo, que la mayoría de los que tocan la guitarra por lo flamenco no conocen la música, y, por tanto, aunque éstos quieran comprarlo ¿ Para qué les serviría? Entonces fue cuando me decidí á ponerlo en la forma que va; esto es, un pentagrama de música y otro debajo por cifra diciendo lo que el anterior” (Marín: 67).

Termina la parte escrita de su método con una nota esclarecedora: “réstame decir á mis lectores, que siendo la índole de esta obra explicar lo más posible todo lo que se refiere al flamenco, ha sido la causa de poner en ella muchas curiosidades que al oírse de boca de éstos tal vez no se hubiesen entendido, ó por lo menos la interpretación hubiera sido distinta” (Marín: 180).

Unos guitarristas que tengan buena escuela de manos y sepan leer música, Marín se dirige sobre todo a los guitarristas clásicos avanzados, y ocasionalmente a uno que otro flamenco curioso, del cual solicita cierto conocimiento de la “guitarra por lo seño” si quieren conseguir un resultado satisfactorio. Y la verdad viendo la complejidad de su escritura rítmica en la parte práctica, imaginamos la perplejidad del “toacor” ante las partituras, aunque tengan cifras.

Conviene subrayar la traducción francesa de la parte consagrada a los rasgueados, lo que señala un público no hispano (el francés en aquella época a nivel internacional *era más o menos el inglés de ahora*) atraído por el tipismo de esta técnica, como lo han sido la gran mayoría de viajeros románticos.

### b. b) La parte teórica

Antes de abordar la parte práctica y aunque Marín manifiesta su idea de ceñirse “estrictamente al género andaluz (llamado vulgarmente flamenco)” al redactar su método, propondrá una amplia parte teórica sobre música y guitarra en general que moralmente justifica con el criterio económico de sacar buen provecho al gasto ocasionado por la compra.

Sin extendernos sobre ella, diremos que da prioridad, sobre todo, a varios tipos de arpeggios, con algunas que otras escalas, ejercicios de ligado, de acordes, de pulgar con melodía en los bajos y escalas a trabajar por este dedo ya que “en lo flamenco es muy útil” (Marín: 46). Propone al final ejercicios de trémolo de dos, tres y cuatro notas, coincidiendo en este último la pulsación del pulgar con la primera nota del trémolo, por lo cual no llega exactamente a ser el llamado “trémolo flamenco”. Las tonalidades utilizadas son doM, reM, laM, miM, dom, lam, mim, es decir las típicas tonalidades guitarrísticas, con una armonía clásica (tónica, dominante y subdominante).

A destacar su referencia a los métodos de Sor y Aguado en la introducción, llegando a citar textualmente las indicaciones de Aguado sobre la afinación y aconsejando como él la utilización de yema y uña para la mano derecha.

### b. c) La guitarra flamenca según Marín

Según las referencias que hace Marín de la guitarra flamenca de su época, sabemos que ejecutaba escalas con el dedo pulgar con una sofisticada técnica que permitía “efectos incomprensibles”, siendo Francisco Díaz “Niño de Lucena” un maestro consumado en este tipo de cosa. El trémolo y el arpeggio se usaban muy poco, limitándose al trémolo de dos dedos y a una sola fórmula de arpeggio para los que llegaban a utilizarlos; los acordes no pasaban de una utilización regular.

Por otra parte la detallada relación de rasgueados que propone indica también un sofisticado desarrollo de esta técnica. Lo que llama la atención sobre esta técnica es su complejidad en la terminología, escritura, lectura y ejecución. Describe seis rasgueados.

- a) El graneado (eami) de arriba hacia abajo. Es el rasgueado corriente.
- b) El seco. Mano hacia abajo o índice hacia arriba (dice que es muy usado en el flamenco) en cuatro primeras cuerdas.

Los dos son actualmente corrientes, sobre todo el primero en los fandangos folclóricos.

- c) Chorlitzazo. Medio sujetado por el pulgar y soltado en 5º, 4º, 3º. Lo define como “especie de golpe dado por el dedo medio” (Marín: 76).
- d) Doble. (eami + pulgar hacia arriba, varias veces repetido).
- e) Golpe. Índice hacia abajo mientras golpean a.m. en la tapa. Se da en 4ª, 3ª, 2ª, 1ª.
- f) Chorlitzazo doble. Eami desde traste doce hacia el puente, tres veces, en 6ª, 5ª, 4ª.

Por otra parte, nos indica que las entradas para los rasgueados siempre suelen hacerse con el graneado.

**Ver ejemplo 4:** primera página de las soleares de Rafael Marín.

En resumen, escalas con pulgar y rasgueados en la mano derecha, acordes reducidos en la izquierda.

Sin embargo, a pesar de estas limitaciones y ausencia de escuelas de manos en guitarristas que desconocen la música “seria”, Rafael Marín puntualiza sobre varios particulares mal interpretados por los que se ocuparon de describir esta guitarra. Escribe por ejemplo que: “Siempre han creído que el flamenco no está sujeto a regla fija, que se toca a capricho, más desde el momento que demuestro que entra en música y tiene compás exacto, lo creo sujeto a todas las reglas de la misma, igual que cualquier otra obra, sea de la índole que quiera. Verdad es que debido a su ritmo extraño y libertad en la formación de sus acordes, se presta mucho a la fantasía del que ejecuta, más esto quiere decir que en este género se permiten y hasta dicen ó suenan bien ciertas libertades en la combinación de acordes que en obras de otra naturaleza estarían muy mal vista”. (Marín: 80).

Manuel de Falla no dirá otra cosa en el famoso folleto anónimo del concurso de Granada de 1922 (Falla, 1950: 139-155). La ausencia de escuelas de mano tiene como contrapartida lo que es de ley en el flamenco: la personalidad del artista, que Marín apunta cuando nos dice que: “las mismas variaciones de flamenco, hechas por diferentes ejecutantes, cada una lleva el sello que las imprime el que las está ejecutando” (Marín: 80).

El ritmo y las acentuaciones propias del género son la gran pesadilla de Marín, como el de seguriya que le “ha costado mucho trabajo”. Esta equivocación en el ritmo de seguriya será recogida comentada y corregida por Manuel García Matos (Matos: 1987: 115-129). La compleja escritura que utiliza, especialmente en los rasgueados, no ayuda nada en la lectura, sino al contrario, produce cierto mareo y repulsa a primera vista. Sin embargo refleja en contrapartida la riqueza rítmica que gozaba ya el género.

#### **b. d) Los consejos de Marín**

Las pretensiones de Marín con su método son de formar: “una base para lo futuro con que engrandecer aquellos aires, en vez de que venga su decadencia y desuso, bien por negligencia, rutina ó ignorancia de los pocos individuos que conocen el flamenco en toda su extensión” (Marín: 6).

Una inquietud que nos recuerda una vez más a Falla con el Cante Jondo, y un pesimismo demofiliano finisecular. Para ello, propone mejorar la técnica del instrumento y de la interpretación de estos aires con el dominio de las escalas, trémolos, arpeggios y acordes. La

limpieza de sonido adquiere su relevancia con el uso de la yema y uña de la mano izquierda, desaprobando la uña sola, mientras aconseja practicar las escalas con los dedos índice/medio sin arrastrar, además del tradicional pulgar apoyando.

También aporta racionalidad en el aprendizaje:

- Estudiando por lo menos dos horas diarias, y no diez un día y otro nada.
- Utilizando la ceja artificial sólo en el acompañamiento de los cantes.
- Trabajando con una guitarra dura de pulsación para el estudio, y otra más fácil para la ejecución (este consejo lo sigue dando Manolo Sanlúcar en sus clases magistrales).
- Templando la guitarra siempre al mismo tono con el afinador.
- Estudiando compás por compás, y “una vez bien sabido el uno, pasar al otro” (Marín: 26).
- Coordinando el movimiento de ambas manos.
- Aconsejando en base a su propia experiencia cuatro modos de ejecución del trémolo para su perfección: con dos, tres, cuatro y cinco notas (pim, pami, piami, pmiami).
- Dando reglas de composición en la formación de una variación para que nada sobre ni falte.

### b. e) Los aires “fáciles” y más “difíciles”

Vamos a señalar las observaciones que hemos apuntado al leer e interpretar las parturas de Marín, es decir lo que nos ha llamado la atención desde nuestra óptica de guitarrista flamenco. Aclaremos por otra parte que el autor llama rasgueado al ritmo de base y paseo al intermedio entre variación y variación, o entre rasgueo y variación.

#### a) Granadinas

- Utilización del modo de mi sobre si. Ritmo tipo verdial, llamado también “abandolao” en la jerga flamenca.
- Utilización del si7 como acorde de primer grado en el ritmo.
- Indicaciones de tempo vivo. Matización dulce.
- Indicación de dinámica f (forte).
- No termina con mi menor, lo que es lo habitual en el estilo actual flamenco, sino con si, lo que incide en la forma “fandango de baile” de esta partitura.
- Digitación p (pulgares) en algunas variaciones.
- Algunas acentuaciones señaladas en los primeros tiempos de compás.
- Dos variaciones en arpeggio germen de variaciones actuales (compases 29 a 31 y 55 a 62).
- Mayor elaboración en la segunda granadina con una introducción en mi menor.
- Indicadores larghetto y allegro.
- Variación en el ritmo de base con compases de amalgama (guajira) en compases 55 y 56, 59 y 60, 69 y 70, 125 a 132.
- Trémolo de tres notas.
- Indicadores f y ff.

b) Malagueñas

- Mismo ritmo abandolao que las granadinas al principio, sin embargo algunos compases de amalgama (ritmo de guajira).
- Pasa del mi al la m, fa y mi (falta el sol).
- El paseo es lo mismo que el ritornelo habitual de malagueña.
- Trémolo de cuatro notas en paseo, pero que no coincide con el llamado “trémolo flamenco” ya que en el caso de Marín ejecuta simultáneamente el pulgar con la primera nota del trémolo ejecutada por el índice. Trémolo de tres notas en variación.
- Armónicos y calderones.
- Copla de mano izquierda sola plagiada en rondeña de Arcas. (debía de ser muy popular ya que dijo en otro momento que todo era original en su método. Debía de ser considerado de dominio popular).
- Indicadores f y ff.

c) Tangos

- Propone uno “por medio” (modo de mi sobre la), una colección de tres tangos (como Arcas) “por medio”, “por arriba” (modo de mi), en laM, y un tango en mi menor con ritmo diferente titulado “Los Tientos” que parece una composición personal.
- Utilización de la cadencia andaluza “por medio” (re m, do M, si b, la M).
- Ritmo binario de cuatro corcheas con golpes (acentuación) en última y primera corchea de cada compás, como en las grabaciones (y como lo hemos podido escuchar todavía hoy en Juan Carmona “Habichuela”).
- Arpeggio con pulgar en paseo (técnica propiamente flamenca de utilización del pulgar).
- Utilización de pulgar índice en octavas en una variación (otra de las técnicas propiamente flamencas de mano derecha de este género).

d) Guajiras

- En re M con sexta en re (en otro lugar hablaba de afinaciones como ésta, y de la quinta en sol: vemos por consiguiente que está al tanto de las transcripciones para guitarra con sexta y quinta desafinadas que proponían sus colegas clásicos contemporáneos. Montoya hará lo propio más tarde con la afinación de su rondeña, mientras Sabicas bajará también la sexta en una guajira compuesta en la misma tonalidad, re M).
- Compás de amalgama bien escrito. (En la parte teórica, habla de este compás y del zortizco).
- El ritmo que propone lo encontramos también en partes rítmicas de la malagueña.
- Indicador vivo, muy vivo, ff.
- Trémolo de tres notas.

e) Soleares

- Modo de *mi*.

- Cambia el segundo grado en el segundo tiempo (fa) como lo escuchamos en grabaciones antiguas, lo que nos produce una sensación de desajuste ya que ahora se cambia en el tercer tiempo.
- Sobra un compás al final del rasgueado, si contamos las barras de repetición. Tendríamos 4+1 como ritmo de base antes de *entrar en el paseo*.
- Trémolo de dos notas en paseo.
- Paseo recuerda a Montoya en grabaciones de soleares “por medio”.
- Acentúa en el sexto tiempo en la primera parte del paseo, lo que con las barras de repetición da una acentuación marcada sobre 6 y 12 (compases 10 y 11). En la segunda parte del paseo acentúa sobre 9 (compases 12 a 15).
- Secuencia de dos compases de caña, que encontramos también en las soleares de Ramón Montoya, que se ha tocado e interpreta actualmente Paco del Gator (ej. 5).
- Falseta de Ramón Montoya en germen, en la cual reconocemos una falseta de caña atribuida al Maestro Patiño por Ray Mitchell.
- Falseta más tarde atribuida al Niño Ricardo.
- Dos variaciones con 18 tiempos (= 12+ 6).

#### Otras soleares

- Rasgueado con 18 tiempos (= 12+ 6).
- Paseo de seis tiempos.
- Trémolo de tres notas.
- Indicadores f, ff, vivo, ritard.
- Falseta sobre cadencia andaluza que recuerda a Ramón Montoya, Niño Ricardo, Paco Cepero. Otra falseta recuerda a Ramón Montoya.

#### f) Alegrías

- Indicador *presto*.
- Una en laM y otra en miM titulada “La Rosa”.
- Escrita en tres por ocho (rápida).
- Varias falsetas con picado y terceras, recurso muy utilizado por Niño Ricardo en este toque.
- Trémolo de dos notas.

#### Alegrías en mi:

- cambia segundo acorde sobre segundo tiempo, como en las soleares.
- Mismas características que la otra: picados, terceras, trémolo de dos notas, pero aquí varios arpeggios. Requieren cierto virtuosismo por parte del intérprete.

#### g) Siguirillas

- Indicador *andante*.
- Escrito en 2/4 y 4/4.
- El paseo tiene la misma melodía que el paseo de los tangos.
- Arpeggio de cierre diferente al de ahora.

- Cambio en la M (cabales). Indicador allegro. Por lo cual, deja de suponer que las cabales se cantaban con tempo más rápido, es decir parecido al de las guajiras. Si a ello añadimos la tonalidad Mayor, podemos sospechar que el cambio de cabales no es otra cosa que un efecto de “collage” de una guajira añadida al estilo de seguiriya para ofrecer un contraste brillante como conclusión o “remate”.
- Cambio llamado de Quintana , con indicador adagio, en tonalidad de re M.
- No hay trémolo (pulgarcillo, picado con ligado, poco arpeggios).

### b. f) Acompañamiento de los cantes y bailes

En general estilizados, propios para ser interpretados por un guitarrista no flamenco, con muy escasas técnicas específicas del género.

- La malagueña en tonalidad de doM y la granadina en la de solM, con indicadores *andante*, inician sobre acorde de séptima de dominante.
- Fandango en tonalidad de faM, es decir la que corresponde al llamado “toque por medio”, con indicador allegretto, inicia sobre tónica.
- Soleares: no hay mi/lam, ni sol/doM. Indicador *allegro*.
- Peteneras: por “medio” (modo de mi sobre la). Compás de amalgama. Indicador *andante*.
- Sevillanas: mismo ritmo que malagueña/ granadina. Parecida a las de ahora con cambio de acorde en el sexto tiempo.
- Serranas: mismo paseo que seguidilla y tango. Mismo acompañamiento que hoy.

Indicador *andante*.

- Caña y polo de El Fillo: paseo de las soleares. Indicador *andante*.

Trémolo de tres notas.

Baile de petenera:

- Indicador allegro, en mi. Hay una falseta interpretada actualmente por Juan Carmona “Habichuela”.

Baile de las soleares de Arcas . Recuerdan a las soleares de concierto de Arcas.

### b. g) El flamenco descrito por Marín

El método de Marín tiene además del valor musical, el de ser una descripción del flamenco de la época visto desde dentro por un profesional. Debe de ser tenido en cuenta por ello al mismo nivel que el famoso y tan influyente libro de Fernando de Triana.

- Distingue entre aires regionales españoles y aires andaluces, llamados vulgarmente estos últimos como flamenco.
- Señala que los flamencos no suelen leer música.
- Es vehementemente gitanista en su historieta del flamenco cuando escribe que “La mayoría de los cantes andaluces eran de los gitanos y poco de los payos (como ellos llaman al que no lo es), prevaleciendo entre ellos exclusivamente esos aires desde muy antiguo, y hoy en día los adoptan los payos, habiéndosele olvidado por completo a los gitanos” (Marín: 69).

Formula una sugerente transmisión morisca-gitana como *explicación de la presencia* de estos aires entre los gitanos, en base a su propia experiencia en París.

- En su clasificación de los cantes flamencos, otras conexiones esclarecedoras: la petenera con “El Paño moruno” y “El punto de la Habana”, el tango con Cuba, que Marín no considera dentro del género flamenco. Ausencias elocuentes: los estilos de Levante, la bulería.
- Su aclaración del uso de la palabra tono es reveladora: “entre ellos, es el traste donde se pone la ceja artificial, y una vez colocada ésta en su sitio, sólo tienen dos nombres para diferenciar, y son, por medio y por arriba: medio, es la mayor y por arriba, la menor, ó mi mayor ó mi menor”.

Con ello, nos enteramos que el toque de Levante no estaba definido en la época (1902), que ‘por arriba’ puede designar tanto los toques iniciados en miM como mim, y aquí nos viene inmediatamente en mente la granadina. Por lo cual, las referencias de la rondeña de Estébanez Calderón “por mi menor” y la de Rodríguez Murciano “en mi menor” podrían significar “por arriba” en lenguaje flamenco más moderno, pero en tono de granadina.

- Otra aclaración es la del cante por soleares llamado jaleo por Andalucía, y aun al baile por alegría.
- Al dedicar párrafos a términos flamencos, acompañamiento de cantes y bailes, pone de manifiesto la importante jerga que existe en el medio, las estrictas reglas que siguen estos profesionales en el aprendizaje de sus oficios. Esta jerga y reglas no han cambiando mucho en la actualidad y señalan las relaciones gremiales que existen en este género, donde los aprendices se forman a la vera de los maestros, con una jerarquía reconocida y acatada por todos implícitamente.

### c) Método de Lucio Delgado

Titulado «Método de Guitarra en serio y flamenco para aprender a tocar sin necesidad de Maestro, por cifra por Lucio Delgado», manuscrito del autor, fechado en Palencia en 1906, desde su mismo título plantea ya las dos escuelas guitarrísticas que se practican a principios del siglo XX: la escuela clásica o «a lo serio» y la escuela «a lo flamenco».

El método va dirigido claramente a los tocaores y aficionados a la guitarra flamenca y por eso Lucio Delgado solo utilizará el sistema de cifras. Inaugura con ello una serie de transcripciones de toques flamencos solo escritos en cifras y editados a lo largo del siglo XX. Escribe como introducción a la primera sección que: «Deseando llenar cumplidamente los deseos de muchos tocadores y aficionados de guitarra, me he propuesto formar un método de cifra ordenada y valorada que cual verdadero e inteligente maestro enseñe y dirija por el medio mas rápido y progresivo - hasta llegar á una verdadera perfección, esto es que mediante los principios contenidos en la teoría y la colección de piezas de gusto y trabajo que contiene se aprenda a ejecutar bien dicho instrumento; tal es el objeto del presente método fruto obtenido a fuerza de trabajo y desvelos mediante una larga experiencia dirigida- tan solo a investigar los medios mas fáciles y sencillos de inculcar en mis queridos discípulos los conocimientos de la guitarra» (Delgado: 1906, 1).

Declaración de buenas intenciones que no corresponde al resultado deseado si nos fijamos en el contenido que nos propone. El problema que se le plantea a Delgado es una vez más el de la métrica de los estilos flamencos y la escritura del valor de cada nota. Para ello va a ingeniar un complejo sistema de signos con valores rítmicos ambiguos.

« , — coma ——— significa una pequeña pausa

„ ———doble coma ——— doble pausa

. —punto ——— se llama picado este signo y se toca a golpe seco apretando con fuerza el dedo

— raya ——— Cuando se encuentre entre los números este signo significa arrastre, es una especie de ligado que se ejecuta deslizando el dedo o sea arrastrándole hasta el otro inmediato

==== doble raya ——— La doble raya se coloca encima de los números y sirve para indicar que los números que abraza deben tocarse mas aprisa» (Delgado: 1906, 6), etc.

El resultado es una farragosa transcripción, sin medida (por consiguiente fuera de la peculiaridad idiomática del estilo), cargada de signos que dificultan la lectura. A la vista del resultado, nos preguntamos ¿cómo se podía aprender «sin necesidad de maestro?», como reza en el título.

**Ver ejemplo 5:** primera página de la granadina de Lucio Delgado.

### Primera mitad del Siglo XX, primeras partituras

Durante la primera mitad del siglo XX tendremos la edición de partituras sueltas de los guitarristas en boga en España, como Luis Maravilla o Manuel Serrapí «Niño Ricardo». Editadas por la Unión Musical Española, las tendremos generalmente escritas en cifras (dirigidas pues a los tocaores de flamenco).

Salvo el caso de Luis Maravilla que escribe él mismo sus transcripciones y se preocupa por las digitaciones, seguimos con los mismos defectos: no hay escritura técnica de los rasgueados, la medida suele estar equivocada (se escribe por ejemplo el ritmo de soleares en 3x4), no hay indicación de los acentos, no hay digitaciones.

La Sociedad General de Autores de España editó en el año 1992 el catálogo de todas las obras para guitarra publicadas en España. En la relación de obras escritas a partituras por guitarristas flamencos destaca sobre todo Luis López Tejera «Luis Maravilla» (SGAE: 1992, 109-112). Seguidor de la escuela de Ramón Montoya, perteneciente por consiguiente a la escuela clásico-flamenca madrileña con un firme compromiso entre la guitarra romántica de salón y el toque flamenco, precursor miembro de la Sociedad de Autores y defensor de los derechos de los flamencos como autores compositores, su relevancia en la edición musical ha sido señalada por sus biógrafos Miguel Espín y José Manuel Gamboa. «Dentro del género flamenco, Luis Maravilla fue pionero en la edición de partituras de obras propias. Su conocimiento del solfeo le permitió hacerlo sin ayuda de nadie. Posteriormente se editaron partituras de el Niño Ricardo, realizadas por un pianista. La ventaja de que sea el mismo guitarrista quien transcriba su obra, estriba en que se evitan errores». (Espín , M. y Gamboa, J.M.: 1990: 56).

La transcripción realizada por pianistas es seguramente el *gran problema con el que* tenemos cuando leemos el resultado, ya que no se reflejan las particularidades idiomáticas propias del instrumento. Algunas de estas partituras se publican incluso fuera de España, como las de las ediciones Garzón en París, con todos los problemas de escrituras antes referidos.

**Ver ejemplo 6:** primera página de las alegrías «Espeleta» del Niño Ricardo.

### Segunda mitad del siglo xx: hacia la normalización de la escritura musical de la guitarra flamenca

Entrando la segunda mitad del siglo XX, la escritura musical de la guitarra flamenca sigue el modelo de escritura de la guitarra clásica, sin resolver las particularidades idiomáticas del género y de la vocación rítmica del instrumento flamenco. Para comprobarlo, ofrecemos a continuación el ritmo y dos variaciones de alegrías que publica en 1954 Meme Chacón en uno de sus álbumes «Aprenda a tocar aires flamenco de Andalucía».

**Ver ejemplo 7:** rasgueados y variaciones de alegrías escritos por Meme Chacón.

La paulatina precisión y normalización en la escritura musical de la guitarra flamenca va a llegar sobre todo desde fuera de España. En parte se entiende: en España seguían prevaleciendo métodos tradicionales de transmisión oral. Predominaban entonces dos métodos de instrucción: el memorístico (visualizar y aprender de memoria lo que enseñaba el maestro) y el sistema de cifra (sustituto sencillo de la partitura para los que no leen música). Pepe Martínez ilustra perfectamente estos dos métodos en la primera cinta de vídeo de la colección «Rito y Geografía del Toque», con imágenes grabadas en los años sesenta (Torres Cortés: 2000).

Hay un antecedente en España, la publicación del libro-disco «Lección de guitarra flamenca» de Luis Maravilla.

### La lección de guitarra flamenca de Luis Maravilla

Este libro-disco publicado en 1969 por Hispavox continua la tradición mixta clásico-flamenca de los métodos inaugurada por Rafael Marín. Con clara vocación internacional reflejada en sus textos escritos en español, inglés, francés y alemán, va dirigido a un público esencialmente guitarrístico, sin conocimientos musicales previos, y adopta definitivamente el sistema de cifras como único para escribir lecciones y estilos flamencos. Tenemos aquí con toda seguridad el compendio teórico y plasmación práctica de las reflexiones *intentos* de este autor por escribir sobre papel la música de guitarra flamenca, sin traicionar su peculiaridad idiomática.

En la primera parte se vale de un recurso nuevo, el uso de fotografías para *ilustrar* las colocaciones de manos.

En el párrafo titulado «apunte de solfeo» consigue lo que Lucio Delgado *vincapaz* de plasmar: la adaptación de la grafía musical al sistema de cifras. Así lo aclaran su nota introductoria: «Lo relativo a la sucesión ordenada de la cifra sobre el hexagrama es una cuestión que forma parte del factor «tiempo» y su *conexión con el fenómeno* musical. El discurso sonoro se realiza en el tiempo; es por ello que hubo desde siempre una *necesidad* de encontrar un método o sistema para medirlo en su relación con la música. Este sistema

se llama compás y su estudio detallado es una parte esencial en el estudio de la música. Como el presente método va dirigido preferentemente a todos aquellos que quieran aprender a tocar guitarra flamenca sin necesidad de estudiar previamente música, se van a dar unas indicaciones sucintas que bastarán para comprender este problema de la medida en nuestro método» (Maravilla, L.: 1969, 15).

El sistema que propone y que utilizó en sus anteriores partituras consiste en utilizar las plicas y sustituir las notas del pentagrama por las cifras en el hexagrama. Observamos también una preocupación por escribir los acentos, como: «partes fuertes o de mayor peso de los compases». Los ejercicios preliminares que escribe en la primera parte reflejan una vez más la influencia de los métodos de Sor y Aguado, y por consiguiente de la estética clásica decimonónica en la formación de los guitarristas flamencos, con una serie de ejercicios de arpeggios sobre los acordes de tónica, dominante y subdominante, completados por los estudios en La mayor de Carcassi y en Si menor de Sor, dos estudios sencillos del periodo clásico del repertorio de guitarra. Desde la aparición de la guitarra flamenca como estilo diferenciado, vemos que el repertorio marcadamente clásico del instrumento, desarrollado en torno a las tonalidades Mayor y menor con la tónica, dominante y subdominante como pilares armónicos, ha sido la fuente donde han bebido los tocaores que se han acercado a la guitarra «seria». Esta influencia llega hasta las postrimerías de lo que hemos llamado «guitarra flamenca contemporánea» (Torres Cortés, N.: 2002, 191-213) y la encontramos en las primeras producciones discográficas de concertistas como Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar o Victor Monge «Serranito».

Lo interesante que propone Luis Maravilla en su método, y un salto cualitativo en nuestro contexto de escritura musical y sus problemas, es la grafía de los distintos rasgueados, que luego utiliza en el repertorio de ritmos y estilos que completan la obra:

**Ver ejemplo 8:** escritura de los rasgueados en el método de Luis Maravilla.

Las aportaciones de Luis Maravilla en la escritura musical de la guitarra flamenca serán recogidas, desarrolladas y sistematizadas en dos métodos de la época: el de Juan Grecos (Grecos: 1973) y el de Patricio Galindo (Galindo: 1974). Este último servirá de modelo para la colección de transcripciones de Martín-Albo (Martín-Albo, J.: 1981).

### **Las transcripciones de Joseph Trotter y Paco Peña**

Pero la normalización internacional definitiva de la escritura musical de guitarra flamenca va a llegar desde los países anglosajones, con dos autores claves: el estadounidense Joseph Trotter y el cordobés afincado en Londres, Paco Peña.

Joseph Trotter nacido en 1944, iniciado a la guitarra flamenca a los 14 años, alumno de Mario Escudero, profesional a partir de 1964 como solista del Ballet Español de Miguel Herrero, alumno de Andrés Segovia, Michael Lorimer, José Tomás y Alirio Díaz, profesor de guitarra en la «San Diego State University» a partir de 1973, en 1972 realizó en Madrid unas primeras transcripciones de obras de Victor Monge «Serranito», a petición de este destacado concertista.

En 1975 y 1976 publica dos libros de transcripciones de obras de Sabicas y Mario Escudero

muy bien acogidas por los guitarristas e implícitamente reconocidas como modelo de referencia en la transcripción de guitarra flamenca. La doble formación clásica y flamenca de este autor le permite escribir las transcripciones en notas, como cualquier partitura de guitarra clásica, e incorporar algunos signos propios en la escritura de rasgueados y alzapúa, es decir de técnicas propias de la guitarra flamenca, que serán adoptados a partir de este momento por la mayoría de transcriptores.

**Ver ejemplo 9:** escritura de los rasgueados y de la alzapúa en las transcripciones de Joseph Trotter.

(Los dos primeros pentagramas señalan la escritura de rasgueados, el tercero de la alzapúa, una técnica propia del pulgar de mano derecha, con un movimiento de abajo hacia arriba en los bordones, a modo de plectro).

Como practicante del toque, es consciente de la dificultad en la escritura rítmica de los estilos flamencos y de su particularidad idiomática: «Transcribing flamenco guitar music is always problematical since the rhythms are rather complex; it is a very idiomatic musical form» (Trotter, J.: 1976, 3).

Lamará por ello en la introducción la atención sobre la distribución de acentos particular de la soleá, con el clásico ciclo 3-6-8-10-12, que escribirá sin embargo en 3x4, como se venía haciendo hasta ahora.

La escritura normalizada en pentagramas y ausencia del sistema de cifras nos indica que Joseph Trotter destina sobre todo su esfuerzo a un público de guitarristas clásicos atraído por la guitarra flamenca de concierto, especialmente las de Sabicas y Mario Escudero, dos españoles exiliados en EEUU, dedicados plenamente a una carrera internacional de concertistas de guitarra flamenca. Seguramente fueron precursores en esta actividad con plena dedicación, ya que en España, a pesar de ocasionales conciertos y grabaciones solistas, los tocaes seguían desarrollando la función de acompañante del cante y del baile (caso de Ramón Montoya o Niño Ricardo por ejemplo, por citar a los más relevantes).

Paco Peña realiza una labor parecida desde Inglaterra con la edición en 1976 de un libro de transcripciones de toques suyos realizadas por Diana Stainbury, acompañado por un disco de las obras seleccionadas con afán didáctico (Peña, P.: 1976).

Este material sigue teniendo en nuestros días gran aceptación entre los guitarristas de diversas procedencias internacionales y ha sido una de las primeras iniciativas didácticas de Peña que, junto con sus seminarios anuales de guitarra flamenca en el Centro «Paco Peña» de Córdoba, consolidarán más tarde la enseñanza reglada de guitarra flamenca en el Conservatorio de Rotterdam (Holanda), primera experiencia pionera europea en este dominio.

Lo interesante en su método, además de la digitación detallada de los diferentes mecanismos de técnica flamenca, es la escritura en 12x4 que propone en soleá o alegrías y escritura sistematizada de los acentos, incidiendo así en la noción de «compás», es decir ciclos rítmicos propios de los estilos del flamenco.

**Ver ejemplo 10:** primera página de las soleares «Santuario» de Paco Peña, con su métrica de 12/4 y acentuación.

Vemos por consiguiente que la preocupación por escribir sin traicionar las particularidades idiomáticas del género ha estado presente en la mente de los transcriutores y ha conseguido paulatinamente un resultado cada vez más satisfactorio.

Otro autor español afincado en Inglaterra y que también ha tenido en la misma época una preocupación parecida a la de Paco Peña es Juan Martín.

Poco años después, en 1979, desde Madrid Andrés Batista publica su método de guitarra flamenca que, de alguna manera, normaliza en España los nuevos avances en la escritura musical del toque.

### **El método de Philippe Donnier y Merengue de Córdoba**

Los trabajos de Paco Peña abren el camino a los de Philippe Donnier (en colaboración con Merengue de Córdoba) quien en 1985, desde un acercamiento claramente estructuralista, descompone en su método cada parte de los toques para recomponer los mecanismos que articulan las particularidades idiomáticas del género (Donnier, P. y Merengue de Córdoba, R.: 1985).

Hay un salto cualitativo en la reflexión sobre la sintaxis del discurso flamenco, siendo esta publicación más un trabajo etnomusicológico sobre el toque que un método de guitarra, que anuncia su futura tesis doctoral (Donnier: 1996).

### **Hacia la normalización de la escritura musical de la guitarra flamenca**

Cuando apareció el vídeo, la lejanía hizo que las cintas, generalmente caseras (todavía el mercado no había intuido el filón) se convirtieran en un codiciado material. A partir de allí se podían sacar partituras en cifras, también caseras, y divulgar la música de los guitarristas más en boga, sobre todo la de Paco de Lucía.

Circularon entonces transcripciones que venían de Nueva York (las de Peter Baime) y de París (Las de Ho Hong «El Chino»). Una especie de contrabando «underground» que permitía tocar los temas del guitarrista favorito, sin pasar por el suplicio de estar horas descifrando de oído el disco, con el riesgo de equivocarse además en algunas armonías.

La transcripción de guitarra flamenca se ha desarrollado tanto en estos últimos años, que podemos afirmar que casi todo lo grabado en solista, y parte de las falsetas de acompañamiento, está transcrito en música y cifra.

Destacaremos sobre todo la colección “Duende Flamenco” del francés Claude Worms (Worms, Cl.: 1996-2003), obra titánica con dieciocho volúmenes en la calle hasta la fecha, donde encontramos desde falsetas de Juan Gadulla «Habichuela» grabadas en 1909 acompañando a Chacón, hasta los últimos toques de Riqueni, Nuñez o Amigo, inspirada metodicamente en el modelo estructuralista de Philippe Donnier.

Otra colección importante es la de Alain Faucher (Faucher, A.: 1994-2003) —otro francés— dedicada a monografías sobre concertistas como Ramón Montoya, Tomatito, Gerardo Nuñez, Pepe Habichuela, Moraíto, Serranito, Paco Cepero, Sabicas, Niño Ricardo, etc. Si estas colecciones se editan desde París, en Japón tendremos las transcripciones de



Yasuhiko Miyoshi, Moriyasu Iiagaya, Hideo Suzuki, Masao Tohgou, Akira Seta, Jiro Yoshikawa, Hiroshi Oka, Katsuhiko Takahashi, etc...

Desde Suiza se editará la colección de vídeos con libros de partituras de Encuentro Productions, donde cada maestro toca lentamente y a velocidad normal sus toques favoritos. En España el concertista Oscar Herrero, autor de uno de los métodos audiovisuales más racionales y pedagógicos sobre guitarra flamenca (Herrero, O.: 1996), ha optado también por editar en partitura el contenido de su último CD "Hechizo" (1999) y Paco Serrano acaba de iniciar la edición en varios volúmenes de su disco "Mi Camino" (2000)... editado en Suiza por Encuentro Productions.

Desde el Liceo de Barcelona, el profesor Manuel Granados está también paulatinamente diseñando un manual didáctico para todo tipo de estudiantes (Granados, M.: 1996)

Estamos señalando a las colecciones más conocidas del mercado. La última (2003), el primer volumen de la transcripción oficial en música y cifras de la obra integral de Paco de Lucía, por su propia empresa De Lucía Gestión SL.

### La escritura del acompañamiento del cante

La primera iniciativa en este dominio que nos consta dentro del contexto reciente de normalización de la escritura musical de la guitarra flamenca es la obra "Manual Flamenco" de Andrés Batista (Batista: 1985), intento didáctico de escribir melodía del cante y acompañamiento de guitarra, aunque de forma muy esquemática.

**Ver ejemplo 11:** melodía del cante y su acompañamiento recogidos por Andrés Batista, en este caso «por taranto».

Cabe citar también la tesina de musicología de Eric Pérez (Pérez, E.: 1989) que recoge la transcripción de melodías y acompañamientos de varios estilos flamencos.

Encuentro Productions, publica en 1998 un vídeo-libro monográfico dedicado al tocao jerezano "Moraíto Chico". Una primera muestra tímida de acompañamiento al cante, en este caso por seguiriyas, tientos/tangos y malagueñas en la voz de "Terremoto Hijo", que completa los cinco solos de la cinta. Se recoge en partitura solamente las «falsetas» o variaciones que el guitarrista ejecuta como preludeo e interludeo de los cantes, por lo que esta iniciativa se mantiene todavía en el dominio de la guitarra solista.

El primer trabajo de transcripción completa de las variaciones y acompañamiento de las coplas en torno a un estilo sería el de Alain Faucher publicado al año siguiente, en 1999, con su monografía dedicada al fandango (Faucher, A.: 1999) en la que escribe toda la guitarra de doce fandangos grabados por un cantaor y un tocao.

**Ver ejemplo 12:** transcripción propuesta por Alain Faucher para escribir la parte de acompañamiento de una letra de fandango.

En el año 2000 Encuentro Productions propone a su vez un completo volumen dedicado al toque de acompañamiento, con la guitarra de Merengue de Córdoba y el cante de "Churumbaqué". Obra muy densa donde se transcribe íntegramente las variaciones y partes de acompañamiento de más de treinta cantes, un cuaderno con las armonías completa este monográfico dedicado al toque.

**Ver ejemplo 13:** principio del acompañamiento de la primera letra de taranto cantada por “El Churumbaque”, con la guitarra de Merengue de Córdoba.

(Vemos el cuidado por especificar las digitaciones de ambas manos, especialmente las de mano derecha con los diferentes rasgueados y golpes).

**Ver ejemplo 14:** armonía de la anterior letra de taranto, recogida en cuaderno específico. (Se utiliza dos cifrados para los acordes, los habituales en los métodos tradicionales y los tratados de jazz).

La última iniciativa y seguramente la más completa a nivel didáctico hasta la fecha, con un despliegue de medios impresionante, es la realizada por Oscar Herrero para el sello madrileño RGB Arte Visual, sobre los toques y acompañamientos de soleá y alegrías (Herrero: 2001 y 2002). Después de dos volúmenes de preparación al toque, culmina la serie sobre un toque concreto con un estudio pormenorizado de su acompañamiento, con tres soportes: libro de partituras en notas y cifras, vídeo y CD.

Inicia la formación en la parte escrita con seis fórmulas de compases rasgueados que servirán luego para acompañar.

**Ver ejemplo 15:** fórmulas de rasgueados propuestas por Oscar Herrero para acompañar «por soleá».

Se detiene luego en lo que llama «melodías 7-8-9» y que no son otra cosa que pequeños adornos que el tocao ejecuta después de los «tercios» del cante, es decir frases musicales de cada copla, a modo de respuestas, y que suelen ocupar los tiempos 7, 8 y 9 del compás.

Pasa seguidamente a analizar el acompañamiento de variantes locales de los estilos (así en el volumen dedicado a la soleá, soleares de Alcalá, de Cádiz, la caña y el polo), interpretados por el cantaor en la cinta vídeo y CD. Lo más sorprendente es que todo estará luego escrito con cifrado moderno de acordes, indicando qué acorde se ejecuta en cada tiempo de todos los compases. Sin lugar a dudas, una labor de mucha paciencia para conseguir una precisión exacta de la función armónica de la guitarra en el flamenco.

**Ver ejemplo 16:** indicación de la armonía escrita por Oscar Herrero en la primera letra de la soleá de Alcalá.

Las aclaraciones del transcriptor en la cinta de vídeo nos advierten sin embargo del carácter aleatorio y aproximativo del trabajo de transcriptor del toque de acompañamiento: «Es imposible crear una partitura para acompañar a este o aquel cante. Lo que tenemos que conseguir es entender bien la estructura de los cantes y llegar a dominar bien el compás e identificar el acorde correspondiente en cada momento».

### **Conclusión: escritura musical de la guitarra flamenca y globalización**

En todas las colecciones y ediciones recientes que hemos consultado comprobamos que, como ocurrió con el jazz, se ha llegado a una normalización internacional de la escritura musical de guitarra flamenca, especialmente en las técnicas que definen su particularidad idiomática.

Por otra parte, si uno se asoma a las páginas web de flamenco en internet, podrá comprobar que existen numerosos materiales directamente asequibles, generalmente de elaboración

propia, y que el intercambio de partituras es moneda corriente en los foros y chats de flamenco.

¿Qué consecuencia está teniendo y va a tener esta nueva divulgación didáctica y pedagógica de la guitarra flamenca? El salto es tan grande con respecto a los aún presentes sistemas de transmisión directa y tradicional de alumno a profesor, que aparece como una ola gigantesca que lo está cubriendo todo para perfilar un nuevo paisaje educativo en torno al hecho flamenco.

Una de las consecuencias más llamativa es que existe un corpus copioso de transcripciones sobre guitarra flamenca, con el rigor necesario y exigido en las enseñanzas regladas, por lo que los conservatorios y escuelas de música ya disponen de amplios materiales para incluir la guitarra flamenca en sus planes de estudio. Esta iniciativa la tuvo hace años Paco Peña en Holanda, y en España los Conservatorios Superiores de Córdoba, Murcia y Barcelona la están llevando a cabo, como experiencias piloto.

Concluiremos diciendo que la normalización internacional de la escritura musical de la guitarra flamenca, cuya evolución y problemas hemos recogido anteriormente, puede ser un elemento más a considerar en el proceso de transculturación que afecta hoy al flamenco.

### Bibliografía citada

BATISTA, A.: Manual Flamenco, edición del autor, Madrid, 1985. CHACÓN, M.: Aprenda a tocar aires flamencos de Andalucía, álbum num. 5, Ediciones Musicales, Madrid, 1954. CHRISTOFORIDIS, M.: «Manuel de Falla y la guitarra flamenca» en La Caña. Revista de Flamenco, nº 4, Asociación Cultural España Abierta, Madrid, invierno de 1993, págs. 40-44. DAVILLIER, C.: Danzas Españolas, Bial de Arte Flamenco y Fundación Machado, Sevilla, 1988.

DELGADO, L.: Método de Guitarra en Serio y flamenco para aprender a tocar sin necesidad de Maestro, manuscrito, Palencia, 1906.

DONNIER, P.: Flamenco. Relations temporelles et processus d'improvisation, Tesis doctoral dirigida por Bernard Lortat-Jacob, Laboratorio de etnomusicología, Universidad Paris X, Paris, 1996 (pro manuscrito).

DONNIER, P. y MERENGUE DE CÓRDOBA, R.: Méthode de guitare, Billaudot, Paris, 1985.

ESPÍN, M. y GAMBOA, J.M.: Luis Maravilla «por derecho», Bial de Arte Flamenco, Sevilla, 1990.

FALLA, M. de: Escritos sobre música y músicos, Espasa-Calpe, Colección Austral nº 950, Madrid, 1950.

FAUCHER, A.:

— Nueve monografías dedicadas a los guitarristas Ramón Montoya, Moñito Chico, Tomatito, Pepe «Habichuela», Gerardo Nuñez, Sabicas, Niño Ricardo, Serranito y Paco Cepero, Affedis, Paris, 1994-2003 (en preparación una monografía sobre el Niño Miguel en el momento de la redacción de estas líneas).

- Clé pour le fandango, Affedis, Paris, 1999.
- GALINDO, P.: Método de Guitarra Flamenca, Guillermo Lluquet, Valencia, 1974.
- GALLARDO DEL REY, J.M.: «*La estética del toque*» en XXIV Congreso de Arte Flamenco. Sevilla 1996. Actas, Fundación Machado, Sevilla, 1997, pags. 147-152.
- GALLEGO, A.: Catálogo de obras de Manuel de Falla, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.
- GARCÍA MATOS, M.: «*Acerca del ritmo de la seguiriya*» en Sobre el flamenco. Estudios y notas, Cinterco, Madrid, 1987.
- GELARDO NAVARRO, J.: «*Flamenco y flamenquismo/andalucismo (tonadilla escénica, canción andaluza y piezas de género andaluz)*» en XXXI Congreso Internacional de Arte Flamenco. Actas, Badalona, sept. 2003.
- GRANADOS, M.: Manual didáctico de la guitarra flamenca, Ventilador Edicions, Barcelona, 1996.
- GRECOS, J.: La Guitarra Flamenca, Unión Musical Ediciones, Madrid, 1973.
- HERRERO, O.:
- Guitarra flamenca paso a paso, colección de tres vídeos y libretos de partituras, RGB Arte Visual, Madrid, 1996.
- «*La Soleá*» en Guitarra Flamenca paso a paso (VI), RGB Arte Visual, Madrid, 2001.
- «*La alegría*» en Guitarra Flamenca paso a paso (IX), RGB Arte Visual, Madrid, 2002.
- MARAVILLA, L.: Lección de guitarra flamenca, Hispavox, Madrid, 1969 (se trata de un disco-método).
- MARÍN, R.: Aires Andaluces. Método de Guitarra por Música y Cifra, La Posada, Córdoba, 1995 (edición facsímil de la primera publicada en 1902, con estudio introductorio de Eusebio Rioja).
- MARTÍN-ALBO, J.: Raíces del flamenco. Obras para guitarra en música y cifra, edición del autor, Madrid, 1981.
- MARTÍN TENLLADO, G.: Eduardo Ocón. El nacionalismo musical, Seyer, Málaga, 1991.
- OCÓN, E.: Cantos Españoles. Colección de aires nacionales y populares, Málaga, 1888.
- PEDRELL, F.: Cancionero Musical Popular Español, Tomo II, Boileau, Barcelona, 1958.
- PEÑA, P.: Toques Flamencos, New Musical Services, Londres, 1976.
- PÉREZ, E.: Flamenco, parcours d'un art, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1992 (existe una traducción española: flamenco, recorrido de un arte, Instituto de Estudios Almerienses y Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1992).
- RIOJA, E. y SUÁREZ-PAJARES, J.: «*La guitarra flamenca de concierto: desde los orígenes hasta Rafael Martín*» en Historia del Flamenco, vol. II, Tartessos, Sevilla, 1995.
- RIOJA, E.: «*La pretendida «incorporación» de la guitarra al canto*» en Historia del Flamenco, vol. II, Tartessos, Sevilla, 1995.
- SGAE (Sociedad General de Autores de España): Guitarra. 1992, Servicio de Publicaciones y Archivos, Departamento de Comunicación, Sociedad General de Autores de España (SGAE), Madrid, 1992.
- TORRES CORTÉS, N.:
- Textos de presentación y transcripciones de entrevistas y comentarios de la colección de seis vídeos Rito y Geografía del Toque, Alga Editores, Murcia, 2000.

— «*La Guitarra Flamenca Contemporánea*» en Historia del flamenco. Siglo XXI, Tartessos, Sevilla, 2002.

TROTTER, J.: Flamenco Guitar. Mario Escudero, Charles Hansen, New York, 1976.

WORMS, Cl.: Duende Flamenco, anthologie méthodique de la guitare flamenca, Combre, Paris, 18 volúmenes entre 1996 y 2003.

EJEMPLO 1

# RONDEÑA

1

*Rodriguez Muncie*  
PARA GUITARRA. *Op. 857*

por JULIAN ARCAS.

All: Moderato.

(S.E.M.)  
Nº 41

Hijos de A. Vulliamy y Beger, Ancha 35 Barcelona H. 7272 v.  
(S.E.M. 1930)  
— 183 —

ESCRITURA MUSICAL DE LA GUITARRA FLAMENCA. HISTORIA, EVOLUCIÓN Y PROBLEMAS.

EJEMPLO 2

150

52

RONDEÑA O MALAGUEÑA (RASGUEADA.)

Allegretto. (♩ = 152.)

Canto.

Guitarra

D. C.

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'RONDEÑA O MALAGUEÑA (RASGUEADA.)'. It is marked 'Allegretto' with a tempo of 152 beats per minute. The score consists of two staves: 'Canto' (Vocal) and 'Guitarra' (Guitar). The guitar part features a complex, rhythmic pattern of rasgueado (strumming) and fingerpicking. The vocal line is a simple melody. The piece concludes with a 'D. C.' (Da Capo) instruction.

MALAGUEÑA (PUNTEADA.)

Forma melódica antigua. | Ältere Form der Melodie

Allegretto. (♩ = 152.)

Guitarra.

Canto.

Piano.

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'MALAGUEÑA (PUNTEADA.)'. It is marked 'Allegretto' with a tempo of 152 beats per minute. The score consists of three staves: 'Guitarra' (Guitar), 'Canto' (Vocal), and 'Piano'. The guitar part features a complex, rhythmic pattern of punteado (fingerpicking). The vocal line is a simple melody. The piano part provides a harmonic accompaniment. The piece concludes with a 'D. C.' (Da Capo) instruction.

EJEMPLO 3

258

Los o - jos de mi mo -

re - na

los o - jos de mi mo -

re - na

1124

EJEMPLO 3

son lo mis - mo que mis

289

ma - les

Gran - des co - mo mis fa - ti - kas

nc - gros co -

1126



EJEMPLO 5

27.- Grahadina, arreglada por L. Delgado.

Primera falseta

2 22 22	3 33 33	2 22 22	0 00 00	2 22 22	3 20	20
0 00 00	0 00 00	3 33 33	1 11 11	0 00 00	3 23	
2 22 22	0 00 00	2 22 22	0 00 00	2 22 22		
1 11 11	0 00 00	0 00 00	2 22 22	1 11 11		
2 22 22	2 22 22		3 33 33	2 22 22		
A Aa Aa	3 33 33	A Aa Aa	A Aa Aa	A Aa Aa		
La	A Aa Aa	re	do	si		
sol						

Segunda falseta

Tercera falseta

Quinta falseta

Quinta falseta

Sexta falseta

repet.

EJEMPLO 6



ESCRITURA MUSICAL DE LA GUITARRA FLAMENCA: HISTORIA, EVOLUCIÓN Y PROBLEMA

# ESPELETA

ALEGRÍAS

MONREAL & SERRAPI

(Niño RICARDO)

Allegretto

Salida *Repíte varias veces hasta que avisen*

1. 2. Desplante

Despacio

1. 2.

Copyright by Editions J. GARZON MCMLV  
Editions Espagnoles J. GARZON  
13, Rue de l'Echiquier, Paris (X<sup>e</sup>)

2.820

Tous droits réservés

EJEMPLO 7

**ALEGRÍAS**

*RASGUEADO.*

Musical notation for the main piece, showing two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with various rhythmic values and accents. The bottom staff is in bass clef and contains a series of guitar chords, primarily G major and G minor, with some variations in voicing. The word 'Rasgueado' is written twice, indicating the strumming technique used in the piece.

VARIACIONES.

Musical notation for the first variation, labeled '1ª Variación'. It consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with various rhythmic values and accents. The bottom three staves are in bass clef and contain a series of guitar chords, primarily C major and C minor, with some variations in voicing. The word 'Variación' is written at the beginning of the first staff.

Musical notation for the second variation, labeled '2ª Variación'. It consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with various rhythmic values and accents. The bottom three staves are in bass clef and contain a series of guitar chords, primarily C major and C minor, with some variations in voicing. The word 'Variación' is written at the beginning of the first staff.

## EJEMPLO 8

Fig. 14                      Fig. 15                      Fig. 17

Golpe sobre las cuerdas de 6ª a 1ª      Golpe de 1ª a 6ª      Rasqueado desgranando los dedos 4, 3, 2 y 1 Mano derecha      dedo Índice hacia arriba seguido de Rasqueado

Rasqueado seguido de dedo Índice      arrastre con dedo Pulgar      arrastre con dedo Índice      golpes en la tapa

Fig. 18

Fig. 19

Fig. 20

Fig. 21

## EJEMPLO 9

In the *rasgueado* technique illustrated in ex. 5, *a - m - i* should move together across the strings as if they were one wide finger, cleanly and crisply. The third triplet of each beat in ex. 6 is an example of where the supported stroke is always used in thumb work. After the thumb moves down and back across the strings, it should play the G on the 6th string with a supported stroke (*apoyando*) so as to prepare itself for sounding the C and E on the following beat. This should always be done without tension and with an emphasis on the melody in the bass.

The image displays three systems of musical notation for guitar, illustrating the *rasgueado* technique. Each system consists of a treble clef staff with a 6/8 time signature and a corresponding guitar tablature below it. The first system shows a sequence of triplets of eighth notes, with the first two notes of each triplet marked 'a', 'm', and 'i' respectively. The second system continues with similar triplet patterns, including some with a 'p' (piano) dynamic marking. The third system features more complex rhythmic patterns, including triplets and individual notes, with 'p' markings and 'etc.' indicating continuation. The notation includes various symbols such as stems, beams, and dynamic markings to specify the performance technique.

EJEMPLO 10

# SANTUARIO

(SOLEARES)

The musical score for 'SANTUARIO (SOLEARES)' is presented in four systems. Each system consists of a guitar part (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The guitar part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piano part is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Dynamics like *p* (piano) and *pp* (pianissimo) are used. The guitar part features several triplets and sixteenth-note patterns. The piano part provides harmonic support with chords and moving lines. The piece concludes with a final chord and a fermata.

ESCRITURA MUSICAL DE LA GUITARRA FLAMENCA: HISTORIA, EVOLUCIÓN Y PROBLEMAS.

EJEMPLO 11

**"Taranto"**

Voz

Guitarra

La7

ReM

peipeipei

peipeipei

EJEMPLO 12

SIN MOTIVO NI RAZON

guitare: PACO DE LUCIA  
 chante: CAMARON

transcription: Alain Faucher

capo: V

sin motivo ..... y sin razon ..... la hi .....

ze ..... florir un dia .....





EJEMPLO 15

COMPASES RASGUEADOS

SOLEÁ

QUERRERO

**Nº 1**

T ↑ T ↑ p a i p ↓ i i i ↓ \* ↓ i i i ↓ \* ↓ i i p a i p ↓ T ↑ \*

**Nº 2**

c a m i T T \* i \* i \* i T p T Ras A p

**Nº 3**

T p T p T p T T \* ↓ \* \* \* ↓ p } T p T p T

**Nº 4**

T ↑ T ↑ p ↓ \* ↓ i i i i i Ras 5 ↓ i i Ras 5 ↑ \*

**Nº 5**

T ↑ T ↑ p ↓ \* \* c a m i p i c a m i p i

**Nº 6**

Ras A p i Ras A p τ Ras A

EJEMPLO 16

**-SOLEÁ DE ALCALÁ-**

**-LETRA 1-**

COMPÁS 1

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
E		E7							Am		

*ni M*

*ni 7*

*la pena*

COMPÁS 2 (de resolución)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
(Am)	(G)	F							E		

*Comienzo al F*

(E)(cierre)

(fórmula 7-8-9)

(cierre)

COMPÁS 3 (Solo guitarra)

COMPÁS 4

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
E		E7							Am		

COMPÁS 5 (de resolución)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
(Am)	(G)	F							E		

COMPÁS 6

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
E	E7	F				G7			C		

*(G7)*

*del 7*

*de Hoyos*

COMPÁS 7 (de resolución)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
(Am)	(G)	F							E		

COMPÁS 8

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
E	E7	F				G7			C		

*(G7)*

COMPÁS 9 (de resolución)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
(Am)	(G)	F							E		



# El flamenco como patrimonio inmaterial de la humanidad, un estudio del fenómeno en Jerez de la Frontera.

Hélène Giguère

Antropóloga.

## Introducción.

Este artículo se inscribe en el marco de mi investigación de doctorado en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París y la Universidad de Sevilla<sup>1</sup>. La tesis doctoral pretende analizar el proceso de *patrimonialización* de lo inmaterial según la definición de la UNESCO<sup>2</sup>, comparando los niveles institucionales y populares de dos sectores ejemplares en Jerez de la Frontera: el vino y el flamenco.

Coincide con esta elección la reciente propuesta de declaración del flamenco como “Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad”, en marzo de 2002<sup>3</sup>; por parte de la Diputación de Cádiz (Partido Andalucista), el Ayuntamiento de Jerez de la Frontera y la Junta de Andalucía. También en el ámbito académico, algunos teóricos (Moreno, 2002; Steingress, 2002) que estudian el flamenco se dirigen en el sentido que sugiere Cristina Cruces Roldán (2000:15) escribiendo que “urge en este momento una reflexión sobre el flamenco como verdadero patrimonio cultural”. Por otra parte, el sector del vino ha difundido la imagen de Jerez en el extranjero y ha influido mucho la cultura y la historia locales. Pero su importancia a nivel de empleo ha disminuido radicalmente con las fases de industrialización y tecnologización de los procesos de trabajo y más que todo por el reciente control del mercado por las multinacionales. También la comparación de una actividad comúnmente más conocida por su aspecto artístico con otra que lo es por su fuerza económica (teniendo en cuenta que las dos poseen tanto su lado económico como artístico) proporcionaría una comprensión más profunda del contexto cultural jerezano y de la complejidad de las implicaciones del concepto de patrimonio inmaterial. Además, mi intención de analizar las percepciones y preocupaciones, tanto a nivel institucional como

1. El doctorado está financiado por el Consejo de Investigaciones en Ciencias Sociales de Canadá. El artículo tiene como base los datos empíricos recogidos en el trabajo de campo, el cual aún se encuentra en fase de ejecución.
2. “Prácticas y representaciones –también los saberes, saberes-hacer, instrumentos, objetos, artefactos y lugares que les están asociados– reconocidas por las comunidades y los individuos como parte de su patrimonio cultural inmaterial, y que son conformes a los principios universalmente aceptados de los derechos humanos, de la equidad, de la durabilidad y del respeto mutuo entre comunidades culturales. Este patrimonio cultural inmaterial esta constantemente recreado por las comunidades culturales en función de su medio ambiente y de su historia y les procura un sentimiento de continuidad y de identidad, contribuyendo así a promover la diversidad cultural y la creatividad humana de la humanidad (UNESCO, 2002: 3)” [traducido del francés por la autora].
3. En mayo de 2003, al publicar este artículo, la UNESCO habrá comunicado su decisión en cuanto a esta propuesta.

popular, se confirma con el hecho de que estas *dos actividades disponen* de un fuerte dinamismo social e institucional en Jerez.

En este artículo, me concentraré en la “expresión cultural flamenca”. Utilizaré más el termino “expresión” antes que, por ejemplo “arte” (que se acercaría más al ámbito de profesionalización del flamenco), o “tradicción” (que podría transmitir una concepción costumbrista contraria a mi objetivo)<sup>4</sup>. Pretendo presentar una breve historia del concepto de patrimonio inmaterial según la UNESCO y tratar los aspectos generales de la propuesta del flamenco como patrimonio inmaterial en los niveles regional y local.

## 1. El patrimonio inmaterial según la UNESCO

« Mais comment intégrer des biens immatériels sur une Liste conçue pour voir les yeux [...] ? »

[¿Pero como integrar bienes inmateriales en un *Listado concebido para encaxar* los ojos [...]?] (Audrerie, 1998 : 99-101)

En 1999, la UNESCO decidió crear una distinción internacional para proteger los bienes inmateriales. Las acciones normativas de este órgano internacional en este tipo de patrimonio se iniciaron en 1973 en Bolivia en cuanto al tema de los derechos de autor en el caso del *folklore*. En 1989, la consideración se ha extendido hasta *las parcelas de los conocimientos* o saberes locales, cuando la UNESCO firmó la recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular, reconociendo entonces su valor como *Patrimonio Universal de la Humanidad*. A principios de los noventa, con el fin de la *guerra fría* y con la globalización, la UNESCO intensificó su interés por el patrimonio inmaterial como fuente de identidad colectiva, de creatividad y de diversidad. En esta línea han sido desarrollados dos proyectos inspirados por la experiencia japonesa: los Tesoros Humanos Vivos (1993) y las Proclamaciones de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad (1997). Las primeras obras fueron declaradas en mayo 2001.

Como España e Italia son los países que ya disponen de la mayor cantidad de sitios declarados bienes del Patrimonio Mundial, no pueden presentar nuevas propuestas de bienes materiales en los próximos años (Becerra García, 2002). La nueva categoría “inmaterial” les permite seguir presentando propuestas, las cuales contribuyen, por ejemplo, al dinamismo de las actividades turísticas.

Para que un bien material o inmaterial sea reconocido oficialmente por la UNESCO, el estado nacional debe demostrar que tiene un interés y también los recursos para conservarlo y revitalizarlo. El estado debe también justificar el peligro de *extinción de esta manifestación cultural* y asegurar la implicación de la comunidad y de los depositarios de la *tradicción* en el plano de protección, transmisión y valorización. Las manifestaciones *elegidas* deben también formar parte de la identidad colectiva.

4. Como Steingress, considero el flamenco y su patrimonialización como una expresión o fenómeno cultural, debido al hecho que su “análisis está ligado al conjunto de factores sociales y culturales que forman el punto de partida observable para la explicación de su realidad como manifestación estética” (1991 : 16).

Los proyectos están evaluados por su carácter excepcional, su representación identificativa cultural, artística, histórica o social del patrimonio propuesto, por su correspondencia con las orientaciones ideológicas de la UNESCO y también por la organización nacional con respeto a su salvaguardia. Según los criterios expresados por la guía oficial de los expedientes de candidatura, son exigidos:

- a. el mandato de las autoridades públicas o de ONGs para asegurar la revitalización del hecho o espacio cultural;
- b. la implicación de la comunidad y de los depositarios probados de la tradición en el plano de acción, de revitalización y de salvaguardia ;
- c. la eficacia de las medidas ya tomadas y de las medidas proyectadas para asegurar la salvaguardia (recogida y catalogación), la transmisión y la revitalización de dicho patrimonio” (UNESCO, 2001: 7).

Como subraya Audredie (1998: 102-3) en su análisis de la UNESCO y del Patrimonio mundial material, la debilidad principal del dispositivo actual es el control de los sitios protegidos. La UNESCO no puede ejercer ningún control o intervención sin la demanda del estado nacional. Los gobiernos están encargados de dar cuenta del estado de los bienes patrimoniales presentes en su territorio y las medidas que garantizan su conservación o revitalización, pero pocos estados se someterían a esta regla. Entonces, la opción elegida es convencer a la población y a los Estados de la importancia cultural y del potencial económico de los sitios protegidos y, a veces, del carácter irreversible de su degradación. Se puede suponer que este problema en relación al “control de los sitios” y la necesidad de implicar la población en el proceso de patrimonialización (es decir en la conservación, protección y puesta en valor) de sus bienes se aplicara también y de forma más compleja en el caso de un patrimonio inmaterial.

## **2. La propuesta del flamenco como “Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad” en Jerez de la Frontera.**

Utilizando como base de estudio las propuestas escritas por la Diputación de Cádiz y por el Ayuntamiento de Jerez de la Frontera, propongo un análisis de los discursos y de las prácticas observados en Jerez de la Frontera.

### **2.1 La Diputación de Cádiz**

Durante el año pasado se ha formulado una propuesta a la UNESCO por parte del Ayuntamiento de Jerez, de forma concertada y compartida con el Partido Andalucista de la Diputación de Cádiz. Analizaré brevemente el discurso presentado en el documento de proposición. Los motivos de la Diputación incluyen los siguientes temas:

- el carácter “genuino” y “ancestral” de esta expresión del pueblo andaluz;
- su “originalidad y proyección a nivel universal”;
- los modos y formas de cante como un “sello inconfundible de la identidad” cultural andaluza;

- su influencia en otros tipos de música a través del mundo;
- su expresión “pura”, pero también abierta a otras influencias externas;
- su tradición basada en la “transmisión oral de padres a hijos” y hasta la actualidad;
- la “proyección” planetaria por sus influencias en la música clásica, así como en la empatía que sus mensajes han provocado (la angustia vital, la alegría de la vida, la muerte, el amor, el desamor, la cárcel, la libertad, etc.) (Diputación prov. de Cádiz, 2002).

Estas características se perciben en Jerez a poco que uno practique unos días la *observación participante* (método de investigación antropológica) con los artistas y aficionados flamencos, sean de origen gitano o no. El discurso utilizado en ésta propuesta es más bien representativo respecto a las preocupaciones tradicionales de los antropólogos y no del “pueblo”, lo que nos permite pensar en una reapropiación y un uso instrumental del discurso antropológico en el discurso de la política cultural regional. Por ejemplo, se usa conceptos identitarios (refiriéndose a la “preservación”, autodeterminación de un grupo cultural sobre una práctica, valoración de una práctica asociada a un grupo marginalizado, tensión entre resistencia y estrategias de adaptación a la mundialización, etc.) que son ejemplos de estudios antropológicos tradicionales pero que corresponden también a los esfuerzos desplegados por el proceso de valoración del flamenco, a niveles local y regional, y en la propuesta del flamenco como Obra Maestra del Patrimonial Oral e Inmaterial de la Humanidad.

En esta propuesta, los argumentos de “genuidad”, de “pureza” y de *representatividad por “antigüedad”* demuestran una voluntad de *defender un patrimonio vivo y popular* (leer “del pueblo”) arraigado en el territorio y la historia de los andaluces, la cual *contiene—como todas las historias— sus mitos y personajes para fomentarla*. Estos *mitos y personajes* de varias décadas siguen aumentando con una cierta dialéctica entre la *aceptación de la innovación* y la reproducción de las formas y estilos aceptados y reconocidos. En esta tensión se fomenta el “sello inconfundible de la identidad andaluza”, lo cual valoraba hasta ahora una diversidad de “escuelas” o estilos arraigados en las generaciones anteriores. Así, la relación de “padres a hijos” está promocionado como un sistema de transmisión del saber todavía existente.

El discurso utilizado en la argumentación de ésta propuesta valora la transmisión oral tradicionalmente familiar mientras oculta de cierta manera el pasaje a las academias formales y a la integración de extranjeros a grupos de artistas flamencos reconocidos localmente como internacionalmente. La referencia a la “originalidad y proyección *universal*” se refiere más a una originalidad intrínseca que alcance la “universalidad” musical y humana debido a la profundidad de sus raíces que a una creatividad contemporánea, a un dinamismo actual.

Los argumentos entonces apoyan la idea que el flamenco se *ha transmitido* en todos los continentes y ha “contaminado” o “conquistado” otros estilos musicales. Se hace una breve alusión al hecho de que el flamenco estaría “también abierto a otras influencias externas”. Pero nada en la propuesta revela la riqueza del mestizaje como componente fundamental del flamenco. Tampoco se trata de un flamenco como práctica social y cultural dinámica y entonces expresión de los cambios sociales.

Después de haber analizado esta propuesta, y sin ajuiciar la pertinencia de sus objetivos

económicos y políticos, se observa que una percepción esencialista del flamenco sigue siendo un argumento de protección social y cultural en las instituciones y que el valor del mestizaje, de la creatividad contemporánea y de los intercambios culturales igualitarios están ocultos. En este sentido, se puede presentar un proceso de *museificación* del flamenco, como lo plantea el Ayuntamiento de Jerez en su proyecto *Jerez, Capital del Flamenco*.

## 2.2 El añadido del Ayuntamiento de Jerez de la Frontera

El Ayuntamiento de Jerez apoya la propuesta de la Diputación de Cádiz, siguiendo una iniciativa del Centro de Estudios Históricos de Andalucía (CEHA) y del Partido Andalucista. Su propuesta lleva más o menos los mismos argumentos que aquella de la Diputación de Cádiz, completados por el hecho de que la transmisión oral de esta expresión sigue viviendo *“fundamentalmente en la ciudad de Jerez, considerada por muchos como la cuna mundial del flamenco, cuyo reconocimiento oficial como Jerez Capital Mundial del Flamenco iniciamos paralelamente con esta propuesta”* (Gómez Bernal –Ayuntamiento de Jerez–, 2002).

Este añadido me permite desarrollar un breve análisis de las particularidades de la identificación de Jerez con lo flamenco según los datos (en corriente de recogida): Primero, en Jerez existe una fuerte valoración del proceso de transmisión tradicional del saber pero también del mestizaje, en el flamenco como también en otros ámbitos. El método tradicional, de padres a hijos, esta vinculado en el discurso como método “puro” o “ideal” asegurando un conocimiento y una preservación de las raíces del flamenco “correcto”, *“porque ahora hay mucha confusión”* tal como lo dicen numerosos aficionados y profesionales. Del otro lado, iniciativas de base están desempeñadas en la multiplicación de las escuelas de baile, de toque y muy recientemente de cante, cada cual ofreciendo condiciones y especialidades particulares. Jerez de la Frontera, ciudad de aproximadamente 200.000 habitantes, cuenta aproximadamente diez escuelas *oficiales*<sup>5</sup> (ocho de baile, dos de toque y todavía cero de cante) y diez peñas (dos están en proceso de organización). Pero varios artistas, profesionales o no, suelen ofrecer clases informales sin estar registrados como escuela. Esta informalidad permite la transmisión de una diversidad de métodos y estilos como la valoración, con mayor o menor técnica<sup>6</sup> según los profesores, de la “personalidad” artística de los alumnos en la vinculación de esta expresión cultural. El proyecto del Ayuntamiento *Jerez, Ciudad del Flamenco* (Ayuntamiento de Jerez, octubre 2002: 14-15) tiene como objetivo centralizar los recursos y fuentes de formación e investigación “para la

5. Por “oficiales” me refiero a profesores que enseñan en una base regular en un sitio fijo. Dentro de ellos, una minoría está homologada. En cuanto al cante, una academia ofrecer clases formales de cante este año.

6. Como lo precisa Cruces (2002) y tal como observado en Jerez, suele existir una asociación discursiva entre el flamenco “técnico” y “payo” y entre el flamenco “más puro” y “gitano” y por supuesto entre “profesores de academias” (payos) y los de estilo más “salvaje” o “primitivo” (gitanos) como lo dicen ellos mismos. Merece anotar que esta distinción entre *academicos* y *salvajes* no vincula los prejuicios negativos que podríamos sospechar al uso del término “salvaje”. De hecho, el uso de esta palabra está connotado de *pureza*, de *autenticidad*, de *gitanismo* y de una proyección cultural y artística más valorada. El uso de estas distinciones y su interés revelan “la lectura de autenticidad que desprende el gitano, y que parece otorgar denominación de origen flamenca a uno de ellos. (Cruces, 2002 : 103)” pero hace falta averiguarse que estas categorías están también lejos de la práctica.

promoción del arte flamenco. La construcción de este *equipamiento responde* la política del Ayuntamiento de Jerez de llenar de contenido, como se recoge en *Plan Integral del Centro Histórico*, esta parte de la ciudad [...]”. Numerosos artistas y profesores se muestran preocupados por no haber sido consultado o informado sobre este asunto. En Jerez, el campo de la transmisión del saber (y también de un poder de actuar o enseñar) *está ahora* configurado como un campo de estudio fértil, incorporando numerosos debates ideológicos y materiales.

Una segunda particularidad consiste en la valoración de la convivencia pacífica entre gitanos y *gachos*. La omnipresencia del flamenco en la historia de la ciudad sería una de aquellas consecuencias. Según las entrevistas realizadas, existiría una discriminación positiva de lo gitano en el flamenco. Esto se puede observar en algunas peñas, sobre todo las que gozan de un apoyo económico y político importante de parte de las instituciones públicas y privadas, apoyo que se dedica generalmente a la organización de actividades o acontecimientos públicos con sabor “tradicional”. La presencia de socios gitanos, y sobre todo perteneciendo a familias cultas percibidas como vínculos del flamenco por la sangre (Thède, 2000: 139), atribuye generalmente un orgullo a la peña y los peñistas. Y aún que sea de vez en cuando mitificada, la cultura gitana, según el discurso local tanto por parte de profesionales como de aficionados, ha sentado las bases del flamenco en Jerez. ¿Por qué entonces la propuesta de *Jerez, Capital Mundial del Flamenco* como la de *Jerez, Capital del Flamenco*, no exprime esta deuda en sus justificaciones referidas al flamenco como patrimonio?. Como cabe suponer, el reconocimiento de esta deuda todavía no es comúnmente aceptada en la sociedad andaluza, ni en el resto del territorio español.

Tercero, desde quince años, el Ayuntamiento de Jerez ha iniciado de *una manera más* importante la transformación de la economía del sector primario al sector terciario, es decir al de los servicios, principalmente turísticos. Una de las estrategias consiste en realizar acontecimientos de envergadura internacional para alimentar la economía local de forma continua. Esta relación entre Jerez y el extranjero es antigua, y se ha fomentado mucho por la industria vitivinícola del Sherry. Entonces, como lo expresaba el grito de jaleo “España, Jerez!” de Lola Flores, en el sentir jerezano no existen espacios intermedios entre Jerez y el extranjero (“España” representa en este caso la puerta al mundo exterior), lo que refuerza el sentido de pertenencia a una localidad/colectividad de tamaño reducido (pero constantemente creciendo) que goza de una vista internacional, tanto por el vino como por el flamenco (entre otros, por su Festival de Flamenco). Este jaleo representa el profundo arraigo del flamenco en las esferas local y global, niveles que se alimentaban mutuamente ya en los años ochenta.

Entonces, por una parte, las instituciones políticas utilizan un discurso *bastante esencialista* para promover el reconocimiento del flamenco como *Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad*. Por otro lado, el proceso de institucionalización del

7. Tenemos en esta cita un ejemplo de la prioridad dado a la urbanismo en la gestión de esta ciudad y de la relación íntima entre la cultura y las estrategias urbanísticas. Aunque este tema tiene mucho *que ver con* la patrimonialización de los espacios culturales, no tenemos aquí la posibilidad de desarrollarlo como se le merecería.

flamenco en Jerez de la Frontera se forma en un sentido más vertical que horizontal, es decir, más por las estructuras administrativas y orientaciones políticas que por las iniciativas de la población, la cual “*se busca la vida como puede*”, según el dicho local. Además, esta tendencia centralizadora y reductora parece perjudicar a la diversidad estilística y a la valoración de la personalidad en la expresión flamenca, dos aspectos que le han dado su fama. La convivencia con personas pertenecientes a otros grupos culturales ha sido y sigue siendo un enriquecimiento, sea económico o simbólico, por medio de tomar préstamos y prestar componentes culturales e identitarios. Pero este carácter no está revelado en la propuesta de patrimonialización.

Para concluir este análisis, la formulación del concepto de patrimonio inmaterial por la UNESCO y sus estrategias de protección tienen sus objetivos y podrían tener un efecto dinamizante al nivel de la economía local. Se observa que la respuesta local, provincial y regional con la propuesta del flamenco como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad y su justificación “antropológica” olvide o occulte ciertos aspectos fundamentales de la actual y antigua situación y dinámica del flamenco como manifestación o expresión cultural y/o artística. Para entender las bases “reales” del actual proceso de patrimonialización, recuerdo que el proceso de institucionalización del flamenco está relacionado con el sector del turismo cultural, y como tal, se lo puede observar en las publicaciones editadas por la Junta de Andalucía, por ejemplo, promocionando la “Ruta del flamenco”, por nombrar solamente esta. Merecería profundizar en el futuro el análisis de la elecciones estratégicas en favor del esencialismo, de la búsqueda y de la creación de autenticidad en la industria turística.

El proceso de patrimonialización, que está ahora en relación con el fenómeno de mercantilización y de capitalización, se inscribe también en la muy antigua corriente de estrategias individuales y colectivas de la construcción de imágenes simbólicas e identificativas utilizadas para la transmisión de una expresión cultural que vincula una visión compleja de su medio ambiente humano y natural. Como lo dice Ortiz (2000: 242)<sup>8</sup>: «Curiosamente, el primer patrimonio popular recogido en España (y en todas las sociedades con fuerte componente rural) no fué un patrimonio “material” sino “inmaterial”. Existen varias razones a esto, pero la más determinante queda en el hecho de que el pueblo<sup>9</sup> se percibe como un depositario, mediocre, de un patrimonio noble heredado del pasado y de la naturaleza”. Y a esta estrategia de construcción emblemática e identitaria correspondería el flamenco.

En fin, esta demostración me permite ahora subrayar que el patrimonio, sea material o inmaterial, traspasa de lejos las estrategias institucionales. Su vehículo fundamental y

8. «Curieusement, le premier patrimoine populaire qui fut rassemblé en Espagne (et dans toutes les sociétés à forte composante rurale) n'est pas un patrimoine «matériel», mais «immatériel». Il y a plusieurs raisons à cela, l'élément le plus déterminant demeurant le fait que le village est perçu comme un dépositaire, médiocre, d'un patrimoine noble issu du passé et de la nature. (Ortiz, 2000: 242)».

9. En este contexto, la autora se refiere a *pueblo* como aglomeración geo-humana, *le village*, y no a la población, *le peuple*, aunque tomar el uno por el otro refuerza el impacto de su pensamiento.

principal es el dinamismo social constituido por las culturas e identidades, que a sí mismo las constituye. Dentro de esta relación entre el dinamismo social y la cultura existen posiciones y visiones individuales que aceptan, integran, contestan y transforman los símbolos de la herencia. Todavía queda mucho por debatir y analizar, con la participación de los diversos grupos sociales, en el proceso de la *patrimonialización* (actualmente tan dinámico) de la cultura en general y del flamenco en particular. En este sentido, y para estimular las reflexiones ulteriores, les dejo con una cita de Bernard Schiele, historiador canadiense:

“El patrimonio [...] es una mirada puesta en un, “bien-que-nos-posee en *en cuanto* lo posemos” (Chastel, 1980: 112). Califica una actitud. *Una actitud que se constituye por* y para el acto que establece una relación con el tiempo y con el espacio, y de manera correlativa, constituye al sujeto como actor en el tiempo y en el espacio. Entonces, el patrimonio es una manera de pensar el mundo y de pensarse dentro del mundo. No será cuestión entonces de encerrarlo en monumentos, sitios, artefactos, saberes, *saber-haceres*, tradiciones. Ellos anclan la mirada, le fijan referencias, la balizan” (2002: 218)<sup>10</sup>.

### Bibliografía de las obras citadas

- AUDREDIE, D., R. Souchier y L. Vilar. 1998. *Le patrimoine mondial*. Paris: PUF. 127 p.
- AYUNTAMIENTO DE JEREZ. 2002. “Una Ciudad del Flamenco”. En *Jerez Inolvidable*. Octubre 2002, no.15, p.14-15.
- BECERRA GARCÍA, J. M. 2002. “Los Bienes Patrimonio de la Humanidad en Andalucía”. *In Patrimonio Histórico Boletín*, no. 40-41, p. 148-152.
- CRÚCES ROLDAN, C. 2002. *Más allá de la Música. Antropología y Flamenco*. Sevilla: Signatura de Flamenco.
- CRÚCES ROLDAN, C. 2000. *El flamenco como patrimonio. Anotaciones a la declaración de los registros sonoros de la Niña de los Peines como bien de interés cultural*. Sevilla: Bienal de Flamenco.
- GÓMEZ BERNAL, M. Á.. 2002. *Propuesta a comisión de gobierno. Documento interno*. Ayuntamiento de Jerez de la Frontera.
- DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE CÁDIZ. 2002. *Al pleno de la diputación de Cádiz, exposición de motivos*. Documento interno. Cádiz.
- MORENO, I. 2002. *La globalización y Andalucía. Entre el mercado y la identidad*. Sevilla: MERGABLUM.

10. «Le patrimoine, comme je viens de le suggérer, est un regard posé sur un «bien-qui-nous-possède autant et plus que nous le possédons» (Chastel, 1980 : 112). Il qualifie une attitude. Une attitude qui se constitue dans et par l'acte qui établit un rapport au temps et à l'espace, et de manière corrélatrice, constitue le sujet comme acteur dans le temps et dans l'espace. Du coup, le patrimoine est une façon de penser le monde et de se penser dans le monde. Il ne saurait donc être question de l'enfermer dans des monuments, des sites, des artefacts, des savoirs, des savoir-faire, des traditions. Ceux-ci ancrent le regard, lui fixent des repères, le balisent (Schiele, 2002 : 218)».

- ORTIZ, C. 2000. «La question du patrimoine». In *Ethnologie française*, XXX, 2000/no.2. avril-juin. PUF. pp. 241-249.
- RUIZ BALLESTEROS, E. 2000. *Construcción simbólica de la ciudad. Política local y localismo*. Madrid/Buenos Aires: Miño y Dávila.
- SCHIELE, B. (dir.). *Patrimoines et identités*. Québec: Musée de la civilisation de Québec.
- STEINGRESS, G. 1993. *Sociología del Cante flamenco*. Jerez: Junta de Andalucía/Centro Andaluz de Flamenco.
- STEINGRESS, G. 2002. «El flamenco como patrimonio». In *Diario de Sevilla*, 29/09/2002:
- THÈDE, N. 2000. *Gitans et flamenco. Les rythmes de l'identité*. Paris: L'Harmattan.
- UNESCO. 2001. *Guide pour la présentation des dossiers de candidature. Section du patrimoine immatériel, Division du patrimoine culturel*. Paris: UNESCO.
- UNESCO. 2002. Premier avant-projet de Convention internationale pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel. Paris: UNESCO.



# Polisemias del flamenco en la música española actual.

Marta Cureses

Musicóloga. Univ. de Oviedo.

En los últimos veinte años el flamenco ha cobrado un interés de primer orden en el ámbito de las investigaciones musicológicas. Como lenguaje universal se ha convertido en centro de interés de diversos foros, si bien la musicología positivista hace relativamente poco tiempo que se ha ocupado de su estudio. Es bien sabido que, en ese ámbito, Joaquín Turina y Manuel de Falla estuvieron entre los primeros en abordar su consideración –con diferente enfoque– a partir de sus respectivos escritos sobre el tema, y de hecho fueron en su momento referencias obligadas por ser casi las únicas a las que se confería un cierto rigor academicista. Desde entonces hasta hoy el panorama ha cambiado sustancialmente y el flamenco ha adquirido un status de pleno derecho en estudios rigurosos que rebasan los límites del folclore e incluso de la etnomusicología como disciplina sistemática, para extenderse a los campos de la musicología histórica, y en especial a la sociología y antropología como disciplinas fundamentales para su consideración.

Algunos de estos estudios fueron abordados hace unos años en el libro “La bibliografía flamenca a debate”<sup>1</sup>, un proyecto editorial en el que colaboraron diversos autores poniendo de relieve la diversidad de enfoques y la variedad de propuestas de signo deliberadamente academicista y entre los que se cita la “Flamencología” de Anselmo González Climent –prologado por José M<sup>a</sup> Pemán– como uno de los hitos en la historia de esta bibliografía, pese a las posibles carencias que pueda contener.

En el último Coloquio Internacional organizado por el Centro de Investigaciones Etnológicas “Angel Ganivet” se abordó el tema de las transculturaciones musicales mediterráneas<sup>2</sup>; hoy parece necesario recordar el acierto del rótulo con el que se convocó aquel encuentro porque el tema que aquí se trata es también, en cierta medida, un ejemplo de transculturación; de transculturación musical e ideológica. La música es un fenómeno social en todas las culturas orientales y occidentales, y es a partir de la Sociología (por supuesto, también desde la antropología, como ya se ha mencionado) no como ciencia auxiliar sino fundamental para su estudio, desde donde se han vertido interesantes aportaciones sobre el tema. El flamenco, fenómeno social y musical de manifestaciones plurales, durante mucho tiempo reducto para expertos volcados en su estudio, en la profundización de unas raíces bien hondas de por sí, ha trascendido por fin la esfera de la especialización filtrando su esencia más auténtica, medular y, si se quiere, incuestionable, en la creación sonora más alejada de sus presupues-

1. En edición de Cristina Cruces; Consejería de Cultura (Junta de Andalucía), Centro Andaluz de Flamenco. Sevilla, 1998.
2. Coloquio Internacional «Antropología y Música. Diálogos 3». *Transculturaciones Musicales Mediterráneas*. Granada, 15 al 17 de noviembre de 2000. Nuestra aportación entonces fue posteriormente publicada en las Actas del Coloquio con el título «Diálogos con otras culturas: músicas mediterráneas»; *Música Oral del Sur* nº5. Centro de Documentación Musical de Andalucía. Granada, 2002; pp. 67-80.

tos, en la música que muchos no han dudado en denominar *culta*, como el resto de las músicas no lo fuesen.

La sensibilidad que algunos compositores procedentes de una formación que podría definirse como clásica –convencional, tradicional o escolástica– han demostrado hacia el flamenco como fenómeno de sesgo universal, demuestra no sólo una especial disposición estética para saber captar sus valores sino incluso una perspicacia depurada a la hora de buscar inspiración en unas raíces que, se reconozca o no, interesan cuando menos a todas las músicas de la península ibérica. Pese a lo que puedan sostener las teorías más puristas (aunque no se entienda la razón de mantener esta denominación *al día de hoy*), no es necesario haber nacido en el sur para sentir la atracción, la fuerza del flamenco (conviene reconocer que la ley de gravedad existe, también en la música española); ni siquiera parece necesario haber tenido maestros andaluces para manifestar una inclinación y sensibilidad hacia una música de orígenes antiguos.

No es éste el lugar de entrar en pormenores que se apartan del tema central, si bien señalamos al menos tres referencias; la primera de ellas trasciende el ámbito musical, lo que la convierte en mucho más interesante: «Mythos y Téchne: sobre las presuntas supervivencias moriscas en la contemporaneidad» del profesor José Antonio Alcantud<sup>3</sup>, donde se suman estudios sobre linajes o unidades de parentesco, técnicas arquitectónicas o lengua y toponimia a aquellos sobre la música tradicional repentizada; la segunda: “De las melodías del reino nazarí de Granada a las estructuras musicales cristianas”, de Reynaldo Fernández Manzano, un texto de referencia, que bucea en cuestiones tan interesantes como las diferentes y progresivas fases en la suplantación de las estructuras musicales del reino nazarí<sup>4</sup>. En ambos textos se ofrecen datos de interés para el estudio de una confluencia de culturas que revierte en géneros de cuño plural. Y la tercera, una reflexión desde la práctica antropológica ofrecida por Manuel Lorente en su “Etnografía antropológica del flamenco en Granada. Estructura, sistema y metaestructura”<sup>5</sup>. También, en esa misma línea de clarificación y superación de categorías se encuentra el prólogo de Manuel Ríos Ruiz a “El gran libro del flamenco”, donde puntualiza que el flamenco «es la superación musical del folklore andaluz, por lo que se considera un arte compuesto de cante, baile y música, y poseedor de una deslumbrante cantidad de vertientes o estilos, que lo hacen único o sorpresivo»<sup>6</sup>; rastreando además en las raíces etimológicas de su denominación «se sumerge y sumerge a los lectores en los meandros de una historia de fascinante y enriquecedor mestizaje cultural»<sup>7</sup>, lo que reincide en la fenomenología de un proceso de transculturación evidente.

3. Incluido en su libro *Lo moro. Las lógicas de la derrota y la formación del estereotipo islámico* (tutchos). Viento plural. Barcelona, 2002; pp. 90-112.

4. Publicado en 1985 por la Diputación de Granada, Fernández Manzano señala en su estudio las tres fases que comprenden los años 1492 a 1529, 1530 a 1565 y de 1566 a 1570, fechas en las que la guerra de las Alpujarras y la expulsión de los moriscos de Granada conllevaron la supresión de sus músicas y «la suplantación de las tradiciones populares y folklóricas del reino nazarí de Granada por la música y las tradiciones populares cristianas».

5. Universidad de Granada. Diputación de Granada y Centro de Investigaciones Etnológicas Angel Ganivet, 2001.

6. Manuel Ríos Ruiz, *El gran libro del flamenco*. Calambur. Madrid, 2002 (2 volúmenes).

7. Juan Ignacio García Garzón, «Sabiduría jonda». *Blanco y Negro Cultural*, 4 de enero de 2003; p. 18.

En cuanto al interés manifestado desde los lenguajes musicales contemporáneos de aquellos que no han nacido directamente vinculados al mundo del flamenco se pueden encontrar buenos ejemplos, aunque no es menos cierto que en muchos casos este género revierte en ciertos catálogos como algo transitorio o incluso anecdótico. Anecdótico no equivale en este caso a trivial. No puede olvidarse que el conocimiento profundo del género resulta imprescindible para adentrarse con seguridad en experimentaciones transculturales de este tipo.

Tal vez, como sostiene Gerhard Steingress, debería clarificarse o al menos dejar de darle vueltas al concepto de pureza en el flamenco, y también revisar el concepto de tradición: «paradójicamente, hoy, ante el trasfondo de la discusión sobre la globalización de las culturas, la historia crítica del flamenco, librada del peso de su interpretación etnocentrista, esencialista y nacionalista, se nos revela como proceso y producto de una continua hibridación musical y artística del género desde sus comienzos en el siglo XIX. Ante este hecho, la muy discutida y reclamada pureza del cante revela matices culturales que van más allá de la creación artística y exigen cierta sensibilidad con respecto al valor que se adscribe al arte flamenco por distintos colectivos relacionados con él»<sup>8</sup>. Añadimos que quizá debería revisarse el concepto de clásico en la línea que él sugiere: lo clásico no es lo mejor, ni lo más puro, ni lo más nada. Lo clásico ha generado modelos y moldes y por tanto es un término aséptico y extraño a la calidad como sinónimo.

### De Mauricio Ohana a Mauricio Sotelo

El nombre de Mauricio Ohana (Casablanca 1913- París 1992) suele mencionarse precisamente como ejemplo de autor dedicado e interesado en la investigación sobre diversas músicas, entre ellas las músicas árabes y especialmente el flamenco, sobre las que volcó sus esfuerzos desde que inició su actividad compositiva en 1950 y a lo largo de muchos años, hasta aproximadamente 1965.

No obstante, la complejidad de sus orígenes culturales -de ascendencia andaluza, en parte gibraltareño en parte castellano- llevaría a la necesidad de mencionar campos sonoros y estéticos diversos. Ohana adquirió la nacionalidad francesa en 1976; sin embargo, la cultura del sur -de la que emerge- supera las fronteras y contornos políticos de cualquier país, además de que durante su vida Ohana se refirió siempre más a raíces culturales e influencias geográficas que a nacionalismos o nacionalidad<sup>9</sup>.

Son bien conocidas sus tempranas informaciones sobre el cante jondo, sobre la zarzuela, sobre las canciones de gesta y sobre las músicas de España en general. También sus devociones por las bellas artes -estuvo dos años en la École de Beaux-Arts y luego, en 1934, en la École Nationale Supérieure des Arts Decoratifs- así como sus contactos con Mallet Stephens y las visitas esporádicas al estudio de Le Corbusier. Los demás contactos con nombres de primera línea del panorama musical francés (Lazare-Lévy, Daniel Lesur, entre

8. Gerhard Steingress, *Sobre Flamenco y Flamencología*. Signatura Ediciones de Andalucía. Sevilla, 1998; p.16.

9. Caroline Rae, «Maurice Ohana», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. vol. 23, pp. 361-364. Mac Millan Press. London 1999.

otros) no vienen directamente al caso ahora. Pero sí interesa en cambio su primer contacto con “La Argentinita” en 1936 y la gira de conciertos que ofrecieron ambos, integrando un trío junto a Ramón Montoya<sup>10</sup>. Ohana aparece, además, citado en algunas historias de la música española<sup>11</sup>, y aunque adoptase la nacionalidad francesa, en ciertos sectores andaluces se enfatiza su ascendente español.

Las incursiones en el ámbito etnomusicológico en sus desplazamientos por el norte de África incrementaron su interés por las músicas étnicas, las músicas de improvisación y por todo aquello que infirió a través de los viajes por las montañas del Atlas, de sus contactos con los bereberes y la participación en sus ceremonias tribales. En este punto merece la pena hacer un alto siquiera para detenernos en un aspecto poco a nada frecuentado por la musicología histórica positivista.

De estas músicas, muchas veces improvisatorias tanto vocal como instrumentalmente, infirió inmediatamente –entre otros elementos que por conocidos deben obviarse aquí– el carácter microtonal de algunas expresiones musicales, especialmente en aquellas de tipo vocal. Las melodías microtonales presentes en la música árabe son una fuente inagotable de sugerencias que tienen mucho que ver con el desarrollo de la música vocal a nivel internacional a partir de los años cuarenta, no porque exista una inspiración directa sino porque el procedimiento digamos que ya estaba inventado, especialmente en el ámbito improvisatorio.

El maqam, tal y como lo describe Habib Hassan Touma<sup>12</sup>, no conoce organización fija con respecto al parámetro temporal, ni en relación a los compases ni a la métrica, pues no son fijos e incluso en ocasiones están mediatizados por las características interpretativas del ejecutante (y por tanto tampoco puede decirse que sean típicos o propios del maqam en cuanto tal).

Las conexiones con el cante flamenco son igualmente obvias; cuando en el año 2002 se grabó en Luxemburgo su obra para clavecín, el título del texto que acompañaba al disco compacto no dejaba lugar a dudas: «Un clavecín ibérico» (An Iberian Harpsichord); estas son sus músicas que más se han difundido después en Francia y Europa en general, también en América. Pero, volviendo al ámbito de las especulaciones sonoras de Ohana, todas las investigaciones que llevó a cabo sobre el tema tuvieron siempre un interés en cuanto a su aplicación directa a la composición –en páginas como “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, “Tiento” o “Trois graphiques”– y no de tipo musicológico, aunque escribió varios artículos sobre el tema y textos para algunas grabaciones<sup>13</sup>.

Su primera obra importante será precisamente el “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”

10. «Together with the guitarist Ramón Montoya, Ohana and La Argentinita formed a trío *ashade a tour of Spain and northern Europe* that included appearances at the Salle Pleyel and the Arts Theatre Club in London». Caroline Rae, *op. cit.*

11. Por ejemplo, Tomás Marco lo incluye, aunque sea para considerarlo «extranjero» (como, por ejemplo, al tan reivindicado desde Asturias Julián Orbón) en su *Historia de la Música Española. Siglo XX*. Alianza. Madrid 1983 (2ª edición, 1989).

12. Habib Hassan Touma, *La música de los árabes*. Alpuerto. Madrid 1998.

13. «Le Flamenco», para *Los Gitanillos de Cádiz* en el Club Français du disque; «La Niña de los Peines», en *Le Chant du Monde* para Harmonia Mundi, entre otras.

(1949-1950), donde toma como modelo –en términos de escritura musical– “El Retablo de Maese Pedro” de Manuel de Falla. Ohana consideró el clave con la misma esencia que la guitarra, con una actitud muy española; y de hecho las dos primeras obras para clave –“Sarabande” y “Tiento”– disponen de versiones alternativas para guitarra.

El clave como solista en el “Llanto...” de García Lorca volverá a serlo años más tarde en su ópera sobre texto de Fernando de Rojas “La Celestina”, donde comparte protagonismo con la percusión. Para el clave toma prestados de la guitarra flamenca los impactantes acordes del rasgueado, que se convierten en un arquetipo de su universo sonoro. “So tango” es la última pieza de Ohana escrita para clavecín, en 1991, a petición de la clavecinista Elisabeth Chojnacka, pero que no pudo ser estrenada hasta cuatro años después de la muerte de Ohana, en 1996, en la Comédie de los Campos Elíseos. Un homenaje a la memoria del tango argentino –Carlos Gardel– pero también una paráfrasis de su estilo, una pieza totalmente clásica, escrita en tonalidad mayor, con un interludio en menor seguido de una repetición en la que se amalgaman los ritmos del tango, la copla, la habanera... y en la que, por supuesto, se mezclan los orígenes del tango argentino con las diversas versiones y adaptaciones de los ritmos ternarios de subdivisión binaria en binarios de subdivisión ternaria y binarios de subdivisión binaria.

En las diversas promociones de compositores españoles, nacidos a partir de la primera década del siglo XX, son muchas las incursiones en este ámbito, aunque con diversa suerte e intención. Los nombres de Xavier Montsalvatge –“Concierto del Albaycín”– Antón García Abril– “Alegrías”, “Chufillitas del Niño de la Palma” (de “Doce Canciones” sobre textos de Rafael Alberti), “Concierto Mudéjar”, “Introducción y fandango” o “Sonatina del Guadalquivir” –Carlos Cruz de Castro– “Lamento”, integrado después en su ópera “La sombra del inquisidor”- Manuel Angulo en su “Andaluz”, José Luis Turina en “Copla del Cante Jondo”, y otros que como Josep Lluís Berenguer o Eduardo Polonio han combinado las raíces flamencas con la electroacústica, e incluso Joan Albert Amargós y más recientemente Mauricio Sotelo, dan buena cuenta de la dedicación o la cita, a veces ocasional pero significativa, del género.

Sotelo (Madrid, 1961), que estudia y reside durante varios años en Viena, cuenta en su catálogo con páginas diversas en las que el flamenco aparece como núcleo proteico de su génesis: “Ángel de la tierra” (1997) para grupo instrumental, electrónica y dos cantaoras; su ópera “De amore, una maschera di cenere” (1996), para una plantilla similar a la anterior sobre textos de Peter Mussbach<sup>14</sup>. “In Pace” para cantaor y “Epitafio” sobre textos de José Ángel Valente, ambas de 1997, y otras anteriores como “Mnemosine”. “El teatro de la

14. *De amore* se estrenó en Munich –de hecho fue un encargo de la Bienal de esta ciudad– en abril de 1999, Sala Orff, dentro del Festival de Nuevo Teatro Musical, bajo la batuta de Sotelo y la dirección de escena de Mussbach, autor asimismo del diseño de los decorados. Mussbach hizo ya interesantes producciones de la *Lulú* de Berg o *The Rake's Progress* de Stravinsky. De las cuatro voces solistas, dos son clásicas –la soprano Salomé Kammer y el barítono Markus Eiche– y dos son flamencas –las cantaoras Eva Durán y Marina Heredia– y el conjunto instrumental está integrado por flauta, clarinete, saxofón, violonchelo, contrabajo, piano y percusión, además de efectos electrónicos en vivo y pregrabados en cinta. El argumento del texto de Mussbach desgana una historia de amor protagonizada por dos personajes sin nombre: El y Ella; las dos cantaoras desdoblán en espejo la pareja protagonista. Un *teatro de signos*.

memoria” (1994) para solistas vocales (entre los que se encuentra la voz de Enrique Morente) con textos de Valente y Giordano Bruno; también sobre textos de Valente compuso “Nadie” (1995-97) para cantadora, barítono, saxo, percusión y piano, o “Tenebrae responsoria” (1993) para cantador, tenor, saxo, trombón y piano.

Sotelo siempre ha manifestado una profunda atracción por el cante, algo que ha compaginado con su devoción por las experiencias tímbricas de Pierre Boulez, György Ligeti o Karlheinz Stockhausen, lo que implica una estética bifronte repartida entre la admiración por la tradición musical centroeuropea postserialista y las raíces más hondas del flamenco. En el cante jondo dice haber encontrado la verdadera y fértil inspiración como campo de investigación y especulación sonora, lo que le ha llevado a manifestar su deseo de escribir aquella música próxima a lo que los cantadores interpretan, entendiendo que la música comienza en el mismo acto de la escucha. También le interesó en su día el aspecto improvisatorio y por ello fue muy importante el trasvase de ideas con Enrique Morente así como las colaboraciones con Carmen Linares o Esperanza Fernández.

Del cante extrae y aprovecha la gran fuerza de comunicatividad, más que su posible exotismo; parece interesarle especialmente la perspectiva tímbrica de la voz, pues frente a los cantantes de ópera, de calidad uniforme en la generalidad de registros, en el cantador se dan una riqueza superior de matices incluso en un ámbito de voz más reducido. La voz se rompe de manera desigual y, por tanto —como manifestaba el compositor en una reciente entrevista— «tiene una gran calidad expresiva que da a las voces flamencas una carga al timbre sonoro que ya está dentro de una tradición que podemos ver en el último Wagner, Schumann, Luigi Nono... En las voces flamencas busco, parafraseando a Paul Klee, una infinita paleta de grados de intensidad, peso y luminosidad», así desde su perspectiva estas voces son mucho más ricas que algunas voces de ópera. Sotelo reconoce en el flamenco, más allá de los valores intrínsecos de la tradición oral, el arte de la memoria.

Su creación más reciente en este ámbito, “Si después de morir... (in memoriam José Ángel Valente)”, ha sido reconocida con el Premio Reina Sofía de Composición Musical en su XVIII edición del año 2000<sup>15</sup>. Una muestra excelente de las posibilidades de fusión de sonoridades orquestales clásicas con los recursos del flamenco y de los medios electroacústicos. Más allá de nuestras fronteras, la imagen identificable, reconocible, de la música española continua siendo, todavía hoy, aquella que remite al tónico andalucista. Parece evidente que ha llegado el momento de revisar también el concepto de tónico.

### El flamenco y la música de inspiración andaluza en la obra de Tomás Marco

El caso de Tomás Marco merece un punto y aparte. En su dilatada producción son muchos los títulos dedicados al tema, no siempre desde igual perspectiva. Es inspiración, y no excusa, lo que se revela a lo largo de muchas páginas que han tenido a Andalucía, su geografía y su

15. La única grabación disponible por ahora —aún no comercializada— es la de la Orquesta de Radiotelevisión Española, dirigida por Antoni Ros Marbà, con la voz del cantador Arcángel.

historia, su música y especialmente las raíces del flamenco, como fuentes de las que ha extraído buena parte de su esencia.

Lejos de los tópicos, más allá de la cita como recurso, el flamenco, Andalucía en toda su extensión sonora, ha cobrado forma de metáfora omnipresente de la que las páginas que a continuación se describen son pinceladas de trazo firme en un catálogo que alcanza las trescientas obras.

El río como metáfora sonora se encuentra en una creación temprana, en el “Concierto Guadiana” (1973), para guitarra solista y orquesta de cuerda; tiene que ver en su concepción con la fusión de procedimientos de la guitarra experimental y elementos de la guitarra andaluza. Elementos procedentes del folclore occidental andaluz se combinan incluso con otros del folclore portugués dibujados a trazos discontinuos sobre el fondo del continuo sonoro. Marco trabaja aquí sobre la base de la articulación con las texturas creadas a partir de sucesivas metamorfosis tímbricas<sup>16</sup>.

De largo alcance son los presupuestos de “Nuba”, compuesta también en 1973<sup>17</sup> para flauta, oboe, clarinete, violín, violoncello y percusión, un homenaje a la música arábigo-andaluza de tradición histórica por excelencia y de cuya forma principal, la nawá, toma su nombre. La obra «trata de confrontar las formas de emisión y articulación sonora de tres instrumentos de viento y dos de cuerda dispuestos alrededor de un eje de percusión. La misión principal de la percusión, aparte de su función tímbrica, es modular el discurso temporal de la obra, ya que la percepción del tiempo interno de la obra es mi principal preocupación compositiva. El material musical se compone de un desarrollo interválico que se va progresivamente ensanchando y contrayendo a lo largo de la pieza, proceso que guarda una estrecha relación con el desarrollo métrico y la construcción tímbrica. Aunque puede considerarse por su escritura como una obra para seis solistas, la superficie sonora total quiere guardar una considerable coherencia interna que haga percibir la música como un fluir unitario»<sup>18</sup>.

Justamente al año siguiente comienza a componer un “Concierto para violoncello y orquesta” (1974-76), basado en temas de canciones de Manuel de Falla con una pequeña alusión a Pau Casals<sup>19</sup>, dada la proximidad del centenario de ambos músicos.

«Como en otras obras anteriores –escribe su autor– mis preocupaciones en ésta parten del

16. El estreno tuvo lugar en The English Bach Festival de Londres el 5 de mayo de 1974, por el guitarrista Thomas Walker y la Orquesta de Saint John's Smith Square, dirigida por Cristóbal Halffter. La obra fue un encargo del *English Bach Festival* y está dedicada a Siegfried Behrend.

17. El estreno tuvo lugar en el Auditorio de Santiago de Compostela el 23 de mayo de 1973 por *Diabolus in Musica*, dirigido por Joan Guinjoan, aunque previamente había sido grabada por Radio Nacional de España en Madrid en el mes de febrero de ese mismo año bajo la dirección de José María Franco Gil. La obra está dedicada a Luis Izquierdo.

18. Tomás Marco, notas al programa del *Festival Internacional de Música* de Barcelona, diciembre 1974.

19. Se estrenó en el *Homenaje a Pau Casals* en un concierto organizado por la Comisaría Nacional de la Música, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural y Ministerio de Educación y Ciencia para dar a conocer las obras ganadoras del Concurso de Composición del Centenario de Casals en el Palau de la Música Catalana de Barcelona, el 14 de mayo de 1977, con Lluís Claret y la Orquesta Ciutat de Barcelona dirigida por Antoni Ros Marbá. El segundo premio de este concurso fue obtenido *ex-aequo* por Peter Klatzow (Springs, Transvaal, África del Sur 1945, que presentó su obra *La tentación de San Antonio*, inspirada en la obra de El Bosco), y Tomás Marco, con sendas partituras para violoncello y orquesta. La obra de Marco está dedicada a la memoria de Manuel de Falla y a Casals y su origen se debe a una sugerencia de Siegfried Palm.

deseo de cristalizar en una forma musical, abstracta por naturaleza, una serie de ideas culturales basándome en los mecanismos psicológicos de la percepción acústica y en la memoria humana. Como material de base utilizo aquí elementos extraídos de seis de las canciones de Falla y del “Cant dels ocells” en la versión de Casals (de esta última hay citas literales fragmentadas). En torno a estos núcleos se usan multitud de aspectos relacionados con distintos folclores ibéricos, ya sea en su articulación, modos de ejecución, clima sonoro, u otros elementos. Se trata de lograr una tensión dialéctica entre lo conocido y lo nuevo, la cultura adquirida y la viva, la raíz de lo popular y lo elaborado.

No hay en modo alguno una intención folclorista o nacionalista ni tampoco procedimientos de collage. Sí, en cambio, una reflexión sobre ciertos aspectos del patrimonio musical peninsular al objeto de alcanzar una forma actual y propia. La obra está escrita para violoncello solista, seis atriles de violoncellos, que son como una prolongación en densidad del solista, y orquesta sinfónica de plantilla más o menos habitual con la adición de cuatro saxofones. La obra se desarrolla en un solo movimiento en el que podrían señalarse siete secciones encadenadas por la selección operada sobre un material que, de todos modos, es unitario<sup>20</sup>.

Más interesante aún resulta una obra inmediatamente posterior que lleva por título “Paisaje grana (homenaje a Juan Ramón Jiménez)”, compuesta para guitarra, en 1975<sup>21</sup>. El título “Paisaje grana” esta tomado del poema contenido en “Platero y yo” que describe los colores de un atardecer en Moguer. Más allá de la descripción, los sonidos de “Paisaje grana” son evocación de colores sonoros que Tomás Marco extrae de la imagen literaria. Transcurre la obra, según su autor, como «un largo recitativo asimétrico que tiene mucho que ver con la estructura de los rîgas de la música hindú aunque no se trata de imitarlos sino de aprovechar su espíritu. La línea melódica es muy sutil y parte de un solo salto interválico tratado luego como una sinuosidad melismática que procede del cante flamenco, matizado por distintas interpolaciones de escalas orientalizantes. Se trata de extraer a la llamada cadencia andaluza muchas de sus potencialidades pero evitando precisamente realizar cadencias de este tipo»<sup>22</sup>. Es pues una obra inserta en la música temporal del melisma y la ornamentación suntuosa y sin embargo muy económica en medios, que preludiará muchos años antes lo esencial de la construcción del concierto para dos pianos y orquesta titulado “Palacios de Alhambra”. En el conjunto del catálogo completo de su producción supone un cierto distanciamiento de obras tempranas como “Albayalde” (1965), “Naturaleza muerta con guitarra (Homenaje a Picasso)” (1975) o “Mirada” (1969-70) esta última para guitarra y percusión, mientras que establece un preludio de lo que serán páginas posteriores como “Fantasía sobre fantasía” (1989) “Sonata de fuego” (1990) o “Tarots” (1991). La obra no es descriptiva pero si evocativa de un ambiente a través de un recitativo no sin ciertas conexiones orientales a las que tan aficionados eran el poeta y Zenobia.

20. Anotaciones personales del autor sobre la obra.

21. La obra se estrenó en el Homenaje a Juan Ramón Jiménez, durante los Cursos de Veranie la Universidad Hispanoamericana de Santa María de la Rábida, en Moguer (Huelva) el 21 de agosto de 1975 por Jorge del Fresno. La partitura fue un encargo de la Universidad Hispánica de Santa María de la Ráb y está dedicada a la memoria de Juan Ramón Jiménez.

22. Anotaciones personales del autor sobre la obra.

“Tartessos”, compuesta en 1979, para cuatro percussionistas, es la siguiente página de interés en esta misma línea. Se estrenó en el Teatro Lope de Vega de Sevilla el 4 de febrero de 1980 por el Grupo de Percusión de Madrid dirigido por José Luis Temes. Fue un encargo de Radio France y está dedicada a los intérpretes y director protagonistas del estreno. Ríos Ruiz señala que «las más antiguas referencias escritas sobre las tierras andaluzas describen el mítico reino de Tartessos, que antes del siglo IV a.C. era, según los geógrafos griegos, un país situado entre las marismas del Guadalquivir y la isla de León, hoy San Fernando, en Cádiz, “emporio afortunadísimo” –al decir de Herodoto– y que en opinión de A. Blanco Freijeiro “sería el primer capítulo, en su sentido temporal, de lo que hoy se viene llamando iberización”, por lo que no hay que descartar unos aires musicales propios, autóctonos, en un pueblo que según los historiadores hacía sus leyes en verso»<sup>23</sup>. Alude luego a las puellae Gaditanae, nombre genérico con el que se conocían en Roma a las «bailarinas y cantantes famosas cuya presencia era obligada en cualquier fiesta de cierta importancia» tal y como lo refieren Marcial y Juvenal: «Su repertorio de cantos incluía también temas eróticos, considerados como los más atrevidos de la época por el poeta satírico Juvenal. En general, estas puellae o muchachas gaditanas representaban en Roma la máxima expresión de los espectáculos eróticos, y su especial habilidad para el baile y la canción se ha considerado como un precedente de la disposición natural de la mujer andaluza para la danza»<sup>24</sup>.

Esta figura andaluza femenina seguramente tiene alguna relación con las q'ainas, depositarias y grandes conocedoras de la poesía árabe clásica. Ambas figuras presentan múltiples conexiones y resultan fundamentales para la práctica y difusión de manifestaciones poético-musicales, junto a sus dotes para la danza.

“Tartessos” parte conceptualmente de los escritos de Schultzen y se adentra en conceptos especulativos a propósito de «una floración andaluza muy anterior a la árabe o romana y posiblemente más autóctona. La idea era más bien recrearla o interpretarla, un poco como lo que intenta Strawinsky con la Rusia pagana (o prehistórica) de “La consagración de la primavera”. Para todo ello, el conjunto de percusión era ideal porque evitaba alusiones pseudofolclóricas y enlazaba con una tradición telúrica y esencial donde timbre, texturas y ritmos permiten la consecución de una forma que es en sí un continuo sonoro granulado. Más que de remontarse a una memoria se trata de establecerla, casi de inventarla, de sentirla»<sup>25</sup>.

El interés mucho más acusado por el flamenco se deja sentir en una página puramente pianística como “Soleá” (1982)<sup>26</sup>, de la que su autor explica que: «tratándose de una obra en torno a Turina, la idea fue no usar ningún material de ese compositor pero acercarme de alguna manera a su forma de componer; algo así como suponer qué hubiera hecho él en 1982 con el paso del tiempo y las técnicas pero con su misma posición de pensamiento”.

23. Manuel Ríos Ruiz, «Andalucía». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 1. Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Madrid, 1999; pp.432-444.

24. *Ibid.*

25. Anotaciones personales del compositor sobre la obra.

26. Un encargo de la Dirección General de Música y Teatro para conmemorar el centenario del nacimiento de Joaquín Turina, estrenada en los actos conmemorativos de este centenario, en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla el 20 de enero de 1983 a cargo de Perfecto García Chornet.

Y añade: “Para ello escogí un tema flamenco que llamé “Soleá” que no es original de Turina ni tampoco tomado de un canto popular sino inventado por mí mismo sobre el esquema de la soleá flamenca. Sobre él compongo una obra *enteramente propia, con una estructura formal autónoma*, en la que la materia de base se va acercando o alejando de la misma a través de una serie de variantes que derivan del ambiente armónico, métrico y tímbrico que ha creado. Algunas de las consecuencias acaban por ser muy lejanas pero *siempre* hay un sustrato de un pianismo y un tratamiento instrumental que hubiera estado de acuerdo con los criterios de Turina. La obra es así un homenaje desde el tiempo y está producida por él, pero no la considero circunstancial ni circunstanciada sino obra propia que se expresa según los criterios compositivos que para ella he escogido aunque vengan de una determinada motivación. No hay ningún deseo de rememorar las corrientes nacionalistas ni tampoco un voluntario rechazo de las mismas. Hay una superación de ese problema, ya pasado en nuestra música, y que nos permite coexistir con naturalidad con él en las ocasiones como ésta en que aparece»<sup>27</sup>.

Dos años más tarde Tomás Marco se entrega a la composición de la obra que lleva por título “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías (Sinfonía Coreográfica en cuatro cantos)”. Compuesta entre 1984 y 1985, para orquesta —existe también una versión homónima para ballet y orquesta basada en el original— está estructurada en los cuatro cantos que anuncia su subtítulo: “La cogida y la muerte. La sangre derramada. Cuerpo presente, y alma ausente”<sup>28</sup>. El Año 1985 fue designado por el Consejo de Europa como Año Europeo de la Música. El Ministerio de Cultura realizó diversos actos con este motivo, entre ellos la celebración del Congreso “España en Europa” y numerosos encargos a compositores con el fin de celebrar esta conmemoración.

En el encargo realizado a Tomás Marco figuraba la sugerencia de realización de un ballet, y, de acuerdo con la entonces directora del Ballet Nacional de España, María de Ávila, determinaron ambos escoger un tema de García Lorca que, más allá de lo puramente folclórico, constituyese un referente español de sesgo actual. «La elección del ‘Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías’ fue lógica ya que se trata de un magistral poema sobre la muerte con grandes resonancias metafísicas y un tratamiento que va de lo surreal a lo abstracto sin tocar nunca lo folclórico pese a tratarse de la muerte de un torero. Pero era un torero que además era un intelectual —autor de poemas y obras de teatro— que lleva el tema de la muerte inmediatamente a la amistad y luego al ser humano en general y que parte de la tragedia como destino de la tauromaquia para convertirse en un mito abstracto en general. La obra estuvo terminada a principios de 1985 pero la marcha de María de Ávila de la dirección del Ballet impidieron el montaje y a sus sucesores no logré interesarles en el proyecto, y más tarde ni siquiera volví a intentarlo. Entre tanto, el maestro José Ramón

27. Anotaciones personales del compositor.

28. La obra fue un encargo de la Dirección General de Música y Teatro para el Año Europeo de la Música. Está dedicada a Isabel García Lorca, en memoria de su hermano. El estreno de la versión orquestal tuvo lugar en el Teatro Lírico de Cagliari el 22 de noviembre de 1986 con la Orquesta del Teatro Lírico dirigida por José Ramón Encinar. En versión de ballet se estrenó en el Teatro Nacional Doña María II de Lisboa, en la capital lusa el 27 de mayo de 1998, a cargo de la Companhia Nacional de Bailado y la Orquesta Metropolitana, con coreografía de Rui Lopes Graça bajo la dirección de José Ramón Encinar.

Encinar se interesó por la partitura y la estrenó como pieza de concierto en Cagliari el 22 de noviembre de 1986. Es en esta versión que se ha hecho siempre hasta ahora, aunque nunca renunció a la vocación de la obra como ballet. En 1998 la Companhia Nacional de Bailado de Portugal tenía la intención de montar un ballet sobre otras músicas más, pero al conocer por un catálogo la existencia del ‘Llanto...’ pidió la partitura y decidió montarlo como contribución al año Lorca»<sup>29</sup>. Con una coreografía espectacular de Rui Lopes Graça, y dirección musical de José Ramón Encinar, la obra llegó por fin a los atriles en el Teatro Nacional Doña María II de Lisboa<sup>30</sup>.

Subtitulada “Sinfonía coreográfica” en cuatro cantos, la obra es fiel a la división cuatrimpartita del poema, respetando la unidad formal sinfónica y partiendo de su concepción coreográfica. «La idea es seguir el poema con la misma cercanía que él manifiesta en sus cantos. Así, el primero es concreto, cercano a cada imagen o poema, lleno de imágenes surrealistas sobre el momento de la muerte, que van separadas por el constante repiqueteo de la letanía ‘*A las cinco de la tarde...*’. Los demás se van haciendo más abstractos por momentos. En el segundo es la presencia de la sangre lo importante, en el tercero el cuerpo como abstracción material, en el cual la ausencia del alma, ensimismada en la abstracción y existente sólo en función de los recuerdos de los demás. Musicalmente, el primer canto se ve recorrido por los cinco golpes que Lorca repite machaconamente... ‘*A las cinco de la tarde...*’ y por una evocación musical muy cercana de cada una de las secuencias poéticas que el poema introduce entre cada repetición. El segundo se distancia más del contenido concreto del poema aunque lo recorre el solo de clarinete y el estallido de los glissandi evocadores del flujo de la sangre. El tercero evoca al cuerpo desde el solo del violín con una música más abstracta e independiente y el cuarto simboliza al alma en el solo del violoncello y lleva una música mucho más abstracta, neutra y ensimismada. Coreográficamente veo el primer canto como el fatum individual de la muerte (y la presencia del toro) dentro de una acción colectiva más contemplativa que activa pero muy presente. En el segundo son las oleadas de la sangre que inevitablemente triunfan sobre la vida. En el tercero el cuerpo es ya algo inerte cuya presencia se va haciendo supérflua. El cuarto es el canto del alma que se desvanece como todo el escenario en una especie de recuerdo colectivo»<sup>31</sup>.

Dos años después de la composición de esta obra, Marco escribe una página titulada “*Diwanes y Qasidas*” (1987)<sup>32</sup> para grupo instrumental, en la que forma y contenido encuentran espléndida expresión. Su título alude a la qasida clásica de la poesía árabe-andalusí y al diwan como recopilación de estos poemas.

29. Anotaciones personales del compositor sobre la obra.

30. El estreno durante la temporada oficial de ballet, estuvo al margen de la Expo’98. El éxito de la obra durante una semana en cartel en la capital portuguesa se prolongó, ofreciéndose posteriormente, durante el mes de agosto, en otras ciudades. En España no se ha hecho por el momento como ballet; la versión sinfónica se limita a los dos últimos movimientos de la obra en un concierto de la Orquesta de la Comunidad de Madrid dirigida el 26 de mayo de 1998 por Miguel Groba. El estreno de Segovia ofreció por primera vez al público la versión sinfónica completa.

31. Anotaciones personales del compositor sobre la obra.

32. Escrita para flauta, oboe, clarinete, fagot, piano, violín, viola, violoncello y contrabajo, se estrenó en el Festival de Música de Estrasburgo el 25 de septiembre de 1987 por el Grupo Círculo bajo la dirección de José Luis Temes. La obra está dedicada a José Luis Yuste, Director de la Fundación Juan March.

La poesía árabe clásica se basa en una métrica cuantitativa, en la musicalidad propia que emana de la alternancia de sílabas breves y largas que, a su vez, confiere un ritmo propio (algo que Marco traslada al lenguaje puramente instrumental). Un ejemplo de ello lo ofrece Vernet a propósito de un personaje creado por Nagib Mahfuz -Premio Nobel de Literatura en 1988, en su novela “*Bayna al-Qasrayn*” que lee poesía sin romperse la cabeza, «entendía lo que era fácil y se contentaba con el ritmo cuando el sentido era difícil. Rara vez leía las notas que llenaban el pie de página. A veces, aprendía de memoria un verso y lo declamaba sin saber tan siquiera lo que decía. O creía que poseía un significado que nada tenía que ver con la realidad o renunciaba a encontrarlo»<sup>33</sup>.

La inspiración en las formas musicales arábigo-andaluzas ya estaba presente en “Nuba” y Marco lo concibe en uno y otro caso a manera de homenaje musical, pues no hay giros ni modismos sonoros que recuerden aquellas músicas: «He querido hacer una música ligera, alegre y poética como los textos a los que hace alusión. No hay ninguna necesidad de conocer estos orígenes de la pieza para escucharla pero el saberlo puede ayudar a un cierto estado de espíritu para escucharla sólo como música más allá de sus orígenes que son sólo una hipótesis de trabajo. Si ya en una obra anterior, ‘Nuba’, había rendido homenaje a una de las formas clásicas de la música árabe del periodo clásico andaluz, aquí he hecho una cosa similar con una poesía llena de bellezas.

Naturalmente se trata de un homenaje musical y abstracto sin ninguna referencia sonora arabizante pero, al menos, he querido hacer una música ligera, alegre y poética como los textos a los que hace alusión. No hay ninguna necesidad de conocer los orígenes de la pieza para escucharla pero el saberlo puede ayudar a un cierto estado de espíritu para escucharla»<sup>34</sup>. No obstante, más allá de la referencia histórica, Marco propone una audición aséptica que trascienda los orígenes sonoros revisitados desde lo que se presenta como una hipótesis de trabajo.

Las referencias al flamenco se dispersan más, en virtud de un concepto más global de homenaje a la música andaluza y granadina en especial en una página orquestal como “Oculto Carmen” (1995)<sup>35</sup>. Ciertas alusiones sonoras a “Granada” de Albéniz se tratan aquí aplicando el procedimiento de fractales, añadiendo elementos ornamentales con sentido arabesco. Para su autor «la obra quiere ser no sólo una evocación de un carmen granadino y sus secretas bellezas sino también de ese carmen oculto y hermosamente complejo que es la creación musical». Prosigue Marco en esta línea inspiradora con “Palacios de Al-Hambra”, para dos pianos y orquesta, una obra de la que existen dos versiones: la primera escrita entre 1996 y 1997<sup>36</sup>, y la segunda –definitiva– compuesta en 1999<sup>37</sup>.

33. Juan Vernet, *Literatura árabe*. Barcelona 2002.

34. Anotaciones personales del compositor sobre la obra.

35. Estrenada en el Auditorio Manuel de Falla de Granada el 14 de octubre de 1995 por la Orquesta Ciudad de Granada bajo la dirección de Josep Pons. Fue escrita por encargo de esta orquesta con motivo del cincuenta aniversario de José García Román, a quien está dedicada la partitura.

36. Estrenada en el transcurso del Festival de El Sarre, Saarlouis, el 18 de junio de 1999 por el dúo Uriarte-Mrongovius y la Orchestre Philharmonique de Lorraine bajo la dirección de Leo Kremer.

37. Estrenada en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Palacio de Carlos V, el 6 de julio de 2002 por el dúo Uriarte-Mrongovius y la BBC Symphony Orchestra dirigida por Sir Andrews Davis. La obra está dedicada a Begoña Uriarte y Karl-Hermann Mrongovius.

Su estructura se inspira en la de los palacios de la Alhambra granadina, tanto los palacios nazaries como el palacio de Carlos V. «Hace años basé la estructura de otra obra orquestal ('Escorial') en los planos y forma de aquel monumento. En este caso me baso en una arquitectura más laberíntica, elusiva y frágil que es fundamentalmente ornamental. La ornamentación cobra aquí un valor estructural y hay incluso una alusión, una cita de Falla que recorre todo el transcurso temporal. Lo ornamental introduce elementos temporales que, a través de una formalización muy estricta alcanza una dimensión espacial que define la obra. Si los dos pianos tienen un valor conductor (e incluso un eco en un tercer piano vertical fuera de escena), la orquesta está en una continua integración tímbrica que más que un diálogo representa una definición de las líneas de la arquitectura formal y de los elementos ornamentales que introducen un valor psicológico del tiempo. Colores, ritmos y estructuras se integran en torno a una forma sólida rodeada por una filigrana de módulos autosemejantes en diversos planos de simetrías complejas»<sup>38</sup>.

De 1991 son los "Fandangos, fados y tangos", para piano a cuatro manos o dos pianos<sup>39</sup>, un tríptico en el que los esquemas formales originales se han transformado en virtuales como propuesta expresiva y quedan entremezclados a lo largo de toda la composición. Igualmente interesante resulta la "Farruca" para piano, compuesta en 1995. Se estrenó en Luxemburgo el 8 de febrero de 1996 por Humberto Quagliata, a quien está dedicada, y que la solicitó a su autor como homenaje a Falla, cuyo cincuentenario se celebraba al año siguiente, en 1996. Al igual que ya sucedía en alguna obra anterior, Marco hace uso de elementos procedentes de páginas sobresalientes de la obra de Falla; por ejemplo en "Cuatro cartas" una de ellas es "Carta de Falla a Rubinstein", donde se emplea una acorde de la "Fantasía Bética". En "Soleá", compuesta para el aniversario de Joaquín Turina, empleaba un tema flamenco de creación propia. Ahora las citas son más directas, pues están tomadas de la farruca de "El sombrero de tres picos" y trabajados a la manera de objets trouvés, procurando a la obra una estructura sonora de gran ligereza.

Vendrán inmediatamente después los "Tres espejos" dedicados a Manuel de Falla. El "Primer espejo de Falla" (1994) para violoncello y piano<sup>40</sup> emplea un material que arranca del "Concierto para violoncello y orquesta", de los elementos procedentes de la "Nana" y una canción de Falla que ya se encontraban presentes allí.

Sin embargo no están tratados a modo de collage sino vistos a través de un espejo que confronta dos modelos en la distancia y con algo de sentido deformativo. Para conjunto instrumental es el "Segundo espejo de Falla" (1996)<sup>41</sup>, en cuyo planteamiento está presente la conmemoración del cincuentenario de la muerte de Falla y es, por tanto, un homenaje.

38. Anotaciones personales del compositor sobre la obra.

39. Estrenada en Okayama (Japón) el 2 de octubre de 1991 por Humberto Quagliata y Daniel Stéfani; una obra encargo de Artistas Internacionales y dedicada a Stéfani que fue llevada de gira por diferentes ciudades japonesas.

40. Su estreno tuvo lugar en México el 22 de marzo de 1995 a cargo de Carlos Prieto y Edison Quintana, dedicada a Prieto.

41. Estrenado en Segovia el 24 de abril de 1996 por el Ensemble de Segovia bajo la dirección del compositor y guitarrista Flores Chaviano. La obra se debió a un encargo del proyecto «Música presente/Music in Europe» de la Scala de Milán y está dedicada al Ensemble de Segovia y a Flores Chaviano.

Motivos del “Concierto para clave y cinco instrumentos” están presentes pero tratados desde un contexto diferente, no como cita. El espejo se asemeja aquí al de Lewis Carroll, un espejo deformante y sugerente de una estética propia más allá de la idea estética de Falla. En cuanto al “Tercer espejo de Falla”, siguiendo la idea conceptual de los dos espejos anteriores, la cita al maestro gaditano procede de un fragmento de “El Amor Brujo” tratado para cuatro corni di bassetto en alternancia con cuatro clarinetes. Sentimiento de variación no convencional a partir de un material modificado mediante la tímbrica y la dinámica: son como “imágenes reflejadas en diversos tipos de espejos que modifican en diversos grados el reconocimiento del objeto original”.

En esta misma línea de inspiración está su obra “Verde viento (diez metáforas lorquianas)” compuesta entre 1995 y 1996<sup>42</sup> y más aún “Rapsodia que mira al Sur” (2001), para guitarra sola<sup>43</sup>.

«Elementos de granaínas, malagueñas, fandangos y otros temas flamencos me sirven para elaborar de una manera rapsódica esta especie de diálogo entre factores que son estética, estilística y lingüísticamente dispares», dice el compositor. Marco ha trabajado todo tipo de formas destinadas a la guitarra, las grandes formas –“Concierto del agua, Sonata de fuego”– preludios, fantasías y colecciones de piezas entre las que destaca “Tarots”. Formalmente es la primera vez que emplea la rapsodia, pensando en la guitarra de Gabriel Estarellas, pero más allá de las diversas experiencias anteriores con el instrumento, aborda ahora la guitarra flamenca en un trabajo que él mismo denomina intertextual, puesto que arranca de la guitarra clásica algunos elementos con una mirada que apunta claramente hacia el sur.

### Tópicos superados

Desde la perspectiva musicológica, además de lo ya indicado al inicio de estas páginas y a la vista de estas obras, parecen diluirse debates que si en su día se plantearon como piedras angulares de discusiones con fundamento sólido, poco a poco han devenido en discusiones cada vez menos consistentes, quizá debido a la insistencia en girar con obstinación innecesaria sobre determinados tópicos.

La frecuente consideración del flamenco como lenguaje universal versus flamenco equivalente a patrimonio casi exclusivo de una raza, encuentra un lugar menos polémico en el discurso histórico que encaja diacrónicamente ambos supuestos, pues de ser un lenguaje privativo y racial, con señas de identidad propias y también exclusivas, como fenómeno sonoro ha llegado a adquirir el rango de universalidad en virtud de su proyección y difusión. No obstante, en este proceso ha sido imposible que sus propiedades y fundamentos se conservasen intactos, con criterios de autenticidad rigurosa. La virtud catártica del cante,

42. Compuesta para tres guitarras, se estrenó en Madrid el 9 de marzo de 1999 por miembros del Cuarteto Antares, a quienes está dedicada. Toma como textos «Lejana y sola», «Muerte de perfil», «Niños con blancas sábanas», «Sangre cantando», «Arboles de lágrimas», «Guitarra bajo la arena», «De plomo las calaveras», «Elipse del grito», «Caballo de nubes quietas» y «Un llanto como un río».

43. Fue estrenada en la Fundación Juan March en Madrid el 20 de febrero de 2002 y está dedicada a Gabriel Estarellas.

el contenido emocional, ancestral en sus fundamentos, se ha sustituido en la creación musical contemporánea casi exclusivamente por sus efectos benéficos, supliendo de paso el proceso latente de emoción rayana al sufrimiento por el placer de la recreación a través de la inspiración en sus fuentes.

Superada queda también la disyuntiva que, en el fondo, supone más bien una cuestión de enfoque: la esencia, el ser flamenco como una filosofía de vida o, más asépticamente, como una expresión artística. Como filosofía de vida ha experimentado una notable evolución; no puede ser la misma filosofía de vida en las jóvenes generaciones que en las de hace cuarenta o cincuenta años; el flamenco se ha adaptado a los nuevos tiempos. Es evidente que también es una expresión artística y por tanto no trabajamos con supuestos necesariamente excluyentes, como no lo son cuando se trata de flamenco hecho por flamencos. Las dos posibilidades conviven del mismo modo que coexisten tradición e innovación.

El flamenco ha mantenido un debate abierto en el que se contraponen términos que sostienen sus tópicos fundamentales: autenticidad, pureza y ortodoxia frente a experimentación, fusión y heterodoxia. No debe ser casualidad la intersección que han procurado algunos compositores actuales entre flamenco y electroacústica, algo que seguramente tiene su fundamento en la experimentación que lleva a prolongar las posibilidades expresivas hacia las nuevas tecnologías aplicadas al tratamiento vocal e instrumental.

En la mayoría de ejemplos que pueden encontrarse en el ámbito de la creación musical contemporánea no puede hablarse en absoluto de filosofía de vida, pero eso no excluye que una parte significativa de la producción de autores como los mencionados deba entenderse como la manifestación de una expresión artística que hunde sus raíces en la tradición flamenca precisamente con el deseo de encontrar allí una riqueza con la que redimir las omisiones pretéritas.



## Lo folclórico en el sinfonismo: nacionalismo turístico y de postal.

Tomás Marco

Compositor musical.

El uso de lo popular y de lo que se ha dado en llamar folclore en la música culta y en el sinfonismo europeo es mucho más generalizado y antiguo de lo que comúnmente se supone. Quizá ello es debido al excesivo prestigio, o como mínimo a la desmedida atención que se ha dado a una escuela, en el fondo lateral y nada desgajada de la influencia franco italo germánica, como fue lo que en el siglo XIX se llama nacionalismo musical.

A mi juicio, incluso se da una inapropiada denominación al fenómeno pues si ciertamente nace ligado con los nacionalismos políticos históricos de la segunda mitad del siglo XIX, en realidad sería más exacto llamarles folclorismo puesto que lo que hacen es adoptar ciertos elementos de los folclores particulares. Se puede decir que con intención nacionalista, pero puede haber un uso no nacionalista del folclore, como de hecho ocurre con cierto exoticismo romántico y en sentido contrario, hay nacionalismos musicales –incluso muy fuertes–, que no utilizan para nada su propio folclore.

Quede pues establecido que si seguimos usando el concepto de nacionalismo musical aplicado a estos fenómenos es sólo por una costumbre fuertemente arraigada cuyo destierro podría acarrear más confusión que claridad. Incluso podríamos eludir el tema del folclore si reconocemos que de lo que en el fondo se habla es de la proyección en el sinfonismo de las diversas músicas de tradición oral.

La interrelación entre lo popular y lo culto es constante y continua a lo largo de todas las etapas históricas de la música aunque no en todas se le haya concedido la misma atención. En una sociedad como la medieval en la que la presencia de la religión es determinante y en la que se reconoce una preponderancia absoluta dentro de la música culta a la que se hace en la iglesia, el canto llano en sus diversas formas y más todavía en la generalizada del gregoriano, no tiene más remedio que ser una fuente de gran influencia en el desarrollo de las músicas populares, mientras que una parte de la música popular acaba influyendo en la música culta, probablemente más fácilmente en la profana pero sin que se pueda excluir la religiosa.

La música del Renacimiento ofrece ya una continuo vaivén, más constatable documentalmente que en etapas anteriores entre lo popular y los cultos. Incluso entre diversos grados de ambas como lo demuestran desde curiosos géneros mixtos, como el de las hispánicas “villanescas espirituales” o el del villancico antes de que quedara sólo como una expresión de música navideña y fuera una forma amplia de manifestación musical mixta.

Más interesante aún es el caso de la transcripción en toda nuestra escuela vihuelística de piezas que en origen son de polifonía vocal y que adquieren una nueva dimensión que bien pudiera tildarse de intertextual en un sentido plenamente moderno. Incluso esas vías dan lugar a una cierta interculturalización, a una hibridación cercana a lo que modernamente se entiende por fusión.

De cualquier manera, todo estudio que se precie sobre nacionalismo o folclorismo en la música culta acaba centrándose en las llamadas escuelas nacionalistas del siglo XIX. Pero incluso sin subdividirlo en los apartados exoticistas o turísticos que luego veremos, el tema del nacionalismo en música, incluso arrancándolo de esas fechas, admite la consideración cuando menos de tres grandes etapas. La primera sería el del folclorismo nacionalista romántico o primer nacionalismo. La segunda, la del folclorismo de la construcción de la modernidad que tiene una base internacionalista aunque pueda adoptar expresiones locales de nacionalismo, y el folclorismo postmoderno que incluye el fenómeno de las “músicas sobre músicas” y otros avatares muy actuales. Todos ellos pueden ocultar el nacionalismo turístico o de postal.

La consideración del primer nacionalismo musical nació de una pura ficción que suponía que la música de tradición centroeuropea, de la que parten las formas y maneras de la música culta, no se interesa por el folclore y que este no existe en la tradición sinfónica franco italiano germánica. Incluso llega a sugerirse que esos países más adelantados en la música culta carecen de un auténtico folclore o de una música popular. Naturalmente esto es falso ya que toda esa evolución está llena de continuos préstamos tomados de la tradición popular. Ocurre sin embargo que, por un lado, eso es tan frecuente que se toma de una manera natural y prácticamente no es necesario explicitarlo, y en segundo lugar que no se hace con intención de nacionalismo político, al menos no como éste se entiende en el siglo romántico, aunque desde luego no podría dejar de estudiarse un verdadero nacionalismo de los imperios preponderantes en esa época.

Lo que sí es cierto es que podríamos rastrear una amplia presencia de elementos populares durante todo el Barroco pero también en el Clasicismo. Es algo que está muy presente en Haydn y no estará de más recordar que la españolización de Boccherini (también antes la de Scarlatti) incluye un sondeo profundo en lo popular español. Y no sólo porque Boccherini fuera capaz de hacer una zarzuela como lo fue “La Clementina”, aunque la zarzuela del XVIII observe ciertas distancias con la del XIX, sino por la presencia directa de lo popular español en su muy internacional y muy elaborada música de cámara. Como ejemplo baste la presencia evidente de fandangos en varios quintetos o al obsesiva reelaboración en varias obras de los temas varios de la “Retirada nocturna de Madrid”, sin lugar a dudas, recogidos en plena calle.

También podríamos hablar de la manera en la que Beethoven sustituye en la gran forma el cortesano minueto por el recio y popular scherzo, en una decisión que permanecerá como trascendente para la forma a lo largo de todo el siglo. Sin olvidar que el Romanticismo, tan omnipresente en la música, tenía una especial debilidad por lo popular –y como también veremos–, por lo exótico. Incluso un autor no habitualmente considerado como nacionalista, el romántico pianístico por excelencia, Chopin, introduce reiteradamente en sus estructuras sonoras los aires populares polacos de la polonesa y la mazurca.

Incluso los autores clásicos y románticos de la preponderancia centroeuropea, no desdeñaron hacer incursiones en lo popular por la vía de lo exótico en un auténtico nacionalismo más de postal que turístico. Se puede hablar sin duda de la ola de exotismo turco que invade la Europa dieciochesca y de la que hay abundantes ejemplos musicales de Krause, Mozart

o García por citar a un sueco, un austriaco y un español, eso sí los tres con un perfil de cosmopolitismo viajero bastante acentuado. Y también autores como Haydn o el mismo Beethoven publicaron colecciones de canciones populares de diversas procedencia. Beethoven, que escribió bastantes canciones escocesas, también es autor de varias canciones españolas que posiblemente no sean obras maestras ni tampoco se conozcan mucho en España pero que existen. Por no hablar de la continuada fuente popular, propia o exótica, que usa Schubert en sus Lieder o la tentativa de Weber de hacer música china (o más bien “a la china”) con unos temas que llegarán un siglo después hasta Hindemith.

La musicología tradicional insiste en hacer arrancar el nacionalismo o folclorismo musical del movimiento del nacionalismo ideológico. Son planteamientos que pretende afirmar una nacionalidad particular anteriormente subsumida en imperios que podían muy bien ser multiculturales y multilingüísticos. La primera vía es la obtención de una ópera nacional por empleo de la lengua vernácula, algo que generalmente se achaca a Eximeno aunque particularmente nunca he sido capaz de encontrar tal pasaje en su obra. Esto es algo que se hizo en muchos lugares con distinta fortuna ya que lo que realmente ha quedado es el intento de los bohemios y de los rusos, pues lo que hicieron polacos, húngaros y otros nunca ha trascendido fuera de su propio círculo. La ópera usaba lenguas propias, intentaba tener libretos sobre temas épicos, míticos o populares del país e incorporaba algunas danzas y melodía procedentes del folclore, algo que también usaba la música sinfónica y de cámara sin mayor revulsivo. Se trataba de tomar temas populares propios y revestirlos con los ropajes formales de la música culta de tradición centroeuropea.

Esta actitud era una clara derivación del tronco principal del movimiento romántico y realmente podía colorear ciertas músicas sin por ello hacerlas en absoluto diferente. Incluso podríamos ver como en la renovación formal del segundo romanticismo o romanticismo burgués frente a la banalización de la pieza de género o la música de salón en que va cayendo el primer romanticismo cuando se asienta socialmente, participan activamente tanto autores centralistas y nacionalistas. Los grandes sinfonistas del segundo romanticismo son centralistas como Franck o Brahms junto con nacionalistas como Dvorak o Tchaikovsky sin que haya grandes diferencias en la forma, el tratamiento de temas (vengan de donde vengan) o la investigación instrumental.

No se puede perder de vista de que el primer nacionalismo sonoro surge en un contexto ideológico, el del Romanticismo, que valora todo lo exótico. Ejemplos no faltan en literatura, que entre otras cosas crea el género poético de la “oriental”, ni tampoco en la pintura. Podría pensarse que el pensamiento musical se adentraría en unos caminos propios que excluirían cualquier influencia de los folclores ajenos. Pero no es así. La tentación exoticista de los románticos es tan fuerte que hasta los ideólogos más estrictos del movimiento se sienten atraídos por aires ajenos. Además, los románticos viajan y el viaje es una parte insoslayable de la formación de la personalidad. Y cuando viajan, se dejan encantar por el atractivo epidérmico de otras música populares que atraen por lo insólito.

Sin adentrarnos ahora en la influencia de los folclores en músicos viajeros pero no nacionalistas, sino radicalmente internacionalistas, como lo sería Liszt, veamos lo que ocurre con los grandes popes del nacionalismo. Así, un Mihail Glinka que viaja a España

y que compondrá piezas tan sorprendentes como “Jota aragonesa” o la pintoresca “Una noche en Madrid”. O un Rimsky-Korsakoff que fue marino y realizó amplios periplos y a quien le bastó echar pie a tierra una hora en Cádiz, comprarse un cancionero (seguramente el de Inzenga que fue muy fusilado en la época por músicos propios y ajenos) para componer un “Capricho español” y fue capaz de recrear un Oriente más presentido que conocido en “Scherezade”. O Tchaikowsky aprovechando su viaje a Italia para un “Capricho Italiano” o un “Souvenir de Florencia”. Claro que el caso más llamativo será el de Dvorak llamado a los Estados Unidos con la ingenua pretensión de que cree un nacionalismo americano ya que había sido capaz de hacer uno bohemio. Lo que, además, el acepta. Ciertamente la “Sinfonía del Nuevo Mundo” o el “Cuarteto Americano” son obras excelentes puesto que son de un autor de categoría que las aborda en plena madurez. Eso sí, poco tienen que ver con un auténtico nacionalismo americano y sí con las maneras internacionalistas, más de lo que se suponía, de su autor y hasta con estilemas que podríamos reconducir hacia el nacionalismo bohemio.

Desde luego que el prestigio del viaje en la “Ausbildung” romántica produce esos fenómenos y no olvidemos que un “centralista” como Mendelssohn acaba componiendo una “Sinfonía Italiana” y otra “Sinfonía Escocesa”. De manera que el primer nacionalismo acaba produciendo lo que hemos llamado un nacionalismo turístico que es cultivado con igual ahínco por autores que no son nacionalistas sino simplemente exotistas románticos como por otros que siendo nacionalistas se ven seducidos por las músicas que oyen, más que escuchan, en sus viajes.

Pero la tentación exótica de los románticos centroeuropeos no necesita llevar la vista hasta países lejanos de culturas diametralmente distintas. Les basta mirar hacia el sur para encontrarse con una fuente inagotable de pintoresquismo exótico.

Países como Italia y muchísimo más España son para ellos un caudal muy apreciable de vivencias exóticas. En lo que respecta a España, y a pesar del constante flujo hacia un lado y otro que se produce a partir de las guerras napoleónicas y de los *avatares absolutistas* y constitucionalistas en la península, Francia será un constante consumidor de elementos exóticos para sus artes.

A mi entender, la actitud francesa para con la música española durante el siglo XIX, y me temo que después también, es en el mejor de los casos, la de aquellos que se tomaron la molestia de visitar poco o mucho el país, la de un auténtico nacionalismo turístico que se va convirtiendo en un nacionalismo de postal cuando, cada vez más, se usan elementos presuntamente españoles desde confortables estudios parisinos que se *ahorran las molestias* del viaje. Musicalmente, hasta un viajero tan constante como es Saint-Saëns trata el tema español, o específicamente canario en obras como “Las campanas de Las Palmas” o “Vals Canariote” con la misma actitud con que compone una suite titulada “Argelia” o un “Concierto egipcio”.

Un ejemplo muy conspicuo de todo esto es una obra que no sólo pasa internacionalmente por ser española sino que incluso los propios españoles tendemos a creer que es así cuando se trata de una obra genuinamente francesa. Me refiero, claro está, a la “Carmen” de Bizet y dejo claro que hablo exclusivamente de la ópera y no del relato de Merimée que

me haría entrar en un terreno literario para el que aquí hay mejores especialistas. Además hay notables diferencias entre ambos; por ejemplo, no es irrelevante el que Escamillo sea en la novela un picador y en la ópera un matador. Por otro lado, Merimé puede ser tachado de nacionalista turístico pero Bizet lo es de postal. No sólo no estuvo nunca en España sino que su interés por el exotismo es generalizado ya que en su corto catálogo operístico hay título árabes como “Djamileh” o cingaleses como “Los pescadores de perlas”. Vaya por delante que considero que “Carmen” es una de las óperas más perfectas que jamás se hayan escrito y que es una auténtica obra maestra. Lo que no quiere decir que sea música española sino música universal hecha desde lo francés con una epidermis de nacionalismo español de postal.

Lo que atrae a Bizet es singularmente lo andaluz y lo gitano, o lo que él cree que es gitano, y acondiciona su música a esa realidad. Se ha hablado mucho del uso de la habanera de Iradier “El arreglito”, lo que no deja de ser verdad más allá del hecho de que el tratamiento bizetiano es muy superior al original. Pero Bizet, usa, adapta e inventa música española desde los cancioneros o, la mayoría de las veces, desde su propia imaginación. Y para él música española es exotismo andaluz. Llama la atención que siendo dos de los personajes principales, Micaela y Don José, navarros no le preocupe nada ese tipo de raíz musical. Bien es verdad que en el nacionalismo de postal del músico y sus libretistas no parece que entren las consideraciones geográficas puesto que Micaela va y viene a pie varias veces entre Elizondo y Sevilla, lo que en la época debía ser una larga hazaña. Lo español equivale a lo andaluz y éste a lo gitano, cualquiera sea la idea que de ello tengan. Una equivalencia que es frecuente en otros músicos de la órbita francesa (Chabrier, Lalo, Mozkowski etc.) aunque la música de Bizet se eleve sobre todas ellas, pero no porque sea más auténtica sino porque es mejor música, no española ni andaluza, sino universal.

Los propios españoles cultivaron no poco el nacionalismo turístico al mismo tiempo que intentaban un auténtico nacionalismo romántico. La ópera nacional española no triunfó como la rusa o la bohemia pero tal vez, entre otras razones de atonía social y de falta de una burguesía culta extensa, porque ya existía un género más popular propio como era la zarzuela.

Zarzuela que empieza a usar temas populares antes de que se reestablezca en pleno éxito a mitad de siglo y que entre esos temas privilegia los andaluces. Ya una zarzuela anterior, como es “El tío Caniyitas” de Soriano Fuertes abunda en lo andaluz e incluso en lo presuntamente gitano. Posteriormente el folklore andaluz será una fuente permanente en la zarzuela. Permanente pero no único y, aunque la zarzuela se difunde por toda España, el peso de Madrid en su creación y consolidación es muy fuerte. Allí acudirán los compositores y libretistas de todas las latitudes peninsulares y allí influye no poco la música andaluza y la flamenca.

Pensemos como en la zarzuela madrileña por excelencia, “La verbena de la Paloma”, hay una escena de café cantante netamente andaluza y que ese elemento no es ajeno a algunos momentos de “La revoltosa”. Obras muy madrileñas hechas respectivamente por el salmantino Tomás Bretón y por Ruperto Chapí que era alicantino de Villena. Ambos militaron también en el movimiento sinfónico, y artístico en general, que se conoce como

“alhambrismo”, lo que junto a otros ejemplos como el madrileñísimo Federico Chueca cultivando lo murciano en “La alegría de la huerta” y muchos otros más, nos darían un panorama verdaderamente interesante de interculturización que, al proliferar la zarzuela regional pierde tal carácter para convertirse en una arquetipo del nacionalismo de postal. Pero es, algo en lo que desgraciadamente no puedo extenderme ahora pues sería objeto de otra ponencia diferente.

De cualquier manera, y aunque la música española no dejó nunca de utilizar fuentes populares desde el siglo XVIII, quizá el representante más genuino del primer nacionalismo español sea Pablo Sarasate a quien no se le ha hecho plena justicia en este aspecto ya que se ha tendido demasiado a centrar su música en las piezas que los virtuosos escriben para su propia exhibición o en la música de salón.

Cierto que todo eso existe, como existe un Sarasate exigente que cultiva la mejor música de cámara e introduce a Brahms en España; pero además Sarasate cultivó con soltura un nacionalismo de primera oleada que tiene muy buenos resultados. Y no sólo en su serie de “Danzas españolas” sino también en otras piezas en lo que trata folclores de diversos puntos de la geografía hispana. No hay por qué ocultar que Sarasate, que era un divo internacional y cosmopolita, también cultivó el nacionalismo turístico. No en vano una de sus obras más famosas son los “Aires gitanos”, que se refieren a los zingaros húngaros y no a los gitanos españoles, y también compuso tarantelas y polonesas al mismo tiempo que ofrecía temas españoles a Saint-Saëns para su “Habanera” o a Lalo para la “Sinfonía española”. Lo que no le impedía encontrar natural que este último le compusiera un “Concierto ruso” o una “Fantasía escocesa”. Sarasate era un hombre de su época y su comportamiento el de un genuino representante del primer nacionalismo romántico.

La segunda oleada nacionalista o folclorista es muy distinta de la primera y surge como una corriente formadora de la modernidad musical. Previamente, el romanticismo ha sido sustituido por el impresionismo que en esta historia también tiene algo que decir y no sólo porque algunos de los nacionalistas de la segunda oleada tengan un origen impresionista sino porque el tema les toca de cerca.

Resulta que el impresionismo es antiromántico pero no antiexótico. El propio Debussy había conocido el flamenco en la Exposición de París y se había dejado fascinar por las músicas javanasas. Y creo que tenía muy claro lo que el *exotismo significaba* en su estética. En su juventud había viajado a Rusia como pianista de la señora von Menckz, la protectora de Tchaikowsky y también vivió una temporada en Italia como pensionado del Premio de Roma. Sin embargo en su música no hay rastros de temas rusos y la única referencia a Italia es, que yo recuerde, el preludio titulado “Las colinas de Anacapri”. En España, parece que sólo estuvo unas horas en San Sebastián, pero su obra musical está llena de referencias a la música de sabor español en todos los órdenes, desde *la orquesta al piano*.

Se ha dicho que Debussy compuso su preludio “La Puerta del Vino” *basándose* en una postal que le enviara Falla. De ser así, nunca más adecuada la denominación de nacionalismo de postal. Porque, se diga lo que se diga, la intención de Debussy no era la de hacer música española, auténtica o no, sino crear sensaciones sonoras en las que la evocación subjetiva sustituye con ventaja al dato objetivo. Otra cosa es que Falla tuviera en una primera época

una aplastante influencia estilística del compositor francés y que éste admirara al gaditano como músico. Pero cada uno tiene su ámbito estético y estilístico. Otro caso sería el de Ravel, independientemente del hecho de que yo no lo considere como un impresionista.

Él es capaz de sacar partido a los datos populares más exóticos gracias a un talento singular que no se basa en la autenticidad real sino en la artística íntima. Él mismo dijo que si alguna vez compusiera una música árabe sería mucho más árabe que la auténtica. Y es en ese sentido en el que “La valse” o los “Valses nobles y sentimentales” son más vieneses que los de verdad, que “Daphnis y Chloe” es más griega que lo griego y que sus múltiples obras españolas son más españolas que si fueran verdaderas. Bueno, en realidad no son españolas (aunque pasan por serlo hasta para algunos españoles) pero son grandísimas obras musicales.

Aunque Falla creyó firmemente en el nacionalismo español y además lo llevó brillantemente a la práctica, su acción está entre los renovadores de la modernidad a través del poder dinamizador de lo popular. Su mentor en este terreno fue Pedrell pero durante años sólo explicará una parte del legado pedrelliano hasta que, a través de Strawinsky se le revele su integridad. La diferencia entre el primer folclorismo, que sí es un nacionalismo (aunque a veces lo sea turístico) y el segundo que lo es o no según las circunstancias, está en que ahora no se trata de revestir las formas populares de ropajes cultos sino, al contrario, de dinamitar y transformar las formas de la música culta desde elementos que parte de lo popular o lo ancestral auténtico o reconstruido.

Para el caso particular de la música española, la transición está representada por la obra de Isaac Albéniz que, tras un largo camino en un primer nacionalismo, estalla en “Iberia” con un pianismo revolucionario que parte de la esencia de lo popular. Pero Albéniz muere pronto en esa etapa y será Falla el llamado a cumplir toda esa trayectoria.

Buena parte de los compositores que transitan la nueva corriente son viajeros y en algunos casos plenamente cosmopolitas y su guía absoluto será Igor Strawinsky. Como en el caso del impresionismo se trata de una corriente enfrentada al Romanticismo pero ahora con una voluntad de modernidad y de apartarse de las formas generales que tenían un origen germánico. No es casual que la crítica alemana, Adorno incluido —ya que veía en él el origen de la barbarie y de todos los males sonoros—, haya digerido mal a Strawinsky porque su música, nacida desde una fuente rusa, pone en causa la forma tradicional (de Haydn a Mahler) y el sacrosanto principio del desarrollo elevado a categoría de absoluto desde Beethoven. Strawinsky descarta el desarrollo a favor de la yuxtaposición, eleva el ritmo y el timbre a elementos constructivos de la música y transforma radicalmente el panorama. Alumno del primer nacionalista, Rimsky-Korsakoff, tiene una primera obra, “El pájaro de fuego”, tan interesante por lo que le une a su maestro a través de la obra de éste “El gallo de oro”, como por lo que le separa del mismo. Separación ya neta en “Petrouchka” que, sin embargo, surge de una irreprimible fuerza popular rusa. Eso no le basta. “La consagración de la primavera” será un cuadro de la Rusia pagana, es decir, Strawinsky va tan lejos en su propia tradición que acaba por tener que inventársela para hacer una música que nace casi de sí misma, que es absolutamente novedosa desde los principales parámetros que ya había cultivado: olvido de la forma de desarrollos centroeuropeos, preeminencia del ritmo, liberación del timbre.

Otras obras posteriores ahondarán en esos terrenos *cambiando una y otra vez* las directrices de la modernidad. Es el caso de “Historia del soldado” o de “Las bodas”. Strawinsky seguirá siendo básicamente ruso a través de una vida cosmopolita que le hace nacionalizarse francés y luego norteamericano, vivir en París, Lausanne o Los Ángeles y estar enterrado en Venecia. Y a través de las sucesivas transformaciones, el dodecafonismo final incluido, ser un autor de síntesis, siempre estilísticamente reconocible y transformador de su entorno sonoro. En todos estos aspectos y en otros muchos más el paralelismo que de él se ha hecho con Picasso es absolutamente pertinente.

Particularmente estimo que la gran lección que obtuvo Falla en París fue de Strawinsky. Desde luego que Debussy le fue muy útil y que especialmente en algunas obras de redacción parisina, como “Noches en los jardines de España”, hay una influencia tanto armónica como instrumental. Pero no es Debussy quien le convence para usar las fuentes populares españolas porque es algo de lo que estaba ya convencido como lo demuestra la redacción previa de las “Cuatro piezas españolas” y más aún de la ópera “La vida breve” que se llevó bajo el brazo a París como obra premiada pero imposible de estrenar. No me cabe duda que las reformas que le hace en París benefician a la obra pero que se realizan sobre una base previa muy firme.

Además, Debussy admirado y amigo, es en todo caso un maestro de la generación anterior. De la suya, quien fascina a Falla es Strawinsky y creo que eso se puede rastrear hasta el final de su carrera. Y además es una excelente fascinación.

Una obra como “El amor brujo”, especialmente en su redacción final, creo que debe mucho a Strawinsky y singularmente al de la “Consagración de la primavera”. Falla intenta volver a bucear en sus orígenes más lejanos y no necesita inventarse una prehistoria, cree tenerla viva en el flamenco y en el mundo gitano y este ballet lo sondea a fondo. Al mismo tiempo, su orquestación pierde vapores impresionistas para ser nítida y agresiva, absolutamente valorativa de los timbres y su forma adopta el ritmo como elemento de articulación.

En muchos aspectos es la obra más audaz y corrosiva de Falla, tanto que no me extraña nada que muchos oyentes de la época consideraran que no se trataba de música española (algo difícil de entender ahora que se ha convertido en un arquetipo). Tan lejos estaba del primer nacionalismo, del estoicismo superficial, de lo turístico y de la postal. De pasada mencionaremos como una obra todavía hoy tan secreta y particular como la “Fantasía báltica” lleva la raíz flamenca hasta la Andalucía romana.

La evolución posterior de Falla ha sido descrita como de un progresivo abandono del folclore andaluz hacia un folclore castellano amplio. Creo que esto es radicalmente falso. La grandeza de “El retablo de Maese Pedro” o del “Concerto” no está en ello (aunque el tema cervantino de la primera oriente hacia lo castellano) sino en asumir la segunda parte de la lección de Pedrell. Éste quería buscar el nacimiento de una nueva música española en el empleo de lo popular pero también de lo culto histórico de nuestra música. Falla y algunos otros se orientaron hacia esa segunda parte y creo que Falla no ve con claridad la segunda hasta que Strawinsky da el giro espectacular de “Pulcinella”. Mucho que ver con esta obra con “El sombrero de tres picos”, como lo tiene el teatro strawinskyano (“Historia del soldado incluida”) con el “Retablo”, como por otra parte con la apelación a Scarlatti que

Falla hace para él y para los compositores posteriores de la Generación del 27. Scarlatti, más españolizado, en vez de Pergolesi y si en aquel entonces no hubiera sido un semidesconocido, seguramente el modelo propuesto hubiera sido el de Soler. Incluso en la larga y tortuosa aventura de "Atlántida" está clara una orientación que bascula entre la "Sinfonía de los salmos" y un oratorio representable (igual que "Atlántida") como es "Oedipus Rex".

Sin duda la influencia de Strawinsky en Falla no sólo es mayor de lo que se suele decir sino que además impregna toda su carrera. Pero también es quizá el compositor más personal y el que mejor derivó la herencia del ruso de los muchísimos en quienes influyó.

Uno de los mayores compositores del segundo nacionalismo y también uno de los más grandes de la primera mitad del siglo XX, es el húngaro Bela Bartók. En Bartók confluye un sentimiento húngaro genuino con un afán internacionalista y un deseo vanguardista de modernizar la música a través de lo que se puede extraer de lo popular. Sabido es que no sólo compuso una obra propia muy valiosa sino que fue un importante etnomusicólogo que realizó importantes trabajos de campo y transcripciones de los folclores de los Cárpatos (húngaro, búlgaro y rumano) y también del Norte de África con los que los veía relacionados. Incluso se puede observar convivir en sus obras temas húngaros y rumanos con el característico ritmo búlgaro y con algún motivo árabe (todo ello está, por ejemplo, en la "Suite de danzas").

A propósito de Bartók se ha manejado mucho el concepto de "folclore imaginario" desde que lo introdujera su primer biógrafo, Serge Moreux. Se supondría que había asumido de tal manera los elementos de lo popular húngaro que sería capaz de reinventarlos sin recurrir a citas auténticas. Hoy día ello está sujeto a revisión pues, si bien es cierto que esos elementos de metamorfosean profundamente algunos de ellos, que se estimaban inventados, tienen sus orígenes bien rastreados. Parece que Bartók estaba más cómodo con puntos de partida que reelaboraba genialmente. Incluso se ha visto como algunos de esos materiales tienen orígenes muy alejados. es lo que ocurre con la cita que de manera estupefaciente realiza en el final del "Concierto para orquesta" de un tema popular cubano ("El cumbanchero"). Personalmente siempre me había resistido a creerlo y pensaba que era una simple coincidencia (que además suena muy "hungarizada") pero no hace mucho en una larga conversación con el pianista György Sandor, que estuvo con Bartók en sus últimos meses, me aseguró que era rigurosamente cierto y que Bartók necesitaba recurrir a temas populares preexistentes aunque los transformara drásticamente. Tanto que no me parecería oportuno citar a propósito de los temas árabes o cubanos de Bartók el nacionalismo turístico. Todo los temas tienen en él un valor germinativo capaz de recrear todo un lenguaje y un repertorio de formas.

Por los años en que se está gestando la revolución musical de principios del siglo XX en la que el segundo nacionalismo tiene un papel preponderante, se realizará la expansión internacional de un nuevo género musical: el jazz que es posiblemente el último arte de creación popular que se ha dado en Occidente y que es interesante para constatar las similitudes de las artes que surgen de una interculturalización y de la acción de dos elementos inicialmente separados por lo que también podría servir para compararlo con el flamenco. Si éste surge de la tensión expresiva entre las maneras de abordar la música de los gitanos

andaluces sobre una música popular andaluza preexistente, el jazz surge de la manera en que los negros americanos, es decir no los mismos africanos de su origen, tratan la música de entretenimiento americana preexistente. Se crea un arte nuevo que se expande y tan abusivo sería decir que sólo los negros pueden hacer jazz como que sólo los gitanos pueden hacer flamenco.

Por otra parte, son fenómenos que escapan al simple voluntarismo y que se producen en un aquí y en una ahora concreto y además irreversible. Se podría especular sobre por qué los gitanos españoles usan la guitarra y sus parientes los cingáros de Hungría el violín pero ello obedece a la fuerza de la mera historia.

Si los gitanos, como se cree, llegan a España hacia el Renacimiento (coincidiendo con la marcha de los árabes) ese es el momento que la vihuela domina las formas cultas de la música instrumental española y deriva rápidamente hacia la guitarra tanto popular como culta. En cambio, los gitanos húngaros, que no pueden desplegarse hasta el recule del Imperio Otomano encuentran por doquier, y también a nivel popular la preponderancia del violín clásico al que aplicarán su particular idiosincrasia en el cumplimiento de una música cingara.

Los negros americanos encuentran en las orquestinas de entretenimiento principalmente instrumentos de viento (trompeta, trombón, clarinete y saxos), el piano que es insustituible en los finales del siglo XIX y el ritmo de ciertas percusiones. Desde luego, podríamos hablar mucho sobre los aspectos del nacimiento y la expansión del jazz y su influencia en las vanguardias de la modernidad culta así como los intentos de la llamada "tercera vía" etc. pero no es tiempo ni lugar para ello ahora mismo.

Lo que sí me interesaría recalcar es que el uso de los materiales folclóricos no acabó con el segundo nacionalismo y también como los nacionalismos musicales se desgajaron del folclorismo. Mencionaré de pasada, aunque no sea el momento para desarrollarlo, el fuerte componente nacionalista que adoptan algunos compositores americanos de la música repetitiva, que no es folclórica, o el minimalismo místico, tampoco folclorizante, que adoptan como expresión nacionalista ciertos compositores de las distintas repúblicas que se desgajan de la extinta Unión Soviética.

Pero, sin apartarnos del tema, y tras una etapa de la vanguardia serial en el que el uso de elementos folclóricos pareció definitivamente proscrito hay que señalar como en el sinfonismo occidental vuelve a aparecer esta temática con un nuevo aspecto en la era de la postmodernidad. Desde luego podrían citarse ejemplos con el folclore estricto tratado desde los lenguajes de vanguardia en obras concretas de autores como el croata Globokar o los polacos Krauze y Kilar, pero tal vez la obra que marca un punto de flexión en este tema sean los famosísimos "Folk songs" de Luciano Berio.

No por casualidad coincidieron en su gestación con el "flower power" y otras manifestaciones que marcan el inicio real de la postmodernidad. Se trata de una obra que reelabora folclore real, músicas de carácter popular pero de autor y otras que son puras invenciones en estilo popular. Desde entonces se han venido dando distintas apariciones de elementos folclóricos en obras del sinfonismo vanguardista. No obstante, nos hallamos ante una completa traslación del fenómeno que, a mi juicio, debe insertarse en un movimiento más

amplio, el llamado entre nosotros “músicas sobre músicas” que entre los anglosajones suele ser conocido como “borrowing” (“préstamo”).

La convivencia, a través de los medios de reproducción musical de obras de todas las épocas histórica sin duda nos ha familiarizado con ellas y además avala este tipo de experiencias que hoy son muy comunes aunque haya que advertir que de una manera u otra, quizá más limitada, la refacción de música se ha dado prácticamente siempre.

Músicas sobre músicas es algo que en el momento actual empieza a plantearse el traspasar sus propias fronteras. Ya no se trata de un diálogo entre distintos aspectos cronológicos, y por tanto estilísticos, de una misma tradición cultural, ni siquiera entre los niveles populares y cultos de esa misma tradición. De lo que se trata es del encuentro, la fricción, si se quiere, de culturas variadas que coexisten y cada vez se empiezan a conocer más entre sí, o que al menos se ha tomado nota de su existencia.

La globalización será buena o mala pero lo que no se puede dudar es de su existencia. Y lo que se existe debe ser considerado. Ahora lo que afrontamos es un proceso no ya de interculturización sino de transculturización. A algo que en la música se suele llamar fusión pero que yo provisionalmente he preferido llamar fricción. No es que no crea que el final será la fusión. Pero cualquier fusión necesita que de verdad surja una nueva forma, una nueva cultura distinta de las que entren en juego. Se conseguirá pero aún estamos lejos; de momento dejémoslo en fricción.

Estos intentos vienen en Occidente de más lejos de lo que se piensa aunque probablemente históricamente tuvieron un carácter epidérmico y más referible al concepto de postal antes aludido. Recientemente no se pueden ignorar los esfuerzos de un Messiaen por vivificar ciertos aspectos de la vanguardia occidental con elementos de la música culta hindú, naciendo así desde los modos de transposición limitada hasta experiencia métricas de interés. O el intento, más espiritual que técnico de orientalización de la música occidental por parte de un John Cage hasta las experiencias de un Giacinto Scelsi capaz de fundir técnicas de canto de muy variadas tradiciones y culturas en una obra tan sorprendente como “Canti di Capricornio”.

Pero no nos engañemos. Los intentos de transculturización entre la música occidental y la oriental que mejor resultado han tenido hasta la fecha no son los que han intentado los compositores occidentales sino los orientales de formación occidentalizante. Se trata de músicos que poseen su propia tradición y técnica y que han estudiado y trabajado bien la occidental. Por eso la fusión de un Toru Takemitsu desde Japón o, quizá menos lograda pero no menos exitosa, de un Tan Dun desde China, acaba por resultar más natural que lo que hemos emprendido en Occidente.

Y ahí esta el verdadero quid. La auténtica fusión transcultural sólo se consigue dominando bien ambas culturas no simplemente juntándolas. Esto último no deja de dar algún resultado interesante pero lo verdaderamente nuevo y distinto llegará de la otra manera. Un final fascinante para algo que empezó con el uso del folclore en las formas cultas y con los diversos nacionalismos y que llega a una frontera fértil en la que siempre seguirán acechando el turismo y la postal.



## Sobre la exportabilidad del flamenco inconsciente.

Timothy Mitchell

*Enomusicólogo. Univ. de Texas A&M University.*

La praxis simbólica de la afición debe de ser el fundamento de cualquier historia del arte flamenco, como ha demostrado de modo contundente Gerhard Steingress (1993). Steingress mantiene que el cante jondo no fue el producto directo de grupos marginados sino de una subcultura urbana con ambiciones literarias y musicales que se identificaba con tales marginados y orientaba la creatividad en los barrios bajos del sur. Estos aficionados constituyen el “bosque” que muchas veces se hace invisible en las biografías y autobiografías de famosos “árboles”.

Genio y figura aparte, hasta el artista más carismático “debe su eficacia mágica a la lógica del campo que lo reconoce y lo autoriza” (Bourdieu 1996:169). Durante dos siglos, tanto en el campo de la tauromaquia como en el de la música, los aficionados premiaban los estilos interpretativos que concordaban con su peculiar guión interno y rechazaban los que no, y así iban construyendo identidades taurinas o flamencas que los artistas procuraban emular o personificar de manera creativa (Mitchell 1991, 1994).

Dice Antonio Zoido que “El fenómeno ‘explota’ en cuanto que entre flamencos o toreros y aficionados de ambos se establece una relación casi hegeliana en la que un polo no puede existir plenamente sin el otro” (1998:102). Las categorías estéticas consensuadas eran modificables, pero se modificaban con la misma pasmosa lentitud que caracterizaba la evolución de las relaciones sociales andaluzas en su conjunto. No es atemporal el guión de la afición, el flamenco inconsciente, pero ejemplifica la temporalidad glacial de la longue durée (Vovelle 1990).

Ahora el arte flamenco se está “globalizando” a marchas forzadas, pero ¿de alguna manera retiene y disemina los esquemas mentales de aquella afición andaluza plurisecular? ¿Había algo “exportable” en las prácticas identitarias de los aficionados del sur, o precisamente fue necesario bastardear o diluir sus experiencias a fin de globalizar estilos con denominación de origen?

La mayoría de los aficionados optarían por esta segunda posibilidad, pero no hay que hacerles demasiado caso, ya que desde la misma “explosión” de las artes tauroflamencas vienen lamentando su decadencia panderetil. Fernando Savater fue expeditivo con los lamentos nostálgicos de la afición: “Estas trivialidades son malentendidos que los aficionados se hacen a veces sobre la cuestión, por culpa exclusivamente de su deficiente preparación metafísica” (Savater 1983:121).

En verdad no se trata de entender cómo se adulteraron las esencias, sino de entender por qué los aficionados creían tener el monopolio de ellas, de momentos mágicos perdidos para siempre o que jamás se podrán transmitir a los foráneos. Para ver esto es preciso que ahondemos un poco más en la psicología de la afición andaluza del periodo comprendido entre 1775 y 1975. En la primera parte de este ensayo, propongo explorar la construcción

del duradero guión interno de los aficionados; en la segunda, daré cuenta de la “exportabilidad” de los códigos artísticos y musicales que ellos apadrinaron.

### Artes monárquicas regicidas

En términos generales, la sicología de la afición histórica fue de tipo bipolar o *maníaco-depresiva*, propensa a altibajos anímicos, oscilaciones afectivas y súbitos cambios de humor. Esta sicología nació y se desarrolló dentro de una cultura también bipolar, ahora en sentido sociológico. Lo típicamente “andaluz” es resultado de una conflictiva simbiosis barroca de ricos y pobres, sombra y sol, que se efectuó con muy poca interferencia de la burguesía, esas sobrias clases medias que no tenían ni el peso económico ni la formación subcultural adecuada como para interferir.

En el desarrollo de la sicología bipolar de la afición tuvo máxima importancia el catolicismo heterodoxo andaluz. La religiosidad del sur se caracteriza por un apego exagerado a lo materno y una intensa ambivalencia afectiva hacia un Dios cuasi-islámico que induce a sumisión y blasfemia a la vez (Domínguez Morano 1985:141).

Estos contenidos tan primarios y sacro-edípicos, claramente heréticos pero tolerados por el Vaticano, se hermanan con una irresistible estética de violencia sensual que influye en todas las artes populares y cultas del sur (Mitchell 1990). El síntoma de la *blasfemia compulsiva* nos pone en la pista de la despótica coacción colonialista, la conversión masiva de moriscos y judíos, la persecución de gitanos, y la castrante presión ritual e inquisitorial que “tiranzaba la vida social en su conjunto y sometía a los individuos a una auténtica crispación mental” (Delgado 1992:71).

Delgado enfatiza la circularidad y truculencia de los esquemas mentales que así emergen, y aclara que alguien que se vuelve ferozmente anti-católico o anticlerical no se escapa del ciclo cibernético. José Gelardo habla del “espíritu avasallador y excluyente de los cristianos viejos contra los nuevos, contra el trabajo, contra los oficios, contra los morenos, contra los pobres: de entre éstos han salido siempre los cantaores, y sus coplas atormentadas, maldicientes y renegadoras se acompañan de una expresión musical igualmente dramática” (199:236).

Rafael Cansinos Assens afirmó que la blasfemia era parte consustancial de la copla mística andaluza (1985/1933:70-83). “Religiosidad andaluza,” pues, significa una relación de amor/odio con lo sagrado, una resistencia clandestina al poder persecutorio, un mal reprimido afán de “anti-estructura,” un impulso perenne hacia la pura negación, el gusto por las llamadas “situaciones-límite” y el suicidio ritual estético.

El conocimiento íntimo del pecado es de fundamental importancia en el guión de la afición, sea creyente o no. Aquí encontramos un importante vínculo con la conquista erótica de Andalucía, modalidades del deseo miscegenista castellano todavía visibles en los lienzos de Julio Romero de Torres (Zuera Torrens 1987). Razas exóticas y prohibidas eran igualmente excitantes para románticos, decadentes y epicenos afrancesados prestos a pecar. Lo dijo Georges Bataille: “La experiencia interior del erotismo requiere, en el que la vive, una sensibilidad no menos grande para la angustia, que funda el interdicto, que para el deseo que conduce a infringirlo” (1982 [1957]:56).

Los padres patristicos fueron los primeros proxenetes, en este sentido, y los pueblos mediterráneos seguían tragando el anzuelo siglo tras siglo (Delumeau 1990). Si no había pecado, no había placer. Por eso, en el cante jondo, junto al uso coloquial del lenguaje amoroso, se encuentra la aceptación exaltada del sufrimiento moral y físico, un dolor ansiado que indica que la *jouissance* está cerca. La afición monta y mantiene económicamente a estos ritos masoquistas, pero la economía que más importa es su propia economía libidinal nocturna, que genera una zona de libre comercio carnal situada en los límites mismos del tiempo social. No se trata de un tiempo sagrado en el sentido dominical y matutino, sino de un tiempo numinoso y transgresivo que renuncia a la renuncia de los instintos.

En la clásica juerga bajo andaluza, la misma masculinidad de los oyentes se pone en juego. Los cantos báquicos elaboran un discurso sobre una virilidad tanto física como metafísica que se lleva penosa pero orgullosamente, como una cruz a cuestas. En el culto lunático del flamenco, la lascividad instintiva del macho no domesticado es un nudo identitario esencial que hay que despertar, o añorar si los años mozos han quedado atrás. Misoginistas y mujeriegos, los aficionados no solían ni suelen aceptar de buen grado el abandono de sus dominios nocturnos.

El flamenco tiene poco de domesticidad, pese a las lucubraciones de Ricardo Molina (1985:62-65). Más acertado andaba el feroz antiflamenco Eugenio Noel cuando declaraba que la guitarra flamenca era como la misma afición: irresponsable, fatalista, impulsiva, lasciva, llorona y violenta (1916:297). Sea como fuere el nivel fantasmático de un determinado cante, el guitarrista tenía la obligación de amoldar su técnica a los requisitos de la trama. Por eso Pablo Segovia, que no intimaba con la trama en ninguno de sus niveles conscientes o inconscientes, cayó indiferente al público reunido en Granada en 1922 (Molina Fajardo 1990 [1962]:116). Hay que tocar con clase, eso sí, pero también en armonía con las despóticas pasiones que están en juego. García Lorca sí entendía ese despotismo emocional y lo plasmaba en sus obras. Con ocasión del concurso de Granada, sin embargo, se dejó seducir por la hipótesis orientalista de Manuel de Falla (1988 [1922]:168).

La ambigüedad constitutiva del discurso flamenco fundamenta sus aspectos mágico-metamórficos y su credibilidad. Se trata de una oscilación dentro de un cosmos semiótico cerrado, entre dos “polos” fijos, el paraíso y el infierno. Las utopías se inventan en el polo mánico del sistema, pero de la prisión misma no se escapa: “Despite all my rage, I am still just a rat in a cage,” según la copla heavy metal. Admitir la existencia de este círculo vicioso inescapable es, sin embargo, liberador para nosotros, ya que nos lleva a reconstruir la mentalidad jonda en toda su fecunda estrechez. Además, nos lleva a un nivel fantasmático poco explorado del flamenco, un nivel que podríamos calificar de “monárquico-regicida”. Esta conexión se planteó por primera vez en un coloquio patrocinado por el Centro Juan Carlos I en Nueva York (2001), y quiero aclarar que no significa ningún desacato cara al rey, sino una mera especulación psichistórica, una hipótesis sobre el inconsciente político del flamenco.

Me explico. En la juerga clásica, la programada sacralización del pobre (el narrador impersonado por el cantaor) prepara el terreno de su coronación artístico/ritual. Con la

ayuda de los duendes, el licor y quizá una tanda de seguiriyas, se instaura una semiótica temporal radicalmente diferente en la que se viola/se instaura la Ley del Padre. Es ésta la almendra del disfrute traumático. No hace falta ejecutar al cantaor, por supuesto, ya que se sacrifica a sí mismo delante de todos y, por la misma lógica perversa, se queda por encima de ellos, *per secula seculorum*.

A propósito del cantaor arquetípico: “Puede asegurarse que su desgracia le ha servido de pedestal,” en palabras de Guillermo Núñez de Prado (1986 [1904]:128). Así encontramos, en el plano fantasmático del consumo sacramental o transgresivo del pan musical, una conexión con ritos, mitos, y comportamientos que aparecen en otras fiestas monárquico-regicidas. El carnaval, verbigracia, con su licencia, su comercio carnal, su voluntad de pecar, su rebeldía semiótica, su carácter báquico y trasgresor, algo parecido al ambiente que reinaba en las calles de París en 1793 o 1968. En el fondo se trata de tramar un acto que se desea y que se teme. Se busca la *jouissance* traumatique y ecstasique a la vez. Se solicita un proveedor hecho a la medida de nuestro narcisismo absolutista, y se castiga al que no lo fue. Aquí también encontramos una secreta comunalidad con otros componentes identitarios andaluces: la fiesta de toros, que repite sin fin la muerte de un sustituto cornudo de la odiada aristocracia ganadera, y la Semana Santa, que ordena *el eterno morir amoroso* del Rey de los Reyes.

El hecho de que los monarcas don Alfonso XII y don Alfonso XIII fuesen entusiastas del flamenco no constituye un argumento en contra de lo que estoy poniendo como hipótesis; sin la muerte del viejo rey (sus padres), no habría sucesión posible. Bajo la monarquía inglesa, Shakespeare recurría constantemente a la trama regicida, y personajes reales fantasmales aparecen por doquier. Oscilaciones monárquico-regicidas se encuentran en las culturas de muchos países europeos, y es muy bien conocida la relación de amor-odio que tenían los gitanos con la monarquía española y la alta nobleza durante siglos. El peligro de exterminación real, alternando con las décadas de dependencia y prostración, ¿no influyó en el estilo de sus cantes? Creo que contestaría afirmativamente Bernard Leblón (1995). Muy de noche en la Feria de Sevilla, Bécquer encontró a sus gitanos llenos de aguardiente y lloricando como los judíos de Babilonia: “graves y extasiados como sacerdotes de un culto abolido” (Zoido 1998:107). Víctimas arquetípicas del poder, reales y románticas a la vez. Quizá también, en la majestad de su cuerpo, la bailaora escenifica su imaginada relación con un rey imaginario; se es la reina, la princesa, la Judith bienquerida o la despechada asesina. Posturas suplicantes o imperiosas se adoptan según el caso. Tal vez baile en armonía con la dinámica de su familia real interior (Laing 1972), un baile-fantasma que tendrá poco que ver con los movimientos corporales de un verdadero miembro de la familia real.

Hasta la andaluza más moderna y progre en su vida diaria puede interpretar esta sicología a la perfección, un posicionamiento de tipo master-slave que incluye el intercambio de posiciones mediante la seducción del rey por la hembra. Mensaje para la *afición*: todos los hombres somos vulnerables a la *femme fatale*, hasta el más hombre de los hombres. Como objeto privilegiado del deseo real, la bailaora contribuiría con su cuerpo, con su arte a las relaciones de objeto de la *afición* flamenca histórica, su incorporación *literal* y material de prejuicios de tipo histórico (Young-Bruehl 1996). A diferencia de los obreros anarquistas

madrugadores, el lumpen de la economía nocturna libidinal vivía de los esquemas señoritiles y así contribuyó a mantener las jerarquías. Por mucha vehemencia que pueda haber en la sicología gitanófila-andaluza, arde y se consume sin mayores consecuencias políticas en el ruedo, en el Rocío, en una estación de penitencia de Semana Santa o en la alquimia erótica de la juerga. Esto no significa que sea inútil o dañino (como pensaba Eugenio Noel). Puede que una identidad que se forja ritual y catárticamente ayude a superar traumas en una cultura sin psicoterapeutas.

La función sacrificial del cantaor ha sido comentada muchas veces, pero una vez más son los aficionados quienes imponen la necesidad de tal sacerdote musical y quienes vigilan su eficacia (v.gr., González Climent 1955; Grande 1979). Los escenarios paradigmáticos del guión de la afición eran ficticios, pero no falsos. Afortunadamente, los aficionados poseían en abundancia un producto líquido que servía para acortar rápidamente la distancia entre ficción y realidad. Las juergas de Sanlúcar de Barrameda, de Morón de la Frontera, de Triana, de Ronda, de la Unión y demás puntos de la geografía del cante jondo no se componían a base de coca-cola. En la reunión festiva de amigos y correligionarios, la ruptura con la conciencia que permite el alcohol preparaba el terreno para los sublimes sucesos que llenan los recuerdos publicados de los aficionados. La clásica sicología bipolar del alcohol se sincroniza fácilmente con otros tipos de bipolaridad. El alcohol es en grado sumo el cómplice del arte flamenco, su aliado nocturno imprescindible, amigo íntimo de los duendes e histórica fuente de la mala reputación del flamenco.

El papel de las borracheras cósmicas en la elaboración del estilo flamenco se me hace indiscutible, pero no implica ninguna deshonra, ni que los artistas estuvieran fuera de control, ni que permitieran cualquier guasa. Siempre había aficionados, en todas las épocas, que hacían el papel de policías del arte. En medio del aparente relajo de una juerga disciplinaron los cuerpos y las voces y las guitarras andaluzas para que no se salieran demasiado de la transgresiva dramaturgia ortodoxa. Así protegieron al sacramento de la identidad gitano-andaluza.

### Identidades en venta

Dramaturgia —> catársis —> identidad —> producto exportable?

La idiosincrática coyunda de crisis económicas y sicosexuales andaluzas ya está presente en “Noches lúgubres” de José Cadalso (1775). Con el correr de los años, el mismo morbosos sentimentalismo fetichista se puso de moda entre los bohemios contra-culturales del sur de España, los llamados “flamencos”.

Estos jóvenes utópicos agitanados, muchos provenientes de la pequeña burguesía, detestaban los gustos arribistas de sus padres y emulaban las atávicas clases subalternas. Ellos buscaban artes más dramáticas, más jondas, más en consonancia con su nocturnidad lúgubre: fatalismo sexual a prueba de daga, congojas producidas por un rígido sistema socio-económico, masculinidad conflictiva, constantes evocaciones góticas, fúnebres y necrófilas. Estos elementos narrativos resonaron con el romanticismo europeo y facilitaron la muy temprana exportabilidad del cante y baile flamencos (Lavour 1976).

A partir de 1860 se inaugura un espléndido pulimiento de los cantes; hacia finales de siglo el jerezano Antonio Chacón hace investigaciones de campo, buscando yacimientos de oro oral para explotar y refinar (Blas Vega 1986). Durante toda la “edad del oro” del flamenco, Europa era la periferia y Andalucía el centro. Por fin se acabó el hechizo, como explica Antonio Zoido.

“Entonces, perdido el tren de la revolución industrial, la máxima aspiración de la sociedad de Sevilla, Córdoba o Granada no podía ser otra que atraer a sus ciudades al mayor número de forasteros y en esto tenían que estar de acuerdo todas las partes. ... Sólo en Andalucía se dieron las circunstancias para que pudiera nacer la afición, dice Mario Penna, refiriéndose a los siglos XVIII y XIX. Sólo en Andalucía, añadiría yo, se dieron después las circunstancias para que estas señas de identidad tuvieran que ser conservadas a toda costa por sus poseedores y, a la vez –contraviniendo así las reglas de cualquier nacionalismo–, éstos tuvieran la necesidad de abrirlas y exportarlas a todo el mundo, aun a costa de ablandarlas, para poder sobrevivir” (Zoido 1998:109).

A continuación Zoido reproduce la perspectiva de Fernando Villalón (1929), que se lee como un *aggiornamento* del pesimismo de Antonio Machado padre (1881) o una adumbración profética de Antonio Mairena (1976): el alma pura del flamenco se mancha, se adultera, se banaliza, se pierde, se contamina, se prostituye, se hace pandereta para turistas.

Si esta “historia oficial” fuera cierta, por lo menos tendríamos que felicitar a todos los geniales traidores que primero supieron cumplir con las necesidades turísticas de Andalucía y después con los gustos exóticos de la gentes de Nueva York, Chicago o Tokyo. Pero no: hay que rechazar la historia oficial escrita por aficionados con buenas intenciones pero deficiente preparación metafísica. ¿Por qué? En su análisis de la melancolía esnobista de la afición taurina, Fernando Savater introduce el concepto de “la faena eterna”, el momentáneo éxtasis estético experimentado un día en el ruedo que determina las categorías de percepción del aficionado durante el resto de su vida.

“Dicho con prontitud, lo que ocurre es que el aficionado ya ha visto la faena, la única, la eterna, y puesto que ya la ha visto, no puede verla de nuevo. ... De aquí la inevitable sensación de degradación de la fiesta que alcanza antes o después a todo aficionado. La repetición de un ritual a lo largo de una vida va debilitando su aura mítica y revelando cada vez más sus entresijos negativos. Digamos que uno conoció el encanto regenerador de la Navidad en la infancia y allí vislumbró el arquetipo de la Navidad eterna; luego, la vuelta de los años fue debilitando el arrobó y aumentando la nostalgia: uno comienza a dejarse impresionar más por la comercialización de la fiesta y por la chabacanería del montaje pseudo-religioso que la rodea que por el sentido mágico y fraterno una vez entrevisto” (Savater 1983:119, 123-124). Seguramente el mismo día que un determinado espectador entró en éxtasis, otros muchos se disgustaron con la mojiganga, y así sucesivamente, generación tras generación. Consúltese el libro de F. Bleu para ejemplos concretos de esto (Borrell Vidal 1983 [1914]). Haciendo un *aggiornamento* del filósofo Savater, propongo el término “Juega Eterna” para designar aquel momento en que se revela holográficamente el continuismo temporal del inconsciente flamenco y se entiende su guión de modo inmediato y extático. Hoy en día, ¿quiénes van a poder acceder a tales momentos?

Comencemos por reconocer que no son creados iguales todos los turistas. Los hay idiotas y los hay brillantes. La nacionalidad no es en sí una barrera para participar en un ritual y seguir su guión, su mapa, su “oferta de identidad.” Entre las muchas maneras de agitanarse que había en España y en otros países europeos, el cante, el toque y el baile jondos siempre ofrecieron los caminos más convincentes, el guión más accesible dentro de su dificultad, siempre en consonancia con las características personales del “turista”.

Ahí está el detalle, como diría Cantinflas. Hay turistas que entran en la catedral de Sevilla y se quedan extáticos porque saben dejarse conectar con el mapa espiritual que se les ofrece; hay otros que se aburren solemnemente; todavía hay otros que se quedan boquiabiertos porque es la primera vez que entran en una catedral. Quizá les gustaría “identificarse” con lo que ven, pero carecen de bases para hacerlo como Dios manda. Nótese que, en cualquier caso, la esencia de la Catedral –su oferta de identidad– no se ha adulterado, no se ha banalizado, no se ha trivializado.

Como ha notado el musicólogo y compositor Ramón Pelinski: “la música ofrece identidades imaginarias que pueden ser aceptadas si coinciden con las tramas que construimos para comprender nuestras identidades” (1998:120). Pelinski asigna el papel más importante en este proceso no a los ingredientes de narratividad o de trama, sino al momento corporal, lo que él llama: “el momento privilegiado del proceso de identificación en el que, sin necesidad de negociación alguna ni de evaluaciones discursivas, percibimos el nacimiento oscuro de un sentimiento de identidad” (ibid.). En estos momentos, una persona se abre a la “interpelación” u oferta de identidad codificada en la música, aunque esto no garantiza una conversión religiosa.

“Con ello queremos afirmar que ciertos sonidos (o ciertos ritos musicales) pueden poseer para ciertas personas un poder de interpelación irresistible y que, al mismo tiempo, todo el sentido de esta percepción se agota en la experiencia sensual (corporal) del sonido—una experiencia que, para tranquilidad de sociólogos, antropólogos y culturalistas en general, está filtrada, de todas maneras, por las categorías que la cultura impone al acto de la escucha” (122).

En otras palabras, una inicial predisposición de “identificarse” con una determinada música no tiene que ir más allá de ese momentáneo deleite producido por ella. No es una experiencia demasiado trascendente, y no va a obstaculizar el disfrute de otras “identidades” musicales. Como otros apologistas de las músicas globalizadoras (Méndez-Rubio 2001), Pelinski no quiere poner límites ni a la imaginación musical ni a las tramas discursivas que se nos ocurran. Celebra la existencia de tramas más vastas, de verdaderas redes, que en el mundo actual exigen la formación de identidades transétnicas y transnacionales. Una gran cantidad de músicas populares contemporáneas lo han entendido así. Su manera de operar consiste en fundir y confundir las identidades territorializadas. En esta tarea ha participado también el tango argentino: desde muy temprano se comprendió como posibilidad de tramas infinitas (123).

Pelinski nos da una descripción bastante exacta del público mundial de los “Gipsy Kings” o de cualquier otro producto musical étnico o pseudo-étnico que se vende en el bazar posmoderno mundial. Lo cual no es poco, pero en mi opinión se trata de un público sin

identidad en el sentido serio de la palabra. Una identidad no se escoge ni se compra, sino que se impone en función de superación de traumas históricos y síquicos. Una música verdaderamente identitaria es un croquis para orientarse en un laberinto emocional construido para sobrevivir, literalmente.

Estoy dispuesto a asignar la prioridad ontológica a la seducción hedonista corporal prelógica y preconceptual que nos permite tener experiencias musicales identificatorias sobre las que luego podemos construir diferentes tramas discursivas personales.

Es éste el argumento básico de Pelinski y estoy de acuerdo con él. Pero por muy placenteras y sin conflictos que sean las experiencias identitarias que se inflaman y se agotan al instante, esto no es lo que tengo en mente cuando hablo de la "Juerga Eterna".

Afirmo tres cosas. Una, que el número de tramas discursivas personales que pueden inventarse a raíz de una experiencia íntima con el flamenco no es infinito, sino muy reducido. Dos, que estas narrativas personales han de tener muchos puntos de concordancia con las clásicas tramas bipolares que he bosquejado antes. Y tres, estas tramas no fueron ni son independientes de la ancla material de los sonidos flamencos específicos, sino que se conectan en un nivel corporal no contemplado por los entusiastas del nomadismo utópico transétnico.

El corazón tiene semióticas que la semiótica desconoce. Cuando afirma Pelinski que: "las estructuras musicales no tienen la capacidad intrínseca de transmitir, acarrear o imponer significaciones" (1998:116), es una verdad a medias. La *jouissance* traumática tiene una estructura cerebral; la superación del caos orgánico tiene una estructura; la superación del instinto de muerte en un cuerpo herido o traumatizado tiene una estructura; y si una determinada música postraumática coincide estructuralmente con una determinada neurosemiótica, si encuentra resonancias con ella, entonces sí que se va a efectuar una alianza identitaria prelógica que luego irrumpe en el orden propiamente simbólico para imponer u organizar su número limitado de tramas coherentes.

El deseo flamenco siempre ha actuado en armonía con la semiótica corporal, y no solamente en armonía, sino que ha ido más lejos en la exploración y posterior explotación de canteras corporales y mentales. Las coordenadas bipolares (maníaco-depresivas, sadomasoquistas, ciclótímicas) del cante y del baile jondos se anclan de modo muy material en los cuerpos y en las vidas de muchos artistas. "La pasión y muerte de Gabriel Macandé" (Cobo, 1977) ofrece un patrón arquetípico que se ha repetido muchas veces. Cuando Lorca maduró como poeta y dramaturgo, produjo verdaderas radiografías de esta cultura pasional andaluza; pero de joven pretendió enajenar los bienes flamencos.

"Todos habéis oído hablar del cante jondo y, seguramente, tenéis una idea más o menos exacta de él; pero es casi seguro que a todos los no iniciados en su trascendencia histórica y artística, os evoca cosas inmorales, la taberna, la juerga, el tablado del café, el ridículo jipío, ¡la española en suma!, y hay que evitar por Andalucía, por nuestro espíritu milenario y por nuestro particularísimo corazón, que esto suceda. No es posible que las canciones más emocionantes y profundas de nuestra misteriosa alma, estén tachadas de tabernarias y sucias; no es posible que el hilo que nos une con el Oriente impenetrable, quieran amarrarlo en el mástil de la guitarra juerguista; no es posible que la parte más diamantina de nuestro canto,

quieran mancharla con el vino sombrío del chulo profesional” (García Lorca 1990 [1922]:178).

Guillermo Núñez de Prado (1904), por contraste, conocía bien los aspectos tabernarios, bohemios y poco respetables del cante jondo, y sus biografías de cantaores ciclóticos no tienen precio. Fue precisamente la voluntad de “degradarse” que efectuaba el cortocircuito sicocultural que permitía explotar los recursos del sagrado negativo, la única fuente de poder a la que tenían acceso tanto los marginados como sus portavoces artísticos. Estas técnicas que tanto trabajo costaron perfeccionar fueron, como cualquier otra riqueza producida en Andalucía, vulnerables al secuestro, al robo, a la usurpación urbano-burguesa y literaria, y finalmente a la exportación.

En otras palabras, y aunque nos parezca horrible, hasta la expresión quintaesenciada de la alienación bajo andaluza era alienable. Esto no implicaba la pérdida de su inconsciente sicología bipolar, sino su encubrimiento, redoblado eficazmente por aficionados mistificadores que predicaban que cualquier flamenco pasado fue mejor. Así iban trazando mapas que servían para orientar o despistar a nuevos aficionados buscando El Dorado, hasta hoy.

No se dejó despistar el superaficionado argentino González Climent: “El flamenco se deshace y se rehace a través de cada artista, y la tradición flamenca no exige una pureza de museo sino la integridad vital” (1975:67). Son los mismos flamencos que se deshacen, v. gr. Luis “Agujeta” y sus hermanos, para transformarse en oráculos. Una vez hallada la “Juerga Eterna” íntegra y vital, los mapas se tienen que revisar o quemar, según.

El flamenco es un idioma: se habla bien o se habla mal. Las personas que no entienden un idioma no pueden saber si otra persona lo habla bien o mal, pero de todas formas les hace gracia y compran el disco. Seguramente tiene razón Simon Frith cuando afirma que: “La recepción de una música desterritorializada tiene vida propia y reclama sus derechos como experiencia estética que nos hace sentir de manera diferente” (cit. por Pelinski 1998:114). La superficialidad y la ingenuidad tienen sus derechos, en otras palabras; pero también reclama sus derechos una experiencia estética informada, verdaderamente identitaria en el sentido expuesto antes, capaz de dejarse llevar por los niveles hondos de un guión inconsciente sin el cuál no habría música para exportar ni de qué hablar siquiera. Con las novísimas capas encubridoras proporcionadas por la World Music, la sicología de la bohemia andaluza pervive de manera subterránea en los cantos y bailes de hoy, en Nueva York o en Tokyo. También tienen razón los andaluces gitanos o agitanados que mantienen que su arte no se entiende pero se siente. Hace algunos años, durante un simposio de flamencología en Sevilla, un señor muy gitano-andaluz me dijo: “Es posible que lo que dice Ud. sobre el flamenco sea cierto, pero dígame Ud., ¿qué le pongo en su lugar?” Yo no tenía respuesta ni entonces ni ahora, y ojalá que el hombre haya seguido bien anclado en su identidad, inmune a disquisiciones de intelectuales, las mías o las de Simon Frith.

La voluntad de desterritorialización transgresiva y la gozosa reterritorialización identitaria o étnica (allí en el meollo de la jouissance traumatique) están codificadas en todos los niveles flamencos, desde los estilos más bulliciosos hasta los más acongojados. Nacidos y criados en diferentes puntos de la geografía andaluza, estos estilos en su conjunto constituyen el croquis de un laberinto.

A modo de conclusión, quisiera enumerar las características socio-sicológicas que van a permitir que alguien fuera de Andalucía tenga una mínima posibilidad de descifrar el croquis, de identificarse con la catedral flamenca, de acceder a los niveles más jondos (es decir, orientarse acertadamente en el laberíntico guión codificado en la música). En la persona que está en condiciones de aceptar una oferta más completa de identidad flamenca, y llegar a la cámara secreta del éxtasis premoderno donde las explicaciones huelgan, vamos a encontrar los siguientes elementos.

- (1) Alguna conexión personal con España, con Andalucía, o con el mundo hispanohablante, preferentemente durante la niñez o primera juventud.
- (2) Alguna experiencia personal con la economía libidinal católica, o con cualquier otra formación religiosa que se vive de manera ambivalente y/o que favorece la representación artística del pecado y de la sensualidad sacrificial.
- (3) Una biografía étnica problemática, que puede ser una separación abrupta de una comunidad tradicional o el encuentro chocante con una comunidad muy diferente; o bien una herencia o mezcla racial que se ha vivido como maldición y bendición a la vez.
- (4) Una historia personal de superación de traumas que crea una cierta receptividad para con las representaciones artísticas catárticas que escenifican no sólo la jouissance traumatique originelle sino la necesidad de “revisitar” el lugar del crimen y del castigo, del perdón y de la redención mediante el dolor.
- (5) Una predisposición a invertir económica y emocionalmente en el Otro Mágico, identificándose con sus cuitas, sincronizándose con sus ritmos y con su temple, y purgándose con sus técnicas catárticas y chamánicas.
- (6) Ganas de fiesta absoluta y “Juerga Eterna”.

Una vez producida la feliz conjunción de estos elementos en una persona de carne y hueso (v.gr., Paul Hecht 1968), el flamenco se vuelve verdaderamente identitario y su funcionamiento es parecido a lo que los psicólogos llaman un “objeto vinculante” (linking object), un aparato psíquico que a través de una congelación del tiempo subjetivo permite entablar relaciones con personas y situaciones ausentes o desaparecidas para siempre (Stein 1994:136).

No importa que sea una saeta o una bulería el cante que abre las puertas de la “Juerga Eterna”; de todas maneras el tiempo interno se congela o se ralentiza a fin de propiciar un encuentro extático entre la semiótica corporal y la estructura musical, así convirtiendo el estilo mismo en un tableau vivant psíquico, la prenda de un milagroso pero frágil triunfo sobre la pérdida.

## Bibliografía

- BATAILLE, Georges.  
1982 El erotismo, trans. T. Vicens [1957]. Barcelona: Tusquets Editores.
- BLAS VEGA, José.  
1986 Vida y cante de don Antonio Chacón. Córdoba: Excmo. Ayuntamiento de Córdoba.
- BORRELL VIDAL, Félix (F. Bleu).  
1983 Antes y después del Guerra (medio siglo de toreo). Orig.
- Bourdieu, Pierre.**  
1996 The Rules of Art, trans. S. Emanuel. Stanford: Stanford University Press.
- CADALSO Y VÁZQUEZ, José.  
1987 Cartas marruecas. Noches lúgubres [orig. 1775], ed. J. Arce. Madrid: Cátedra.
- CANSINOS ASSENS, Rafael.  
1985 La copla andaluza [orig. 1933]. Granada: Editoriales Andaluzas Unidas.
- COBO, Eugenio.  
1977 Pasión y muerte de Gabriel Macandé. Madrid: Ediciones Demófilo.
- DELGADO RUIZ, Manuel.  
1986 De la muerte de un dios. La fiesta de los toros en el universo simbólico de la cultura popular. Barcelona: Península.
- 1992 La ira sagrada. Anticlericalismo, iconoclastia y antiritualismo en la España contemporánea. Barcelona: Editorial Humanidades.
- DELUMEAU, Jean.  
1990 Sin and Fear: The Emergence of a Western Guilt Culture, 13th-18th Centuries. New York: St. Martin's Press.
- DOMÍNGUEZ MORANO, Carlos.  
1985 Aproximación psicoanalítica a la religiosidad tradicional andaluza. En La religión en Andalucía, ed. CETRA, 31-175. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas.
- FALLA, Manuel de.  
1988 El cante jondo. Sus orígenes, sus valores, su influencia en el arte europeo [orig. 1922]. En Escritos sobre música y músicos, ed. F. Sopena, 163-186. Madrid: Espasa-Calpe.
- GARCÍA LORCA, Federico.  
1990 Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "cante jondo" [orig. 1922]. En Manuel de Falla y el "cante jondo" de E. Molina Fajardo, 177-208. Cartuja: Universidad de Granada.
- GELARDO NAVARRO, José.  
1998 El cante flamenco: ¿Identidad andaluza o identidad de una clase (la de los desposeídos) en Andalucía?. En Flamenco y nacionalismo, ed. G. Steingress y E. Baltanás, 223-238. Sevilla: Fundación Machado/Universidad de Sevilla.
- GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo.  
1975 Pepe Marchena y la ópera flamenca (y otros ensayos). Madrid: Ediciones Demófilo.  
1989 Flamencología [orig. 1955]. Córdoba: Excmo. Ayuntamiento de Córdoba.

- GRANDE, Felix.  
1979 *Memoria del flamenco*. Madrid: Espasa-Calpe.
- HECHT, Paul.  
1968 *The Wind Cried. An American's Discovery of the World of Flamenco*. New York: Dial Press.
- KRISTEVA, Julia.  
1986 *The Kristeva Reader*, ed. T. Moi. Oxford: Blackwell.
- LAING, R. D.  
1972 *The Politics of the Family*. New York: Vintage Books.
- LAVAU, Luis.  
1976 *Teoría romántica del cante flamenco*. Madrid: Editora Nacional.
- LEBLON, Bernard.  
1995 *Gypsies and Flamenco. The Emergence of the Art of Flamenco in Andalusia*, trans. S. N. Shuinéar. Hertfordshire: University of Hertfordshire Press.
- MACHADO Y ALVAREZ, Antonio.  
1975 *Colección de cantes flamencos* [orig. 1881]. Madrid: Ediciones Demófilo.
- MAIRENA, Antonio.  
1976 *Las confesiones de Antonio Mairena*, ed. Alberto García Ulecia. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio.  
2001 *Popular Music as Cultural Criticism*. *Journal of Spanish Cultural Studies* 2:119-126.
- MITCHELL, Timothy.  
1990 *Passional Culture: Emotion, Religion, and Society in Southern Spain*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.  
1991 *Blood Sport: A Social History of Spanish Bullfighting*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.  
1994 *Flamenco Deep Song*. New Haven: Yale University Press.
- MOLINA, Ricardo.  
1985 *Misterios del arte flamenco: Ensayo de una interpretación antropológica* [orig. 1967]. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas.
- MOLINA FAJARDO, Eduardo.  
1990 *Manuel de Falla y el "cante jondo"* [orig. 1962]. Cartuja: Universidad de Granada.
- NOEL, Eugenio.  
1916 *Señoritos chulos, fenómenos, gitanos y flamencos*. Madrid: Renacimiento.  
1967 *Escritos antitaurinos* [orig. 1914]. Madrid: Taurus.
- NÚÑEZ DE PRADO, Guillermo.  
1986 *Cantaoras andaluzes* [orig. 1904]. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas.
- PELINSKI, Ramón.  
1998 *Homología, interpelación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música*. En *Flamenco y nacionalismo*, ed. G. Steingress y E. Baltanás, 111-124. Sevilla: Fundación Machado/Universidad de Sevilla.

- SAVATER, Fernando.  
1983 Caracterización del espectador taurino. En *Arte y tauromaquia*, ed. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 111-126. Madrid: Turner.
- STEIN, Howard F.  
1994 *The Dream of Culture: Essays on Culture's Elusiveness*. New York: Psyche Press.
- STEINGRESS, Gerhard.  
1993 *Sociología del cante flamenco*. Jerez: Centro Andaluz de Flamenco.
- VOVELLE, Michel.  
1990 *Ideologies and Mentalities*, trans. E. O'Flaherty. Chicago: University of Chicago Press.
- YOUNG-BRUEHL, Elisabeth.  
1996 *The Anatomy of Prejudices*. Cambridge: Harvard University Press.
- ZOIDO NARANJO, Antonio.  
1998 Toros, Semana Santa y flamenco de Andalucía. En *Flamenco y nacionalismo*, ed. G. Steingress y E. Baltanás, 101-110. Sevilla: Fundación Machado/Universidad de Sevilla.
- ZUERAS TORRENS, Francisco.  
1987 *Julio Romero de Torres y su mundo*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.



# El flamenco como transculturación.

Manuel Lorente Rivas

Antropólogo y cantaor.

## I.- Introito

El presente ensayo es el resultado de un largo proceso que en antropología de la música –David Coplan, 2002– se denomina “etnografía ejecutante”. Después de culminar una tesis doctoral en Antropología Social y Cultural en el año 1999 y publicar en la editorial universitaria mi libro: *Etnografía Antropológica del Flamenco en Granada* (2001), he tenido oportunidad de participar como conferenciante y articulista en una serie de eventos y revistas científicas como en Oviedo en 1999 y 2000, Granada, 2000, 2002 y 2003, Tanger 2001, Música Oral del Sur y Archivo Antropológico Mediterráneo que orientaron mi interés hacia los procesos de cambio por interacción de sistemas, más allá del mero ámbito de la especificidad etnocéntrica.

De forma paralela y alternando con la etnografía reflexiva de la música, desde el año 2000 hasta ahora he realizado recitales como cantaor flamenco profesional en tres continentes: Tanger, Assilah y Rabat, en Marruecos; París y Belfort en Francia; Granada, Murcia, Almería, Huelva, Madrid y Salamanca en España; Isla de Guadalupe en las Antillas. Proceso experiencial y artístico que ha culminado con la grabación y edición de un CD de cante flamenco clásico a finales de 2003.

Esta doble identidad social real, de antropólogo y cantaor flamenco profesional, podría dar lugar a la disolución de la relación sujeto-objeto del método científico por efecto de la identificación y acabar en una suerte de discurso presentista de carácter narcisista. La solución al problema está en saber estar, entrar y salir en los diferentes mundos e interpretar cada papel en su contexto y momento oportuno. Estos viajes de ida y vuelta a mundos diferentes pero complementarios constituyen un proceso de interacción que va más allá de una simple escaramuza universitaria de observación participante y posterior etnografía para la galería académica. En mi personal hibridación, creación artística y reflexión antropológica pretenden avanzar en un frente de liberación de estereotipos identitarios al uso.

En otros contextos he tenido oportunidad de tratar más extensamente este asunto y en resumidas cuentas no creo que la doble identidad social o profesional sea algo patológico ni obstáculo para officiar con solvencia y autoridad en los dos ámbitos. Antes bien, creo que puede ser la culminación de ese necesario “cambio de piel” que dice el antropólogo Carmelo Lisón llevado hasta sus últimas consecuencias, y la mejor forma de obtener la necesaria familiaridad para etnografiar y crear con autoridad; para mi son dos mundos diferentes y complementarios, los sucesivos viajes de ida y vuelta enriquecen mi experiencia y capacidad reflexiva a la hora de ejercer estos oficios, posibilitándome ir más allá de lo dicho y hecho hasta ahora.

Tanto el arte flamenco como la académica antropología tratan lo universal desde lo específico original y las dos requieren de la empatía para con lo humano como cualidad sensible de sus actores. De otra parte, tienen de diferente que uno es fundamentalmente arte y por tanto, especialmente sensible e intuitivo, aunque no exento de saber y conocimientos técnicos. El otro, es una forma de pensamiento y método que constituye un saber académico, que investiga, describe, compara, interpreta y pone en contacto las culturas, partiendo del trabajo de campo.

En el primero, después de un largo y tortuoso aprendizaje, miedo e indecisión, ya que no hay enseñanza reglada ni títulos que lo validen, los roles y rutinas profesionales consisten en ensayos, viajes y actuaciones en las que se interpretan los repertorios propios del género. Su posición estructural se podría definir como precaria y sujeta a altibajos laborales y emocionales que afectan a la autoestima y posibilidades de una vida normal. La identidad virtual del artista flamenco es generalmente negativa y se les incoa una serie de dispendios disipativos y comportamientos compulsivos que dan lugar a su estigmatización social, que no excluye la existencia minoritaria de excepcionales figuras de gran reconocimiento y proyección socio cultural.

En el segundo, los roles y rutinas, después de una enseñanza reglada, oscilan desde la lectura crítica y transmisión del saber a través de la docencia, hasta la investigación, reflexión y escritura de un pensamiento reconocido institucionalmente y axiomático. Sus comportamientos suelen ser comedidos y en su posición estructural goza de reconocimiento, estabilidad y honorabilidad. Su ámbito de acción suele ser el universitario y con tal motivo, en algún momento de su carrera, generalmente y casi que exclusivamente durante la realización de su tesis doctoral, llegan a realizar algún que otro trabajo de campo. También se da el caso, de que unos pocos puedan elevarse y proyectarse socio culturalmente en su función y compromiso intelectual más allá del medio académico docente.

El debate sobre la autenticidad y autoridad, pone en cuestión la idoneidad de la posición nativa o extranjera de los antropólogos y de los flamencos. En los dos casos, el cuestionamiento se resuelve con el grado de familiaridad con el tema, sensibilidad con lo humano, factura técnica literaria o musical y excelencia expresiva en el dominio de la interpretación, tanto si se es nativo como extranjero.

Por otro lado, la acción sociocultural de la antropología o aplicabilidad más allá de las docencias universitarias, pasa por la llamada aplicabilidad y/o ingeniería cultural. La cuestión resulta estimulante y enriquecedora al introducir capacidad reflexiva en el mundo artístico y compromiso social en la acción cultural de los antropólogos.

El recuerdo de lo vivido, los estudios anteriores y las reflexiones realizadas durante este tiempo serán la base de este ensayo en el que utilizaré como perspectiva y “transferencia” teórico interpretativa la noción de “transculturación”, entendida como proceso de cambio por interacción de sistemas que da lugar a nuevas realidades “compuestas y complejas”. La noción fue acuñada por el etnólogo cubano Fernando Ortiz y sirvió para introducir claridad frente a otras nociones como aculturación, enculturación y sincretismo, que se utilizaban para explicar los procesos de hibridación social y cultural. La noción está resultando especialmente fértil para explicar los resultados del acelerado proceso de cambios por

interacción que devienen del actual estado de globalización que trasciende las tradicionales fronteras territoriales y contactos por contigüidad.

El arte flamenco es un género de música oral originario del sur de España, que emerge en el siglo XIX y en la actualidad disfruta de un amplio reconocimiento internacional. De las tres vertientes desarrolladas: cante, toque y baile, es en el primero dónde reside la matriz y principal fuerza expresiva. El hiperbólico lamento, la fragmentación melódico melismática y su especial lírica “popular” de emociones básicas están diseñadas para conmover, el cantaor interpreta e incoa sobre el oyente la adversidad en una especie de drama trágico musical psicoterapéutico. La eficacia y universalidad del género se ha demostrado por su difusión y adopción internacional, pese a ello, el imaginario del flamenco está poblado de estereotipos etnocéntricos, mitopoéticas y estigmas que actúan como un lastre de confusión y misterio que lo hacen especialmente atractivo para las ciencias sociales.

Durante las dos últimas décadas se ha operado un acelerado proceso de cambios en el flamenco que han dado lugar a lo que podemos llamar un modelo actual, diferenciado del tradicional. Si utilizamos el esquema propuesto por la antropología estructural de Levi-Strauss para los sistemas de comunicación podemos hacer dos conjuntos que nos aportarán claridad más allá de las posiciones diacrónicas, argumentos apasionados y descalificaciones entre tradicionalistas e innovadores, tan propia de los aficionados y eruditos del mundo flamenco. Podemos proceder por tanto, a establecer una descripción y comparación que nos permita focalizar y explicar las principales procesos de cambio por transculturación que intervienen en la configuración del arte flamenco.

## II.- Modelo tradicional

El contexto territorial en el que emerge el flamenco es el ámbito local-regional del sur de España; emerge durante el siglo XIX a la par que la economía de mercado y esta es la primera transculturación fácil de observar. Las emigraciones y aparición de nuevos centros de encuentro como las explotaciones mineras, ciudades y otros trabajos temporeros componen el decorado de dispersión, fragmentación y recomposición socio cultural para la espectacularización de nuestro arte que emerge de la descomposición del mundo tradicional de reinos y repoblaciones del sur, decantándose de los diferentes calendarios y prácticas diletantes de los diferentes folclores festivo-rituales, hasta estilizarse a través de la competencia profesional que ofrece la aparición del mercado y la oportunidad para transformarse en espectáculo remunerado y por tanto, reconocido.

La configuración del repertorio artístico flamenco como un conjunto, expresa los avances de la comunión y relación sociocultural en el ámbito local-regional, los palos del flamenco suelen tener un origen local y un desarrollo estilístico profesional que acaba encuadrándose en los repertorios de los profesionales y constituye un conjunto plural que expresa la suma de identidades locales y regionales, en una lógica metonímica, y metafórica una vez que se desgaja de sus lugares e intérpretes para incoarse sobre el conjunto como el “alma regional”. Desde el variopinto eje temático expresivo del folclore hispano hasta el carácter trágico como nódulo central poético del arte flamenco hay un cambio que solo se puede explicar por la

transferencia por contigüidad que se opera desde el imaginario religioso de la hiperbólica contrarreforma católica; será por tanto, la imaginería barroca de la semana santa con su dramatización del sufrimiento, la representación del “mayor dolor” y sus deslizamientos analógicos, el paradigma expresivo de la cultura flamenca. Esto es fácil de observar en los repertorios y grabaciones históricas de los artistas clásicos del género e incluso hoy día en la forma de sentir y vivir la Semana Santa en el sur de España. El cante flamenco por saetas condensa y dramatiza toda la expresividad emotiva del cante jondo, la catarsis emocional es terapéutica y axiomática para el individuo y para el conjunto social. Es por tanto, otro importante eje de transculturación en la configuración del arte flamenco.

El mercado para el flamenco adquiere dos formas de realización que podemos diferenciar como capitalista y primitiva, mientras en la primera se aplican criterios de producción e inversión, con una planificación, comedimiento del gasto y previsión de ingresos para el evento artístico; en el segundo se realiza un hiperbólico dispendio como medio de obtener prestigio y legitimar posiciones de prestigio y poder.

La economía y mentalidad capitalista y primitiva del flamenco llegan hasta la actualidad, entre la primera encontramos los Cafés Cantantes, la Opera Flamenca y la industria discográfica, entre la segunda encontramos las juergas disipativas, más o menos espontáneas o “cantes de cuarto”, protagonizadas por el señorito que realiza el gasto y más tarde los festivales institucionalizados con sus dispendios axiomáticos. En algunos momentos las cosas han ido paralelas y en otros se han producido tensiones y exclusiones, como es el caso del acoso, estigmatización y derribo que padece la Opera flamenca a manos de las instituciones franquistas que convierten y monopolizan el evento flamenco en una ceremonia institucional, en nombre de lo que ellos llaman “la dignificación”, que expresa una purificación endogrupal de las prácticas flamencas disipativas y supone por tanto, una economía moral que reviste la misma lógica del “dispendio disipativo”, aunque orientado de manera axiomática en la política cultural. Esta estigmatización hará que las juergas y sus dispendios disipativos y consumos compulsivos pasen a la trastienda de las prácticas flamencas.

De manera, que todavía hoy en día, la mayoría de los eventos flamencos son deficitarios económicamente, no hay ni rastro de criterios, ni mentalidad empresarial. Sobre la planificación programática prima el dispendio axiomático como fórmula. Encontramos por tanto, otra transculturación en la interacción del arte flamenco y la política cultural de las instituciones que legitiman su liderazgo con la inversión y orientación de los recursos en un sentido axiomático.

Será esta combinación de institucionalización ceremonial de la lógica primitivista del dispendio y la histórica elevación de cachés de los artistas como medio de control del mercado, junto al mantenimiento de la mentalidad y roles disipativos en las trastiendas del género, lo que dará lugar a la culminación de un modelo estereotipado de autenticidad, que generará una de las peores crisis en la historia del arte flamenco y la prematura y traumática muerte de Camarón de la Isla en 1992, fecha de referencia para el declive del modelo tradicional.

El mítico cantaor encarnará la identidad virtual del flamenco. Lo bueno y lo malo, señor de los estigmas y de la excelencia artística, famoso por sus adicciones y resistencia a la domesticación, que llevará esta lógica hasta el final y culminará la encarnación el mayor dispendio que es la propia muerte. Constituyendo de esta forma, la culminación traumática de un modelo de autenticidad y de toda una lógica primitiva - casi que chamánica- por la búsqueda de inspiración y excelencia interpretativa a través de estados de conciencia, y la trasgresión de los límites normales. Camarón en vida fue admirado y despreciado con fanatismo, su excelencia artística y mala fama de sus comportamientos encarnaba el paradójico paradigma flamenco y ponía en cuestión todo el proceso de purificación y dignificación de las últimas décadas. Los sentimientos encontrados se resolvieron con la muerte, su encarnación del mayor dolor y dispendio a modo de chivo expiatorio. Se tornó en axiomático su ejemplo y de esta forma logró la mitificación y consagración como el más grande artista del panteón flamenco. La emulación de Camarón y la repetición del modelo provocaría numerosas muertes de artistas en los años noventa y se haría necesario la búsqueda de nuevos modelos y caminos que andar.

En este contexto radical y tradicionalmente machista, la mayor parte de los actores serán hombres, la presencia de la mujer será minoritaria y en muchos casos serán personas que no responden al prototipo de feminidad normalmente entendida.

Las peñas flamencas, aglutinadoras del mundo flamenco durante los últimos cuarenta años y sostén del proceso de "dignificación", comedia en lo público y disipativa en la "trastienda", se ven desbordadas por la política económica de las instituciones de las que dependen y a las que sostienen. Pronto verán mermada su actividad en la medida que los costes y cachés de los eventos y artistas superan sus posibilidades. Entretenidas en las subvencionadas programaciones de invierno y en concursos de la ortodoxia y el casticismo, se verán incapaces de controlar los cambios en el fluir artístico del flamenco; la calidad y cantidad de sus programaciones se irá mermando paulatinamente hasta perder el liderazgo y quedar en un plano residual, que devuelve al flamenco tradicional al "reparto del pan de los pobres". Las peñas aglutinarán a gran parte del mundo de aficionados al flamenco y precisamente en este diletantismo asociativo, meritorio y apasionado, muchas veces altruista y admirable incluso, encontramos una de sus limitaciones para liderar las necesidades del profesionalismo de los actores y el presente futuro en el desarrollo artístico del género

En el orden del código musical, la estructura es compuesta y compleja: modalidad en lo melódico y microintervalico del llamado "cante", y tonalidad en lo armónico del acompañamiento guitarrístico. Los ritmos binarios, ternarios y de amalgama configuran células y acentuaciones rítmicas características, como la de los doce tiempos. El cante, basado en quejíos o lamentaciones melismáticas introductorias de los palos o formas, generalmente son piezas musicales cortas, consistentes en estrofas de tres o cuatro octosílabos. Versos que sitúan el clímax expresivo en el "ligado de tercio" o versos, además se pueden distinguir notas tenidas y cadencias melismáticas. En el timbre del cante flamenco tradicional es frecuente observar voces láneas, naturales, afillás o roncas, y toda una serie de "sonidos o ronquidos guturales y nasales". En la emisión y recogida de la voz, estas irregularidades contribuyen

al color y dan más valor a la excelencia expresiva de la interpretación que a la belleza tímbrica y alarde de facultades de los intérpretes, tendencia fuertemente criticada durante el periodo de la Opera Flamenca y denominada “gilguerismo”.

Las formas musicales del cante flamenco se pueden dividir en libres y a compás, las primeras melódico melismáticas y las segundas sujetas a la medida rítmica, lo que implica una alternancia de voz y guitarra para los primeros y simultaneidad para los segundos.

La decantación y estilización desde el folclore hispano se puede observar con facilidad en los fandangos. Desde el fandango rural y folclórico, todavía conservado en zonas aisladas como los montes de Málaga, alpujarras y otras localidades, generalmente interpretado en grupos diletantes y instrumentaciones varias, con usos y funciones vinculadas al calendario festivo ritual de las respectivas comunidades locales y comarcales, se pasará al fandango flamenco, libre y tabernario, para después estilizarlo por la competencia y oportunidad de la profesionalización en la órbita de la espectacularización decimonónica. Posteriormente y en esta misma línea, a principios del siglo veinte, las estilizaciones de estas formas darán lugar a los llamados cantes libres.

El anclaje y raíz folclórica del flamenco, como la referencia territorial y los usos identitarios locales, se completan e hibridan con la referencia a los estilizadores o intérpretes que imprimieron su sello y dieron lugar a “escuelas” o linajes en la forma de interpretar los cantes. De forma que podemos encontrar formas y estilos que como la granaína se basan en un fandango local, que fueron estilizados por D. Antonio Chacón y otros cantaores que no eran de esa ciudad, encontrando en estos intérpretes de referencia obligada un control del código musical mucho mayor que los repetitivos y folclorizantes cantaores locales. El conjunto de las formas musicales del cante flamenco.

Se pueden dividir en cantes sin guitarra, cantes a compás y cantes libres, pero a esta clasificación formal hay que añadir la de las estilizaciones llevadas a cabo por los intérpretes que crean de esta forma referencias artístico culturales cristalizadas en el complejo repertorio flamenco.

La grandeza del cantaor flamenco está en su capacidad interpretativa y repertorio, para lograrlo tiene que trascender fronteras familiares y locales, aprender de otros a dominar las diferentes formas y estilos, cosa nada fácil en el proceso de transmisión oral, se aprende de oído y por imitación, en las buenas interpretaciones siempre se evocan y resuenan los “ecos” de los viejos cantaores, hay una relación entre las voces del panteón y la del intérprete, también en la complicidad del buen aficionado que descubre qué ancestro es el que cabalga en ese momento sobre el cantaor. El cantaor tiene que extrañarse de su localidad, viajar para asimilar a los otros, vivos y muertos, para de esta forma completar su formación y un repertorio que le posibilite un reconocimiento que le permita poder vivir de su oficio. El proceso de formación generalmente requiere de una etapa de bohemia y extrañamiento, desarraigo local, vagabundeo y acercamiento a los otros que nos recuerda un rito de paso y que de esta manera supera el ámbito de lo local en un proceso de ida y vuelta para la obtención del reconocimiento.

Este entramado dará lugar al género flamenco como conjunto plural que engloba y trasciende sin despreciar, el ámbito local-regional, provinciano y segmentario. Necesitando

de plazas neutrales y lugares de encuentro, promoción y desarrollo, como es el caso de Madrid. Alcanzada esta configuración artística, el arte flamenco se constituye en un acervo cultural que se proyecta internacionalmente como imagen y estereotipo de lo español.

En el modelo tradicional de ámbito hispano será el cante el que lidere el desarrollo del género, la razón está en la economía del modelo y en el mensaje que completa lo melódico musical. El conjunto de la obra ha quedado grabada en lo fundamental y constituye un acervo cultural de primer orden en el que podemos observar un bosque de interpretaciones de las diferentes formas que servirán como base para la transmisión e interpretaciones actuales. La complejidad del sistema posibilita la continuación y recreación del conjunto en un infinito número de combinaciones ya que los tipos de voz y tesitura, dominio técnico, personalidad, sensibilidad y capacidad expresiva, dan lugar a estilos diferenciados en las nuevas e infinitas posibilidades de interpretación para el presente futuro.

El género, “compuesto y complejo”, se ha generado en un proceso de interacción sistémica metaestructural y la acción individual es solo un parámetro más del conjunto. El género compuesto a modo de un “bricolaje” en el que los actores han sido y son legión dispone de un importante panteón y acervo referencial obligado que articula la comunidad de vivos y muertos en el tiempo y el espacio, los intérpretes a su vez se engarzan históricamente en escuelas o linajes que trascienden los ámbitos locales e hibridan de esta forma la trama cultural de la comunidad más allá de lo local. En un género oral en el que no existe enseñanza reglada, la personalidad y sensibilidad de los actores es fundamental para el éxito, se dice que “hay que nacer” con el don, también que hay que “sufrir”, además de otras cualidades artísticas, en el sur a estas personas se les reconoce desde niños y la comunidad los orienta hacia este mundo.

La posición socio estructural del artista flamenco ha sido y es la precariedad, sometido por el desarraigo y la bohemia en la mayoría de los casos, sus condiciones de vida han estado sometidas a altibajos, la identidad virtual del personaje condensa la negatividad de las adicciones, demencias, encarcelaciones, analfabetismo, primitivismo, gitanismo, etc. Estigmatizados como “borrachos y gente perdida”, los flamencos han sido apreciados por su arte y despreciados por sus dispendios. Las anécdotas de vidas al límite, hambrunas y trágicas muertes son moneda corriente en la tradición oral del género, este imaginario ha actuado como estereotipo identitario de autenticidad y parece haber llegado al límite con la muerte de Camarón. Esta forma de demostrar y evidenciar con la muerte la autenticidad del personaje hasta las últimas consecuencias nos recuerda al Cristo y la transferencia ya reseñada desde el paradigma católico de la contrarreforma católica y sus dramáticas representaciones de Semana Santa. Tras su muerte, la figura de Camarón pasó a ser representada en el medallero popular como un no va más de autentica afición-devoción al flamenco y su más destacado intérprete.

En el ámbito de la exégesis, el flamenco queda signado como “cantes de borrachos y gente perdida” por la crítica costumbrista decimonónica, el estigma causa vergüenza en los eruditos locales que se ven afectados por las incoaciones identitarias de lo español y lo andaluz que llega a condensar simbólicamente el flamenco. Tal estado de cosas llega hasta nuestros días, pero es en el 1922, cuando intelectuales y artistas de la talla de Manuel de Falla

y Federico García Lorca, con su famoso concurso, mitopoética y fantasía de los orígenes remotos, introducen una hiperbólica defensa e inicio de la llamada “dignificación”. Proceso que se institucionalizará a finales de los años cincuenta con la organización de las peñas y festivales flamencos que conllevan la aparición de una flamencología diletante preocupada por la trascendencia y valores etnocéntricos del hecho flamenco, como es el caso del libro de Ricardo Molina que mitifica al mairénismo y delimita geográfica e interesadamente el origen de este arte, el libro se ha reeditado este año en el veinticinco aniversario de la fundación de la Bienal Flamenca de Sevilla, lo que de alguna manera ha servido de justificación ideológica para excluir a los artistas de otros territorios, provocando un descontento e indignación que se ha expresado en la prensa granadina durante estos días, el rapto de lo regional por lo local sevillano llega a ser una evidencia flagrante y las autoridades regionales han tenido que ceder a Málaga la organización de otro macroevento para los años impares.

Paralelo a este proceso, la literatura exótica y esotérica, interior y foránea, ha contribuido a oscurecer los llamados misterios de este arte, dando lugar a los “guiños fingidos” y “llamaradas temperamentales” del flamenco para turistas y otras escenografías y simbolismos fantásticos que remiten los orígenes del flamenco a tiempos y lugares arcanos y remotos. De manera que es la crítica periodística de estos últimos cuarenta años la que de alguna forma ha generado un conjunto exotérico descriptivo más aceptable y cercano a la realidad. No obstante, con una fuerte presencia de motivos temáticos repetitivos y trillados, como la fisión de los localismos andaluces por “la denominación de origen” y el todavía más trasnochado de la falacia lógico metonímica del gitanismo y sus contrarios, las recopilaciones y transcripciones de letras al modo de cancioneros, se han realizado estudios entre los que destaca el género biográfico y anecdótico.

### III.- Modelo actual

Han pasado doce años de la muerte de Camarón, en este tiempo su tumba en el cementerio de San Fernando, la casa-fragua en la que nació y la Venta Vargas en la que se iniciara como profesional siendo todavía un niño, se han convertido en paso obligado y circuito turístico para los aficionados. Su inmensa y magnífica obra se ha reeditado y divulgado hasta convertirse en una de las más importantes referencias de la cultura flamenca mundial. Su obra resulta una culminación artística que abre puertas a la musicalidad del flamenco a la par que su vida y muerte encarnan de manera hiperbólica el éxito y naufragio de un modelo tradicional de cantaor que habrá que abandonar. Por este tiempo son muchos los aficionados que abandonan estos ambientes de bohemia e idealizada marginación flamenca. Por estos años, la iglesia evangélica se instala en los ambientes y barrios marginales de Andalucía.... Tuve ocasión de visitar y conocer durante el verano de 1998 el culto casi familiar que la iglesia había montado para la familia de Camarón y sus allegados en la Línea de la Concepción (Cádiz) para contrarrestar -tengo que decir que con bastante eficacia- la anomia y entropía generalizada de aquel tiempo, prácticamente casi todas las familias de aquel barrio habían sufrido en sus carnes las consecuencias de la drogadicción y sus

derivados. La militancia de los conversos al ‘culto’ era infatigable y hay que decir a su favor que su permanente dedicación a la asistencia de los necesitados resultaba una verdadera terapia social y espiritual que reactivaba las relaciones de solidaridad comunal. Pasé todo el verano con ellos y me integré en sus cultos, guardo un grato recuerdo y agradecimiento por su atención y amistad.

Sin embargo, yo estaba allí por mi relación con Camarón e invitado por Luis, su hijo mayor. En el contexto andaluz la Iglesia Evangelista es una aculturación de reciente implantación y para ellos el flamenco estaba demasiado vinculado con los consumos compulsivos y sus lamentables consecuencias, es comprensible un cierto recelo e incluso condena hacia lo flamenco y en este caso hacia mi persona. Después de varios exorcismos fui admitido en el ‘culto’ y me convertí en uno más... Pasado el verano volví a mi ciudad habitual y de esta forma me fui olvidando de esta terapéutica práctica sociocultural y espiritual, dejé de lado ofertas para trabajar en el flamenco y orienté mi trabajo en la redacción de mi tesis doctoral y ahora, –años más tarde– intento reflexionar y relacionar estos recuerdos en la trama del flamenco actual.

Pese a los intentos de ocupar el trono de la jerarquía flamenca por parte de otros cantaores, la excelencia de la obra y especial personalidad de Camarón ha seguido siendo un referente vivo y objeto de reconocimientos de todo tipo. Incluso el gobierno regional, en el año 2000 y a título póstumo, le otorga la distinción de “La Llave de Oro del Cante” principal condecoración del mundo flamenco. Me enteré del hecho por televisión desde las Antillas, dónde estaba contratado para cantar en el I Festival Internacional de la Guitarra en la Isla de Guadalupe .

En poco tiempo la horizontalidad sustituirá a la verticalidad, haciéndose más visible la pluralidad del conjunto y emergiendo nuevas formas y modulaciones del género. Lo curioso es ver como Camarón se ha transfigurado en un valor axiomático para nuestra cultura y no solo en lo artístico, también como ejemplo de lo que no se debe hacer y hay que evitar en lo personal y social, encarnando la representación dramática del mayor dolor. También sus hijos, aunque sin su presencia física , han podido crecer con su cariñoso recuerdo paternal y gracias a su herencia en derechos de autor, algo inédito en este género. La legión de imitadores integrales que surgió tras su muerte estuvieron abocados al fracaso, la representación había concluido y habría que pasar página.

Durante estos doce años los cambios se precipitaron de forma acelerada, los avances de la globalización llevaron a la mundialización del ya internacional flamenco y darán lugar a la emergencia de nuevas realidades. Lo local, regional y nacional, e incluso internacional se transforma con los avances de la globalización y el acercamiento de las culturas.

Expresión de este nuevo panorama es la aparición de foros flamencos en internet que ponen en contacto a la afición internacional. La consolidación de nuevos centros de consumo y producción estable del arte flamenco como Japón, París, Nueva York, Cataluña, etc. La concurrencia y promoción institucional del flamenco en macroeventos y festivales internacionales. Las hibridaciones musicales del flamenco en el contexto de la inmigración y los nuevos contactos interculturales generalizados. La extranjerización, feminización y nueva mentalidad de los actores. El avance e importancia de la guitarra y del baile con relación al

cante. La electrodomesticación del género y el peso de la nueva economía, la industria discográfica y nuevas expectativas profesionales, la importancia de la imagen y los medios de comunicación para lograr la ubicuidad. El cante flamenco clásico como resistencia cultural frente al peligro de disolución comercial. El flamenco y las ciencias sociales como nueva flamencología y reflexión del efecto de la globalización.

Todo este conjunto de transculturaciones nos permiten hablar de un modelo actual que pone en cuestión los estereotipos etnocéntricos, castizos, exóticos y esotéricos del modelo tradicional. Algunos de estas ideas las hemos reflexionado y presentado en el coloquio internacional de Oviedo en el año 2000 (Alcantud-Lorente).

Pero la divulgación de los nuevos enfoques no es perentoria, hay que lamentar estas dificultades pero también celebrar el contacto de los flamencólogos con los especialistas de otros géneros musicales y considerar la cosa como un proceso lento pero irreversible en el cultivo del pensamiento musical. El contacto con otros sistemas está resultando fértil, como es el caso de esta noción de la transculturación, cazada para el flamenco en aquel evento internacional y desarrollada en el coloquio internacional de Granada, con la que ahora intento forzar la explicación del misterio flamenco.

La música oral en interacción con las tecnologías de grabación, reproducción y consumo sufre un cambio que podemos llamar electrodomesticación y afecta al contacto entre creadores y consumidores que pasa de directo a indirecto y del contacto social de la escucha y ceremonialización institucional del evento, al consumo aislado, individualizado y doméstico, lo que supone una nueva economía y hábito socio cultural generalizado.

La transmisión también se verá afectada en este orden, la disponibilidad del acervo y la repetición de la escucha a placer posibilita la mejora en la transmisión de la memoria y la aparición de nuevos intérpretes en lugares alejados de los centros originarios, sin antecedentes familiares, sin contacto directo con los maestros ni necesidad de pasar por la trastienda juerguística. Esta transculturación trasciende la forma y la economía bohemia del artista flamenco, que tendrá que asumir comportamientos respetuosos con las inversiones económicas que se requieren para rentabilizar las inversiones, contribuir a las promociones y presencia en los medios de comunicación, en definitiva, cuidar su imagen.

Lejos irán quedando las famosas "espantás" de última hora, el cantar borrachos y otras extrañas irregularidades de la identidad virtual negativa. La música oral flamenca ha asimilado esta situación y se puede decir que en la actualidad, los que no entran en el engranaje quedan en el ámbito de la marginación y/o la folclorización diletante. La electrodomesticación entrafña por tanto, un nuevo modelo de artista más comedido, consciente e implicado en el sistema, que necesitará de la confianza de las empresas discográficas, una imagen y discurso propio para trascender en los medios y lograr la ubicuidad necesaria para rentabilizar las inversiones.

En el modelo tradicional del mundo flamenco la mayoría eran hombres y la edad un valor añadido, en el que las mujeres eran la excepción. De otra parte, es fácil imaginar que un modelo en el que la trastienda y el dispendio juerguístico jugaba un papel vital para la transmisión, no fuese un lugar idóneo para la mujer normal. Ha habido algunas excepciones y momentos, pero siempre acompañadas por sus respectivos maridos e incluso familias al

completo, como es el caso de Carmen Amaya. Concluyendo, el ambiente del flamenco tradicional es machista y como consecuencia con un predominio absoluto de hombres. Han existido en él mujeres, pero en la mayoría de los casos no han respondido a los cánones de feminidad normal.

Los actores generalmente han sido de origen humilde y curtidos en los altibajos de la precariedad y adversidades de la vida, cuando menos sensibles y familiarizados con el sufrimiento. Los receptores y primeros consumidores solventes del flamenco fueron estigmatizados como “señoritos juerguistas”. Posteriormente el consumo flamenco se hará más democrático con los espectáculos públicos, comerciales e institucionales. Con las peñas emerge el “buen aficionado”, que conoce, vive, siente e incluso lleva una práctica militante en el mundo flamenco, jugando un rol de intermediación entre los artistas y las instituciones, compartiendo la gestión de los programas y recursos durante los últimos cincuenta años de la llamada “dignificación” del flamenco. Por último, en el modelo actual, “el público” flamenco se ha desarrollado a nivel de masas, ampliando sus fronteras más allá de los tradicionales aficionados y constituye toda una comunidad internacional sensible al tema, que trasciende las fronteras etnocéntricas, territoriales, culturales, generacionales y de género.

En esta línea de focalizar y explicar los cambios acaecidos en el ámbito de los actores, podemos referirnos a uno de los últimos programas realizados por la televisión andaluza, dirigido por el poeta y flamencólogo José Luis Ortiz Nuevo, titulado “La llama viva”. La serie de programas transcurre en un escenario circular, rodeado de antorchas de fuego y una puesta en escena impecable de luces y efectos. En los diferentes capítulos aparecen uno tras otro las nuevas figuras jóvenes del flamenco. Los actores seleccionados aparecen interpretando e incluso hablando de como ven el panorama actual del mundo flamenco. Practicamente todos los que parecen llamados a continuar y liderar el flamenco están, siendo de esta forma destacados y promocionados a través y por obra y gracia del poder mediático e incluso una retórica de símbolos esotéricos.

La operación mediática es impecable, significativa y coherente con lo que venimos hablando, pero como antropólogo no me puedo resistir a analizar el conjunto discursivo audiovisual. La manía de incoar un simbolismo esotérico y milenario sobre el flamenco ya se ha vuelto una costumbre de elites eruditas iniciadas en extraños y ocultos saberes. Tema en el que han destacado los flamencólogos franceses y algún que otro nativo. Desde el punto de vista simbólico el círculo representa un espacio sagrado que une el cielo y la tierra y delimita un escenario para la consagración ritual. El fuego que acota el círculo representa la purificación y consagración de lo que allí acaece y va oficiando y presentando el poeta y director artístico y la llama viva representa la purificación de lo nuevo, algo similar a los nuevos rebaños y el fuego vivo, estudiado por el antropólogo francés Jean Cuisenier en el mundo tradicional del pastoreo rumano y que tiene antecedentes en el mundo bédico, romano y otras culturas arcanas.

Todo esto para patrocinar, destacar y legitimar el liderazgo de nuevos actores que responden al modelo actual del flamenco. El esfuerzo financiero, mediático, artístico para promocionar y destacar con todo tipo de lujos y retórica esotérica lo nuevo, sirve también

y a la par, para enterrar y ocultar lo viejo y contaminado del modelo tradicional que de esta manera es arrojado a la fosa del olvido y calcinado en el fuego eterno del sufrimiento que representa la exclusión, marginación y anomia: verdadero origen primigenio del hiperbólico y virtuoso lamento flamenco, que en definitiva es una de las explicaciones de la universalidad del género, anterior y diferente al nuevo rebaño purificado por “la llama viva”, inmaculada y sin pecado, que se promociona desde el poder económico, mediático, institucional y aliño esotérico. Como dice Carlos Arbelo, crítico del diario “Ideal” de Granada .... “que cantan y hacen melódico el quejío y el lamento, pero sin llegar a dolerse y sin transmitir”. Esta opinión no descalifica y se puede matizar y discutir, pero el espectáculo resulta magnífico y de manera impecable expresa el registro del nuevo panorama, despertando inquietud por la evidente fractura entre el pasado y el presente. En este proceso de cambios en el parámetro de los actores del género, el más significativo e importante es el de la feminización y en la última década hemos asistido a una numerosa incorporación de mujeres jóvenes al mundo flamenco. El fenómeno resulta coherente con la emergencia mundial de la mujer, pero implica una serie de cambios en los valores y comportamientos en los actores que requiere de explicación.

En este sentido, cualquier observador puede ver que lo que antes era minoritario y raro, ahora es casi que mayoritario y normal, la feminización responde a una tendencia mundial y es coherente con la división de modelos que hemos establecido para describir y explicar el flamenco. El modelo machista tradicional con sus estigmatizados dispendios disipativos y comportamientos compulsivos es sustituido por un modelo actual de dispendios axiomáticos y comportamientos comedidos que tradicionalmente encarna la mujer. Pero hay todavía más, mujer joven e incluso infantil, que responde a los cánones de belleza, feminidad y moralidad establecida en los modelos estéticos y mediáticos de otros géneros imperantes en el mercado musical, como es el caso de la música pop.

Esto parece dar confianza en las empresas discográficas que en pocos años han orientado y realizado inversiones millonarias para feminizar y domesticar de esta forma el mundo flamenco. Todo esto implica la exploración de nuevas temáticas sentimentales, un tanto disolventes y frívolas con relación al carácter trágico del modelo tradicional. Pero en definitiva, representa una modulación al presente futuro del flamenco y un equilibrio de intereses entre la economía moral de las instituciones con sus dispendios axiomáticos, la rentabilidad capitalista de las inversiones discográficas y el auge del género femenino comedido y axiomático como relevo del machismo compulsivo y disipativo.

Otra evidencia es la extranjerización: el atractivo del flamenco en su difusión internacional ha dado lugar a que surjan aficionados de otros países que no se han contentado con sentirlo y han pasado a practicarlo, los artistas flamencos de origen extranjero son una realidad en la actualidad y sería largo enumerarlos. Solo destacar la existencia de numerosos aficionados japoneses y espectáculos de flamenco nipón que hacen giras por todo el mundo, así como el nuevo plantel de artistas catalanes. Durante muchos años esto fue inconcebible, pero hoy día es una realidad que pone en cuestión el estereotipo de autenticidad etnocéntrico.

La confluencia de todos estos factores dibuja una nueva perspectiva en las expectativas profesionales de los artistas, que cuando menos aspiran a vivir de forma estable de su trabajo.

La bohemia artística irá pasando a la oscuridad marginal y la anomia, es curioso que la Iglesia Evangélica conocida como ‘el culto’ se haya especializado en la desintoxicación de artistas flamencos. A la par, otros cantaores locales tendrán que llevar una práctica de su afición a tiempo parcial y de manera cada vez más roma y folclorizante. Esta situación hace que el nivel artístico se mantenga en los mínimos de la imitación de tal o cual ídolo, ya que para alcanzar el nivel artístico de la estilización diferenciada se requiere del tiempo y dedicación que posibilita la remuneración.

Ya hemos visto que la actual electrodomesticación y contacto indirecto posibilita la transmisión del acervo históricamente acumulado y sin mancha de estigmas tradicionales. Pero creo que aquí se produce una mutación digna de señalar, hay una fuente de autoridad que emana del contacto directo con los maestros y los muertos del panteón, el contacto directo en la transmisión de la cultura oral posibilita el posterior contacto a través del mundo de los sueños, creo que esta es una diferencia interesante a la hora de fraguar la trama interpretativa y la incardinación en los linajes artísticos. Los “ecos”, los cantos, la gestualidad, la forma de vestir y otros roles del estereotipo se pueden imitar de oído y por imágenes grabadas, pero la principal fuente de autoridad y una característica de este arte sigue siendo el contacto directo y “el haber estado allí”, curiosa coincidencia con la autoridad discursiva en la antropología.

Los muertos del panteón flamenco se organizan en linajes que son recordados y evocados en las nuevas personalidades artísticas y sus interpretaciones, la relación entre el mundo de los muertos y los vivos constituye una trama en la configuración de las nuevas identidades y nos recuerda el mundo de la posesión en los cultos de trance. Lo artístico simboliza y activa con eficacia “la communitas” diacrónica de vivos y muertos, creando y tendiendo puentes entre lo invisible y lo visible para atraer a modo de presencias el recuerdo y la memoria de pérdidas y desapariciones en un juego de sombras y emociones que forjan la transmisión de la identidad.

En el ámbito de los cambios producidos en la temática de los cantos, podemos poner a modo de ejemplo para el flamenco tradicional, la siguiente letra de siguiriyas:

A pasito lento  
to el cementerio  
llevo andao  
la sepultura de mi pare no la he encontrao.

Grabada por el cantaor Manuel Agujetas, y editada en el CD nº 8 de la colección dirigida por el francés Mario Bois.

Para el flamenco actual y feminizado podemos reseñar la interpretada por la joven artista Niña Pastori:

Échame una mano prima,  
que viene mi novio a verme.  
Estoy tan nerviosa,  
que no se que vestío ponerme.

Entre lo trágico del modelo tradicional y lo frívolo del modelo actual, las diferencias son evidentes. No obstante, existen otras tendencias y sensibilidades con respecto a la poesía flamenca, especialmente la que intenta adaptar la llamada “poesía culta” y que viene a representar otra interesante transculturación para el género.

En el aspecto de las formaciones flamenco musicales, el protagonismo y el liderazgo pasará a los guitarristas y bailaores, que llegarán a desarrollar sus conjuntos y actividades por todo el mundo. La explicación de este relevo puede estar en las dificultades del idioma para la comunicación del mensaje, también en la crisis que sufre el modelo tradicional del cantaor flamenco, no sólo por su primitivismo, también por sus deficiencias técnico musicales y anclaje folclorizante y localista. Los públicos extranjeros puede que no entiendan el idioma pero sí están acostumbrados a escuchar música. En estas circunstancias el cante se convierte en mera melodía que requiere de afinación y ensayo, lograr transmitir y conmovir al oyente en esta circunstancia se vuelve mucho más difícil y complicado.

Pero lo más llamativo y diferenciado serán las hibridaciones, el contacto entre diferentes culturas musicales producirá toda suerte de combinaciones o como se suele llamar “fusiones”. Para los que se escandalizan y desprecian la experimentación musical hay que decir que la música es el sonido organizado con fines expresivos y que el flamenco, en tanto que música se ha conformado y decantado en sucesivas estilizaciones del folclore hispano y la base territorial y cultural ha sido una frontera de contacto e interacción que en la actualidad se ha ampliado globalmente, lo que ha posibilitado la emergencia de nuevas realidades. Creaciones en definitiva que revitalizan y amplían las fronteras del género, dando lugar a una serie de hibridaciones que van desde el flamenco-rock, hasta el flamenco-chill out, pasando por el flamenco-jazz, flamenco-pop y otras. La cosa va desde la más simple incorporación de instrumentos de percusión como las cajas o timbales, hasta la incorporación de instrumentos melódicos como la flauta travesera, el violín o el saxofón, hasta la incorporación de grandes orquestas de cámara e incluso sinfónicas. Todo esto en general ha servido para desarrollar el universo musical del flamenco, son muchos los artistas que han experimentado a la vez que alternaban con sus repertorios y actuaciones flamencas. Todo este conjunto de trabajos pueden tener diferentes calidades y diferentes grados de éxito, pero son una nueva realidad del mundo flamenco.

Hay otro tipo de mixtura musical de motivación fundamentalmente económica, denominada como “comercial”, dónde el producto artístico se rebaja y simplifica a los cánones e intereses de la máxima difusión y venta. En estos casos la cosa ha ido en una dirección plenamente disolvente que reduce el flamenco a citas e incluso nada más que al uso y abuso de la denominación “flamenco” para productos que nada tienen que ver con el género y que son los resultados negativos de la actual economía del sistema global. En este caso, la indignación y el desprecio pueden justificarse, pero sin extenderlo a todo el acervo de nuevas creaciones que representan una suma de esfuerzos y resultados dignos para la historia del género y expresión del modelo actual.

Por mi parte, he experimentado y fusionado flamenco con la música electroacústica en la realización de bandas sonoras para tres documentales y tres CD. El CD titulado “Melismas” (1998) es una fusión flamenco-tecno que más tarde se englobaría en lo que la multinacional

Sony ha promovido y divulgado en España con la denominación de “flamenco chill out”. La fusión tecno-etno, es algo que también se conoce internacionalmente con la categoría “músicas del mundo”, consiste en una reelaboración de la músicas étnicas a partir las nuevas tecnologías, especialmente la grabadora, el sampler y el sintetizador, mesa de mezclas y otros medios. De esta forma “el estudio y sus aparatos” se convierte en un instrumento musical de primera magnitud y los técnicos e ingenieros en los actores y autores principales en la manipulación y recreación descontextualizada de los sonidos etno. Las tensiones que aparecen en el proceso de creación y explotación de las producciones tienen que ver con la desigual relación de poder económico, tecnológico y organizativo discográfico. La tendencia del sistema a la apropiación del trabajo del otro, ha dado lugar a expolios y saqueos de músicas y músicos, incluidos los archivos del Museo del Hombre en París (Steven Fel). En nuestro caso hemos tenido que hilar fino con el registro de la propiedad en autores y recurrir a los tribunales para reclamar los derechos de imagen; pero son muchos los casos en los que la parte tecno y las editoriales se apropian del alma y del trabajo de la denominada parte etno. Es una fusión de partes desiguales en lo musical y en lo que se refiera al poder económico, este desequilibrio se ve reflejado en las historias de las creaciones artísticas.

Otra experiencia interesante e ilustrativa de estos procesos es la fusión flamenco andalusí en la que trabajamos durante varios años en Granada, ciudad emblemática y referente cultural para el imaginario árabe y cristiano. Desde la llamada reconquista en el año 1492 y las incumplidas capitulaciones firmadas en Santa Fe, pasando por las guerras de los moriscos y las expulsiones, dispersiones y asimilaciones, las repoblaciones y la evangelización de la contrarreforma, hasta la emergencia por transculturación de lo que hoy día conocemos por Andalucía y el estado nación español contemporáneo durante el siglo XIX. Lo moro ha ocupado un lugar fundamental en el imaginario granadino, que tiene el legado arquitectónico de la Alhambra como el símbolo cultural identitario más importante, siendo paradójicamente una ciudad repoblada y cristianizada, occidental aunque provinciana y atrasada con relación al conjunto de provincias del solar hispano, lo que en diacrónico escorzo comparativo representa una decadencia con relación al romántico e idealizado esplendor de la Garnata anterior al siglo XVI.

La Alhambra sin moros fue engullida por la nueva realidad, pero la música de los moros granadinos de aquel tiempo fue expulsada junto con sus intérpretes y se instalará en el norte de África, donde se conserva y se conoce como música andalusí. Existe por tanto, una fractura y fragmentación histórico cultural que se articula a través de una especial relación de alteridad en la que fragmentos socioculturales del pasado histórico se han conservado sin evolucionar en una situación de contigüidad vecinal y presentan relaciones y sentimientos ambivalentes y contradictorios como la filio-fobia de la familiaridad y la alteridad radical para con la transculturada Andalucía contemporánea.

La situación no tiene otra salida que admitir la condición transcultural de la Andalucía contemporánea y la música andalusí como expresión de uno de los polos de tensión segmentaria que articulan ancestralidad y contigüidad en la fantasmática y segmentaria realidad socio cultural del compuesto y complejo bricolage andaluz, abriéndose de esta forma a considerar a este otro cercano y ancestro como encarnación del patrimonio socio

cultural, histórico y actual, más allá de los estereotipos excluyentes, fronterizos y /o neo coloniales. Incoar sobre lo moro “magrebi” la identidad virtual negativa del moro falso, doble y traidor, es condenarlo a la desconfianza y justificar de esta forma la no cooperación y negación del derecho a progresar y la instalación de pleno derecho de los inmigrantes en nuestra región, lo que lamentablemente da lugar a tensiones y conflictos que requieren de un especial tratamiento político de cooperación y trasciende la mera hibridación musical.

La inmigración norteafricana en la ciudad ha resultado especialmente importante en estos últimos doce años y reviste un perfil cultural elevado por ser Granada un referente cultural y universitario en el área del mediterráneo occidental, de unos pocos estudiantes con posibles en los años setenta y ochenta, se ha pasado a una importante población que ha rehabilitado espacios urbanos e implantado comercios, teterías, baños, carnicerías, incluso mezquitas, estimándose en unos veinte mil inmigrantes censados en la actualidad. Lo islámico fundamentalista está presente, pero también las tendencias laicas europeizantes, los músicos han ido llegando poco a poco hasta formar varias agrupaciones y establecimientos que programan con periodicidad. Los moros han vuelto a ocupar un escenario diseñado por y para ellos mismos, aquí se sienten en su casa y han reproducido su ambiente. La música andalusí cuenta con espacios para su desarrollo y promoción institucional por estar considerada como patrimonio cultural de la región y por tanto recibe un trato que está más allá del mero consumo exótico. Sin embargo, las expectativas de realización no siempre suelen satisfacerse.

Más allá de estereotipos e idealizaciones románticas de la música andalusí, la obra de referencia durante los últimos veinte años en Granada ha sido el libro titulado: “De las melodías del reino Nazarí de Granada a las estructuras musicales cristianas”, del musicólogo y gestor cultural Reynaldo Fernández Manzano.

En lo que se refiere a espectáculos, “Macama Honda” del dramaturgo Pepe Heredia a principios de los ochenta, todavía está en nuestra memoria y representaba una boda y su celebración como lugar de encuentro entre moros y flamencos. Entonces conocimos a Chekara y su orquesta andalusí, pero la fusión musical no pasó del popular tema conocido como la tarara, en el espectáculo y como se suele decir estaban juntos pero no revueltos, sin embargo el mensaje destacaba esta vecindad y familiaridad.

Por mi parte, nacido en un pueblo llamado Vélez Benaudalla, en el sur de Granada, siempre he estado fascinado por el tema morisco y durante mi juventud alimenté mi imaginación con las lecturas de Pedro Antonio de Alarcón, Julio Caro Baroja y otros literatos eruditos en el tema, con 17 años viajé por Argelia y Marruecos buscando el rastro de esta fantasmática identidad ancestral, imaginando similitudes más allá de las diferencias en los oficios, fisonomías, gastronomía, música y demás ámbitos posibles.

Pero por aquellos años setenta, en Granada solo había moros en nuestra imaginación, ni el bandolerismo de las alpujarras tenía nada que ver con los Monfíes de la desesperada resistencia morisca, ni las zambras del sacromonte tenían nada que ver con las moriscas, lo que nos hubiese gustado que fuera y lo que realmente era daría lugar a espejismos y fantasmáticas que alimentaron el imaginario andalucista de aquellos años de las década de

1970 y 1980. Todavía hoy en día, desde oriente y occidente Al-Andalus sigue siendo una fuente de mitificación que empaña la visión de la realidad, como señala el profesor Pierre Guichar (Ideal, 10-XI-04).

Por el año 1992, se me ocurrió diseñar una zambra andalusí, retomé la idea instrumental de cuerda pulsada a cargo del trío Ángel Barrios junto a la joven guitarra flamenca de Miguel Ángel Cortés, rejuvenecí el cuerpo de baile e introduje laúd y percusiones árabes a cargo de Sujair y Mustafá Bakali, encargué arreglos para insertar un violín en el conjunto. Todo esto aliñado con una puesta en escena circular, adornos de flores y vestuario apropiado para las jóvenes bailaoras de danzas circulares y de pareja que presididas por las viejas faraonas de la zambra tradicional, pretendían evocar los ritos de fertilidad de las sociedades agrarias. Toda una revisión fantástica y adaptada como espectáculo moderno de las zambras castizas sacromontanas; la nueva hibridación musical y simbolismo expresaba una serie de significados que trascendían la interpretación moral del casticismo local. En aquel tiempo ya había leído las obras de Mircea Eliade y Francisco Rodríguez Adrade, sobre las primitivas culturas agrarias.

La puesta en escena tuvo como resultado varias actuaciones y presentaciones en la televisión regional. Desde un centro provinciano y pobre como Granada, la gira no estuvo mal y dio algún que otro fruto.

Mi protagonismo con las zambras había comenzado años antes, llevaba viviendo más de seis años en el Sacromonte y había hecho de agente y productor artístico en varias ocasiones para presentarlas en festivales fuera del tradicional contexto de las cuevas sacromontanas. El problema de las zambras era la edad avanzada y envejecimiento del conjunto de intérpretes tradicionales, pensé que había que rejuvenecer y revitalizar el espectáculo un tanto deteriorado por el tiempo y su economía de arrabal, adecuando el espectáculo a las nuevas formas de puesta en escena y promoción, este proceso tuvo su éxito hasta que aparecieron las luchas locales por el control y el liderazgo de la considerada reliquia cultural de lo "nuestro".

Frente al destacado protagonismo de hacer cosas de unos se organizó un verdadero frente a la contra, de otros que no reparó en presentarse en los medios para hacer toda clase de descalificaciones y crear un violento frente de acoso y derribo. Las furias provincianas despertaron de su habitual inacción y espoleadas por la envidia y celos por el protagonismo ajeno, hicieron un alarde de su capacidad destructiva, este nefasto espectáculo es frecuente en Granada y en aquella ocasión me quitaron la ilusión por trabajar en y por el espectáculo granadino. En el orden de la poética musical, coreográfica y simbólica, pretendí trascender la decadencia y revitalizar estilizando una formación artística prácticamente residual y roma, el proceso me sirvió para conocer en mis carnes el grado de mediocridad y maldad del casticismo granadino, además de desengañarme de la supuesta supervivencia morisca en las zambras y ponerme en alerta con la manipulación de los símbolos. Pensé irme de la ciudad, pero al final opté por exiliarme en ella, abandoné la proyección pública de la actividad flamenca y me dediqué al estudio.

Otra obra musical relacionada con el tema morisco, pero ya de corte vanguardista y género electroacústico, fue la que me inspiró las percusiones aleatorias que producían los artesanos

caldereros en un taller del barrio andaluz de la medina de Fez. Partiendo de la grabación digital del sonido de unos viejos cascabeles utilizados en la ganadería trashumante de las alpujarras, utilicé el sampler y el sintetizador como instrumentos que me posibilitaron evocar el ambiente de los trabajos artesanos en el tiempo de los moros, la obra titulada “Caldereros de agua y metal” se editó y cumplió la función de música para la “Exposición del Agua en el Tiempo del Al-andalus”, en la Alcazaba almeriense a mediados de los noventa y que patrocinaba la Fundación del Legado Andalusi.

La audición del tema y reflexión del recuerdo de este proceso de aislamiento y metamorfosis que duraría cuatro años, me produce satisfacción, durante este tiempo crecí hacia adelante y hacia dentro, como dice mi amigo y antropólogo Ricardo Sanmartin. En esos años de aislamiento y estudio me purifiqué de mis andanzas con el flamenco maldito y comencé a reflexionar sobre la mentalidad y encarnación del estereotipo en el que también había estado atrapado, ya había dejado de organizar eventos flamencos y abandonado los ambientes del género, ahora también dejaría de vivir en el Sacromonte y volví a la ciudad.

En la década de 1990 me dediqué a la etnografía musical, lo que me sirvió para investigar y reflexionar el mundo flamenco en el que había estado inmerso como actor durante una década, los resultados han sido reconocidos y editados por las instituciones culturales y académicas de la provincia y de la región. La investigación y reflexión rigurosa de la cultura musical es otra hibridación transcultural que nos posibilita avanzar en el conocimiento más allá de las simplificaciones estereotipadas y fantasías esotéricas al uso. Este largo proceso de retiro de la práctica musical y dedicación al estudio y reflexión *pueda hacerlo* por la implantación en la universidad de Granada de los estudios de doctorado en Antropología Social y Cultural, así como por la creación del Centro de Investigaciones Etnológicas “Ángel Ganivet” por la Diputación de Granada.

Es en este contexto intelectual en el que retomo el contacto con lo moro, durante la década de los noventa la inmigración marroquí hace acto de presencia y se hace visible en los comercios y ambientes universitarios, la fantasmática de lo moro compartirá escenario con la realidad sociocultural de la inmigración. El CIE “Ángel Ganivet” se convierte en un lugar de encuentro intercultural y a través de conferencias y coloquios internacionales, exposiciones, publicaciones y conciertos, se irá avanzando en el conocimiento del otro por contacto directo con actores -autores de su propia cultura. De esta forma pude conocer al antropólogo y gran especialista del magreb, Montgomery Hart; al famoso escritor tangerino Mohamet Chukri; al también tangerino y director de Acción Cultural del Instituto del Mundo Árabe con sede en París, Mohamet Metalsi; además de otros estudiantes y gestores culturales como Mustafá Akalay, líderes políticos rifeños y por supuesto artistas. La convivencia con los moros de carne y hueso se volvió cotidiana en Granada.

A finales de la década señalada diseñamos el proyecto científico cultural denominado “Andalucía Plural”, nuestro objetivo era organizar y promover actividades que nos permitieran ampliar el conocimiento y diálogo intercultural en el área del mediterráneo occidental, se hicieron coloquios, exposiciones, conciertos y publicaciones de interés que nos han permitido avanzar en este propósito de ir más allá del conocimiento estereotipado

del otro y por tanto de nosotros mismos. Los eventos de carácter internacional e interdisciplinar tuvieron lugar entre Francia, Marruecos y España. (Alcantud, 2002)

Por este tiempo mi posición era precaria, los encargos de música, conferencias, artículos y becas de investigación –como se suele decir– eran pan para hoy y hambre para mañana. A los cuarenta años, como dijo Ángel Ganivet en su obra “El Escultor de su alma”, comencé a sentir la crueldad de la vida, no encajaba en ningún lugar y la adversidad me llevó a la anomia.

En esta época de marginación y dolorosa metamorfosis identitaria, acabé encontrando refugio en la amistad y solidaridad de los moros que se estaban instalando en la ciudad. Comencé a sentirme valorado por mis cantes en las reuniones tabernarias de las frías noches granadinas, llovía sobre mojado en el palimpsesto de mi vida. Los recuerdos de mi infancia cuando me hacían cantar, juergas de juventud y dilatada bohemia por la geografía del mundo flamenco en el que más tarde pude officiar como agente, productor y director artístico de importantes eventos y magníficos artistas, de las interminables reuniones escuchando a Camarón y otros amigos ya desaparecidos. La memoria de todas estas cosas y la insistencia de un sueño oculto y larvado emergen en este contexto para configurar de forma decidida mi identidad social de cantaor flamenco profesional. Comencé cantando para señores en la trastienda de un restaurante y en fiestas privadas en las que también actuaban los moros instalados en la ciudad. Poco a poco fui superando la inseguridad y el terrible miedo escénico, antes de las actuaciones recurría a los estados de sueño semi dirigido como forma de reencuentro con el recuerdo de las personas, cantes y situaciones en las que había aprendido el flamenco.

Al poco, Utman, músico y productor artístico de origen marroquí me contrató para actuar en el teatro Isabel la Católica, era el primer evento musical que organizaban los andalusíes en Granada que de esta forma buscaban su promoción artística e integración social y cultural en la ciudad.

De la contigüidad y amistad con estos músicos, rápidamente surgieron proyectos de fusión musical y de hecho, en las fiestas y de manera improvisada, al final de las respectivas actuaciones solíamos hacer alguna que otra interpretación musical conjunta que solía entusiasmar al público. Mohamed Metalsi, director de Acción Cultural del Instituto del Mundo Árabe, con sede en París, habitual de estas fiestas, se integró decidida y activamente en este proceso, de manera que ilusionados con el proyecto y confiados en el respaldo de esta institución, comenzamos a pensar y trabajar en un repertorio conjunto de fusión para la casi que segura actuación en París.

El proyecto Andalucía Plural resultó un marco de acción y reflexión intercultural en el que se integraron personalidades e instituciones que dieron lugar a un ambiente de colaboración y producción científico cultural sin precedentes, los coloquios internacionales e interdisciplinarios, exposiciones y publicaciones se sucedieron sin problemas durante varios años. Pero en lo musical y personal pronto afloraron tensiones que evidenciaron las dificultades para las relaciones de alteridad radical y las dificultades para la integración de los inmigrantes, aunque fueran andalusíes descendientes de moros granadinos.

Leyendo mis diarios de entonces y reflexionando los recuerdos de lo vivido en aquel tiempo

para explicar lo acaecido en la convivencia entre músicos y músicas de la Granada de finales de siglo XX, encuentro no solo la acción institucional y los proyectos que favorecieron el diálogo y la colaboración intercultural. También estaban los músicos andalusíes de reciente instalación en una ciudad fundada por sus antepasados y que por ello consideraban legítimo vivir en ella sin complejos de extranjería. Por aquel entonces, las dos agrupaciones andalusíes que oficiaban en la ciudad eran las que lideraban Utman y Mohamet el Akel; el primero laudista, productor artístico y empresario; el segundo cantante y violinista. Con relación a las orquestas del norte de Marruecos tenían como diferencia el no estar vinculadas ni legitimadas por ningún conservatorio de música como era normal en Marruecos, aquí lo que había eran reagrupaciones de músicos inmigrantes formados en diferentes escuelas y conservatorios norteafricanos.

Inmigrante y músico son dos condiciones que acentúan la precariedad socioestructural, la formación de pequeños grupos es necesaria para la realización del repertorio esencialmente orquestal y por tanto, para la búsqueda y obtención de recursos. La necesidad y debilidad socioestructural hace que las relaciones de dependencia, solidaridad, jerarquía y lealtad sean muy fuertes, los directores suelen ejercer una autoridad indiscutible, como mínimo cobran el doble que los otros músicos y son los que redistribuyen lo recaudado y cualquier irreverencia o deslealtad puede dar lugar a grandes problemas para el que se atreva a cuestionar la autoridad. Es un modelo medieval que necesita de fuertes lazos de solidaridad y jerarquía para sobrevivir. Contrasta en este sentido con el contemporáneo modelo flamenco, acostumbrado a una fuerte competencia individual, atomización y reagrupación continuas en función del liderazgo del momento. Pues bien, el mercado europeo en general e incluso internacional reconoce en la actualidad este tipo de música, no sólo por el peso de la inmigración, también por el reconocimiento como patrimonio cultural que le otorgan las instituciones culturales. Existe por tanto, un mercado local para amenizar fiestas y locales privados a la par que eventos institucionales, no obstante, los recursos disponibles para los artistas siguen siendo insuficientes, la condición de inmigrante y músico se sigue traduciendo en precariedad.

Es en este contexto de oportunidad histórica, inédito reconocimiento institucional e inmigración generalizada, que se producen las condiciones para llevar a cabo diferentes hibridaciones flamenco andalusíes. Por mi parte, con la colaboración de Yerbita, guitarrista flamenco de origen francés, Mohamed el Akel con su grupo y Mustafá Akalay como representante, diseñamos una fusión a la que denominamos “Garnata Flamenco-Andalusí” y que llegamos a grabar para la televisión española. También trabajamos con la orquesta andalusí de Tetuán y compartimos escenario con la orquesta de Utman y la de Tanger. Las actuaciones se realizaron entre los tres países mencionados y generalmente consistían en tres partes, en las dos primeras cada una de las formaciones hacía su repertorio y por último se hacía una actuación conjunta. En el caso de la fusión “Garnata Flamenco-Andalusí”, pudimos constatar la resistencia que ofrecen estas formaciones a su deconstrucción musical y para aceptar criterios y formas de trabajo y remuneración de tipo occidental. Para nuestro diseño heterofónico de la fusión se requería de la aportación individual de los músicos andalusíes, pero la libertad e independencia en lo artístico y profesional son muy difíciles

de entender y peligrosos de asumir en una situación de necesidad y dependencia, diría que medieval en el que resultaba un agravio para el director el hacer contratos “civiles” de tipo individual y remunerar directamente a cada uno de los músicos andalusíes. De otra parte, para cualquier arreglo musical, había que hablar primero con el director y este resolvía con los músicos, difícilmente se podía trabajar de forma directa.

En estas circunstancias, la autoridad residía en la parte que buscaba y distribuía los recursos, esta guerra de posiciones desiguales y lucha por el liderazgo generaba más tensiones que fusiones, la situación resultó muy incómoda y después de un tiempo compartiendo escenario y actuaciones con diferentes orquestas, abandonamos toda ilusión al respecto. La convivencia, respeto y admiración mutua era posible, pero la alteridad resultó una frontera difícil de franquear para la realización de hibridaciones que podían resultar peligrosamente deconstructivas.

Paralelamente a estas actuaciones con las orquestas andalusíes, fui perfeccionando mi repertorio como cantaor flamenco clásico y de hecho, la mayor parte de mis recitales transcurren en eventos internacionales producidos y/o coproducidos por instituciones árabes en Marruecos y Francia, de lo que resulta otro tipo de hibridación intercultural que tiene como sentido el acercamiento, convivencia, conocimiento y tolerancia para con la alteridad. Después de todo este proceso, resulta curioso que mi actuación en París fuera titulara “La huella del moro”. También que tuviera que desarrollar gran parte de mi carrera artística como cantaor fuera de los circuitos flamencos españoles y apoyado en su mayor parte por los gestores, instituciones y entrañables públicos del mundo árabe.

Por último, hay que destacar la transculturación que supone para el flamenco su investigación e interpretación desde las ciencias sociales, el presente artículo forma parte del coloquio internacional e interdisciplinar titulado “Pensar el Flamenco desde las Ciencias Sociales”, que constituye un hito inédito hasta el momento e inaugura una nueva etapa de rigor y claridad en el hasta ahora descuidado y oscurecido estudio del flamenco.

La transculturación nos abre la puerta de los misterios flamencos y de esta forma podemos explicarlo con claridad desde sus orígenes hasta la actualidad, pasando por su ininterrumpido proceso de cambios por interacción de sistemas que trascienden la constricción etnocéntrica, hasta su reconocimiento, instalación internacional y dimensión universal. El gran misterio del duende flamenco no es otro que la eficacia psicoterapéutica, individual y colectiva que deviene de la representación dramática y virtuosa del sufrimiento, consecuencia de la condición humana disipativa y la condición social excluyente.

Con la noción de transculturación la autenticidad de los actores y sus interpretaciones queda libre de cadenas territoriales y étnicas situándose en el ámbito de la familiaridad con el tema, la factura técnica, la excelencia expresiva y sensibilidad con lo humano.

El acelerado proceso de cambios por transculturación global no han debilitado la vitalidad de nuestro arte, pero si han marcado la caducidad de unos modelos y evidenciado la emergencia de otros. Trascendidos las fronteras familiares, locales, regionales e incluso internacionales por el efecto de la globalización, la reflexión del fenómeno se desplaza desde el etnocentrismo casticista, exotismo, esoterismo y otras flamencologías diletantes al uso, hasta las ciencias sociales y marcos de reflexión internacional e interdisciplinar.

Frente a los posibles efectos disolventes de la llamada globalización del arte flamenco y dudas sobre su presente futuro, recientes creaciones dan muestras de la existencia de una resistencia cultural consciente del valor referencial de su acervo histórico y de sus posibilidades para seguir interpretándolo en el nuevo contexto, sin repliegues sobre un pasado ideal y superando estereotipos tanto locales como globales.

### Referencias:

- COPLAND, David. "La identidad y el renacimiento africano en la música popular tradicional" *Música Oral del Sur* nº 5, 2002. Granada. Junta de Andalucía.
- LORENTE RIVAS, Manuel. *Etnografía antropológica del flamenco en Granada*. Universidad de Granada, 2001.
- LORENTE, Manuel. *Decante flamenco* (CD) Producciones Trenti, Murcia, 2003. depósito legal 1867. 03.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropología estructural*. Siglo veintiuno editores 1979, México.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio & LORENTE RIVAS, Manuel. "Transculturaciones flamencas: las nuevas músicas y la tradición flamenca". Ponencia presentada en el coloquio internacional: *Música en España y música española: Identidades y procesos transculturales*. Oviedo, 1999.
- CUISENIER, Jean. "Fuegos rituales en los balcanes: técnica y simbolismo". En *El fuego. Mitos, ritos y realidades*. Editorial Anthropos, 1997, Barcelona.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo. *El fuego: permanencias y variaciones enigmáticas*. En *El Fuego: mitos, ritos y realidades*. Editorial Anthropos, 1997, Barcelona.
- AGUJETAS, Manuel. CD nº 8 de la colección "Grandes cantaores del flamenco" dirigida por Mario Bois, París.
- LORENTE, Manuel & Intro. *Cd Melismas*, 1998. Arisa editorial, Madrid.
- FELD, Steven. "Una nana dulce para la Música del mundo" en *Música Oral del Sur* nº 5, 2002, Granada. Junta de Andalucía.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio. *Lo moro*. Editorial Anthropos, 2002, Barcelona.
- FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo. *De las músicas del reino nazari de Granada a las estructuras musicales cristianas*. Edita la Excma. Diputación provincial de Granada, 1985.
- ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Editorial Labor, 1985, Barcelona.
- ELIADE, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del extasis*. F.C.E. 1968, México.
- LORENTE, Manuel. "Caldereros de agua y metal" en el CD *El agua en la agricultura de andalus*. 1995 Edita G.V. Comunicación, Granada.
- GANIVET, Ángel. *El Escultor de su alma*. Universidad de Granada, 1999.
- AUGÉ, Marc. *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Editorial Gedisa, 1996, Barcelona.
- AUGÉ, Marc. *La guerra de los sueños*. Editorial Gedisa, 1998, Barcelona.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco. *Fiesta, comedia y tragedia*. Editorial Alianza, 1983, Madrid.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo. *Antropología social y hermenéutica*. F.C.E. 1983, Madrid.

## El flamenco sin misterios.

Libro de fotografías de artistas del toque, cante y baile.

“Sinmisterios del flamenco”. Autores: Isabel Steva “Colita”, Steve Kahn y Carlos Arbelos. Edita: Centro Investigaciones Etnológicas “Ángel Ganivet”. Granada, 2003. Libro catálogo de 24 x 22 cm. Precio: 12 €.

“**S**inmisterios del flamenco” es un libro que reúne las fotografías de 44 artistas del cante, baile y toque que han tenido relevancia en el arte jondo durante el pasado siglo XX. En la mayoría de los casos son figuras que ya han desaparecido pero que por su particular forma de interpretar han trascendido como creadores hasta el día de hoy y son punto de referencia en las nuevas generaciones.

El libro corresponde a la muestra del mismo nombre que se exhibió desde el 20 de marzo hasta el 16 de mayo de 2003 en la sala de exposiciones del Centro de Investigaciones Etnológicas “Ángel Ganivet” de la ciudad de Granada quienes junto con la Diputación de la Provincia y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía son los responsables de la cuidada edición del libro.

La exposición y el libro catálogo formaban parte de los actos paralelos del Coloquio Internacional “Pensar el Flamenco desde Las Ciencias Sociales” organizado por el mismo organismo que montó la exposición y se celebró entre los días 20 y 21 de marzo de 2003. La obra se completa con textos de José Antonio González Alcantud (“Veladuras fotográficas de lo flamenco”), Reynaldo Fernández Manzano (“Las primeras imágenes fotográficas del flamenco: texto y contexto”) y Manuel Lorente Rivas (“Etnografía visual y transculturación del arte flamenco”).

En el libro se pueden contemplar retratos de artistas como Carmen Amaya, Antonio Mairena, Camarón de la Isla, Diego del Gastor, El Negro del Puerto, Tía Marina “Habichuela”, “Tío Borrico” o Enrique Morente entre otros, todos ellos de gran fuerza expresiva y significado flamenco.

Las fotografías realizadas en los últimos 40 años revelan el interés antropológico de los autores a la vez que le añaden un valor etnográfico a las imágenes registradas con las cámaras fotográficas.

La fotógrafa Isabel Steva “Colita” fue la primera fotógrafa en España que sistematizó el retrato flamenco en nuestro país y sus primeras fotografías fueron fruto de su compromiso estético y humano con la mítica bailaora Carmen Amaya (Barcelona 1913-1963).

El fotógrafo norteamericano Steve Kahn en la década de 1960 compartió juergas y el aprendizaje del toque de guitarra con el legendario Diego “Del Gastor” (Morón de la Frontera, 1908-1973) y fruto de esa relación son las fotografías de la Feria de Abril en Sevilla que se muestran.

El periodista Carlos Arbelos es colaborador habitual del periódico “Ideal” en Granada en la crítica flamenca, posee uno de los archivos más extensos de artistas del mundo gitano

andaluz y desde la década de 1980 expone sus fotografías por toda la geografía española y ha publicado diferentes obras sobre el arte flamenco entre la que destaca "El flamenco contado con sencillez" que ha sido premiado por la mejor labor didáctica en el Festival Internacional de Cante de las Minas que se celebra en La Unión (Murcia).

Como ha dicho la escritora María Rosa Fiszbein "son fotos vivas en que al arte que retratan se suma la sensibilidad de la mirada de los artistas fotógrafos" ('Ideal', Granada, 29-3-2003) Y el también escritor y Premio Nacional de Literatura, Daniel Pineda Novo añade "estos tres grandes artistas han realizado un trabajo profundo, intenso, histórico, pleno de sensibilidad y conocimiento... Los tres quedaron fascinados por el duende; los tres han creado vida de vidas... ('Información', Sevilla 14-7-2003).

Según el antropólogo José Antonio González Alcantud, "el flamenco ha construido un universo de veladuras, de cosas dichas a media voz, de autenticidades, en definitiva en su propio ser" Y se pregunta "¿Qué sería el flamenco sin el misterio? Sin la leyenda de sus sonidos negros. De sus gargantas quebradas, de sus historias trágicas, de sus momentos irrepetibles, de aquellos cantaores que no se dejaron ver, que se fueron andando a un festival, que se bebieron la taberna en una noche...



## Secretos musicales.

José Antonio González Alcantud

Ángel Medina. *Los atributos del capón. Imagen histórica de los cantores castrados en España.* Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001. 179 págs.

Si hay algún centro de investigación en materia de Humanidades destacable por méritos propios en la elefantiásica Universidad Complutense de Madrid es el Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Esta es una institución modélica por cuanto su creador y director, Emilio Casares Rodicio, ha conseguido aunar la iniciativa pública con la privada, y en particular con la Sociedad General de Autores, para llevar a cabo el rescate de aquella música menos conocida de nuestro país, poniéndola además al servicio de los intérpretes.

El profesor Casares está convencido que la música española del siglo XVIII y XIX no tiene nada que envidiarle a la europea, muy al contrario, y en ese camino filantrópico ha puesto toda su energía organizativa al servicio de descubrir y hacer circular la ópera española, rescatando obras y autores que permanecen en el olvido. Además ha logrado culminar el magno proyecto titulado “Diccionario hispanoamericano de la Música”. Valga este introito para presentar antes que al autor y la obra a la casa editorial: colección “Música Hispana” del ICCMU. En esta misma colección ya apareció previamente en el año 1998, el libro “Joseph Soler: la música de la pasión” del propio Ángel Medina.

Ángel Medina es catedrático de Musicología de la Universidad de Oviedo, lugar donde ha logrado crear una de las más importantes y rigurosas escuelas musicológicas de España. En este singular texto el autor lleva a cabo una auténtica antropología histórica de los cantantes castrados en España.

El tema en sí mismo, individuos consagrados al canto que han perdido sus atributos sexuales, para mayor gloria de la Iglesia Católica y de su canto, es de una importancia trascendente, que exige acercarse al mismo con plurales instrumentos analíticos. Canto, sexualidad e institución dirigen los pasos de los individuos. Se trata de llegar a la ascesis músico-religiosa mediante el exceso de autocastrarse o ser castrado, bajo dos fórmulas, cada cual más cruel, y sobre las cuales sólo los cirujanos barrocos han dejado algunas informaciones jugosas: por “excisión” de los testículos o por “trituration” de los mismos (p.24).

Este procedimiento ciertamente no es atribuible sólo a las prácticas de las capillas musicales eclesiásticas europeas, sino que presenta gran cantidad de variables culturales en lugares como en el antiguo Israel, China, Roma, y sobre todos los más conocidos y estudiados entre nosotros del serrallo turco. Con no poco humor, y no poco anticlericalismo soterrado y socarrón, el profesor Medina se refiere a las atribuciones que los veterinarios tenían sobre la castración de cerdos y de paso de personas: “Cuando en un remoto valle sonaba el castrapuerca (que era el reclamo profesional de los capadores) –una especie de flauta de

pan— más de un campesino sabía que, tras aquella visita, su cerdo y su hijo, éste acaso por quebrado o por su voz prometedora, acabarían en el mismo estado” (p.73).

No nos puede extrañar que el anticlericalismo, como sostiene Manuel Delgado, bebiese en el pozo negro de la sexualidad desbordada, o mejor desmesurada, de los curas, dirigida hacia varias direcciones: el amancebamiento, el gusto por los efebos, la lujuria desbordada en definitiva. El efebismo clerical todavía hoy día nos suministra una buena porción de noticias periodísticas y no pocos escándalos. No obstante, los liberales decimónos fueron timoratos ante este asunto, y prefirieron atacar el ruido “insoporatable” de las campanas, antes que el problema semi-secreto de los castrados.

De otra parte, como señala Emilio Casares en el prólogo del libro, “conceptos tan confusos como ‘metal’, ‘gala’, ‘tener garganta’, y otros adquieren una luz definitiva”, de la mano de Ángel Medina. Por ejemplo, del “metal” de la voz dirá que “parece tener un significado próximo al concepto de tamaño —y acaso al de densidad—” (p.120). También queda claro que los castrados, “ni ángeles ni demonios”, transmiten imágenes históricas que atienden a estas figuras, y cuyo máximo se alcanza en la polémica habida en torno a 1634-1636, entre Francisco de Cascales y Bernardo Robredo. Para el primero, los castrati son “ángeles de la tierra, músicos del cielo, prebendados de la Iglesia católica (...), ejemplos de la continencia y comendadores de la espera de la gloria de Dios”. Para Robredo, por el contrario, “es gente infame y ruin y de bajos pensamientos y vilísimas acciones, gente falaz, engañosa, facinerosa y mal intencionada” (p.143).

Al final, la figura del castrati se encierra en la del célebre “castrado de las luces” Farinelli, sobre cuya personalidad, como “capón real”, dadas las peculiaridades terapéuticas de su voz y el ascendiente que tuvo sobre Fernando VI y su mujer Bárbara de Braganza, se ciernen las dudas emanadas de la propia ambigüedad de su voz, situada en un punto suspendido entre lo divino y lo humano.

Los castrati no son propiamente eunucos, aunque la tendencia sea a asexuarlos como a éstos. Los eunucos negros del serrallo turco destacaban por su ignorancia.

Por el contrario, en el serrallo los eunucos blancos “tenían una cierta cultura, se interesaban en las anécdotas históricas, en las historietas” (Hanoum, 2000:121), aunque su contacto con la música era casi inexistente, sobre todo con la música vocal. La función que cumplían, junto a los eunucos negros, era vigilar y contentar a las sultanas y sus corte, evitando el peligro de seducción sexual. Con ellos, hombres sin atributos, se quiere alejar el fantasma de la sexualidad amenazante (Grosrichard, 1981). No obstante, un aspecto en común que comparten en relación con los castrati es el deseo de infantilizar a ambos: “El eunuco esta infantilizado —escribe M. Chebel-, invalidado, sujeto a la nada; el lleva sobre su cuerpo las marcas de un proceso social, los estigmas más profundos de un poder casi absoluto. En cierta forma, ocupa el lugar del marido antes de su casamiento, ya que no tiene deseo” (Chebel, 1995:39). La aspiración de los castrati como de los eunucos de serrallo, es estructuralmente la misma: se representan la versión humana del andrógino asexuado.

La desaparición de los castrati, mantenidos en el semisecreto eclesial desde mitad del siglo XVI hasta mitad del XIX, es decir que viven su existencia en la época moderna preferencialmente, es debida entre otras razones al aggiornamiento racionalista de la Iglesia

y a la presión del anticlericalismo, aunque éste, como sostiene Ángel Medina, fuese algo tibio. La acción de las masas inorgánicas (Delgado, 2001:21) llevó a la creación de ciertas ficciones sobre las maldades de los frailes, que iban desde el envenenamiento de aguas, detonante en la matanza de 1834 (Caro, 1980:147-ss), hasta las plenamente connotadas de sexualidad jornadas anticlericales de 1936 (Delgado, 1992). Razones para contemplar una sexualidad desbordante y secreta en el caso de frailes y curas habfalas, como demuestra el caso de los castrati, y el que se hayan necesitado tantos años para que por fin un sabio como el profesor Ángel Medina haya dado a la luz un estudio tan bien orientado, construido y escrito como “Los atributos del capón”, cuya lectura es de obligado cumplimiento, viene a indicar que el asunto concierne a la antropología musical.

### Referencias

- CARO BAROJA, Julio. Introducción a una historia contemporánea del anticlericalismo español. Madrid, Istmo, 1980.
- CHEBEL, Malek. L'esprit de sérail. París, Payot, 1995.
- GROSRICHARD, Alain. Estructura del harén. La ficción del despotismo asiático en el Occidente clásico. Barcelona, Petrel, 1981.
- DELGADO RUÍZ, Manuel. La ira sagrada. Anticlericalismo, iconoclastia y antiritualismo en la España contemporánea. Barcelona, Humanidades, 1992.
- DELGADO RUÍZ, Manuel. Luces iconoclastas. Anticlericalismo, espacio y ritual en la España contemporánea. Barcelona, Ariel, 2001.
- HANOUM, Leïla. Le Harem impérial au XIXe siècle. Bruxelles, Complexe, 2000.



## Biografía y obra de Camarón de la Isla.

Norberto Torres

Camarón. Vida y Obra. José Manuel Gamboa y Faustino Núñez. SGAE, Madrid, 2003, 611 páginas..

**M**uchas cosas han ocurrido en el flamenco estos treinta últimos años, coincidiendo con la llegada a España de una joven y dinámica democracia. Hay protagonistas de este género artístico que van más allá de lo meramente musical, que por su figura, su carisma, su biografía, su obra, reflejan el paso reciente de la sociedad española de la tradición a la modernidad. Uno de ellos lleva por nombre José Monje Cruz «Camarón de la Isla».

Poco antes de morir en 1992, objeto mediático por el conflicto trágico entre la voluntad y esperanza de redención después de entregarse en cuerpo y alma al mundo de los estupefacientes y el avance imparable de una enfermedad mortal, Camarón con su muerte prematura se convirtió del día a la mañana en icono, en nuevo cristo laico de una sociedad con un pie en la edad media, y otro en el siglo XXI. Pasto del morbo que tanto cunde hoy, no tardaron en publicarse varias biografías, unas desde la profesionalidad periodística contrastada de sus autores, otras que seguían alimentando el aura y fascinación de atractivo «maldito» del biografiado. Con el tiempo las cosas parecen serenarse y ya tenemos publicaciones que estudian con más profundidad y sin oportunismo el legado de Camarón.

Después de «Camarón de la Isla. 1969-1992. Entre Tradición y Evolución» de Mercedes García Plata (Diputación de Cádiz. Cádiz, 2002) que recoge parcialmente la tesis doctoral que esta profesora de la Sorbona-Paris III defendió sobre el cañaílla, la SGAE se suma a este esfuerzo de estudio y reflexión y acaba de editar «Camarón. Vida y obra», de José Manuel Gamboa y Faustino Núñez.

Los autores y su relación con la obra de Camarón son sobradamente conocidos. Desde el artículo «Discografía: Cada día canta mejor» (revista «La Caña», nº 6, Madrid, verano 1993) donde se planteaba por primera vez en los estudios sobre flamenco, tanto en la forma como en el fondo, el análisis discográfico de la obra de Camarón, pasando por «Historia-Guía del Nuevo Flamenco. El duende de ahora» (Guía de Música. Madrid, 1994) escrito en colaboración con Pedro Calvo y donde el cantaor de San Fernando adquiría un especial protagonismo en el fenómeno de los mestizajes de hoy, hasta el divulgativo «Todo Camarón» (Altaya. Barcelona, 2000) con folletos y discos, escrito en colaboración con Faustino Núñez, la figura de Camarón y su reivindicación ha sido una constante en el quehacer periodístico de José Manuel Gamboa.

Es precisamente en esta última obra donde podemos encontrar el antecedente del libro que reseñamos ahora. Los autores retoman el mismo planteamiento, aportan toda una batería de datos nuevos recogidos desde entonces o simplemente no publicados antes, estructuran el material y lo completan con atractivas ilustraciones gráficas (fotos del artista, de las

portadas de sus discos y de otros donde interviene). El resultado es una obra amena a pesar de su volumen y peso! (611 páginas) con dos partes bien diferenciadas, que corresponden seguramente a cada autor.

La primera constituye un reportaje periodístico bien documentado sobre la vida y pormenores en el desarrollo de la obra artística de Camarón. A diferencia de las «dignas» monografías sobre flamenco que suelen tomar este género muy en serio (y de paso tomarse en serio) y adolecer para el gran público de excesiva erudición académica, cuando no pelmaza, volvemos a disfrutar del estilo «gamboano», una mezcla



de humor, ironía, reflexiones e indirectas, tejida en torno a un sólido argumento, el conocimiento desde dentro y desde la solvente documentación que tiene un profesional del periodismo y de la producción en temas de flamenco. Diría que José Manuel Gamboa tiene el buen gusto y «ángel» de divertir y entretener al lector, a la vez que informarle y documentarle.

A esta primera parte «Vida» le sigue a partir de la página 301 la segunda, titulada «Obra». Suponemos que aquí toma el relevo el otro profesional, esta vez desde su formación, el musicólogo Faustino Núñez, que nos propone en el mismo tono si cabe una guía de escucha de la obra de Camarón. Digo en el mismo tono porque él también huye de la erudición especializada, aún más ininteligible para el lector que no sea músico con formación académica, y consigue un difícil equilibrio entre la lectura amena y la precisión musical con cierto rigor.

Informar, documentar y a la vez entretener, que duda cabe que «Camarón. Vida y obra» resulta un libro meritorio que seduce y convence, a la vez que confirma una vez más que si hoy soplan nuevos aires y van tomando forma nuevas maneras en la producción artística del flamenco, también estos cambios llegan a la producción periodística de fondo.

# Historia musical del siglo XX.

Marta Cureses

**Pensamiento musical y siglo XX. Tomas Marco. Fundación Autor, Madrid 2003.**

Si es poco frecuente tener entre las manos bibliografía musical sobre temas de historia contemporánea editada en España, aún es menos habitual contar con dos volúmenes escritos por el mismo autor en el plazo de un año. Tomás Marco ha sido, desde los años setenta, quien más se ha dedicado en nuestro país a los estudios de carácter historiográfico referidos al siglo XX, a la música española de vanguardia y a la historia musical del siglo pasado tanto en el ámbito español como internacional.

Desde que escribiera su “Historia General de la música: El siglo XX”, en edición en castellano de Alpuerto-Itsmo<sup>1</sup>, la “Música española de vanguardia”<sup>2</sup> y la “Historia de la música española: Siglo XX”<sup>3</sup>, no se ha publicado en España ninguna otra historia de sesgo generalista. Generalista no equivale a superficial, pues todo estudio de vocación globalizadora conlleva un gesto comprometido con el rigor que demanda el manejo de los datos que configuran la historia de la música con mirada poliédrica, una mirada capaz de captar los múltiples matices que ofrece el discurso sonoro en sentido diacrónico. La misma mirada que, advirtiendo la pluralidad de enfoques posibles, Marco defendía en su texto de hace casi veinte años: «Quede claro que el autor ha intentado una fórmula de compromiso ya que es consciente de que no se trata de un trabajo enteramente personal suyo, sino de colofón a una obra enciclopédica en cuyos orígenes no ha participado y que, considerándola muy estimable, no siempre está absolutamente de acuerdo con la forma en que se presenta»<sup>4</sup>. Marco ha editado en un plazo de tiempo bien breve dos libros dedicados a la música occidental del siglo XX. No nos detenemos ahora en la edición de “Historia de la música occidental del siglo XX”<sup>5</sup>, algunos de cuyos contenidos se dieron a conocer en la anterior publicación de Itsmo, sino en “Pensamiento musical y siglo XX”<sup>6</sup> la más completa y reciente reflexión del compositor sobre el panorama compositivo y estético internacional en la que se vierte con gran capacidad de síntesis una larga experiencia.

Cada uno de los capítulos se ha centrado en un tema que sitúa la creación sonora como hecho ligado a un conjunto de situaciones insertas en un contexto cultural e histórico, y en todos ellos subyace como constante la cuestión del lenguaje y sus mecanismos desde diferentes ópticas. En todos ellos ha tratado Marco de desentrañar las razones históricas responsables

1. Con el título original *The Pelican History of Music*, dirigido por Alec Robertson y Denis Stevens, Penguin books Ltd. 1966, 1967, 1968; cuarta edición en castellano, Itsmo, Madrid 1985.
2. Guadarrama, Madrid 1970.
3. Alianza editorial, primera edición Madrid 1983; segunda edición 1989.
4. Tomás Marco, *Historia General de la Música. El siglo XX: «Advertencia»*. Itsmo. Madrid 1985; pp. 9-10.
5. Editorial Alpuerto. Madrid, 2003.
6. Fundación Autor. Madrid, 2002.

del discurso musical de nuestro tiempo, en el intento de revelarnos que la verdadera realidad musical es aquella que sentimos y percibimos, mientras el tono analítico, reflexivo, se mezcla con una voz mucho más personal.

Del primer capítulo, dedicado al nacionalismo y folclore, puede argumentarse lo que el propio autor afirmaba antes, que es una visión absolutamente personal, y por eso a ella podría añadirse alguna referencia más cercana en el tiempo y, sobre todo, otras más recientes de la geografía española, pues Albéniz y Pedrell ya poco tienen que ver con el nacionalismo musical desarrollado a partir de la Guerra Civil española. La visión que sobre el atonalismo y expresionismo se ofrece en el segundo capítulo no admite fisuras, y lo mismo cabe decir sobre las páginas dedicadas al fenómeno del neoclasicismo, nutridas de lo esencial: desde los problemas de nomenclatura a los nombres fundamentales entre los que, junto a Stravinsky, el grupo francés de “Les Six” o Hindemith, se incluyen los compositores españoles de la Generación de la República (mejor que ‘Generación del 27’, sin connotaciones onomásticas para los músicos). El capítulo cuarto, dedicado a “La utopía dodecafónica”, es veraz y fiel a una realidad que ha costado años asumir, mientras que el quinto, “Nostalgia y paradoja de la perennidad”, revela valores nacionalistas que resultan más consistentes que los ofrecidos en el que inaugura el libro, proyectados, además, sobre dos continentes que durante un cierto tiempo se han retroalimentado musicalmente. Se centra Marco en valores más técnicos y puramente compositivos en las páginas dedicadas a “De la escala a la conquista del total sonoro”, mostrando su interés y dedicación al tema desde la óptica del compositor, de Pitágoras al MIDI (otro alarde de síntesis muy meritoria).

Dominio absoluto en el conocimiento del discurso en torno a “Serialismo integral y estructuralismo” y en lo relativo a “Aleatoriedad y vanguardias no seriales”, cuando aborda un texto que prelude como “El caleidoscopio de la posmodernidad: lo complejo y lo simple”, o el décimo y último capítulo, “Minimalismo místico: música sobre músicas”, el planteamiento se torna en cambio más y más personal. Su visión de la posmodernidad resulta un artificio constructivo necesario en el que la perspicacia reside en saber ordenar lo escrito clarificando el engranaje último de un discurso que admite lecturas diversas (especialmente si se piensa en las últimas consecuencias de estas manifestaciones). Pero seguramente el mérito del libro en su conjunto es este, la exploración temporal y espacial desde la mirada del crisol de experiencias que configura una historia de la música que teje con hilos de ficción la creación sonora real, la visión de un creador afanado en las tareas del historiador que, clásico ya en las lides del siglo pasado, mira hacia el siglo XXI.

“Pensamiento musical y siglo XX” es, a fin de cuentas, junto a la “Historia de la música occidental del siglo XX”, el material más reciente del que disponemos en lengua castellana y, con todos los matices que puedan apuntar algunos críticos, por ahora la historia más completa del panorama compositivo internacional con dedicación especial a la segunda mitad del siglo XX. Música, sueños y pesadillas, se suman en ese laberinto sonoro con múltiples ramificaciones sutiles que, volviendo la vista atrás, hacen crujir la memoria al llegar al abismo de años de intolerancia crítica frente a variadas y fértiles iniciativas.

Con relativa frecuencia las críticas musicales sobre el pretérito reciente adolecen de autoridad demostrable, aunque casi nunca resultan inocuas; pero, precisamente por ello, las

correcciones y matizaciones que se puedan vertir sobre cualquier publicación deben ir, a reglón seguido, argumentadas con una propuesta de estudio de rango igual que supere las cotas en tela de juicio ya alcanzadas. Y de momento, eso no ha sucedido, simplemente porque afrontar con cierta perspectiva y criterio la historia del pensamiento musical de nuestro tiempo es una empresa difícil. Y Tomás Marco el único que ha aceptado hasta hoy el reto.

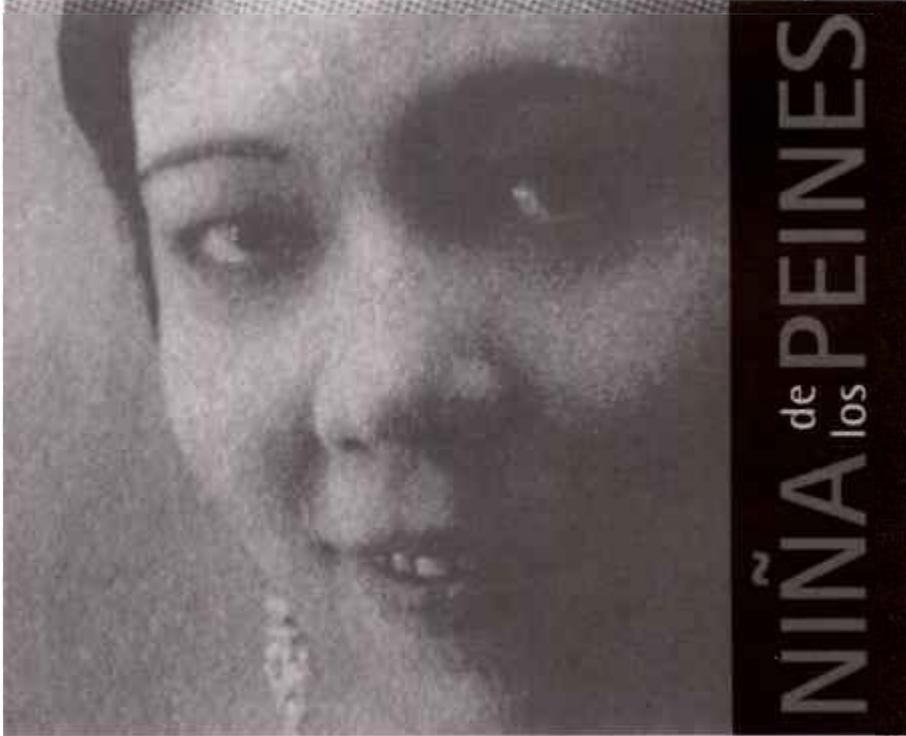


# Homenaje a “La Niña de los Peines”.

Carlos Arbelos

La “Niña de los Peines”, Patrimonio de Andalucía. Caja con 12 CD más un CD interactivo (256 cantes). Edita: Consejería de Cultura, de la Junta de Andalucía con producción de Fonotrón. Sevilla, 2004.

**E**l Centro de Documentación Musical de Andalucía, con sede en Granada acogió la presentación de la recuperación digital de 256 cantes de “La Niña de los Peines”. La obra discográfica con el título “La Niña de los Peines, patrimonio de Andalucía” de Pastora Pavón Cruz (Sevilla, 1890-1969) quien fue declarada “Bien de Interés Cultural” en 1999 por la Junta de Andalucía ha sido recogida en una edición que además de sus cantes



REGISTROS SONOROS 01

que ocupan doce CD's contiene uno más de carácter interactivo en el que se estudia la vida y la obra de la considerada "mejor cantaora andaluza de todos los tiempos".

La presentación estuvo a cargo del delegado de la Consejería de Cultura José Antonio Pérez Tapia, quien se limitó a agradecer a Reynaldo Fernández Manzano responsable del Centro de Documentación Musical de Andalucía haber puesto a disposición el Centro para el evento; Enrique Gámez director del Festival Internacional de Música y Danza señaló que en su edición de 2004 el Festival ofrecerá un recital de la cantaora Estrella Morente dedicado a "La Niña de los Peines" y al Concurso de Cante Jondo celebrado en Granada en 1922. El director del Centro Andaluz de Flamenco, Segundo Falcón puso de manifiesto el esfuerzo que supuso para el Centro el haber recopilado estos cantes de las 400 placas grabadas que tiene "La niña", ahora presentado digitalmente, y por último la antropóloga Cristina Cruces Roldan quien coordinó las más de cinco mil páginas de doce autores que analizan la vida y la obra de Pastora Pavón en el CD Interactivo habló sobre la visión plural que a través de esos documentos se obtiene sobre la cantaora.

Todos ellos, agradecieron el esfuerzo de la Consejería de Cultura por editar esta obra, pero quien más se extendió sobre ella fue la doctora Cristina Cruces de la Universidad de Sevilla, quien minuciosamente y a través de una pantalla conectada con un ordenador explicó el significado y el funcionamiento de los distintos temas tratados por los expertos.

Así habló sobre el estudio crítico de los registros sonoros; los cantes y cancioneros de Pastora; su semblanza biográfica; el estudio estilístico de sus cantes; la voz de "La Niña"; el toque de guitarra en su cante; los guitarristas que la acompañaron; el cante en la vida de Pastora, la hemerografía de la época; lo que dijeron de ella y la bibliografía que generó; la iconografía de la Niña de los Peines y para completar un estudio de la discografía de 78 RPM. Explicación que culminó con un cálido aplauso por parte de los presentes entre los que se encontraban, flamencólogos, artistas, representantes de las peñas flamencas y hasta representantes de artistas.

