



royaumont

LE FLAMENCO A LA QUESTION

DEPARTEMENT DES MUSIQUES ORALES ET IMPROVISEES

FONDATION ROYAUMONT

Les 7 et 8 juin 2002

Fondation Royaumont

F – 95270 Asnières-sur-Oise
tél. 01 30 35 59 00
Fax. 01 30 35 39.45

www.royaumont.com
Fondation reconnue d'utilité publique
par décret du 18 janvier 1964



royaumont

LA DINÁMICA DE LA TRADICIÓN

Reflexiones acerca de
la "autenticidad" flamenca
y los nuevos ámbitos de la creación

CRISTINA CURCES, Universidad de Sevilla

Le 8 juin 2002

Fondation Royaumont

F – 95270 Asnières-sur-Oise
tél. 01 30 35 59 00
fax. 01 30 35 39.45

www.royaumont.com
Fondation reconnue d'utilité publique
par décret du 18 janvier 1964

1.- Un código para una nueva estética	4
2.- Tradición y transmisión. Ámbitos de desarrollo	6
2.a.- La genética y la raza	6
2.b.- El fundamento normativo: el carácter microcompositivo del flamenco	10
2.c.- Los ámbitos domésticos y de sociabilidad: viejas y nuevas fórmulas.....	12
3.- Los "otros" aprendizajes. Reformulaciones en favor de la creación	15
3.a.- Profesión y profesionalización.....	15
3.b.- Academias y escuelas	16
3.c.- Los registros audiovisuales.....	18
4.- Despedida y cierre	20

"Paco de Lucía ha sabido ser fiel a la tradición, desobedeciéndola"

Félix Grande

No hace ni un mes que Félix Grande pronunciaba estas palabras en el acto de entrega del Premio "Pastora Pavón" de Flamenco a Paco de Lucía, cuyo cabotaje personal puede ser parangonable, globalmente, a la historia del flamenco. Como ésta, la guitarra de Paco de Lucía ha surcado un **largo camino de pureza en busca de fusiones**. Mi intervención de esta tarde abordará algunas de las inflexiones fundamentales en la génesis de los procesos creativos del flamenco, para presentar el debate tradición/cambio en los ámbitos de reproducción de lo jondo.

1.- Un código para una nueva estética

Como producto estrictamente *popular*, el flamenco nació de una estética plural y así continúa: pluralidad de territorios, de repertorios, de modos interpretativos, de manifestaciones rituales. Fue la *popularización* del flamenco, es decir su progresiva pero definitiva instalación en la industria del espectáculo, la que rubricaría el tránsito entre esa estética plural popular, y una *norma codificada*. El proceso cristalizó en el café cantante, entre 1850 y 1920, y el nacimiento mismo de la palabra "flamenco" en torno a la década de 1860 refiere a la imagen de marca que permitía distinguir una **nueva estética**.

Una estética nueva que trascendía la antigua coexistencia en Andalucía de bailes de gitanos, quejas de galera, bailes de palillos, romances con voz *broncana* y *crúa*, bailes del país, seguiriyas sin guitarra, danzas cubanas... La norma emergente a mediados del siglo XIX, el flamenco así llamado, fue un eslabón más en una historia ya larga. Pero no sin razón los estudiosos califican esta etapa como la "Edad de Oro del cante", pues efectivamente, en este momento el género flamenco se hizo *escolástico*. ¿Porqué?

Pues porque, aunque sus parámetros radicaban en "lo popular", tan sólo algunos estilos, intérpretes y formas fueron los elegidos, se redefinieron y convirtieron a partir de entonces en *legítimos*, condenando a los demás a una existencia espuria. Adquirieron rango protagonista, además, motivos afines a la condición mercantil del flamenco, que no era desconocida en su protohistoria pero que hasta entonces no había sido reglamentada. Programación de contenidos, fijación de horarios, exigencias del público, modas, competencia entre artistas, normas disciplinarias, cohabitación... para los que el flamenco diseñó, por vez primera, un espacio propio: el del café.

Este primer momento de canonización abrió el camino de una historia en singular para "lo flamenco". Pero éste no se nutrió de la fosilización de lo ya existente -como ha sucedido en otros acervos populares europeos- sino de la *creatividad*. Es decir, con el café cantante no se *detuvo* la tradición; se *inició* la tradición. Por contradictorio que parezca, la tradición fue aquí lo cambiante, y la base de la proyección flamenca, el estatismo canonista a partir del que nacieron los cambios.

En el cante, a la vez que se mantuvieron el grito terrible y la "estética del dolor",¹ se bifurcaron los caminos previos del folclore nativo en dos sendas destinadas a no reencontrarse ya jamás. Por una parte, se detuvo el ritmo de la fiesta, de los fandangos bailables, los tangos o los jaleos, y las grandes voces ahora con nombre propio hicieron surgir cantes *modernos*, más largos y elaborados, de sello personal y liberados ya de la atadura del compás: malagueñas, granaínas y tarantas,

¹Léblon, Bernard, *Reflexiones en torno a la Estética del Flamenco*, *Actas del XXIV Congreso de Arte Flamenco de Sevilla, 1996*, Fundación El Monte, Sevilla, 1997.

tientos, soleares... del frondoso tronco de la verdial, del fandango de graná, de los cantes abandolaos y los de Almería; los tangos convertidos en cante jondo por mor de los tientos; los jaleos bailables de los gitanos pasados a soleás. Guiños contradictorios, de reconocimiento y desprecio a la vez hacia lo folklórico. Unos estilos detentaban la estética anterior, orientalista y gitana (cabales de Silverio) o sentimental y depurada (soleares); otros pasaron a aflamencarse en las tablas, a veces de la mano del baile (garrotín, farruca, tango americano) o de interpretaciones singulares (como la milonga de Pepa de Oro). Un sendero de olvido siguieron los que no llegaron a adquirir autoridad flamenca pues no trascendieron a los escenarios. Tal sucedió a los estilos camperos, que han terminado por desaparecer de un género para el que podrían haber tenido perfectamente carta de naturaleza.

El baile, definitivamente profesionalizado, aquilató las distinciones corporeizadas "femenino" / "masculino" que desde entonces lo singularizan; el toque, como el cante independizado respecto a su anterior y primigenia sujeción al baile, comenzó a moverse entre el concertismo y el acompañamiento, superando ya el viejo "toque a lo barbero" con que la gente del pueblo había tañido la sonata hasta esas fechas, descuidado y poco artístico.

Me he permitido la licencia de hacer esta introducción histórica para apuntalar una idea central de mi intervención: el género flamenco se gesta en el largo tiempo -ahí su dinamicidad-, pero se codifica cuando adquiere sentido la creación de un "arte nuevo" -ahí la tradición-, vehemente, que consiguió establecer un lenguaje propio en algo menos de 50 años. Tan nuevo, este arte tan viejo; tan dinámica, la tradición.

Principiaba afirmando que el flamenco ha sido un largo camino de pureza en busca de fusiones. O al revés, que sigue siendo lo mismo. Pero esa búsqueda ha tenido contradicciones. La fusión ha sido condición natural del flamenco, pues sólo el encuentro de culturas musicales, plásticas y estéticas lo explica. La fusión es un atributo *interno* de lo jondo. La pureza, sin embargo, suele ser no más que un punto de referencia *fantaseado*. Ha venido siendo una empresa *ajena*, representada e imaginada desde fuera, y hasta "inventada", como hace años nos descubrió Eric Hobsbawm, cuya feliz expresión -"La invención de la tradición"- puede ser plenamente aplicable a lo flamenco.

Y me explico. El género flamenco ya había sido *interpretado* antes de que naciera, y estaba llamado a ser *reinterpretado* a lo largo de su todavía corta vida. Ello ha modelado estereotipos vertebradores de distintos fundamentalismos. Los viajeros románticos forjaron la imagen orientalista y precivilizada del flamenco; los folkloristas finiseculares, el flamenco inocente de la "humanidad niña". Los críticos antiflamenquistas propusieron una estigmatizada lectura del flamenco como una más entre las culpas del atraso español; la Generación del 27, el retrato idealista, atávico y no profesionalizado de la caverna. El franquismo impuso la imagen mixtificadora y banalmente folklorizada de "lo andaluz" como símbolo de "lo español"; el neojondismo de los 60, la gitanofilia y el hermetismo como claves de la "razón incorpórea" con la que Antonio Mairena fundamentó el cante gitano-andaluz. Como remate de esta singuladura, la globalización del siglo XXI nos devuelve el reflejo de un flamenco universalista instalado en la *world music*, que intenta proyectarse "*como referente musical valioso para su concurrencia dentro de la aldea global*".²

Los augurios de Demófilo acerca del *agachonamiento* del flamenco nunca se cumplieron; el Concurso de Granada fracasó como propuesta teórica; el Anacionalflamenquismo@ no consiguió erradicar el desgarrador de los marginados; los neojondos no pudieron con el virtuosismo de "lo bonito". A pesar de ello, todas estas intelectualizaciones han tenido capacidad para generar

²Caparrós, cit. en Aix García, C., *Del Hermetismo en el Cante Flamenco*, s/f:2.

imágenes de identificación absorbidas por intelectuales, artistas, aficionados y hasta el propio pueblo, crítico durante décadas hacia el flamenquismo de la "mala vida" que perduraba desde la reacción noventayochista. Lo que no siempre han tenido estas intelectualizaciones es autoridad suficiente para concretarse en procesos artísticos de *creación* que respondieran a ellos de forma automática. A menudo, la discoloración flamenca ha escapado de las exégesis que, según las correlaciones de poder de los agentes sociales y políticos, han dibujado su propio "deber ser".

Lo que en cada momento se ha entendido por "tradición" ha mantenido una dinámica propia, pivotada en la tensión existente entre la *pureza*, un concepto más bien indefinido que parece funcionar como sinónimo de "lo inmanente", y la *creación*, que parece hacerlo en sentido de progresión y hasta ruptura de la norma, siendo sin embargo motivo natural de su propia génesis. Ambos -pureza y creación- se articulan sobre modos de aprendizaje y transmisión que, obedecidos y transgredidos, permiten hablar hoy del flamenco como un género rico y vivo como pocos.

2.- Tradición y transmisión. Ámbitos de desarrollo

Obviamente, con el café cantante no desapareció el cante popular, ni tampoco el flamenco se desentendió de sus orígenes. Lo que sí sucedió fue que, desde este momento, caminaron por separado el "flamenco de uso" y el "flamenco de cambio". Así sigue siendo, aunque ambas expresiones confluyen con frecuencia: después de un "concierto" -como ahora se llaman por contagio y complejo los recitales flamencos- puedes tener la suerte de asistir a una celebración íntima, encarnada en los mismos intérpretes que antes viste actuar, que se reconvierten a través de nuevos papeles, motivaciones y protagonismos que ya no son enajenables.

Esa permeabilidad ritual de las urdimbres privada y pública del flamenco explica, tal vez, un aspecto interesante acerca de la dinámica transmisión / creación. La evolución flamenca se nutre fundamentalmente de su dimensión de *género artístico comercial*, pero son los ámbitos de uso del flamenco los que han generado las imágenes dominantes acerca de su transmisión. El discurso impuesto en torno al aprendizaje "tradicional" -y, por tanto, *auténtico*- se ha venido licitando a través de todo aquello que remite al **estatus**, que se aparta de la razón y de la voluntad y que se inscribe en la jurisdicción de la naturaleza (*res sanguis*) y de la nacencia (*res loci*). La **genética**, la **raza**, la **casa** y la **patria** son sus elementos articuladores, frente los territorios del contrato, del consumo y de la elección individuales, desairados en el análisis.

2.a.- La genética y la raza

El "**síndrome genético**" flamenco se verbaliza con frases tan poéticas y recurrentes como: "yo he mamado esto en el vientre de mi madre"; "el flamenco lo llevo en la masa de la sangre"; "es cuestión de raza" o "soy en Jerez", como si ciertas localidades o comarcas impusieran una marca biológica de calidad. Este discurso parte desde los flamencos mismos, que reconocen así una "esencialidad" más bien indefinible desde lo teórico, pero que funciona. Es *real*, en el sentido fenomenológico del término, y asumida por la afición, que sigue aplicando a lo jondo las Leyes de Mendel.

No es ajena a todo esto la *racialización* que ha sufrido el género flamenco. Cansinos Assens, Blas Infante o González Climent lo abanderaron como manifestación antropológica de la vieja estirpe de los andaluces; tantos otros que no detallaré prefieren reparar en un legado que otorga a los gitanos uno de los pocos patrimonios vivos de su historia. En ambos casos, el aprendizaje se contempla inscrito linealmente en una mezcla de territorios, historia, genealogías y raza que produce, como resultado, una confusa trabazón de identificaciones *etnizadas* (andaluces / gitanos andaluces) como soporte del **flamenco "genuino" y "oral"** frente al **flamenco "ficto" y "comercial"**.

La cuestión remite al viejo debate tradición / modernidad, establecido desde el durkheimniano sentido *colectivo* de la música primitiva, frente al *individual* de la civilizada. Lo tradicional "secreta" y a la vez "hermetiza" el conocimiento, y se fundamenta en la oralidad; lo moderno convierte el arte en objeto agenciable externamente, y se fundamenta en la escritura. Es el "*divorcio entre el significado y el símbolo*",³ entre lo expresivo y lo instrumental, cuando en realidad la tradición flamenca es una tradición moderna, no anterior al siglo XVIII.

Desde el principio del flamenco, la oralidad se convirtió en elemento de seducción estimulante a su consumo; el "secreto" se consagra como la "*calidad seductora, iniciática, de lo que no puede ser dicho... y, sin embargo, circula*".⁴ Pero también significó la aplicación gramsciana del concepto de hegemonía al condenar a las clases subalternas al "cuerpo" en vez de a la "mente", y situar allí el lugar de la transmisión oral y la improvisación, no utilitaria, frente a la "memoria formal", situada en la *psique* y utilitaria. Yo misma he escrito recientemente que "*la insistencia en lo que de inefable hay en el baile flamenco es una aproximación en clave política, pues identifica la expresividad corporal con lo físico, con la naturaleza y no con la razón, y jerarquiza así a sus actores-sujetos evaluándolos como objetos de rango subalterno y menor ajenos al conocimiento*".⁵

³Tomamos los contrastes del "*world-sense*" de los pueblos preliterarios con aquellos otros pueblos que establecieron mediaciones "*first by phonetic literacy, then by the technology of printing. For the former, experience is aural-oral, immediate and primarily collective; for us in the modern world, on the other hand, it is predominantly visual, distant and increasingly individualised*" (Martin, Peter J. parafraseando a Shepherd en *Sounds & Society. Themes in the sociology of music*. Manchester University Press, 1996:135).

⁴Baudrillard, Jean, *De la seducción*, Cátedra, Madrid, 1989:77.

⁵Cruces Roldán, Cristina, *Hipercorporeidad y sexuación en el flamenco*, Congreso de Antropología de Barcelona, FAAEE-ICA, 2002 (formato digital en CD). El argumento es aplicable a otras muchas culturas musicales creadas en situaciones de opresión, como las músicas negras durante la esclavitud: "*The colonial master eradicates the need for recognition with his belief in the slave's incapacity for cognition -slaves work;*

El rango máximo de esta fascinación lo encarnan los gitanos, que siguen arrastrando *racializadamente* la estela del encantamiento y que en el flamenco artístico desenvuelven una "estrategia de la seducción" propia. Un pueblo enigmático, carente de historia propia documentada, que ha conseguido convertirse en *sinécdoque* del flamenco mismo: el flamenco es un *arte gitanizado*, en tanto un grupo (por lo demás minoritario y marginal en el conjunto de la sociedad andaluza y española), se ha convertido en **núcleo especular del género**. Ha irradiando la percepción *de lo que el flamenco es hacia gitanos y no gitanos*, que, si son flamencos, adoptan a menudo los hábitos de aquéllos.

slaves dance; slaves do not think" (Delgado, Celeste Fraser y José Esteban Muñoz, "Rebellions of Everynight Life", en Fraser Delgado, Celeste y José Esteban Muñoz (eds.), *Everynight Life. Culture and Dance in Latin/o America*, Duke University Press, L.A., 1997, pp. 9-33:19). La danza afro-latina remitiría así a un ocio y un disfrute de los cuales estarían excluidos los valores burgueses del trabajo, el dinero y la autoridad, indicando que *"when dances have been commercialized and / or fetishized as the embodiment of national culture, Latin social dance eludes usefulness and eschews exchange value through an insistence on improvisation in the production of cultural memory and on the human body as the place of the memory"* (*ibidem*, p. 18). Ese concepto de los bailes "americanos" como irrespetuosos, indecorosos y contrarios a la moral burguesa, pasó al flamenco a través de los tangos. En el *Tratado de Bailes* del Maestro Otero se lee que el tango *"no se podía bailar en todas partes, por las posturas, que no siempre eran lo que requerían las reglas de la decencia"* ((Sevilla, Tip. de la Guía Oficial, 1912: 223).

Como no es el momento de desarrollar esta cuestión,⁶ me centraré más bien en la imagen de *distinción* que confiere a los gitanos los calificativos de "tradicionales" y "guardianes del primitivismo" frente a los no gitanos, "modernos" y "creadores". La identificación dominante se expresa en series de opuestos: "lo gitano" *versus* lo "no gitano" sería fundamento de las dualidades

GITANO	NO GITANO
Arte	Técnica
Tragedia	Lirismo
Inaccesibilidad	Publicidad
Profundidad	Virtuosismo
Espontaneísmo	Academicismo
Pureza	Contaminación
Oriente	Occidente
Primitivismo	Creación
Tradicón	Modernidad

⁶Podríamos desarrollar aquí una única conferencia en torno a las claves estéticas, gestuales, verbales, a las formas de vida y trabajo; a la socialización directa del aprendizaje; a la expresividad, arcos melódicos, tipos de voz, a la fuerza de la espontaneidad y el pellizco; y hasta a los préstamos del dialecto caló, para advertir de la significación que en el flamenco tiene esta minoría mayoritaria.

Nada más falso, al menos las dos últimas filas. Desde aquellas creadoras de danzas de la Triana de 1740,⁷ hasta Camarón o Ketama, nadie negará a los gitanos una participación notable en la renovación del género flamenco, aunque sea más atractiva la imagen ancestral del mito de origen que se actualiza a cada hora. En la nómina de los llamados "nuevos flamencos", el peso de los gitanos -bien que herederos de los "clásicos"- es notable: desde Pata Negra a Diego Carrasco, Manuel Molina en Smash, Navajita Plateá, La Barbería del Sur, Ketama... Entre quienes se atreven a encuentros innovadores entre músicas, y aquí está Esperanza Fernández, hay gitanos y no gitanos. Lo más sugerente, para nosotros, es la **lectura de autenticidad** que desprende el gitano, y que parece otorgar denominación de origen flamenca a unos y no otros. Ello da lugar a que grupos y bandas de "flamenquito" asuman la mascarada de *afillar* la voz para *autenticar* a un cantante como *legítimo*, siguiendo los dictados de un género cuya ortodoxia, sin embargo, los está excluyendo.

2.b.- El fundamento normativo: el carácter microcompositivo del flamenco

Esa exclusión no carece de sentido, desde luego. La diferencia fundamental entre el flamenco y lo que no lo es, en lo formal, tiene que ver con el carácter microcompositivo de esta música, que diferencia sus procesos de repetición de los de otras músicas occidentales. **El flamenco genera siempre recuerdos fragmentarios.** Es una modalidad poética de carácter originariamente cantado, y no se construye en base a "canciones" -modelo asumido por cierta con/fusión-. Es la superposición inmediata e irreplicable de cantes y estrofas que se extraen de la memoria oral la que conforma las piezas musicales finales. Ello hace que, en origen, la rutina repetitiva del flamenca no se establezca tomando como base recorridos únicos, pues las piezas que los componen son cambiantes y combinables con los mismos u otros elementos. El impresionismo del cante flamenco tiene que ver con los esquemas periódicos irregulares de su *fraseo*: no hay principio ni fin, sino una frase musical que empieza y termina de forma variable según los matices y graduaciones personales, frente a la música *de autor* o a la música popular *corrida* o *romanceada*.⁸

El flamenco, en definitiva, no estructura las piezas musicales de modo lineal; cada *cante* se verifica *en el momento* como una composición de *fragmentos* de guitarra y voz que, en principio, se ejecuta de modo aleatorio según la actuación conjunta de la memoria y la voluntad. También sucede así con el baile -que obviamente responde a una secuencia de partes, pero faculta una infinita posibilidad de combinaciones- y con el toque de guitarra.⁹

⁷*Otra gitana llamada Dominga Orellana y autora de danzas y con ellas va a los pueblos en las fiestas y este año de '50 ha cantado los villancicos en la Parroquia de Santa Ana. Otra gitana que llaman La Flaca que también es autora de danzas está ahora en la Corte para pedir la libertad de su marido y dos hijos que fueron a la Carraca el año pasado de '49 y no han vuelto con los que devolvieron*" , Alba y Diéguez, J., "El Bachiller Revoltoso", *Libro de la Gitanería de Triana 1740-50*, Sevilla, Ayuntamiento, 1995 (los subrayados son nuestros).

⁸Precisamente encontramos una prueba de esta lógica en los desgajamientos estróficos que el flamenco utilizó como estrategia de apropiación de los romances castellanos, que eran unas fórmulas manifiestamente ajenas.

⁹Un *cantaor* o una *cantaora* conocen y recuerdan una serie de pequeños segmentos musicados y letrados, que activan en una secuencia yuxtapuesta de *copla* (voz) e *intermedios* y *falsetas* (guitarra) para configurar una soleá, unos tangos o un cante por malagueña cuya duración sólo depende de su propia elección. Elección al incorporar unas coplas y otras no, elección respecto a su orden, a las músicas y los contenidos, elección sobre la ponderación entre el cante y la guitarra... todo eso depende en exclusiva del cantaor o la cantaora. En este modelo microcompositivo, multitud de variantes musicales se inscriben dentro de un mismo palo, y cada palo forma parte a su vez de una familia. Por

La fragmentación de la memoria jonda no hace aleatorio su recuerdo. En el cante, las *coplas* son unidades de emisión y elaboración fundamental, a través de, como indica su propia etimología, el emparejamiento (*cópula*) indisoluble entre música y letra, actuando esta última como la partitura de la melodía y del compás. La silabización de los textos funciona como la pista a través de la que el ejecutante lee mentalmente la música que canta. La letra es el soporte sobre el que se descifran, en la transmisión oral, sílaba a sílaba y tercio a tercio las inflexiones, las modulaciones, los quejíos. La sumisión del mensaje a la música es la adaptación de la memoria musical iletrada. Y explica porqué en el flamenco son tan frecuentes la redefinición de estructuras literarias, las alteraciones léxicas y de contenido en favor de la construcción musical, e incluso la conversión de los fonemas en onomatopeyas rítmicas.

El concepto *copla* recoge entonces no sólo un criterio morfológico -la estrofa poética-, sino también otro de carácter funcional: su aplicación musical y su derivación expresiva. Por eso, los intérpretes flamencos utilizan indistintamente los vocablos *Acopla@*, en el sentido de *Aletra@*, y *Acante@*, en su acepción musical. Valgan recordar frases al uso: *AVoy a **hacer** esa copla que dice...@*, o ***Aha dicho** un cante por bulerías de mi abuelo@*, refieren a las expresiones populares andaluzas *ADecir el cante@* y "*Hacer el cante*", que tienen que ver con el hecho de cantar con una letra más o menos fija asociada a la música.

ejemplo: tenemos las soleares de Juaniquí, de la Serneta, del Zurraque de Triana, de Utrera, de Frijones, de Los Puertos... y así hasta varias decenas, todos *cantes por soleá* de la familia de la soleá, a la que pertenecen también otros palos como la caña, el polo, la soleá por bulerías, la bulería y los diversos estilos de cantañas.

Los profesionales y aficionados hacen uso, consciente o no, de tal lógica.¹⁰ Los intérpretes -no digo los estudiosos- reconocen muchas veces los cantes no por sus nombres o atribuciones, sino en función de las letras.¹¹ Y, cuando por mor de la creatividad del espectáculo, algún guionista ha pensado en la ingeniosa tarea de *versionar* estilos, de adaptar letras cultas, o nuevas coplas, a cantes que se han aprendido y repetido durante décadas no ha resultado tarea fácil. Los propios intérpretes se las ven y se las desean para un objetivo que, por cierto, pocas veces se ve coronado estéticamente: aunque se consiga cuadrar la música, no siempre se le imprime el *aire* flamenco, ese concepto inefable que somos capaces de reconocer pero no de explicar.¹²

2.c.- Los ámbitos domésticos y de sociabilidad: viejas y nuevas fórmulas

Junto a lo genético y lo racial, en el flamenco existe una magnificación de **lo doméstico y de los ámbitos de sociabilidad primaria** como argumentos para la reproducción de estilos y marcas de las "comarcas" y "casas" cantaoras". En condiciones de transmisión no académica, escrita o normalizada de la música como las que se compartían en la Andalucía del XIX, las posibilidades de recordar la interpretación de los cantes obligaba a la mayor circunscripción de estilos por familias y zonas cantaoras frente a los Acantaores generales@ que son los profesionales de hoy (en la

¹⁰Por ejemplo, la seguriya de Jerez, popularizada por Manuel Torre, *¡Eran los días señaláitos de Santiago y Santa Ana...!*, tiene un cambio introductorio en el último tercio *¡De mi corazón!* que implica una serie de alteraciones melismáticas particularísimas. El cantaor sabe que *es en ese momento* en el que debe producirse la subida, lo mismo que la caída se produce en la sílaba *¡Co!* de *¡Corazón!*.

¹¹No es más frecuente decir que se va a cantar *¡por cartageneras!* que se va a cantar *¡Los pícaros tartaneros...!*, tercio primero de la copla más popularizada del estilo. Pocos sabrán que están interpretando el cambio de Manuel Molina cuando cantan lo que ellos denominan como *¡El dicen que duermes...!*, por tratarse el caso de la copla *¡Dicen que duermes sola / mientes, como hay Dios / porque, de noche, con el pensamiento / dormimos los dos!*. Y así sucesivamente.

¹²Pocos han sido los intérpretes que han intentado y menos los que han conseguido adaptar poemas sueltos de poetas *¡cultos!*, y menos quienes han alcanzado la *¡flamenquería!* en su exposición. La mayor gloria de aquéllos era, precisamente, que sus adaptaciones al cante no fueran reconocidas ni personalizadas en ellos mismos, sino que se perdieran en el anonimato, pues, como dice el cante (culto por cierto): *¡Hasta que las canta el pueblo / las coplas, coplas no son / Y cuando el pueblo las canta / ya nadie sabe el autor!*.

comarca de Jerez se cantaba fundamentalmente por soleá, seguiriya y bulerías, en Sevilla por tangos y soleá, en Málaga por verdiales, etc.)

Esto también ha dado lugar a un léxico propio: los flamencos patrimonializan *lecos* (ecos), *metales de voz*, *sellos* cantaores, en el baile, en el toque y hasta en las palmas, *acentos* propios del compás... Todo ello, como resultado de unas experiencias privativas cotidianas y extracotidianas. El "cantar" como costumbre, en las tabernas, las plazas o patios, las fiestas privadas o públicas, serían también *ritos autenticadores*.

La ritualidad cotidiana, mitificada sin duda, necesita una actualización. Hace unos días terminé de redactar el informe para solicitar a la UNESCO la Declaración del Flamenco como Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, y ahí escribía que la viveza del flamenco avanza exponencialmente en el escenario -en su expresión *instrumental* y de consumo-, mientras que se han ralentizado, cuando no desaparecido, el *micromercado* del flamenco -también *instrumental* pero de pequeño formato: la "fiesta de señoritos" - y su dimensión de uso popular, donde predomina la dimensión *expresiva* del rito.¹³ Que el teatro y la discografía han hecho avanzar internacionalmente el flamenco no requiere ser argumentado. La segunda parte de nuestra ecuación, sin embargo, me obligaba a matizaciones que quiero traspasarles.

Obviamente, los hábitos de vida y trabajo actuales impiden pintar el cuadro de las fiestas en los patios o corrales de vecinos, o de los viejos "jornaleros del arte" esperando en los pasillos de Villa Rosa a que llegue un señorito latifundista y pague una juerga. Ello no evita que sigan sirviendo de inspiración simbólica: sugestionan a la televisión para series o programas conmemorativos; algunas peñas destinan un cuarto a hacer las veces de *cuarto de cabaes*, como reivindicación de la memoria. Sin embargo, y hablo de mi experiencia, no estoy tan segura de que estos ámbitos no tengan la fuerza de entonces. Me pega más bien que han sufrido una transfiguración que los hace aparecer como "otros" siendo funcionalmente los mismos.

He vivido estos nuevos *territorios humanizados* del flamenco. Las reuniones que tienen lugar en las ferias, en algún bar, en algún bautizo -no hace tanto acudí al del niño de Esperanza Fernández- aún corresponden al modelo. Pero tantas otras veces, la mayoría, lo que hay es una *metamorfosis* y una *periferización espacial* de los rituales de tal calibre, que nos los hacen aparecer como distintos y, por tanto, *no verdaderos*. Hoy, las bodas se celebran en naves o salas a cubierto pagado; lo que eran peladillas y aguardiente es ahora jamón, whisky y otras sustancias digamos "estimulantes". La "Asamblea en Triana" de Estébanez Calderón, siglo y medio después, se ha desplazado a las Tres Mil Viviendas, un barrio marginal de Sevilla que es ahora el arrabal del flamenco cotidiano, como lo fue por entonces la otra orilla del río. Como las Tres Mil, de la que está programado un largometraje en estas sesiones, podríamos citar muchas otras barriadas urbanas y rurales, donde no por casualidad suele haber una concentración de población gitana: La Cartuja en Granada, La

¹³En realidad, la distinción está entre la actividad humana concebida como *trabajo* (instrumental) o como *fiesta* (capital expresivo exclusivamente, donde no existe separación entre los medios y los fines de la actividad). Tomamos los conceptos prestados de Enrique Gil Calvo (*Estado de fiesta*, Espasa, Madrid, 1991). El autor matiza que la distinción entre lo instrumental y lo expresivo, entre medios y fines, o entre costes y beneficios, no siempre es clara y distinta... habría estados intermedios" (33).

Chanca en Almería... El único caso tal vez que se diversifica es Jerez, donde el flamenco sigue verificándose también en los viejos barrios de construcciones "horizontales".

Lo que más me interesa de todo -incluso más que la instalación y reproducción aquí del "flamenco clásico"- es que en estos entornos sigue viviendo un cierto concepto de la fiesta, de la música en la casa sin grandes alardes estilísticos pero con una gran fuerza antropológica. El trabajo de campo puede dirigir nuestras miradas hacia esos grupos de jóvenes -a menudo desempleados y sin mucho acceso a bienes de consumo, pero sí a la radio- que se convierten en *lubricantes sociales* para la renovación de la música. Las reuniones en torno a una candela, con guitarras y percusiones, bebiendo y estableciendo "tiempos propios" en la ceremonia (hablar, comer, "fumar", contar chistes...), el cante, aunque sea malo, el arrebolamiento en torno al compás... Hasta las idas y venidas de unos y otros en un agrupamiento aparentemente abierto donde se reconoce la pertenencia y se excluye al extraño, son expresiones de la fiesta que reproducen el sentido que ésta tuvo en los presuntos tiempos "herméticos" del flamenco. Una diferencia notable en estas *pandillas* respecto a las tradicionales fiestas domésticas es que no son grupos intergeneracionales, lo cual indiscutiblemente limita y sesga la absorción de variados referentes músico-orales del flamenco, mas encumbran los de otras músicas. Se aprende de los pares *etéreos*, no, como en la fiesta familiar, de los pares *genealógicos* o *sociales*.

A partir de estas reuniones han surgido muchos de los llamados "nuevos flamencos". La sociabilidad previa explica en gran medida el desarrollo de las fusiones, aunque su peso prefiera hacerse recaer en la industria discográfica. Muchas de las claves de estos ritos, al menos en lo antropológico, siguen siendo funcionales.

En las juergas pagadas -como digo, *instrumentales* y concebidas como trabajo- sucede otro tanto: sigue haciéndose uso del *habitus*¹⁴ incluso cuando las condiciones de contratación han variado de tal forma que harían innecesarias algunas de sus ficciones. Los señoritos cortijeros han mudado en empresarios o políticos, pero la apariencia igualitarista, el "trato vicario", perdura la *ficción expresiva, Ala fingida representación, aparente y figurada, de la naturalidad espontánea*",¹⁵ la *ojana* y lo que los flamencos llaman -como derivación gitana por cierto- *mangoneo*, que no es más que buscarse la vida a costa del tercero mejor situado, permanecen prácticamente intactos.

Por eso digo no estar tan segura de la polarización espacio real / espacio ideal de los rituales

¹⁴Naturalmente, en el sentido que Bourdieu asigna a "lo único que se puede hacer". "El *habitus* produce estrategias que, por más que no sean el producto de una tendencia consciente de fines explícitamente presentados sobre la base de un conocimiento adecuado de las condiciones objetivas, ni de una determinación mecánica por las causas, se halla que son objetivamente ajustadas a la situación" (Bourdieu, Pierre, *Cosas Dichas*, Gedisa, Madrid, 1996:22).

¹⁵"El artista debe ocultar la secreta instrumentalidad... para que sólo brille el simulacro de su espontánea naturalidad, el efecto de su sorprendente inmediatez y la apariencia de su improvisada ocurrencia" (Gil Calvo, *op. cit.*, 1991:46).

flamencos, si se trata de convertir a estos últimos en símbolos desaparecidos, a reivindicar en su esencia primigenia.

3.- Los "otros" aprendizajes. Reformulaciones en favor de la creación

Las bases genéticas, domésticas y racializadas que fundamentaban una cierta evocación romántica del aprendizaje en el flamenco, han perdurado como *dominantes* más allá de su entusiasmo decimonónico. Han construido una imagen deformada en detrimento de otros cauces de transmisión que tienen, tal vez, menos atractivo literario, pero que se han probado igualmente eficientes, e incluso más si nos adentramos en el campo de la creatividad y no sólo de la reproducción oral.

Despojados ya del daguerrotipo que recrea cantaores legendarios reunidos en una cueva velándole armas a la pureza, es obvio que el aprendizaje se produce en el flamenco por **observación múltiple**. Los conocimientos, más tarde, se pueden limitar al mimetismo o alimentar la impronta personal, y aunque se hayan adquirido a través de la familia y el rito, hay tres cauces fundamentales que se han visto, si no olvidados, sí poco explicitados entre los estudiosos. En ellos quiero detenerme ahora: son los espacios de trabajo, las escuelas y los registros sonoros.

3.a.- Profesión y profesionalización

Si se estudian con detenimiento las biografías de los artistas flamencos,¹⁶ se advierte que el ámbito natural de su aprendizaje es el de **la afición**, mucho más que el de la casa. En la mayoría de trayectorias, cantaores, bailaores y tocaores se han iniciado escuchando o mirando en los entornos domésticos y vecinales. Pero se constata que inmediatamente aprenden a diversificar sus saberes en los círculos de los intérpretes flamencos mismos. Noticias documentadas sitúan a los artistas en bares, tabernas y colmaos para "*ladroñar de oído*". Tal vez la masculinización de estos espacios explique la presencia de menos mujeres en el cante durante largo tiempo; el baile podía visualizarse con mayor facilidad en los entornos primarios, o acogerse a la privacidad de las academias.

Pero, una vez profesionalizados, hombres y mujeres seguían aprendiendo el oficio entre **los iguales**. En los viejos cuartos, en las giras y los *bolos* de las *troupes* de los tiempos de la Ópera Flamenca, en los tablaos, incluso en los primeros festivales, cuando el artista -menos encumbrado que ahora- escuchaba a los colegas, existía un protocolo didáctico esencial para el flamenco que hoy existe y que alienta la fusión, la creación, a la vez que la reproducción: el de la diversidad. En realidad, este es el experimento que acometemos también estos días, aquí en Royaumont. Y, más tarde, la competencia: la intención de convertirse en un artista *más estimado* que los demás. No olvidemos que el gran momento de creatividad del fandango durante la Ópera Flamenca (1920-1955) fue una auténtica *carrera* en pos de hacer reconocible un sello personal, un estilo propio

¹⁶Han aparecido algunas fundamentales, desde la clásica de Chacón a la más recientes de Pareja o la autobiografía de Valderrama, aunque el género biográfico es bastante desigual. Para un análisis del método biográfico en la investigación flamenca, consultar Cruces Roldán, Cristina, *La investigación flamenca*, en Cruces, C. (dir.) *Historia del Flamenco, Volumen VI*, Editorial Tartessos, Sevilla, 2002.

también codificado, al que se ponía el nombre del cantaor que lo "inventara".

De lo dicho hasta ahora cabe deducir que el **proceso comunicativo directo** es por tanto lo más común en el flamenco, pero acontece por dos vías distintas: lo privado (la casa) y lo público (el trabajo). Los teóricos de la comunicación ritual han sistematizado cómo, en estos procesos de comunicación, se hacen intermitentes e intercambiables la condición de ejecutante y de oyente, de emisor y de receptor de los mensajes. Esto sucede en la **privacidad**, en la intimidad de la fiesta flamenca donde cada asistente es un *participante* que intercambia su carácter de cantaor, bailar, palmero, jaleador o simple *conoceó* (conocedor, el que conoce o sabe de algo) en los distintos tiempos del ritual. Pero también sucede en la **publicidad**: trabajando en un escenario, en una compañía, la observación se convierte en tiempo de asimilación de nuevos materiales, y es reversible. La diferencia, fundamental desde luego, es que en el escenario el redireccionamiento de los mensajes no adquiere la inmediatez, la velocidad, la aleatoriedad y la soltura de la fiesta.

Pero cuando hablo de "ámbitos de trabajo" también incluyo algunos de los que hoy se manifiestan más refulgentes en la creación y que no están en el escenario mismo. Me refiero a los ensayos y espectáculos que caracterizan especialmente a las compañías de baile y otro tipo de iniciativas escénicas. A menudo estos marcos de relación se consideran "intrusos" en el mundo jondo, porque su objetivo es la creación de una fórmula escenarial estandarizada. Existen un orden de intervención, una estructura coreográfica, una iluminación y sonido cuidados, directores de escena, una duración determinada... en definitiva, el modelo es el contrario, por ejemplo, al de los festivales flamencos, donde no se sabe lo que va a interpretarse, cuánto tiempo se extenderá; el público puede hablar, levantarse a tomar una cerveza... y que, por eso, se consideran más cercanos a la "naturaleza flamenca".

Sin embargo, la realidad demuestra que los ámbitos más fructíferos hoy para la emergencia de nuevos artistas tienen que ver a menudo con los elencos más o menos temporales de las compañías de baile, con jóvenes que se reencuentran y, al permanecer en gira o ensayando se ven forzados a prepararse conjuntamente. O con contextos de producción de espectáculos, como ahora nos ocupa. Situaciones y ámbitos de posición *propositiva*: es ahí donde más acude la creación porque, como dijo algún pintor, "*la inspiración les coge trabajando*".

Esto apenas pasa en un festival flamenco, donde los artistas se encuentran ocasionalmente y a veces ni se escuchan, o en una peña, cuya naturaleza suele obligar al mimetismo interpretativo. La presencia en los festivales es ocasional, los artistas muchas veces ni siquiera se escuchan unos a otros, mientras que los intérpretes de compañía recogen de "lo colectivo" herencias y revisiones, y así abren caminos. Las figuras *pares* de Arcángel y Segundo Falcón pueden ser típicas de lo que digo, y su conexión con otros intérpretes, como Estrella Morente, Mayte Martín, Marina Heredia etc., explica lo que digo. Ahí están sus discos y, sobre todo, sus actuaciones

En definitiva, gran parte de la creación que se está haciendo en el flamenco hoy tiene que ver con la *intención* y con el *encuentro*. La fiesta privada pone en relación a pares sociales, familiares, vecinos, o amigos que repiten lo heredado, y por eso su desenlace es la **reproducción simple** y su dinamicidad creativa es limitada. Los ámbitos de trabajo, por contraste, hacen confluír perfiles, procedencias y estéticas diversas en torno al consumo de las artes y, pese a quien le pese, generan una reproducción ampliada, **dinamizan la tradición**, como han hecho siempre.

3.b.- Academias y escuelas

Por otra parte, está el papel de las **escuelas**. Diversos foros para el aprendizaje más o menos reglado -es decir, intencional- han jugado papeles decisivos en la historia del flamenco. Sin embargo, han carecido de *curricula* reglamentados, lo que les ha conferido un papel *menor* como

cauces de transmisión en su evaluación externa, pero también interna, por al circunscribirse las academias al baile y la guitarra. No olvidemos que el máximo rango en el flamenco lo tiene el cante, para el que parece -sólo parece- especialmente apto cierto énfasis *naturalista* en la transmisión oral: "cantar" sería una condición "con la que se nace", frente a la instrucción posible en el baile, a través de academias, y en el toque, con maestros particulares.

Ambos, academias y maestros, los hubo desde los albores del flamenco: precisamente, los primeros tratados de bailes y manuales de guitarra flamencos aparecen a principios de siglo como notarios de ese código nuevo ya prácticamente definido del que yo hablaba antes. El refinamiento expresivo expuesto en estos manuales plasmaba un proceso común a muchas producciones populares, que experimentan una aquiescencia de las clases más altas. Un interesante efecto de atracción hacia lo prohibido por parte de la clase burguesa, atenta siempre a las artes que bien podrían considerarse "tabúes" para su estética.¹⁷

Poco se han mirado los flamencos en los manuales; sí en los maestros. Todos los flamencos, prácticamente sin excepción: desde Gades -quien decía que la técnica le había dado libertad- a Farruco -quien, señores, siempre reconoció el valor de sus estudios en la compañía de Pilar López. Los dos ejemplos nos valen para señalar una particularidad de estos ámbitos "escolares" de reproducción del flamenco: su capacidad para tejer laberínticas redes tradición/creación. Por una parte, son ámbitos que se han instalado en el imaginario colectivo como "garantes de la tradición"; por otra, la creación se ha servido de ellos para expandirse. Pongo algunos casos, esta vez de guitarra: Rafael del Águila (olvidado maestro de la rancia escuela jerezana) le ponía falsetas viejas a Diego Carrasco (un clásico del "nuevo flamenco", experimentalista sumo en la composición y demiurgo del compás) que, a su vez, según me contaba, le daba clases *acostado* (porque eran muy temprano) a Fernando Moreno, correctísimo intérprete, de nuevo, de la "tradición" jerezana. Tradición y creación son así caminos de ida y vuelta, pero sólo si son enseñados o permitido su aprendizaje. De otro modo su usanza se pierde, como le sucedió en la guitarra a Manolo de Huelva, que -frente a sus coetáneos Sabicas o Niño Ricardo- no tuvo discípulos: tocaba de espaldas o se iba si había otros guitarristas en las fiestas, para que no le copiaran sus falsetas.

El panorama actual del flamenco asiste a un despliegue sin precedentes de los procesos de transmisión académicos, aunque todavía no son suficientemente ponderados. En mi opinión, su fuerza no sólo radica en la norma formal que transmiten, sino que también es *vivencial*. Desde el punto de vista antropológico, las academias -al menos en España- generan nuevos marcos de sociabilidad entre esa juventud flamenca vivísima y disciplinada que constituye el alumnado de las "escuelas" de Manolo Marín, Matilde Coral o Merche Esmeralda, de los conservatorios oficiales (como en Andalucía el de Córdoba) o privados (como Casa Patas, en Madrid), y de otras fórmulas

¹⁷"... *dance forms originating in lower-class or nondominant populations present a trajectory of "upward mobility" in which the dances are "refined", "polished", and often desexualized. Similarly, improvisatory forms become codified to be more easily transmitted across class and racial lines, especially when the forms themselves become commodified and sold through special brokers, or dance teachers*" (Desmond, Jane C., "Embodying Difference. Issues in Dance and Cultural Studies", en Fraser Delgado, Celeste y José Esteban Muñoz (eds.), *Everynight Life. Culture and Dance in Latin/o America*, Duke University Press, L.A., 1997, pp. 33-64:39).

nuevas como la recientemente instalada en Sevilla Fundación Cristina Heeren. La cohabitación, el contacto y la relación de estos alumnos -con una importante proporción de extranjeros- trasciende las fronteras de la escuela, y reverbera en el plano del ocio y en algunas experiencias de trabajo: coincidencia en los "nuevos bares" o "salas" flamencas, actuaciones ocasionales en pequeños escenarios de rango menor... Lo cual se convierte en un nuevo marco de puesta en común y de transmisión oral muy interesante.

Lamentablemente, esta nueva afición suele ser desautorizada por quienes, arrogándose la interpretación única de "lo flamenco", exhiben sus experiencias personales como el espejo exclusivo de la verdad. Hablamos, por ejemplo, de los peñistas que pudieron vivir durante las décadas de 1960 y 1970 los últimos coletazos de un flamenco a medio camino entre la fiesta particular y la juerga de señoritos, pero cuyas entidades se tambalean en estos nuevos tiempos como lugares para el aprendizaje, e incluso han llegado a *excluir* literalmente a los jóvenes de sus cuerpos sociales. Lo mejor de todo es que las nuevas generaciones no se rasgan las vestiduras; y la gran paradoja, que, acostumbrados al consumo musical, son ellos los que compran discos, a ellos es a quienes se puede ver en los espectáculos, e incluso esos "disciplinados" y "escolásticos" estudiantes hacen sonar las palmas a compás en cualquier bar y se marcan una *patá por bulerías* sin complejos, muchos menos que los que tienen, a veces, quienes se suponen garantes de autenticidad como los peñistas o los propios artistas. Por raro que parezca.

En ese ámbito de la formación, los tiempos mandan y avanzan nuevas vías.

1.- Primero: el desenvolvimiento de innumerables cursos finalistas impartidos por grandes maestros, que fuerzan a una movilidad geográfica del estudiante antaño desconocida. Cursos en el Festival de la Guitarra de Córdoba; en el del Teatro Villamarta de Jerez; en la Bienal de Flamenco, todos ellos con diferentes niveles de especialización. Y una atomizada multitud de cursos "privados" que han generado una oferta de trabajo alternativa para el descompasado régimen de eventualidad del flamenco.

2.- Segundo, la formación paralela. Los flamencos jóvenes más inquietos ya no se conforman con su propio lenguaje musical, que la afición tiende a reificar como "intocable" e "inmejorable". Los guitarristas flamencos -quizá por su control, aunque iletrado, de los conceptos de la armonía, la melodía y el ritmo en forma de conjunto- son capaces de incorporar técnicas nuevas, encontrarse con otras músicas con mayor o menor fortuna, hacer arreglos para otros géneros musicales, sin perder por ello la típica "disonancia" del flamenco. Los bailarines han buscado nuevas formulaciones plásticas, incluso nuevos lenguajes argumentales y conceptos coreográficos que *necesitan* servirse de la danza contemporánea, de la escuela española o de la antropología del teatro. De otro modo no existirían Belén Maya, Eva la Yerbabuena o Beatriz Martín, que se alejan del sentido hipercorporeizado que tenía el baile clásico de mujer, para dotar a su estética de procedimientos antes prohibidos como el vértigo de los zapateados a placer o el olvido de la bata de cola, en favor de cualquier vestidito de crep.

3.- Tercero, la participación de algunos artistas en nuevos mercados de trabajo, como el de la moda, la televisión, la publicidad o la producción, sobre los que no me extenderé.

3.c.- *Los registros audiovisuales*

La cuestión de la formación, tal como la he expuesto, me hace enlazar directamente con el papel de transmisión de **los registros sonoros y audiovisuales**. Un rol ahora amplificado, pero que ha sido constante en la historia jonda. Piénsese que, si el flamenco se comienza a impresionar a finales del

siglo XIX, debió recoger, aproximadamente, los albores de su propia existencia. La audición de estos soportes no se generalizó hasta bien entrados los años de 1920, pero, desde entonces, tuvieron una evolución imparable. La gente aprendía a través de ellos; primero en las audiciones públicas, cuyos anuncios se están recogiendo ya desde la hemerografía decimonónica; más tarde en las "máquinas cantaoras", en las gramolas privadas o emplazadas en lugares de reunión. Gente del común pero también artistas interesados en escucharse los unos a los otros, y muchos de los cuales adquirieron fonógrafos y gramolas para su uso personal. Todavía se conservan algunas, como la gramola *portátil* -advértase el detalle- de la Niña de los Peines.

La popularización de la radio, en torno a 1940, y dos décadas más tarde la difusión de los discos de vinilo y la posibilidad de grabar y reproducir directamente a través de cintas de cassette, han sido moneda común en el aprendizaje a partir de su difusión. Moneda olvidada, porque el neojondismo prefirió inventar la transmisión de los cantes gitanos de forma "naturalista", como producto de un "boca a boca" que el propio Antonio Mairena pulió para hacer menos hirsuto. Pero también más largo y elaborado, como las grabaciones más antiguas demuestran que el flamenco, precisamente, no era. El mairenismo sí es un caso de influencia de la intelectualización jondista en la configuración del propio arte.

Los ingenios audiovisuales alcanzarían cotas insospechadas a partir de los 80 y, en particular, con los sistemas digitales, la grabación en directo y el video-clip, que facilita el mimetismo no sólo músico-oral, sino interpretativo y hasta postural. La revolución de Camarón, huelga decirlo, produjo imitadores hasta en la forma de sentarse.¹⁸ De estos sistemas se sirven hoy una gran generación de artistas que a veces son presa fácil del **mimetismo discográfico**, pero ello no es cosa nueva: los estilos se han transmitido desde los años 40 básicamente por esta vía. Tengo en mente el caso de un joven cantaor, que ha adoptado artísticamente el nombre de su padre y lo emula en su interpretación, pero que ha aprendido sus cantes a través de viejos videos.

Ello me permite volver a la nueva vía de la didáctica audiovisual, abierta por las colecciones videográficas de guitarra que han patrocinado Encuentro Productions, los videos de aprendizaje de baile de Adrián Gala, etc. Colecciones distribuidas exitosamente a través de INTERNET y cuyas productoras, por lo común, radican en Suiza, Francia o Alemania, pues en España el toque no se pasa a tablatura, ni el baile a manual. El baile flamenco ni siquiera tiene un vocabulario técnico propio que supere la veintena de términos, que debe pedir prestados a la danza clásica o a la española. Una noticia de última hora podría ser una excepción a lo que digo: el deseado tratado de la bata de cola de Matilde Coral parece que verá la luz en breve.

¹⁸Algo que había pasado también desde antiguo: en grado de generalidad, la estampa cantaor-guitarrista fue heredada del café cantante; la pose de cantaor de pie fue impuesta particularmente por Marchena, como lo fue la postura de pierna cruzada para la guitarra de Paco de Lucía.

4.- Despedida y cierre

Para terminar, cierro el círculo de nuevo en torno a Paco de Lucía. En muchos casos, se llega a la creación por carecer de la prevención que expresaba Paco acerca de "*qué iban a decir los flamencos de lo que yo hacía, si iba a gustar a los flamencos, si les iba a caer bien...*".¹⁹ Y, como él, por desobedecer. Si se conoce el pasado, no acatar la norma puede permitir construir el porvenir con mejor materia prima: ahí quedan las diferencias de calidad. Pero también faculta *volver a la matriz*, según me confesaba hace poco Arcángel.

Escribió Washabaugh que "*The fusions... may all be promises rather than problems*".²⁰ La frase es de 1998, pero tiene 122 años, pues ya vivía en forma de soleá en 1881, cuando Demófilo la recogió de boca del pueblo:

*Cómo vas a compará
un charco con una fuente.
Sale el sol y seca el charco
y la fuente permanece*

¹⁹J.J.Téllez. Entrevista a Paco de Lucía (grabación en video doméstico). Financiado por la Diputación de Cádiz, Cancún, 2001.

²⁰Washabaugh, William (ed.), *The Passion of Music and Dance. Body, Gender and Sexuality*, Berg, Oxford, 1998:24-25.