

PRESUMES QUE ERES LA CIENCIA
(ESTUDIOS SOBRE FLAMENCO)

Coordinadores

José Cenizo Jiménez (Universidad de Sevilla)
Emilio J. Gallardo Saborido (Universidad de Sevilla)

Comité científico

Cristina Cruces Roldán (Universidad de Sevilla / Consejo Audiovisual de Andalucía)

José Miguel Díaz-Báñez (Universidad de Sevilla)
Emilia Gómez Gutiérrez (Universitat Pompeu Fabra)
Rosario Gutiérrez Cordero (Universidad de Sevilla)
José Martínez Hernández (Universidad de Murcia)
Joaquín Mora Roche (Universidad de Sevilla)
José Luis Navarro García (Universidad de Sevilla)
José F. Ortega Castejón (Universidad de Murcia)
Eulalia Pablo Lozano (Universidad de Sevilla)

**PRESUMES QUE ERES LA CIENCIA
(ESTUDIOS SOBRE FLAMENCO)**



Sevilla 2015

Consejo Editorial

- Alfonso Carmona González. Universidad de Murcia.
Ha sido Director de su Aula de Flamenco.
- Agustín González Gallego. Universidad de Barcelona.
Ha sido Decano de la Facultad de Filosofía y Director “Els Juliols”.
- Rafael Infante Macías. Rector de la Universidad de Sevilla
Director de su Cátedra de Flamencología.
 - José Luis Navarro García. Universidad de Sevilla.
Premio Nacional de Flamencología.
 - Eulalia Pablo Lozano. Universidad de Sevilla.
Directora del Programa de Doctorado “Estudios Avanzados de Flamenco”.
- Juan Manuel Suárez Japón. Universidad Pablo de Olavide de Sevilla.
Rector Magnífico de la Universidad Internacional de Andalucía.

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin el permiso previo por escrito de Libros con Duende, S. L.

© De los autores

© Maquetación: Rocío Navarro Pablo

© Diseño de portada: Benito Alcón López

© de la edición, Libros con Duende, S. L.

Plaza de la Fuensanta, nº 7, 4º B, 41020 Sevilla

www.librosconduede.es

CIF. B-91974204

Sevilla, 2015

La publicación de este volumen ha sido posible gracias a la colaboración del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Sevilla y del Centro de Documentación Musical de Andalucía, Junta de Andalucía.

ISBN: 978-84-15718-32-1

Depósito Legal:

Índice general

1. Pasión y rigor: Palabras preliminares (José Cenizo Jiménez / Emilio J. Gallardo Saborido)	7
2. Presencias flamencas en los Archivos Gaumont-Pathé. Registros callejeros en la Granada de 1905 (Cristina Cruces-Roldán)	15
3. Flamenco y Marca España (Francisco Perujo Serrano)	46
4. Un algoritmo eficiente para estudiar la similitud melódica de los cantes flamencos (Juan Carlos Rizo-Massia/ José Miguel Díaz-Báñez)	80
5. Caracterización automática del cante flamenco a partir del análisis de grabaciones (Nadine Kroher/ Emilia Gómez/ Rafael Ramírez)	96
6. Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en relación con el cante (Inmaculada Morales-Peinado/ José Miguel Díaz-Báñez)	108
7. Introducción a la aportación del violín al flamenco (Ana M.ª Gorbe Martínez) ..	124
8. Transcribir el flamenco ¿para qué? (Rafael Hoces Ortega)	140
9. El fandango de Huelva en “El Traslado” de la Virgen del Rocío: un estudio etnomusicológico (Inmaculada Marqués/ José Miguel Díaz-Báñez)	152
10. El fandango de Casares (José Francisco Balbuena Pantoja)	170
11. La siega en Torredelcampo: cante bajo la canícula (Antonio Alcántara Moral) ..	188
12. Tríada fundacional y renovadora en el proceso de transformación de la nana flamenca (Guillermo Salinas Ayllón)	204
13. Evolución del baile flamenco en la Escuela Sevillana (Ana Domínguez Manzano)	220
14. “Bailar en hombre”: Un análisis de la normatividad y la generización en el baile flamenco (Fernando López Rodríguez)	236
15. Erotismo en las letras flamencas (Carmen M.ª González Sánchez)	248
16. Tango y milonga: dos afronegrismos en el léxico flamenco (Antonio Santos Morillo)	262
17. La intervención social a través del flamenco en la educación (Víctor Pastor Pérez)	282
18. Sobre los autores	296

Pasión y rigor: Palabras preliminares

José Cenizo Jiménez

Emilio J. Gallardo Saborido

Dice una soleá: «Presumes que eres la ciencia, / yo no lo comprendo así / porque siendo tú la ciencia / no me has comprendío a mí». El flamenco ha gozado (y sufrido) a lo largo de su existencia por la efervescencia pasional que levanta en quienes se acercan a esta música esencial, discutida y amada. Su consideración ha sido objeto de denuesto y pulla, pero también ha logrado codearse con las más altas producciones culturales del espíritu humano y, a día de hoy, pocos serían los atrevidos que se arriesgarían a minusvalorar una música y una cultura que han dejado de ser insignia exclusiva de los españoles para convertirse en Patrimonio de la Humanidad.

7

La ciencia se construye sobre las contribuciones de quienes nos precedieron. Por ello, debemos reconocer que el flamenco hace ya no poco tiempo que convive con soltura y aplomo con el mundo de la academia. Los editores de este volumen nos sentimos herederos de una fructífera tradición científica que ha investigado sobre el flamenco sin complejos, aunque entre dificultades y prejuicios, y con una seriedad académica fuera de toda duda. Aunque no es este el lugar para realizar un catálogo de deudas en este sentido, sí deseamos recordar con un especial afecto a dos de esos valedores de lo flamenco que nos han legado páginas luminosas y certeras: el gran escritor y poeta Félix Grande y el infatigable investigador José Blas Vega, ambos desaparecidos hace poco tiempo.

Este volumen recopila trabajos de algunos de los valores consolidados en el estudio del flamenco, al tiempo que da la bienvenida a nuevos

investigadores que se incorporan, con pleno derecho, a este campo de análisis científico. Para la cristalización han sido de crucial importancia las exposiciones y discusiones que se han llevado a cabo en los diferentes Congresos de Investigación y Flamenco (organizados por COFLA, Proyecto de Excelencia «Análisis COmputacional de la música FLAmenca»), especialmente las que tuvieron lugar en su cuarta edición, celebrada en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Sevilla en octubre de 2013. Igualmente, desde esta institución se ha impulsado desde unos años atrás la investigación y la formación sobre flamenco al más alto nivel a través del Programa de Doctorado «Estudios Avanzados de Flamenco: Un Análisis Interdisciplinar». Esta oferta formativa ha permitido reforzar la aproximación académica a lo flamenco y ha proveído a este campo de nuevas plumas, cuyos resultados son palpables en muchos de los textos que ahora presentamos. Lástima que a partir de 2017 el programa ya no pueda continuar en los términos en que venía haciéndolo por imperativos burocráticos y académicos. Nuestro reconocimiento para los coordinadores, profesores, directores de tesis, administrativos y alumnos que vienen formando parte de él desde hace años, así como a los que componen el citado proyecto COFLA y a cuantos han tomado parte de la redacción y revisión de los artículos del libro que presentamos.

8

En él encontrará el lector un variado grupo de capítulos que aborda el estudio del flamenco desde su complejidad inherente, de modo que junto a estudios de raíz musicológica, se encontrarán otros más vinculados a lo literario, a lo antropológico, a lo fílmico o a las Ciencias Sociales, por citar algunos casos.

Así pues, el volumen se abre con una notable investigación de Cristina Cruces Roldán, quien bucea en los Archivos Gaumont-Pathé ofreciendo nuevos datos y análisis sobre la relación entre flamenco y cine en los inicios del siglo XX. Su contribución nos da la oportunidad de bucear en cómo se fue configurando el baile flamenco en aquel periodo y cómo fue percibido por la directora francesa Alice Guy.

Que el flamenco no es un arte anquilosado y esclerótico, lo demuestra sobradamente Francisco Perujo Serrano al defender la relevancia que aquél tiene para potenciar una imagen exterior positiva de España y, por ende, para mejorar su desarrollo económico. Enfoques provenientes de los estudios de mercado, la comunicación social o la política ayudan a probar que el flamenco constituye un elemento vertebral a la hora de contribuir a la configuración de la imagen externa o de marca que España exporta fuera de sus fronteras.

A continuación, se encontrarán dos capítulos que se centran en la, insospechada por algunos, vinculación entre tecnología computacional y flamenco. De este modo, los autores de «Un algoritmo eficiente para estudiar la similitud melódica de los cantes flamencos», Juan Carlos Rizo-Massia y José Miguel Díaz-Báñez, proponen un nuevo procedimiento eficiente que, basado en el bien conocido algoritmo DTW, permite realizar discriminación entre cantes del grupo de las tonás. El método supone aplicar una estrategia combinada que ejecuta una simplificación de la melodía con anterioridad a la aplicación del propio algoritmo DTW como medida de similitud. Por su lado, «Caracterización automática del cante flamenco a partir del análisis de grabaciones», de Nadine Kroher, Emilia Gómez y Rafael Ramírez, evalúa la descripción automática del cante flamenco basándose en el análisis de grabaciones de audio. Demuestran que para el cante flamenco los modelos computacionales basados en los descriptores inherentes a la interpretación son válidos para describir las características particulares de un cantaor determinado, a la vez que para predecir la percepción de similitud melódica entre varias interpretaciones del mismo cante.

Le siguen tres artículos de análisis musicológico: «Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en relación con el cante», de Inmaculada Morales Peinado y José Miguel Díaz-Báñez, «Introducción a la aportación del violín al flamenco», de Ana M.^a Gorbe Martínez y «Transcribir el flamenco ¿para qué?», de Rafael Hoces Ortega.

En el primero trabajan bajo la hipótesis de que el flamenco evoluciona a través del intercambio musical entre los diferentes elementos que lo componen. Tras el análisis de una parte de la discografía flamenca de la primera mitad del siglo XX, destacan que tal evolución depende de la predominancia temporal de los estilos o palos, así como de la contaminación de estilos (taranta-malagueña, soleá-malagueña...). El compás –concluyen– se va configurando y adaptando a este nuevo contexto rítmico, teniendo un claro dominio de la técnica ya en el segundo cuarto de siglo, con la guitarra como elemento innovador.

En el segundo el protagonista es el violín, que ya merecía un análisis por su presencia cada vez mayor y más certera en la música de los flamencos. Ana M.³ Gorbe tiene como objetivo adentrarse en el pasado y presente del violín en lo que atañe al flamenco y la creación de un corpus de partituras de distintos palos y en distintas facetas del instrumento, algo muy útil desde el punto de vista pedagógico.

10

Y en el tercero citado, Rafael Hoces nos hace ver cómo transmitir a través de una partitura no tiene por qué influir negativamente en la capacidad expresiva de un guitarrista. Nos acerca a la música creada por la guitarra flamenca con objeto de demostrar la posibilidad que tiene de ser anotada e interpretada por un músico de cualquier estilo, venciendo las dificultades con una sólida formación musical así como un conocimiento profundo del instrumento y de la idiosincrasia de esta música.

Le siguen cuatro artículos que combinan el estudio musicológico con la contextualización antropológica y sociológica que nos ayuda a centrar la génesis, el desarrollo y la verdadera razón de ser vital de determinados cantes del flamenco, surgido desde las profundas raíces del folclore. De este modo, el fandango de Huelva es revisado por Inmaculada Marqués y José Miguel Díaz-Báñez en «El Traslado» de la Virgen del Rocío. Es un estudio etnomusicológico sobre un evento que ocurre cada siete años cuando la Imagen es trasladada desde la aldea del Rocío al pueblo de Almonte para rendirle pleitesía durante nueve meses, tras los cuales, la

Virgen vuelve a su ermita en la aldea marismeña. Se realiza un análisis de «El Traslado» de la Virgen como un marco socio-religioso donde aparece integrada una variante específica del fandango como vehículo expresivo de un tipo de religiosidad popular que refleja identidad cultural y pertenencia local.

El fandango de Casares encuentra en José Francisco Balbuena Pantoja a partir de ahora a un estudioso serio y comprometido con el análisis de esta manifestación antropomusicológica del emblemático pueblo malagueño. Este artículo presenta un acercamiento al fandango de Casares como variedad local del «abandolao» malagueño derivado del verdial y como «baile de candil», es decir, como fiesta preflamenca fuertemente generizada y sexuada productora de un espacio ritualizado y simbólico esencial para la identidad de la comunidad, así como fuente de inspiración y conocimiento para el desarrollo del arte flamenco y su afición.

«La siega en Torredelcampo: cante bajo la canícula» es el acertado y sugestivo título de la aportación de Antonio Alcántara Moral. En su opinión, estos cantes tienen un auténtico carácter funcional, es decir, producir un efecto meloterápico en los campesinos que los cantaban, además de servir para atestiguar una serie de rituales o formas de vida de una época. El pueblo jiennense de Torredelcampo hace gala a su nombre y posee una rica amalgama de cantes del campo como la gañana, siega o trilla. De todos ellos, concluye el autor, el cante de siega es sin duda el más exclusivo ya que podría incluso considerarse autóctono, aunque es cierto que en pueblos limítrofes como Torredonjimeno también se practica. Son peculiares tanto por su temática, fundamentalmente picarona y en ocasiones libidinosa, como por su melodía ya que son diferentes a la gañana o trilla, al registrar un cambio de modalidad y un alargamiento estrófico.

Y «Tríada fundacional y renovadora en el proceso de transformación de la nana flamenca», de Guillermo Salinas Ayllón, estudia cómo en España y, en particular, Andalucía la nana adquiere unas singularidades

melódicas y textuales que la dotan de unas características propias. Tal es así que a mediados del siglo XX se puede reconocer una nana popular y una nana flamenca gracias al proceso de evolución llevado a cabo fundamentalmente por tres artistas: Rafael Romero, Bernardo el de los Lobitos y Enrique Morente. Es un competente análisis de la evolución del género, constante hasta nuestros días en los que la nana se ha actualizado en el cante y ha aparecido en el baile.

Dos artículos se ocupan, como no podía ser menos, del baile: «Evolución del baile flamenco en la Escuela Sevillana», de Ana Domínguez Manzano, y «“Bailar en hombre”: Un análisis de la normatividad y la generización en el baile flamenco», de Fernando López Rodríguez.

12 El primero tiene como objetivo estudiar la evolución del baile flamenco en la Escuela Sevillana desde mediados del siglo XX a la actualidad. Se centra en el análisis de documentos audiovisuales de dos intérpretes de dicha escuela y de generaciones diferentes: Pastora Imperio (baile al servicio del cante, centrado en movimientos de cintura para arriba) e Isabel Bayón (baile estudiado, pensado y coreografiado en base a una composición musical al servicio de una idea dramáticamente justificada).

El segundo, partiendo de la afirmación de una inextricable relación entre la esfera de las artes y aquella a la que pertenece el resto de actividades humanas, trata de apuntar hacia un punto de convergencia entre ambas, estableciendo un campo estratégico común en el que las operaciones de codificación social pueden equivaler a operaciones de codificación estética. Recorre López Rodríguez dicha equivalencia lógica en ambos sentidos para tratar de *leer* dos piezas coreográficas de baile flamenco (una farruca de Antonio Gades y un martinete de Antonio Ruiz Soler) a la luz de los preceptos del «Decálogo del baile flamenco» de Vicente Escudero, como dos ejemplos clarificadores de esta ambivalencia operativa, fundamentalmente en relación con la noción de *masculinidad*.

Dos artículos, ya en la recta final, se ocupan de esa parcela a veces muy olvidada, injustamente preterida: la letra, la poesía del flamenco.

«Erotismo en las letras flamencas», de Carmen M.^a González Sánchez, es un acercamiento a tres obras líricas flamencas (*Colección de cantes flamencos* de Antonio Machado y Álvarez, de 1881; Manuel Balmaseda y su *Primer cancionero de coplas flamencas populares* y las coplas de José Luis Ortiz Nuevo *Coplas flamencas del siglo XX*), analizando la temática amorosa de las mismas, contrastándola con elementos concordantes de la lírica tradicional. Subdivide la temática del amor en una serie de apartados explicativos de la misma: la pena, la locura, el placer, la religión y la muerte. A su vez, también estudia los elementos eróticos enmascarados mediante recursos simbólicos y metafóricos, afines asimismo a la poesía tradicional, como el pasar por la puerta o ventana, el agua y el mundo de las flores. «*Tango y milonga: dos afronegrismos en el léxico flamenco*», de Antonio Santos Morillo, parte de la idea de que los vínculos entre la música flamenca y la africana no se han estudiado suficientemente. El presente artículo intenta ser una aportación más a este campo de trabajo desde un punto de vista lingüístico: la etimología africana de los nombres de dos estilos flamencos como el *tango* y la *milonga* es prueba de la existencia de esa conexión. Aunque son pocos los afronegrismos vinculados al flamenco –concluye– las variedades musicales afrohispanoamericanas que aquí llegaban y enriquecían el flamenco, traían también sus nombres, y unas y otros contribuyeron a enriquecer este arte gitano andaluz.

13

Por último, la aportación de Víctor Pastor Pérez, «La intervención social a través del flamenco en la educación», busca dar a conocer una experiencia didáctica concreta y a sus participantes mostrando la relación entre la música y la justicia social. Original y atractiva propuesta sobre la realidad de la población gitana en un contexto educativo, y alguna de las estrategias adoptadas por un centro de Educación Infantil y Primaria y la metodología llevada a cabo por una asociación cultural especializada en la intervención social con colectivos desfavorecidos a través del flamenco.

Dieciséis investigaciones, pues, de distintas áreas, una aportación verdaderamente interdisciplinar e interdepartamental, un esfuerzo en

torno a una pasión personal que, apoyado en cánones científicos, pueda aportar más conocimiento sobre un arte, digámoslo, universal y cada vez más estudiado, reconocido y valorado social y académicamente. Una pieza más en este rompecabezas de la investigación del flamenco, aún de escasa tradición pero ya con poderosos pilares. Gracias a cuantos lo hacen posible, los participantes en este y en otros libros.

Presencias flamencas en los Archivos Gaumont-Pathé. Registros callejeros en la Granada de 1905

Cristina Cruces-Roldán

Resumen

Este capítulo presenta algunos de los avances de una investigación más amplia que estudia las filmaciones cinematográficas con bailes españoles, boleros, gitanos y flamencos, realizadas entre 1896 y 1910. Nuestro objetivo es catalogar las fuentes localizadas en los Archivos franceses Gaumont Pathé, y describir las películas dirigidas en Granada en 1905 por la directora francesa Alice Guy. Estos documentos representan escenas de grupo de bailes gitanos, y su análisis icónico, cinético y coreográfico permite sintetizar algunos de los elementos que van definiendo en este periodo –todavía de transición– la configuración del baile flamenco.

15

Cine y bailes. Los Archivos Gaumont-Pathé

A finales del siglo XIX, el cine nacía con la vocación contemporánea de convertirse en un divertimento escénico que ocupara parte de los nuevos mercados del ocio, en particular de las clases medias urbanas, ansiosas por sentir nuevas emociones a través de las imágenes en movimiento. En este tiempo, y con el flamenco apenas recién nacido, varios testimonios filmicos nos ayudan a conocer prácticamente «en tiempo real» el proceso de configuración de un género todavía emergente y, en gran medida, ecléctico.

El cine, como Durán y González recuerdan, fue en su origen un fenómeno «complejo y no estrictamente puntual»¹. Diversas máquinas, con potencialidades y calidades dispares y expresiones propias, fueron apareciendo en varios lugares del mundo en un breve plazo de tiempo. Va-

1 Palmira González López y Jaume Durán Castells, *El cine de animación norteamericano y el cine mudo*, Barcelona, Editorial UOC, S.L., 1ª ed., 2008, p. 13.

rios factores convergieron en el despertar de la primera etapa de filmes cortos y mudos. Primero, un contexto experimental que había tenido su precedente en la aparición del sonido, por el que muchas grabaciones sirvieron para testar las potencialidades tecnológicas del celuloide. El consumo escénico de la época suponía, por su parte, una oportunidad de negocio nada despreciable. El cine se sirvió de las variedades para registrar sus primeros contenidos, y se avecindó con ellas en el espacio público del *music-hall*, los teatros, teatrillos y barracas.

Finalmente, el cine se interesó prontamente por las exploraciones geográficas vinculadas al colonialismo decimonónico, que se trufaron de objetivos etnográficos. La curiosidad por conocer culturas distintas, en lo que de tipismo y otredad significaban, fue un objeto central del interés de las masas. Así se comprueba en registros primigenios como la *Sioux Ghost Dance*, grabada por William K.L. Dickson y William Heise para Thomas Alva Edison en 1894, y en la constante vocación por las exposiciones universales o internacionales del periodo intersecular, exhibiciones de modernidad y progreso en las que siempre tenían un hueco vestigios de primitivismo y tradición. Como ejemplos, la Exposición Universal de París de 1900 y la Panamericana de Buffalo de 1901 han legado un patrimonio fílmico excepcional.

16

En las primeras películas de la historia tomaron cuerpo acrobacias, escenas cotidianas, circo o deportes, entre otras escenas admirables, sorprendentes y audaces. La curiosidad por estas atracciones fue compartida con la de escenas de danzas de diferentes zonas del mundo, foco escópico de lo que —no sin reservas— podemos denominar «cine primitivo»². En ausencia de sonido sincronizado, la imagen en movimiento se ponía al servicio de la técnica visual.

Fue así que los «bailes españoles» comenzaron a ocupar fotogramas y dieron lugar a un conjunto de registros que, incluso si en algún caso son

2 El «cine de atracciones» ha sido definido por Gunning (1990) por su carácter exhibicionista y su preferencia por ilusiones y efectos. Ver Tom Gunning, «The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde», en Thomas Elsaesser, ed., *Early Cinema: Space Frame Narrative*, London, British Film Institute, 1990, pp. 56-62.

relativamente conocidos, han sido sólo parcialmente estudiados. Estas primeras filmaciones denotan el peso específico y la mirada que, con el testigo de aquellos primeros cineastas, se compartía fuera de nuestro país sobre la estética de «lo español», en realidad una metonimia de «lo andaluz». En 1894, las primeras imágenes femeninas en movimiento son –no por casualidad– las de la bailarina almeriense «Carmencita», que combinó los quiebros y serpenteos tenidos por característicamente nacionales, las formas boleras y las aflamencadas en sus exitosas actuaciones³. Ya en esta misma década está documentada la proyección de la cinta *The Spanish Dance* en la ciudad de Shangai⁴.

En el caso español, el kinetoscopio de Edison se presentó en Madrid en 1895, y el kinetógrafo de Werner vio por primera vez tierras andaluzas un año más tarde⁵. Pero la historia había comenzado antes. Dos focos, norteamericano y europeo, protagonizaron los orígenes de una apuesta de representación que venía barruntándose desde los 80.

En Estados Unidos, las grabaciones arrancaron en 1888. Ya entre 1889 y 1892, el asistente de Edison William K.L. Dickson empezó a desarrollar la mayoría de ensayos del kinetógrafo y el kinetoscopio, que serían patentados y engrosaron la lista de ingenios de la *Edison Manufacturing Company*. Edison mejoró fundamentalmente los sistemas de impresión, y ya en 1890 comenzó a grabar de forma experimental.

17

3 Aunque no es el momento de desarrollar el caso de esta bailarina, algunos textos suponen acercamientos de gran interés, como Kiko Mora, *Carmencita on the road: Baile español y vaudeville en los Estados Unidos de América (1889-1895)* [http://www.elumiere.net/exclusivo_web/carmencita/carmencita_on_the_road.php] y «Carmen Dauset Moreno, primera musa del cine estadounidense», *Zer*, vol. 19, 36 (2014), pp. 13-35; José Luis Navarro García, José Luis y José Gelardo, *Carmencita Dausset. Una bailaora almeriense*, La Hidra de Lerna Ediciones, Almería, 2011 y James Ramírez, *Carmencita, The Pearl of Seville*, New York, Press of the Law and Trade Printing Company, 2010. Kiko Mora reseña una segunda toma de Carmencita del mismo día, descubierta por Vanessa Toulmin y Charles Musser que se encuentra en el *National Fairground Archive* de la Universidad de Sheffield, aunque no es accesible *online*, como sí la alojada en The Library of Congress [<http://www.loc.gov/item/00694116>].

4 Xiao Ziwei y Yingjin Zhang, *Encyclopedia of Chinese Film*, Londres, Routledge, 1998.

5 Para el caso andaluz, consultar Catalina Pulido y Rafael Utrera, «Los orígenes del cinematógrafo en el sur: Andalucía y Extremadura», *Antigrama*, 16 (2001), pp. 155-172.

En Europa, aparte de la denominada «Escuela de Brighton»⁶, los hermanos Lumière habían perfeccionado los sistemas de proyección –que habría de implementar más tarde Edison– y patentado su ingenio. En 1895, proyectarían ante el público la famosa cinta *Salida de los obreros de la fábrica*⁷. Confluyeron en Francia varias empresas de forma prácticamente coetánea, desde el singular proyecto de Méliès hasta la Casa Pathé (1896), que inicialmente compitió con la empresa Gaumont para fusionarse, en 1927, como germen del magno archivo que es ahora objeto de análisis.

Nuestro propósito es presentar algunos de los resultados de una investigación más amplia, *El flamenco en fotogramas, 1894-1910*, que atiende a unas producciones muy concretas que se detuvieron en los «bailes españoles» y las «danzas andaluzas»⁸. Más que centrarnos en el debate teórico sobre el cine primitivo, nos limitaremos a una de las fuentes archivísticas fundamentales en este viaje inicial: los Archivos Gaumont Pathé, situados en Saint-Ouen (Francia) y accesibles previo registro en la plataforma www.gaumontpathé.com.

18

El primer objetivo es listar las películas localizadas hasta el momento entre la década de 1890 y los primeros años del siglo XX en estos archivos, presentar los datos básicos de cada film según indicadores clasificados y realizar una ordenación por grupos. El cuerpo central del texto presenta una descripción detallada de las escenas callejeras de grupo de corte flamenco realizadas en Granada en 1905 por la directora francesa Alice Guy, para identificar elementos estéticos y técnicos de la ejecución de los bailes.

6 Uno de los artífices de la escuela británica, el cineasta viajero R. W. Paul, registró en 1896 *Andalusian Dance* mediante la técnica del filoscopio y como una sucesión de imágenes animadas. Se trata de un baile bolero de pareja, ejecutado por dos bailarinas vestidas de hombre y mujer [<https://www.youtube.com/watch?v=QbJwvFT4ngo>]. Visionar 2006 BFI Video Publishing edition, R.W. Paul: The Collected Films 1895-1908 (1895-1908), black & white, 147 minutes total, BBFC Classification E.

7 [<http://www.youtube.com/watch?v=4nj0vEO4Q6s>] incluye los primeros filmes de los hermanos Lumière del año 1895.

8 Aunque no es el momento de profundizar en el intenso debate teórico acerca de la pertinencia de etapas y puntos de transición, se puede consultar la posición crítica de André Gaudreault en «From “Primitive Cinema” to “Kine-Attracography”», en Wanda Strauven, ed., *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, pp. 85-104.

Por razones de espacio, no desarrollaremos las relaciones históricas entre flamenco y cine, la representación de los gitanos en el cine de este periodo⁹, ni tampoco el debate teórico acerca del significado de «lo andaluz», «lo español» y «lo flamenco» en este periodo. Como veremos más adelante, una de las conclusiones que se extrae del contenido de estas filmaciones es la frontera aún imprecisa que, al menos en las *performances* objeto del análisis de contenido, caracteriza los bailes de los gitanos de la zambra.

Hacia una primera clasificación

Nuestro trabajo no está exento de limitaciones. Se trata en primer lugar de una aproximación seccional, un corte en la historia. Aún en su elocuencia, los rollos fílmicos que han llegado hasta nosotros tienen un carácter fragmentario, disperso, escaso y hasta excepcional, obtenido desde una mirada extranjera acaso lateral. Y aun siendo muy destacables los que aquí analizamos, los registros no han transmitido prácticamente nada de todo ese corpus informativo perdido que representó el flamenco familiar, íntimo, festivo, «de uso», que sólo por retazos podemos adivinar detrás de algunos de los fotogramas hoy devueltos por la historia. Como tampoco el flamenco del café cantante, individualizado en expresiones artísticas ya entonces en proceso de codificación, o incluso prácticamente concluidas.

Aunque estos primitivos han de ser rastreados con frecuencia como documentos dispersos, escasamente conservados y poco accesibles en archivos históricos, el Archivo Gaumont Pathé permite un ordenado acer-

9 Se pueden consultar al respecto, para el caso francés, los trabajos de Alain Antonietto, «Le Cinéma forain... et bohémien. Du muet au début du parlant», *Études tsiganes*, n. 3 (1985), pp. 9-20, «Les Tsiganes dans le cinéma. Essai filmographique», *Études Tsiganes*, n. 3 (1985), pp. 37-45 y n. 4, pp. 41-51 y «Les Tsiganes dans le cinéma, derniers tours de manivelle. Essai filmographique (3)», *Études Tsiganes*, n. 1 (1986), pp. 39-44. También el reciente artículo de Nicole Gabriel, «La représentation des Tsiganes dans le cinéma français avant 1912», *Études Tsiganes*, n. 47 (2011), pp. 40-54. Para el caso español, José Ángel Garrido, *Minorías en el cine. La etnia gitana en la pantalla*, Universidad de Barcelona, 2003. Sin embargo, por lo común la bibliografía al uso se centra en periodos posteriores de la producción cinematográfica.

camiento a los registros, digno de elogio¹⁰. A partir de la ardua búsqueda por fechas, etiquetas y palabras-clave, hemos alcanzado unos primeros resultados que permiten establecer entre los rollos del periodo 1880-1910 cinco conceptos diferenciados en cuanto a los bailes «del país»: 1. Escenas de danza individual, 2. Tomas de grupo, 3. Dramatizaciones, 4. Parodias y 5. Películas de ficción. Destacamos en negrita y cursiva los registros que serán objeto específicamente de esta presentación:

Tabla 1: Fondos de «bailes españoles» en los archivos Gaumont Pathé

N.	Título	Referencia	Colección	Fecha	Dur. ¹¹	Otros datos	Localización
Escenas individuales. Bailarinas							
1	Danse espagnole par la Belle Otero	1896PDOC 00116	Casa Pathé	1896	00.42	Intérprete: La Bella Otero	Francia
2	Danses espagnoles	PERS O1 BIS 2592	Pathé-Personnalités	1898?	00.28	Intérprete: La Bella Otero Operador: ¿Felix Mesguish?	¿San Petersburgo?
3	Danses Diverses: Tango. Fandango	VF 105	Pathé (Pathé Documentaire PDOC)	1903	00.23 00.27	Intérprete desconocida	¿Francia?
4	Danse du voile. La Trianera	1910GHIDOC 00847	Ghilbert	1910 circa	02.01		¿Francia?

20

¹⁰ Inevitablemente, resulta indispensable perfilar lo que en ocasiones es una información equivocada o una identificación confusa. En la investigación más amplia, los fondos de archivo estudiados (*The Library of Congress*, Fundación Lumière, Filmoteca Española, Biblioteca Digital Mundial...) se han acompañado de grabaciones sueltas o fragmentos de documentos dispersos de acceso digital que puedan contribuir, al menos parcialmente, a superar los déficits de las colecciones archivísticas.

¹¹ En minutos. Duración del fragmento exacto de la referencia.

Escenas de grupo							
5	Espagne. Moeurs andalouses	0000GR 10019	Série Rouge	1905	01.01	Intérpretes desconocidas Sin datos	Sevilla
6	Tango	1905GFIC 00005	Gaumont Fiction	1905	01.46	Directora: ¿Alice Guy?	Sevilla, Casa de Pilatos
7	La malaguena (sic) y el torero	1905GFIC 00006	(También en 2008GDVD 00001, 2008 Gaumont: Le Cinéma premier, Vol. I)		02.00	Coloreado manual	
8	<i>Espagne: Seville Marengaro. Danse gitane</i>	0000GR 10047	<i>Documentaire Gaumont (Serie Rouge)</i>		01.36	<i>Interpretes: ¿Zambra la Capitana?</i> <i>Directora : Alice Guy</i>	<i>Granada, Calle Jesús, Albaicín</i>
9	<i>Espagne: Granada. Danses gitanes. Sévillane</i>	0000GR 1053			01.20 01.31 02.08	<i>Operador: Anatole Thiberville</i>	
10	Alhambra de Grenade (Espagne)	AL B4 29			ActualitéPathé (Alexandre)	Ant. 1910	

Dramatizaciones, pantomimas y ficción							
11	El Cid	1900PCT 00019	Gaumont- Pathé Phono Cinéma Théâtre	1900	01.56	Intérpretes; Carlotta Zam- belli, Michel Vasquez	Phono Cinema Téâtre, Paris
12	Terpsichore (Saharet, le boléro)	1900PCT 00024			02.19	Intérpretes: Christine Kerf y y M. Achille Viscusi Ballet Mme. Saharet	
Parodias							
13	Little Tich, pa- rodie de danse espagnole	0000GPRIM 00015	Gaumont (Primitifs)	1907	01.30	Intérprete: Little Tich	¿Folies Bergère, Paris?
14	Danse Époque 1910	0000GB 00951BOB 2	Actualité Gaumont	1910	02.15	Intérprete: Margherite "Elgé"	
Ficción							
15	Le deserteur	1906CFPFIC 00015	(Boites Vertes) FictionPathé Fiction	1906	00.12	SCE: André Heuze	Sin datos
16	Sang espagnol	1908CN- CPFIC 00086	Fiction Pathé Fiction	1908	03.10	[https://www.youtube.com/ch?v=v3rXE8g0S8].	Sin datos
17	Clair de lune espagnol	1909GFIC 00033	Fiction Pathé Fiction Copia de original almacenado en The Library of Congress	1909	04.00	Intérpretes: sin datos Directores: Étienne Arnaud, Émile Cohl	Francia
18	Le charme des fleurs	1910CN- CPFIC 00039	Fiction Pathé Fiction	1910	07.26	Intérprete: Stacia Napier- kowska Director: Gas- ton Velle	

Fuente: elaboración propia (acceso 01/12/2014).

Se han incluido en la tabla sólo aquellos registros cuyo visionado es posible, salvo *Sang espagnol*, que se encuentra a disposición en la red y no en los Archivos Gaumont Pathé. La base de datos incluye también otros como *Course de taureaux. Danseuses espagnoles* (1900), ref. 0000GB 00649, *Ballet Espagnol* (1903), ref. 1903CNCPFIC 00021, *Danses Andalouses* (1907), ref. 1907CFPFIC 00041 y *El Barbero de Sevilla* (1910), ref. 1910CFPFIC 00070, que deben contener escenas de baile. La película de 1906 *L'Antre de la sorcière* (ref. 1906PFIC 00013 B) incluye en su minuto 3.16 a una gitana a la usanza española dando una vuelta. *Vie de gitans*, de 1908 (ref. 1908 10), presenta en sus segundos finales unas escenas de feria con el baile de tres parejas femeninas vestidas de blanco acompañadas de una pequeña orquesta, sin que sea posible determinar fielmente el estilo de danza dada su corta duración.

Danzas gitanas y danzas españolas. Escenas mudas de grupo

Si bien el cinematógrafo recogió escenas individuales de bailarinas al estilo español y géneros como la dramatización, la pantomima o la ficción, nos centraremos en escenas colectivas de tono etnográfico que servían también a las aspiraciones de consumo de las salas de proyección y a los interesados públicos del todavía emergente séptimo arte.

23

Las hemos denominado «escenas de grupo», una categoría general que recorre otros ejemplos de cinematografía primitiva. Es indispensable recordar aquí las doce cintas de *Danses espagnoles* de corte bolero, grabadas para la firma Lumière en el Cenador de la Alcoba de los jardines de los Reales Alcázares de Sevilla en abril de 1898¹², *Danse espagnole de la feria Sevillanos* (sic) y *Danse espagnole de la feria cuadro flamenco*, también producción de los hermanos Lumière y que recogen el cuadro del Maestro Otero en la Exposición Internacional de 1900 en París, y las *Danzas gitanas en la Exposición Panamericana* (Buffalo, EEUU), un documento impagable de 1901 sobre una *troupe* anárquica de gitanas vesti-

¹² Estas filmaciones han sido estudiadas recientemente por Francisco Griñán en *Las estaciones perdidas del cine mudo en Málaga*, Málaga Cinema, Textos de cine, Diputación de Málaga, 2009, pp. 25-35. Lamentablemente, y a pesar de su restauración en la Filmoteca Española, no están disponibles para el visionado online.

das de forma costumbrista, del que hemos tenido ocasión de ocuparnos en otro foro¹³.

En concreto, en el Archivo Gaumont Pathé, hay películas mudas con escenas de bailes españoles que encuadran totales de grupo y están participadas de hombres y mujeres o mujeres solas. Rodadas en Andalucía, en Francia, EEUU, tal vez Rusia, fueron grabadas en el teatro, en exteriores, tienen un carácter experimental, testimonial, narrativo o de atracciones. Su estética es variada: estilizada, naturalista, respondiendo con mayor o menor impostación al modelo flamenco o para-flamenco del momento, o bien al esquema bolero o de aroma «nacional».

24 Varias de estas películas son atribuidas a Alice Guy, cuya obra es amplia y está muy bien conservada en los Archivos Gaumont Pathé. Frente a los estudios, teatros y *music-halls* que funcionaron como fondo ambiental de otras de sus películas, o su interés por los cortometrajes de ficción, nos interesa detenernos en las grabaciones granadinas de 1905, en algunos casos generosamente difundidas en red, en otros poco conocidas¹⁴. Pero antes, es preciso un breve esbozo de la figura de Guy, que merece una atención especial por su capacidad para crear empresa y escuela y su carácter pionero: aplicó el sistema *cronophone* a sus películas, sincronizando sonido e imagen, y divorció las figuras de director y operador.

Los filmes sobre danzas grabados en Andalucía son auténticas joyas cinematográficas y fuentes impagables para la historiografía del flamenco. Guy viajó a España en 1905 con su operador, Anatole Thiberville, parece que entre octubre y noviembre. Después de Barcelona y Madrid, visitó Andalucía y proporcionó algunas deliciosas imágenes de Córdoba, Sevilla y Granada, pasando también por Algeciras y Gibraltar¹⁵. El objeti-

13 Localizados respectivamente en

[<http://collections.forumdesimages.fr/CogniTellUI/faces/details.xhtml?id=VDP13353>],

[<http://collections.forumdesimages.fr/CogniTellUI/faces/details.xhtml?id=VDP13353>] y

[<http://www.loc.gov/item/00694361>].

14 Ver *Espagne*, donde se sintetizan algunas de las aportaciones de estos filmes primitivos (2008, ref. GDOC 00001), y, a modo de resumen, *Gaumont, Le cinéma premier, vol. I: Alice Guy* (2008, ref. 2008GDVD 00001).

15 Se pueden consultar los detalles de su viaje tanto en el texto citado de Griñán (2009)

vo de Alice Guy no fue sólo artístico o técnico, sino, como bien trae Griñán, «grabar un *souvenir* cinematográfico que captara el tópico andaluz y taurino como seña de identidad de la cultura española»¹⁶. La vocación de hacer atractivas estas primeras muestras de celuloide, que se inscribían en los catálogos de las casas comerciales o se hacían acompañar de libretos, se hace palmaria en la factura y selección misma de los temas típicos, así como en detalles de postproducción como el coloreado.

Los documentos de autoría de Alice Guy según la información recogida en los Archivos Gaumont Pathé son, en principio, estas cuatro referencias: 1.- *Tango*, 2.- *La malaguena* (sic) y el torero, 3.- *Espagne: Seville*, y 4.- *Espagne: Granada*. Ello, aparte de otros dos filmes del periodo en los que, aunque fragmentariamente, aparecen bailes andaluces y que podrían atribuirse a la directora:

- ***Alhambra de Grenade (Espagne)***, tal vez el número 1379 del catálogo de la casa de 1906 que se detalla más abajo *Grenade. L'Alhambra (la cour des lions)*. Representa un grupo de mujeres con mantillas blancas que, tocando castañuelas, se mueven al unísono en una oscilación más bien insulsa, además de una cantante ataviada con mantilla negra.

- ***Espagne. Moeurs andalouses*** incluye un grupo de muchachas vestidas a la moda, con castañuelas en las manos. Dos tocaores de guitarra las acompañan en un barrido de grupo, al que sigue una escena verbenera de balcón, por sevillanas.

Los bailes rodados por Alice Guy en Andalucía contienen dos apuestas escénicas bien distintas: cuadros flamencos-boleros (¿fueron algunos de ellos realmente dirigidos por Guy?) y, haciendo uso de una cierta licencia, las que denominaremos «escenas callejeras». Se trata de grabaciones muy cortas, incluso apenas fragmentos incompletos o secciones de movimientos, películas mudas de un trabajo sobre el terreno que comparten escenarios de campo al aire libre.

como en los trabajos de Víctor Bachy, *Alice Guy Blache: La première femme cineaste du monde*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1993 y Alison McMahan *Following Alice Guy's footsteps in Spain: Seville* [<http://www.aliceguyblache.com/news/2010/mar/following-alice-guy%E2%80%99s-footsteps-spain>]

16 Cit., p. 55.

Estos rollos, con bobinas y secciones distintas, han sido a menudo confundidos entre sí. Errores de clasificación tanto en los archivos como en algunas de las fuentes bibliográficas consultadas hacen equivaler bajo el mismo nombre varios metrajés¹⁷. En el catálogo de la Casa Gaumont para 1906 –con los filmes a la venta de *Un voyage en Espagne*, nueve de los cuales se ubicaban en Andalucía– aparecen cuatro con el mismo título (*Danses gitanes*) salvo por las anotaciones *Marengaro* y *Sévilane*:

L. Gaumont et Cie., Paris, 1906. Catalogue

		Mot téleg.	Long aprox.	Prix
1371	Monastère de Montserrat	Serrat	16	32
1372	Madrid (Place Castellar, Ministère de la Guerra, Jardin du Prado)	Prado	72	144
1373	Madrid (Calle de Sévilla, Puerta del Sol, Palacio Réal, Plaza de Toros)	Réal	90	180
1374	Madrid. Panorama de Las Ventas	Ventas	56	112
1375	Fontaine de Las Ventas	Lasven	44	88
1376	Cordoue. Fontaine et Patio de las Naranjas. Mosquée. Panorama	Doucor	64	128
1377	Séville. Jardins et Intérieur de l'Alcazar.	Alca	51	102
1378	Séville. Panorama du port. La Cathédrale. La Tour de l'Or.	Sévi	27	54
1379	Grenade (la cour des Lions)	Lambra	31	62
1380	Grenade. Panorama.	Grena	50	100
1381	Danses gitanes. Marengaro	Garo	49	98
1382	Danses gitanes. Sévilane	Gita	47	94
1383	Danses Gitanes.	Tana	42	84
1384	Danses Gitanes.	Tagi	63	126

26

17 Se pueden consultar las clasificaciones de Rocío Tejedor sobre la documentación (Rocío Tejedor Benítez, *Flamenco y cine primitivo* (1894-1905). De «*La Carmencita*» a «*El Mochuelo*», trabajo de investigación, Universidad de Sevilla, 201, pp. 89-91) y el texto de Griñán, donde *Marengaro* se identifica con *La malagueña* y *el torero y Sevillanas* con el *Tango*. La localización de estas grabaciones en un barrio de Sevilla es repetida por Nicole (2001, p. 41). En cualquier caso, las confusiones son inevitables, dadas las limitaciones de los etiquetados. Gracias al archivo original, conocemos que se trata de cuatro rollos distintos.

A este respecto, sería interesante discernir una duda de clasificación. La restauración realizada por la Filmoteca Nacional de los dos cuadros *Tango y La malagueña y el torero*, los atribuye a Alice Guy, como también hace el recopilatorio Gaumont. *Le cinéma premier (Vol 1): Alice Guy*. Sin embargo, ¿cuáles son exactamente los registros 1381, 1382, 1383 y 1384 del catálogo de 1906 que hemos reproducido más arriba? Podría suponerse que el 1383 y el 1384 responden por asimilación a *Tango y La malagueña y el torero*, actualmente con referencias individuales en los Archivos Gaumont Pathé. Los números 1381 y 1382 deberían ser entonces los de Granada (*Marengaro y Sévillane*), el primero con un baile de pareja y el segundo con tres secciones de baile distintas, que actualmente se inscriben dentro de bobinas de contenido misceláneo: *Espagne. Seville* (referencia 0000GR 10047) y *Espagne. Granada* (referencia 0000GR 1053).

Nos inclinamos a pensar que no es ésta la clasificación correcta. Más bien, sugerimos que las cuatro *Danses gitanes* del catálogo son realmente los registros de las cuatro danzas realizadas entre los gitanos granadinos en el Albaicín: *Marengaro* (en la referencia *Espagne: Sevilla*, actualmente), y unas alegrías (¿) infantiles, una sevillana (¿) individual y un baile de parejas (*Sévillane*) ejecutado por dos niñas. Estas tres últimas, secciones actualmente dentro de una misma referencia en el Archivo *Espagne. Granada*.

27

Entendemos que tal sería la clasificación más ajustada por tres razones fundamentales: a) la equiparación de nombres debe responder, efectivamente, a los rodajes efectuados con gitanos de Granada (*Danses gitanes*); b) las cuatro danzas se sitúan en Granada y no en Sevilla (emplazamiento en cambio de *Tango y La malagueña y el torero*), y c) el metraje debería, en caso contrario, dispararse en longitud en la filmación *Sévillane*, pues contiene tres bailes adicionales, cosa que no sucede.

Sin embargo, esta hipótesis nos devolvería un catálogo viudo de *Tango y La malagueña y el torero*, dos filmaciones de gran interés que recuerdan el anterior modelo de Lumière para cuadros de baile español. La primera es un metraje ya plenamente flamenco. La segunda, una escena preciosista de la Escuela Bolera a través de un grupo académico de corte

más profesionalizado, en dos partes: la coreografía de la malagueña y el torero propiamente dicha, y unas boleras frontales de pareja. Fueron éstas las dos películas más apreciadas y vendidas por la casa, como demuestran el coloreado de postproducción y los carteles introductorios. Pero no aparecen como resultado del viaje por España de Alice Guy en el catálogo de 1906. Por su duración, no podrían ser las de referencia 1377.

En añadidura, estos dos metrajes fueron grabados en el patio de la Casa de Pilatos de Sevilla; ciudad que, por cierto, la directora recuerda muy escuetamente en sus memorias, sin que haga ninguna reseña a dos tomas tan notables. La conjunción de estos factores hace discutible la autoría de Guy en las dos magníficas películas coloreadas:

28 Esa misma tarde nos íbamos a Sevilla, esperando encontrar la Carmen ideal. Las jóvenes fumadoras que nos encontramos habían heredado sin duda el carácter combativo de aquella heroína, pero desafortunadamente, no su encanto seductor. Tuvimos que contentarnos con tomar algunos documentales: la celebrada Giralda, la Casa de Adam, el jardín del sultán y su baño, del cual, a pesar de mis esfuerzos, Anatole se negó a beber obstinadamente.¹⁸

Alice Guy en Granada

No cabe duda, en cambio, de la dirección de Guy en las *Danses gitanes* grabadas en Granada (creemos que las 1381, 1382, 1383 y 1384 del catálogo de 1906). Con cuatro secciones en total, estos bailes son archivados conjuntamente en dos Archivos Gaumont Pathé con otras escenas: *Espagne. Seville* y *Espagne. Granada*. Son las únicas imágenes para estas fechas de un cierto flamenco social y que nos devuelven, al menos en apariencia, escenas naturalizadas del baile gitano, aunque fuera en el entorno más o menos impostado de la zambra turística. Instantes sobre el empedrado de cualquier calleja que se describen en las fichas, acertadamente, como espectáculos callejeros (*spectacle de rue*).

18 Alice Guy, Roberta Blaché, *The Memoirs of Alice Guy Blaché*, Lanham, Md. & Londres, Scarecrow Press, 1986, p. 49. Las traducciones son nuestras.

Aunque los registros de Alice Guy en la Granada de 1905 no pueden ser considerados, propiamente, cine documental, el gusto de la directora por acercarse al campo se constata en los deliciosos segundos recogidos por su operador en Granada, rodeada de niños, en la bobina *Grenade. Panorama*¹⁹. Se desprende de sus *Memorias* sobre aquellos años que los filmes de *Danses gitanes* debieron ser más, aunque por alguna razón se perdieron finalmente, y constatamos gracias a ellas que la grabación de los bailes de Granada no se produjo como resultado de un encuentro casual o espontáneo, sino «arreglado», aun de manera informal. Para ello, la directora francesa contactó con quien denomina «rey» de los gitanos, al que conoce gracias a la gestión de un empleado del hotel donde se alojaban:

Y después llegó Granada, cuyo nombre evoca fruta madura, Granada, cuyas casas de colores brillante escalan el Albaicín, cuyas estrechas calles permanecen silenciosas durante la siesta, pero sigue caminando un eco con ruido de cascos de un centenar de burritos decorados con pompones con los colores del arco iris.

No describiré La Alhambra (Chateaubriand se encargó de hacerlo), ni los maravillosos jardines y espejos de agua del *Generalifa (sic)*. Fue en el Albaicín, gracias a un guía recomendado por nuestro hotel, donde conocimos al rey de los gitanos. Alto, delgado, ya no muy joven pero de fino porte, era desde luego fotogénico y su traje pintoresco: calzas largas con botones dorados, pantalones, bolero y un sombrero mejicano ornamentado con trenzas multicolores y pompones como los de los burros. El guía servía como intérprete, y el rey consintió, por unos honorarios (*for a fee*), en presentarnos a su gente y organizar algunos bailes con música de los discos grabados en los estudios de Belleville.

Nos llevó a la calle de Jesús, donde su tribu –que parecía haber mantenido su completa autonomía– vivía en un barrio troglodita horadado en un paisaje espigado de cactus, en una falda de Sierra Nevada. Su limpieza perfecta nos sorprendió. Habían mantenido sus costumbres, su indumentaria, casándose dentro del grupo. Sus ropas eran muy distintas de la de los españoles (*Spaniards*), eran originales y recordaban extrañamente a la de los indios seminole.

19 Se puede visionar también en el minuto 3.48 de 30 *Spain, 1905* [<https://www.youtube.com/watch?v=BRZlthGJZHA>].

Casi todas las jóvenes gitanas eran hermosas, con una belleza entre agreste y lasciva. La suavidad de sus negros ojos, velados con largas pestañas, se contradecía con la crueldad de la sonrisa que cubría los dientes de carnívoras. Sus bailes, cuya inmodestia harían sonreír a un amateur de la danza moderna, no obstante me hicieron sentir francamente molesta (*ill at ase*).

Los niños, chiquillos adorables, se ofrecieron a bailar para nosotros, por unos cuantos céntimos, las mismas danzas de los mayores. Decliné la invitación, pero tuve que aceptar la oferta de una vieja y desdentada bruja (*sorceress*), que insistió en predecir mi buena fortuna, mientras me empujaba contra un cactus lleno de espinas amenazantes. Puse una moneda en sus garras, musitó palabras que no pude entender, pero debe haber sido una maldición, porque hicieron que discos y películas sufrieran contratiempos que los inutilizaron. No obstante, fue el punto álgido de nuestro viaje, y algunas de estas danzas se proyectaron en el hipódromo cuando ese gran teatro se convirtió en el Gaumont Palace para la primera exhibición de películas sonoras.²⁰

30 El texto, interesante aunque hasta ahora no traducido en su totalidad, nos hace lamentar la eventualidad mencionada de que se perdieran otros contenidos grabados, según confiesa la directora. Pero, sobre todo, evidencia detalles que contribuyen a destruir el mito asilvestrado y oculto del flamenco gitano de estos tiempos. Los recuerdos de Guy nos hablan de una serie de prácticas bastante organizadas para «buscarse la vida» en una ciudad tan turística como lo era la Granada del momento, gracias a toques, cantes, bailes y tipismo indumentario y ambiental.

El personaje del que nos habla el texto es, sin duda, el conocido «Chorrojumo», *rey gitano* recurrentemente aludido en textos de la segunda mitad del XIX, intermediario habitual para aquellos extranjeros curiosos y ávidos de bronce que permitía, *for a fee*, ser fotografiado, narrar historias o disponer contactos fluidos con los gitanos de las cuevas. Otro detalle significativo es que las grabaciones cinematográficas que vamos a estudiar tuvieron lugar (al menos, en el recuerdo de Alice Guy) con música de discos impresionados en Belleville, los laboratorios originarios de la casa Gaumont. Una afirmación que contrasta con las escenas registra-

20 *Ibidem*, pp. 54-55.

das, en las que se tañen guitarras, se tocan palillos y se puede advertir, incluso, el cante de alguna de las figurantes.

Danses gitanes. Marengaro

La película fue grabada, como sabemos, en 1905, y data su primera difusión de 1906. Aparece en los Archivos Gaumont Pathé junto a otras bobinas, en una caja cuya duración total es de 04.19 minutos bajo el título *Espagne: Seville*.

Al visionarlas, se advierten de inmediato diversas localizaciones. La bobina 1 (TC : 00 11 08 08) es una conocida vista de Sevilla desde la calle Betis, de tono costumbrista, con tipos populares en primer plano, la Torre del Oro, la Catedral y la Giralda, el Guadalquivir y barcos fondeados en el río. Debe ser la número 1378 del catálogo de 1906. La segunda es, efectivamente, *Marengaro. Danse gitane* (TC: 00 12 27 07), con una duración de 01.36 minutos y de seguro la referencia 1381, y la tercera de la caja (TC: 00 14 44 20, Master 6004) es una panorámica del Monasterio de Monserrat.

31

Advertimos de inmediato que *Marengaro* no fue un rodaje realizado en Sevilla. Ni el caserío ni el enlosado de guijarros son los característicos de la ciudad, y la propia formación de figurantes no resulta del tipo. Puestos en contacto con los técnicos del Archivo Gaumont Pathé, se nos contestó que era la única información de que disponían²¹. Procedimos entonces al cotejo con la otra grabación callejera de Guy, mucho más conocida y reproducida²² que, aunque sólo contiene una de las secciones, no deja lugar a dudas: el emplazamiento y los figurantes son prácticamente los mismos. *Marengaro* está definitivamente rodada en Granada.

21 Agradecemos sinceramente a Camille Bitaud y a Agnès Bertola, de los Archivos Gaumont Pathé, sus atenciones al respecto.

22 *Gypsy dance 1905 Alice Guy* Alice Guy Blache Cinema Pioneer Whitney Museum 2009 (extraído del dvd «Cinemas Cinema 1er Alice Guy» dvd Autist Artist Associat, [<https://www.youtube.com/watch?v=u19uY-iN6L4>] y *Spain, 1905* [<https://www.youtube.com/watch?v=BRZlthGJZHA>].

Se trata de un plano general en el que al fondo, situados en fila en una pared encalada, algo deteriorada y con dos puertas en los extremos, aparecen nueve figurantes de tez oscura. A la izquierda se encuadran dos mujeres gitanas. Una niña, ataviada de corta faldilla, se sitúa entre ambas. Dos hombres y un niño pequeño sentado en el centro ocupan una superficie más elevada. El de la izquierda toca las palmas; el de la derecha, con sombrero de ala ancha, la guitarra. En un tercer sector del grupo, dos gitanas más, vestidas con falda larga de volantes adornados y mantoncillo, también tocan las palmas. Ocupa el extremo derecho del grupo un personaje vestido con capa y sombrero.

La ficha de registro define la grabación como sigue: «Una pareja con indumentaria tradicional gitana baila. Unas mujeres tocan las palmas, un hombre toca la guitarra. Especie de Flamenco. Sevillana. Espectáculo de calle».

32

Pero el filme es mucho más. Evidentemente, se trata de una reunión festera. Los bailes podrían ser unos tangos, aunque también nos recuerdan, por ciertas llamadas y cierres, las bulerías. Es notoria la diferencia en ejecución entre la mujer –la misma figurante que permanece sentada en otro registro callejero de Guy en Granada y que baila en solitario en el segundo–, mucho menos elaborada y graciosa, y el bailar. Un enjuto y recortado intérprete, vestido con traje negro y camisa blanca y tocado con un sombrero de ala ancha, que realiza un baile «corto» admirable, jugando con la cadera, el recogido de chaquetilla y sombrero, la flexión de piernas y el vaivén en todas direcciones.

Exento de profesionalidad, el número consiste en marcajes (contamos hasta diez) con variaciones, colocación frontal de la pareja, alejamientos y encuentros, y cortos y recurrentes paseos circulares. Los marcajes femeninos son básicos, aun con amplios braceos, y las manos carecen de arabesco. Los movimientos de cadera se aprecian menos en la mujer, dada la amplitud de la larga falda, con dos grandes volantes al hilo hasta el suelo rematados con adornos geométricos. Completan la indumenta-

ria un mantoncillo al pecho, un cuerpo terminado en mangas de farol al codo, también adornadas de remate, y un delantal oscuro.

Marengaro principia con una salida de la mujer, que se sitúa a la izquierda del encuadre, encarada con el bailar. La posición de pareja, frente a frente, se mantendrá prácticamente en todos los marcajes, si bien él y ella van mudando alternativamente su ubicación (derecha e izquierda de la imagen) al cerrarse las llamadas.

La ejecución es la propia de una fiesta flamenca, con bailes que debieron transmitirse de generación en generación, miméticamente. Tras el arranque de la bailaora, que se sitúa sonriendo a la izquierda con un amplio braceo, su acompañante aparece dentro del encuadre con unos cortos pasos y las piernas flexionadas, brazos delanteros y pitos en las manos. Como hará a lo largo de toda la interpretación, marca el ejercicio de brazos a la altura del hombro. Ella lo hace moviendo el torso. Tras un encuentro circular, ambos vuelven a marcar, en este caso con la bailaora agachada. Se suceden unas palmadas, un salto y de nuevo una repuesta con movimientos de cadera, él lanzando la pierna a la derecha, la flamenca agarrándose con la izquierda la falda y con la derecha el delantal. Su movimiento se localiza en torno a la figura del bailar.

Nuevo marcaje, palma, salto, y la mudanza vuelve a situar la cadera masculina delante y el brazo de la bailaora en alto, mientras realizan, de nuevo, el encuentro circular. Cuatro pasos rústicos de matalaraña por parte de la mujer, a sus costados, otra palmada, y vuelta a la circularidad. Ella, tomando su falda y moviendo la cadera. Él, cerrando su cuerpo sobre ella, toca las palmas en alto al compás de la música, de perfil, hasta situarse de nuevo a la derecha del cuadro.

Ahora, para la palmada de llamada, el bailar gitano se desplaza en un rápido movimiento hacia la derecha, y parece perseguir a la bailaora, con un vaivén de atrás adelante. Vuelve la mujer a la derecha del encuadre, y se produce un nuevo marcaje. Encarados, él parece descoyuntar

la cadera a la izquierda, con un vacuneo que nos recuerda los tangos del Titi de Triana. Marcaje de nuevo, llamada con palmada, salto, y otra vez el movimiento en redondo frente a frente, ocupando apenas una pequeña superficie, con cimbreos de cadera y —en el caso del bailar— alzando una de las manos para rematar con unos palillos gitanos.

Vuelve el marcaje. El bailar se sitúa a la derecha, y —para el salto— se saca la manga izquierda de la chaqueta y rodea a la gitana, que vuelve a ocupar la zona derecha después de un rápido movimiento. Ahora se marca mudando el sitio, y avanza con la mano en el sombrero, lentamente y componiendo la figura. Para la siguiente llamada, otro rápido y espasmódico desplazamiento y un salto adelante del bailar, que vuelve a realizar entrecortados y vertiginosos movimientos con los pies.

34 La gitana, ahora a la derecha, recoge la matalaraña, y el desplazamiento cerrado se remata con unas palmas del bailar, que vuelve a ocupar el lateral derecho del encuadre. Tras el marcaje y el salto, se agarra la chaqueta, y menea la mano derecha, levantada y abierta. Últimas palmada y llamada, y mientras uno frente a otro se mueven en círculo, él ase su sombrero con la mano derecha y su chaqueta con la izquierda, y ella levanta y agita su delantal en torno. Tras un marcaje, la grabación se corta.

Danses gitanes. Sévillane

Está disponible en los Archivos Gaumont Pathé un segundo rollo del viaje de Alice Guy a España, que bajo la denominación *Espagne. Grnade*, constituye otra obra fundamental de los registros al aire libre de la directora. Se trata de la difundida grabación a la que nos referíamos como prueba de contraste²³. La referencia debe corresponderse de algún modo con *Danses Gitanes* que aparece en el catálogo de 1906 (grabación de 1905), pues incluye la denominación «Sevillana» que aparece en el filme de la serie. La referencia completa es un rollo largo —07.44 minutos— que incluye varias partes muy interesantes: un baile infantil por

23 Ver nota 22.

alegrías (¿), vistas de Granada, un baile de palillos femenino, una panorámica de la ciudad, y un baile por sevillanas (¿) ejecutado por dos niñas. Separaremos la descripción de los tres bailes flamencos que contiene.

Ya sabemos que Alice Guy montó estas filmaciones sin guión previo. Aparentan ser apuntes de campo –salen y entran personajes, o un perro, de la escena, sin control– aunque el pacto previo, la retribución o incluso la música pregrabada ponen límites al naturalismo estricto. Ya hemos reseñado en otro texto²⁴ que estos cortes de «danzas gitanas» se instalan, bien que en su artificio, en el entorno del bronce: una reunión privada con pequeños, mujeres y un guitarrista dispuestos coreicamente, ataviados con indumentaria al uso en una calleja empedrada, sobre la que dos niñas y una mujer adulta ejecutan sus bailes flamencos y de castañuelas. Aunque hay quien hace corresponder el grupo con la zambra de la Capitana, no podemos confirmar la identidad familiar de los figurantes.

1.

La ficha de los Archivos Gaumont Pathé comienza la descripción del rollo como «Panorama de la Alhambra (Al Hambra)», para continuar con el descriptivo: «Un guitarrista, dos gitanas que tocan las palmas a compás (*tapent des mains en rythme*) y una niña cubierta con un sombrero baila en el centro. Indumentarias gitanas, faldas, flores en los cabellos. Bailes y reverencias diferentes. Un bebé juega con unas castañuelas». Se refiere al primer **baile gitano** de entre las tres secciones de danzas que incluye el registro.

Efectivamente, tras la vista de la Alhambra, el corte –de 01.20 minutos– comienza con el baile de la niña que repetirá la tercera sección de este metraje. Viste falda corta adornada con cintas y volante, una gruesa enagua que revolotea en cada vuelta, y calza alpargatas blancas en pleno invierno, con espesas medias negras. Se acompaña de mantoncillo corto y delantal, y su pelo está adornado con flores.

24 Cristina Cruces Roldán, «Constructos audiovisuales sobre el flamenco. La perspectiva antropológica y la representación del ritual», *Revista Comunicación*, n. 10, vol. 1, año 2012, pp. 479-503.

Aborda la ejecución rodeada por un grupo que se concentra circularmente en torno a ella: varias mujeres sentadas —en la zona izquierda, cortadas en el plano—, un guitarrista, un niño que toca las palmas, y algún figurante más en el fondo, confundido con el tejado y los muros de una casa que encuadra la escena. El hecho de que para esta filmación no se usen palillos ni por las acompañantes ni por la bailaora nos acerca al tono flamenco, que por estructura coreográfica y coherencia histórica nos hace sospechar unas **alegrías**. Estilo que parece cantado, a tenor de lo que testimonian las imágenes de la figurante que está junto al guitarrista, que en añadidura toca las palmas, bailó en *Marengaro* y será la protagonista del número siguiente.

El desarrollo de la exposición es protocolario. A lo largo de todo el baile, los movimientos de la figura van describiendo los serpenteos característicos. Como suele producirse en este tipo de filmes, la secuencia encadena marcajes y variaciones sin solución de continuidad.

36

La niña sale describiendo un paseo circular tocándose el sombrero con la mano derecha, y continúa la presentación con un agradable movimiento de caderas de atrás adelante, ya en el centro del pequeño espacio y articulando su mano derecha. A continuación, vuelve a realizar otro paseo circular, esta vez tomándose la falda al costado y dejando la enagua trasera. Inclina la cabeza graciosamente y lanza las piernas en un cruce delantero. De vuelta al centro, comienzan los marcajes con braceos, primero uno alto —apenas «señalar», con una vuelta en el medio de su desarrollo— y más tarde, después de una vuelta inversa de pecho y casi a ras de suelo, un braceo más completo con rotación de fuera adentro.

Tras un atisbo de «tirabuzón», se inicia otro recorrido curvo con el cuerpo inclinado y amplios braceos de dentro afuera. Tras detenerse en el centro, se produce un entrecruzamiento de piernas con un salto, una especie de llamada, y de inmediato se describe un círculo con movimiento de caderas, con un paso de pie cruzado.

Después de un giro completo y revoloteo de enaguas con el pie derecho arriba y en planta, se produce un movimiento lateral de caderas con pie arriba transversal. Continúan dos marcajes con braceo señalado y completo, y un nuevo salto con piernas cruzadas, para volver a describir el conocido círculo, esta vez llevando la cabeza con garbo a izquierda y derecha y tocándose el sombrero a compás, repetidamente.

Se suceden otro paseo en redondo y un movimiento de muñecas apenas insinuado en la mano derecha, la parada en actitud y el paseillo o silencio. Las campanas se hacen manos en jarra a la cadera, cogiendo la falda y el pie izquierdo en sostenido. La chiquilla abre un braceo completo hasta la quinta, y comienzan unos muy graciosos golpes en la rodilla derecha, que queda doblada con la pierna levantada y el pie en diagonal. Los golpes se repiten y se llevan a la punta de la alpargata. La figura adopta ahora una posición oblicua, con la cara mirando al frente. La niña se lleva las manos a la quinta lateral para simular varios golpes de palillos, y levanta a la vez la pierna izquierda en rodazán, sin doblar las puntas.

37

Es entonces cuando aparecen dos momentos propios de la escuela granadina, que no se dan en las alegrías hoy normalizadas. Nos referimos a las bajadas –más que caídas– del cuerpo al suelo, de rodillas, con los brazos cruzados por delante a la altura de la barbilla. Cuando la niña se incorpora, vuelven a producirse el paseo circular y el marcaje. A partir del salto, se repite básicamente la exposición incorporando un rodazán con la pierna izquierda. Hasta tal punto la ejecución es idéntica, que en un primer visionado pensamos que se habían duplicado los fotogramas. Analizados atentamente, comprobamos el error de nuestra sospecha, pues hay nuevos movimientos como un descenso del cuerpo tocándose el sombrero. La bailaora indica gestualmente al grupo, mirando hacia atrás, que viene un segundo momento de silencio donde se repiten las mismas evoluciones, tras el cual resultan muy vistosos los golpes al fémur, con la pierna derecha levantada y un rostro sonriente, encantador.

Rasgos genuinos del flamenco toman cuerpo en la socarrona exposición: figura introvertida, búsqueda de la gravedad, movimientos pélvi-

cos, paseillos, braceos desde la quinta y en oposición... Sin embargo, las manos no están aún dentro de la estética del arabesco, y se mantienen cerradas, sin gracia, o más comúnmente los dedos van en pitos. No se ejecutan escobillas, aunque se respeta el silencio de la coreografía clásica por alegrías.

2.

Tras este primer baile, el texto de la ficha incluye en su resumen descriptivo: «Panorama de Granada. Vista de la Alhambra. Casas y tejados de la ciudad y de la montaña, Sierra Nevada». El número TC: 01 07 37 20 queda como «Danza gitana. Descriptivo: una mujer baila una sevillana al centro, rodeada de mujeres, un hombre toca la guitarra, los niños hacen ritmo con las manos. La bailarina lleva faldas y flores en los cabellos, y se sirve de castañuelas».

38

La descripción nos conduce, pues, al motivo de la *sevillana*. Así parece de la evolución de pasos y mudanzas, eso sí bailadas por una sola intérprete. Se trata de la figurante que antes parecía cantar junto al guitarrista, y que fue protagonista de la anterior bobina *Marengaro*, con lo que no repetiremos la descripción de indumentaria.

El metraje de la pieza ocupa 01.31 minutos. Los movimientos, la expresión de la cara, los braceos y formas son muy similares a los de *Marengaro*, si bien en esta ocasión, en ausencia de pareja, la bailaora mira al frente y sustituye las cerradas e insípidas manos anteriores por el toque de palillos con cintas. No existen los giros y quiebros de las alegrías ni la gracia de los tangos, sino paseos más lentos y simulaciones de pasadas, realizadas de forma individual. Los brazos se mantienen bajos y abiertos prácticamente todo el tiempo, sin rotaciones salvo para encontrarse tímidamente en el centro, y bajarlos en el momento de la matalaraña.

Lo que sí hallamos en un momento central es una llamada clásica, tanto de brazos como de pies. La llamada incluye un movimiento de hombros y continúa con un paseo circular, un desplazamiento más lento

con suave inclinación de hombros hacia atrás, sin alcanzar el cambré, y cierto vaivén de caderas, que vuelve de inmediato al marcaje y las pasadas. El cierre del avance de las llamadas se realiza ya con pie adelantado flamenco. Se diseña pues un pequeño protocolo que servirá de plantilla al resto del metraje, donde se repite la llamada, prácticamente idéntica, hasta dos veces más, y triplica la concatenación de mudanzas en el total del filme. La bailaora cierra con un brazo en quinta y el otro a la cintura, muy flamenco y con pie adelantado, y hasta alcanza a hacer un pequeño gesto de saludo escénico antes de retirarse.

El corte evidencia dos conclusiones principales para este momento histórico del flamenco: que las técnicas de interpretación en el baile se ubicaban en un territorio ecléctico entre las formas aboleradas de tono popular y las que hoy reconoceríamos como flamencas, y que, en su desarrollo, se trata todavía de repertorios muy limitados y repetitivos, como hemos visto también para las alegrías.

3.

La ficha del registro en el Archivo continúa con TC: 01 09 08 10, Sierra Nevada, que describe a «Una mujer y unos niños sobre un mirador. Panorámica de la montaña». De hecho, se trata de Alice Guy y el Mirador de San Nicolás. A continuación, TC: 01 11 21 02, *Danza gitana. Sevillana*: «Dos niñas muy jóvenes bailan. Las mujeres las rodean, tocando las castañuelas. Un hombre toca la guitarra. Gitanos. Bailes y costumbres tradicionales, TC: 01 12 19 06. (Master 6004)». Nos encontramos en el tercero de los bailes que componen este *Espagne: Grenade*. Un juego algo libre por sevillanas, que debió dar nombre al título original.

El fragmento ocupa 02.08 minutos, el más largo de todos los registrados en bailes de Granada. Consiste en la ejecución de un baile de pareja por dos niñas pequeñas, de entre seis y diez años. Las rodea una parte del grupo de las grabaciones anteriores, ahora reducido a dos mujeres de pie (una de las cuales toca los palillos), el mismo guitarrista, un niño vestido también de negro, tres mujeres sentadas tocando los palillos (una de ellas fuera de plano en la zona izquierda del encuadre), y la mis-

ma chiquilla que se sentaba en su sillita, ahora de pie, que desaparece en algún momento por la zona derecha del plano.

Las dos danzantes –la mayor, la primera intérprete por alegrías–, vis-ten de forma similar. La más pequeña suele quedar alternativamente fuera de plano, oculta en la zona izquierda del encuadre como consecuencia de las pasadas que se suceden y de los careos propios del baile, que efectivamente parece una sevillana. Se interpreta en tandas, reconociéndose un total de tres «bien paraos», el segundo de ellos de muy poca duración, y tres secuencias. La segunda sevillana posiblemente fuera un encadenamiento de dos, pues su duración es manifiestamente mayor y se advierte la mezcla de varios pasos.

40

Las niñas hacen uso de palillos con cintas de colores, en cuyo toque se advierten tanto carretillas como golpes y posticeos, al modo tradicional. La toma, exenta de profesionalidad, huele menos flamenca y se acerca a formas populares aboleradas producidas y reproducidas sin apenas variaciones personales. No existe en absoluto afán de solemnizar, de engrandecer. No se extienden las puntas en las posiciones de pies, en particular en el paseíllo, que carece de los cuidados sostenidos de la sevillana artística. Los brazos se mantienen bastante bajos, a la altura del hombro excepto para algunas rotaciones de atrás adelante, por fuera, a gran velocidad y sin aspiraciones artísticas. Los pasos son idénticos, automatizados, nada espontáneos y sin grandes diferencias interpretativas, aunque la mayor de las niñas goza de una notable capacidad expresiva y aparece sonriendo como en las alegrías. Tutela y orienta a la menor, que la mira atentamente para no cometer errores.

La ejecución consiste, básicamente, en la sucesión de paseos de arranque de sevillanas, careos, pasadas, pasos y mudanzas característicos, tanto de las tandas hoy tenidas por populares, como de las bole-
ras. Se reconocen los llamados «saleritos», *pas de buret*, pies cruzados y matalarañas algo toscos. Apenas se hace uso de las puntillas. En el baile se suceden cruces, pasadas, vueltas y medias vueltas, quedando las bai-

larinas de costado en actitud. Las pasadas se hacen en general por dentro, aunque también son frontales, de tal forma que las dos intérpretes asoman de cara a la cámara. Los brazos en jarra, los trenzados y saltitos boleros, los cuerpos agachados, la combinación de golpes y posticeos en las pasadas, las vueltas en careo y los continuos encuentros y distanciamientos de las dos gitanillas impregnan de gracia y salero el baile.

Conclusiones

El recorrido a través de los archivos seleccionados para este trabajo demuestra que, ya desde los inicios del cine, el interés por mostrar «lo español» ocupó empresas pioneras. Los datos nos permiten verificar que estas piezas, aun de forma imperfecta, adquieren cierto tono etnográfico. Son el testimonio de maneras de hacer entonces consideradas «exóticas», residuos de un pasado y una tradición ensalzados durante el siglo XIX como icono de autenticidad de los pueblos, sin llegar a las deformaciones estereotipadas que experimentarían los gitanos en las primeras películas mudas de ficción²⁵.

41

En su primitivismo, se trata de grabaciones de una sola toma, generalmente sin cortes y no editadas, que no reniegan de los errores de ejecución de los intérpretes, dadas las limitaciones de la postproducción. Se registran a través de planos fijos, a veces con pequeños desplazamientos de enfoque y encuadre. La ausencia de un protocolo normalizado de filmación hace que los finales sean cambiantes: a veces se rematan los bailes, en otros casos se interrumpen, se incluyen o no los saludos discrecionalmente. La apertura es mínima, suficiente para una escena central siempre de pequeño formato, con lo que frecuentemente los actores se salen del encuadre, vuelven a entrar o la figura se corta. Otra característica de estas tomas de campo es la ausencia de interés por identificar a los figurantes, quienes aparecen intercambiando papeles en las distintas escenas.

25 Consultar los trabajos ya citados de Antonietto y Gabriel, quien concluye que el gitano “funciona como un signo que remite a una ambigüedad fundamental entre el principio del placer (la belleza, las actividades del *homo ludens*) y lo prohibido ligado a la transgresión” (Gabriel, 2011, p. 54, nuestra traducción).

Las filmaciones nos permiten reconocer un momento histórico del baile en el que resultan permeables dos modelos diferenciados: los bailes boleros y el flamenco, quintaesenciado éste con la presencia gitana. La tendencia bolera bebe de las formas populares y de otras danzas folclóricas, frente al modelo academicista–teatral, mucho más estilizado y cuya representación en el cine ha quedado fuera de este trabajo, aunque también está presente en los Archivos Gaumont Pathé con copistas más o menos renombradas – Carlotta Zambelli en *El Cid* (1900), Christine Kerf en *Terpsichore* (1900) y, de forma menos elaborada, las bailarinas de *Clair de lune espagnol* (1909) o *Le charme des fleurs* (1910)–.

42

Las formas aboleradas pueden hallarse en secciones de estas películas de Granada (las sevillanas, en concreto), mucho más flamencas en cambio para las alegrías infantiles y *Marengaro*. Estos números dan mayor rienda a la individualidad expresiva, aunque todavía sin afán de solemnizar, de engrandecer la interpretación, tal vez por su carácter esencialmente festero. Son ejemplos de las innegables presencias flamencas en estos filmes primitivos, una técnica y una estética aún en proceso de formación hasta la confección de un código reconocible y exclusivo.

Desde el punto de vista espacial y ritual, se verifican la disposición coreica de los bailes, el carácter intercambiable de los papeles en la fiesta, la profusión de instrumentos y gestos de jaleo y la presencia de códigos comunicativos del intérprete y el grupo, llamando al silencio o a los cambios de la guitarra. El acompañamiento musical incluye la guitarra flamenca, normalmente en posición antigua, «a lo barbero», aunque también se incorporan otros instrumentos como laúdes, bandurrias, panderetas y castañuelas, además de palmas.

Incluso con las exigencias de una grabación desde un foco y plano único, frontal, menudean posiciones de espalda, paseos en redondo, la inversión en el espacio, la combinación de vueltas a un lado y otro, etc. En las parejas, los intérpretes no aparecen frontalmente, sino encarados en marcajes, figuras, movimientos cortos, acercamiento de los rostros y paseos circulares del «paso a dos».

La ausencia de linealidad se advierte, igualmente, en la figura: inclinaciones, movimientos alternantes de la cabeza, el torso o las piernas, diagonales, oposiciones, serpenteos, curvas, colocaciones que desarrollan asimetrías y paradas de costado. El baile presenta un sentido terrestre, no aéreo, a través de la gravedad de los cuerpos agachados, inclinados, las cabezas que miran hacia abajo de forma desafiante, las piernas plegadas. Los saltos son esporádicos y de impacto, con tendencia al cuerpo a tierra. La figura tiende a la introversión.

Los braceos siguen en general la regla de oposición, aunque existan posiciones en quinta completa. Se prefieren brazos cruzados delante de la cara desde la quinta, tirabuzón, rotaciones por fuera y por dentro, rotaciones frontales por dentro hasta la altura de la segunda posición y después con un brazo en quinta, en cuarta flamenca, en séptima o rotando de octava a novena, brazos a la cadera, a la cintura. Las manos femeninas aún están en desarrollo, con escaso trabajo de muñeca o arabescos en los dedos. Se mantienen cerradas, sin gracia, o más comúnmente los dedos van en pitos o palillos gitanos, que suponemos sonoros. Pero también se usan como instrumento para percutir, no sólo para acompañar con palmas sino también en la interpretación bailada: golpes en la rodilla, en la punta de los pies, en el ala del sombrero, y simulaciones de golpes en los glúteos y a modo de posticeos.

43

Los pasos beben directamente de la escuela bolera, en su lectura popular. Su diversidad queda diluida por una formulación poco refinada, para marcar o epatar antes que para definir o adornar, con las piernas permanentemente flexionadas. En los pies, se advierte la presencia de la planta completa con golpe en el suelo. El uso de las puntas se centra en definir estrictos momentos o paradas más artísticos. Pie cruzado o sostenido y movimientos de pies vertiginosos y entrecortados son habituales. No se ejecutan escobillas ni se desarrollan puntas.

Abundan, por otra parte, giros y vueltas de todo tipo, medios y completos, con torsión de cintura. En el caso de las mujeres, van frecuente-

mente con revoloteo de enaguas y recogido de las faldas laterales y en los glúteos. Movimientos pélvicos, vacuneos y vaivenes de cadera acompañan a retorcimientos de cintura que introducen una carga erótica innegable. Aunque estos recursos son más limitados para los hombres, también ellos los usan.

En alguna de estas grabaciones se alcanza una notoria expresividad y un flamenco sentido de la fiesta, a lo que contribuyen el uso de batas sobrepuestas a amplias enaguas, con estructura acampanada en nejas, los mantoncillos de flecos y los adornos al uso, como las flores. También la risa, el rostro, y giros y quiebros graciosos y chispeantes, en los que se utilizan recursos como los movimientos de hombros, agitar el delantal a compás, los desplantes con la chaqueta en los bailes festeros «recortados». Pero igualmente detenta una gran fuerza expresiva la quietud, una gran carga estática la parada en actitud y el desplante en «bien parao».

44

A pesar de su dinamismo, se trata de bailes de pequeños espacios, de gran limitación evolutiva. Predominan los paseos lentos, paseillos y carrerillas. Movimientos rápidos y espasmódicos se utilizan sólo para el efecto de sorpresa, requiebro y diversión de estos estilos, no como exhibición de acrobacias exclusivamente técnicas.

La construcción de las coreografías se produce básicamente a través del encadenamiento de marcajes, llamadas, variaciones y paseos sin solución de continuidad ni guión preestablecido. Los repertorios son muy limitados y repetitivos, con escaso desarrollo profesional, pero se advierten ya ciertos códigos propios. En los tangos (¿), los marcajes, las llamadas, las variaciones y el uso del sombrero son muy similares a los de otros registros del Archivo Gaumont Pathé, como la Bella Otero en *Danses espagnoles* (1898?), el tango de *Danses Diverses* (1903) y el *Tango* grabado en 1905 en la sevillana Casa de Pilatos. En las alegrías (¿), se repiten la presentación, los marcajes, las vueltas, el paseo de castellana o silencio y el remate por bulerías.

Las breves conclusiones de nuestro trabajo no son sino avances parciales en el conocimiento y estudio de la cinematografía primitiva de bailes españoles, boleros y gitanos. Completarlos requiere de un visionado comparativo y de un afán clasificatorio con otras filmaciones. Aunque actualmente estamos desarrollando esta tarea, se precisa un impulso investigador coordinado e integral. Sólo así contribuiremos, con la excelencia exigida, a conocer el diálogo que mantuvieron, en estas décadas interseculares, el flamenco y el cinematógrafo. A menudo considerados no más que parientes lejanos, se nos aparecen, gracias a los archivos, como dos productos técnicos, escénicos y artísticos plenamente contemporáneos.

Flamenco y Marca España: ¿cómo indiferenciar lo diferente?

Francisco Perujo Serrano

Aproximación a un objeto de estudio diferenciado e indiferenciado

46

Hay temas que se cuelan en la agenda de asuntos de las tertulias mediáticas, que empapan las conversaciones diarias, que nutren episódicamente de contenidos a los medios de comunicación, que encuentran su hueco en la dialéctica política de forma coyuntural y que luego se diluyen, siguiendo una órbita imprevisible de ciclos irregulares en donde es difícil establecer pistas y cánones para su irrupción, extensión en el tiempo y desaparición. No son siempre los mismos, pero comparten un curso *gadianesco* que conecta con una especie de «modas informativas» en donde unos titulares descabalgan a otros de manera continuada.

En comunicación social existe un concepto para bautizar este fenómeno: agenda *setting*. Una teoría ampliamente extendida y estudiada que analiza el flujo, las características y el orden de las informaciones que componen la agenda de temas públicos que son invocados desde los medios y que luego permeabilizan en el sustrato de la opinión colectiva. Una veta de análisis acerca el influjo de los *mass media* en nuestras vidas, que tiene su origen en los años sesenta del siglo XX, que fue conceptualizada por McCombs y Shaw y cuyo objetivo es explicar la interacción entre los temas que componen la agenda de los medios de difusión masiva y su capacidad para, desde su privilegiado eje de intervención, injerir en la composición de la agenda pública.

Como afirma Vázquez Bermúdez en su obra *Noticias a la carta*: «Existiría, por consiguiente, una correspondencia entre el orden de importan-

cia dado por los media a determinados acontecimientos y la relevancia que otorga la sociedad a los mismos» (Vázquez Bermúdez, 2006: 157). Una realidad fluctuante y controvertida, para la cual no hay reglas fijas ni patrones estandarizados, en donde «entran en juego cuatro tipos de agenda: intrapersonal, interpersonal, del medio y pública» (Saperas, 1988: 68-69).

La elección, tratamiento y difusión de asuntos a través de los distintos canales de comunicación masivos se colocan entre el individuo y el mundo, favoreciendo una visión mediada de la realidad, en muchas ocasiones cargada de valores, intereses y posicionamientos editoriales, cuyos perfiles condicionan nuestra forma de percibir y valorar los acontecimientos, naturales o inducidos, que ocurren en nuestro entorno. Y es que, como asegura Van Dijk (1990: 259), «las estructuras de las informaciones periodísticas condicionan en muchos niveles a las audiencias para que desarrollen unos marcos interpretativos de los acontecimientos, y no otros».

47

En consecuencia, «la acción de los mass media afecta a la percepción pública de cuáles son los temas importantes» (McCombs, 1981) que afloran, permanecen y desaparecen de ese espacio común que politólogos, sociólogos y expertos en comunicación han denominado el «espacio público». El ágora mediática ha internacionalizado la visión del ser humano, lo ha puesto en contacto con el resto del mundo sin necesidad siquiera de salir de casa, ha ampliado los límites de nuestro universo al tiempo que ha convertido nuestra vida en una experiencia más frágil y vulnerable. Y es así por dos motivos principales: se han debilitado los guiones de conducta colectivos que aseguraban nuestra coexistencia y se ha acelerado geoméricamente el ritmo histórico en un vaivén de cambios y adaptaciones para el que no estábamos preparados.

Para dimensionar adecuadamente el concepto espacio público, debemos antes evitar un inconveniente error de simplificación: no se nutre en exclusiva de los asuntos relacionados con la política. Como afirma

Bernard Miège (1998: 53), «este reduccionismo del espacio público a su componente político debe ser sometido a crítica [...] la complejidad del funcionamiento de las sociedades democráticas ha determinado un proceso de creciente complejidad y una diversificación de las funciones que ese espacio cumple». Hay temas relacionados con acontecimientos culturales, sociales, deportivos, etc., que compiten en la esfera pública, que son de interés para los medios, porque entran en el circuito de predilecciones de los públicos y, desde una perspectiva materialista, en sus hábitos de consumo.

48

En este contexto de cambios acelerados y actores en competencia, recurrir a afinidades colectivas, a elementos de identidad, aunque sea desde lo conceptual y lo esquemático, resulta imprescindible para cincelar esas diferencias que suponen ganancias competitivas, que generan percepciones positivas y que son capaces de mejorar la imagen de nosotros que proyectamos hacia el exterior. Imposible construir la marca de un país sin construir antes el país, pero inviable es también que vean lo mejor de nosotros si somos incapaces de mostrarlo. En esta delicada encrucijada se mueve el diseño *oficial* de las identidades representativas. Un proceso que está soportado por tres «d»: definición (argumentos, ideas, contenidos e imágenes que razonan la diferencia), diseño (conceptualización y plasmación mental-visual en los distintos formatos y soportes) y difusión (canalización de mensajes a través de todos los medios posibles: tradicionales y nuevos).

Etimológicamente, marcar es poner nombre, sellar, establecer un apelativo específico, bautizar. Sin embargo, esta función primitiva de carácter lingüístico se carga luego por el uso de significaciones adicionales, de connotaciones sociales, de valores que trascienden la física del significante e inundan de simbolismo el significado. Como asegura Joan Costa, «marcar no es sólo estampar, sellar un signo sobre un producto. Es también un acto de bautismo. La marca empieza por el nombre: es signo verbal [...] Sirve para nombrar, para referirse al producto a través de la marca» (Costa, 2009: 25).

Pero aquí no queda la cosa. La misión y la visión de las marcas escapan a la mera formalización de un acto bautismal desde la mera codificación lingüística. Se llenan de asociaciones, de imágenes mentales, de representaciones que aluden a todo un universo de intangibles. «Más o menos implícitas o inmediatas, más o menos estables en nuestra memoria, las imágenes mentales ligadas a las marcas aparecen y reaparecen en la conciencia cuando un estímulo las provoca [...] Aquí están presentes la subjetividad, la sensibilidad, las vivencias del ser: sus expectativas y sus impulsos, sus aspiraciones y sus escalas de valores, sus prejuicios y sus fantasías, sus instintos y su cultura» (Costa, 2004: 109).

Sea como sea, el asunto de la Marca España se ha introducido entre los temas que, en los últimos meses, ha articulado la dialéctica social. Los medios, de forma deliberada o siguiendo una estrategia pormenorizada, han ejercido de correas de transmisión para colocar en la opinión pública una secuencia intermitente de informaciones que han estimulado el debate. No se trata de algo banal, sin importancia. Políticos, expertos en *marketing*, sociólogos y economistas coinciden en la necesidad de construir una «marca país» de proyección hacia el exterior que cumpla tres requisitos fundamentales: que sea atractiva, que incida en la diferenciación y que traslade una imagen positiva a las sociedades y mercados de todo el mundo.

49

Esta visión no arraiga en un mero enfoque estructuralista. La reorientación o sustitución de los elementos que usa un país para presentarse en sociedad tienen que cumplir unos requisitos desde la perspectiva de su utilidad para la comunicación. Las marcas funcionan, pero no duran siempre. Deben adecuarse. Asumir una necesaria metamorfosis adaptativa a los acontecimientos, a los nuevos usos y perfiles comunicativos de la sociedad.

Un país es un producto, que puede devaluarse, no estimular el consumo o bien entrar en una espiral recesiva en el imaginario de todos sus potenciales públicos objetivos, tanto internos como externos. Entonces,

entra en crisis, en una larvada crisis de comunicación. De estas carencias y urgencias, surge la necesidad de reformular su escaparate hacia el mundo para, de este modo, revertir el curso de los acontecimientos y convertirse en una marca sugerente, apetecible, interesante, bien vista y bien valorada.

Cuando las cosas van bien, ni los gobernantes ni el sector productivo reparan en la exigencia de la adaptación continua del país como marca. No hace falta mientras no salten los sistemas de alarma. Si las cosas funcionan, se vive para la acción. El pensamiento reflexivo es hipotecado en detrimento de la oportunidad de seguir prosperando sin la cautela de reflexionar sobre el cómo y el hasta cuándo. Nos acordamos de Santa Bárbara cuando truena. Solo a partir de la conciencia de estar mal, reparamos sobre los efectos de que nos vean mal.

50

Entonces, queremos poner remedio, pero ya es tarde. Se recurre a la comunicación como terapia curativa, obviando que son determinantes sus aportaciones en la perspectiva de la prevención. Se comienza, entonces, una espiral a la desesperada en el ámbito de la medicina paliativa. Parte del daño está hecho y puede que sea irreparable. Las crisis de imagen son complicadas de revertir. Es como tratar de erradicar un mal recuerdo de la memoria colectiva. No se puede anestesiar la conciencia de una sociedad. Es lo que ha pasado con la Marca España. Nos equivocamos si vemos en ella el «bálsamo de Fierabrás». Carece de potencialidades taumatúrgicas. No obra milagros ni constituye una varita mágica para la comunicación. Resulta imprescindible mejorar nuestro posicionamiento en el mapa internacional en momentos de turbulencia, pero también en situaciones de bonanza. Un desafío que no se entiende sin su traducción a términos de imagen.

Para la construcción de una marca país hay que remover cimientos y conciencias. Huir de estereotipos y encasillados. Tirar de imaginación y ponerse en manos de especialistas en un ámbito de actuación trufado de enfrentamientos políticos, intereses económicos y debates públicos.

La tarea no es fácil. Este complejo proceso de reconstrucción colectiva debe trabajar con inteligencia, método y rigor un conjunto de intangibles que configuran la memoria, la idea y la imagen representativa de millones de personas. En el diseño y ejecución de la marca país participan muchos activos y muchos colectivos, pero unos más que otros, pues se convierten en referencia y, en consecuencia, no pueden ser orillados, caso del flamenco. Construir una marca es por tanto una tarea complicada, compartida y especializada.

Para Jeff Davis, es posible establecer un total de cuatro fases en el alambicado y nunca lineal proceso de construcción de una marca. Cuatro partes debidamente secuenciadas, en orden, sin opción a intercambio: el desarrollo de la visión de marca, la determinación de la imagen de marca, el diseño y ejecución de una estrategia de administración de activos de marca y el fomento de una cultura de administración de activos de marca. En este sentido, nos recuerda este autor que «para armar una imagen de marca es necesario en primer lugar desarrollar una comprensión plena de imagen de su marca en la mente de los clientes pasados, presentes y futuros» (Davis, 2002: 21).

51

La visión nos orienta hacia el destino, la finalidad y el objetivo que perseguimos con la definición y puesta en circulación de una marca. Debe servir para algo, atender a una funcionalidad, asegurar unas ganancias. Si invertimos tiempo, inteligencia, esfuerzo y recursos es porque nos mueve la intención de alcanzar ventajas comunicativas asociadas a la estrategia de supervivencia y mejora de cualquier organización. Si no es comprendida, entendida, admitida por sus públicos potenciales puede generar incompreensión, indiferencia o rechazo. El estudio de objetivos, públicos y usos es fundamental antes de su lanzamiento y, en esta logística previa, la configuración de la imagen de marca constituye una exigencia inaplazable.

Una vez que hemos despejado el camino y han sido clarificadas la visión y la determinación de la imagen de la marca, dos resortes parecen

indispensables antes de echar a andar, hay que disponer una estrategia para el diseño, lanzamiento y ejecución y contar con toda la tropa de nuestra organización. En eso consiste, precisamente, el imponderable de administración efectiva de la marca. No podemos correr el riesgo de que se nos vaya de las manos, que se termine volviendo en nuestra contra o que no enganche ni siquiera a los nuestros, es decir, a los públicos internos, al yo colectivo. De ahí, la importancia de acrecentar una cultura de marca para que cada uno de los individuos a los que representa y otorga singularidad se sienta implicado, preocupado, motivado, reconocido y ejerza, en consecuencia, un rol de embajada en su ámbito de actuación.

El éxito de todo este complejo proceso es atinar con las representaciones y valores asociados a la imagen de marca. Esto engancha con un concepto clave para Jeff Davis, la *Pirámide del valor de la marca*, es decir, sus «características y atributos, beneficios y creencias y valores». «Mientras más arriba de la pirámide vaya uno, más poderosa será la marca y más difícil para los competidores usurpar su posición y fortalezas» (Davis, 2002: 55). Tanto es así, que:

[...] las asociaciones de marca y la pirámide del valor son la mitad de la imagen de una marca. El personaje de la marca es la otra mitad. [...] conjunto de características humanas que los consumidores asocian a la marca, como la personalidad, la apariencia, los valores, los gustos y rechazos, la talla, la forma, el origen étnico, la inteligencia, la clase socioeconómica y la educación. Estos rasgos dan vida a la marca (Davis, 2002: 64).

Por todo ello, hay circunstancias imponderables, sectores económicos y manifestaciones sociales, antropológicas y culturales que, al igual que ejercen un protagonismo incuestionable en la configuración colectiva, deben ser tenidas en cuenta y participar activamente en la ilación de ese constructo mental-visual que es una marca. Es el caso particular del flamenco para la Marca España. No es que forme parte de lo que somos. Su significación va más allá. Forma parte de lo que somos de diferente en el mundo. No parece coherente, pues, responder a lo diferente con indiferencia cuando es, precisamente, lo que se busca para que el uso

de una marca, más allá de su función primitiva de poner nombre, sea útil y sirva para distinguirnos y generar una imagen positiva que no pase inadvertida, que se recuerde y que nos identifique y aporte valor frente en un entorno crecientemente competitivo.

«Ante la saturación y homogeneización de los productos, la marca ha tenido que coger el timón e intentar llevar la empresa a buen puerto. Y es que lo tangible puede ser fácilmente imitado, copiado o mejorado con innovación tecnológica; en cambio, lo intangible, los elementos inmateriales, aquello que se relaciona en cuanto a su valor con la mente del individuo y su capacidad para percibir la superioridad, todo esto es mucho más complicado de transferir, de igualar o crear» (Fernández/Labarta, 2009: 58). De este modo, Fernández y Labarta hacen hincapié en las potencialidades de lo intangible como el elemento preponderante en la configuración de la imagen de marca. Un terreno donde las manifestaciones y representaciones culturales constituyen un aporte fundamental, sobre todos aquéllas genuinas, originales y singulares que nutren de contenidos diferenciadores el patrimonio material-inmaterial de un país.

53

Esta certeza no despeja el camino, en exceso jalonado de prejuicios, reducciones demagógicas y estereotipos acartonados cuando hablamos del flamenco. Hay una historia que discurre en paralelo a la protagonizada por la manifestación artística –no solo musical– más internacional y representativa de la cultura española: la del *antiflamenquismo*. La cruzada regeneracionista contra lo flamenco como un arquetipo cañí donde convergen los peores vicios del país no es un comportamiento trasnochado y superado por los tiempos. Lejos queda el *noventayochismo antiflamenquista*, las furibundas campañas de hostigamiento y ridiculización orquestadas a principios del siglo XX por personajes como Eugenio Noel o la publicación en la prensa de la época de la Teoría Andaluza de Ortega y Gasset. En la actualidad, continúan las arremetidas.

Valga como muestra un botón. Son muchos los testimonios y referencias que pueden encontrarse en blogs y noticias en las ediciones digitales

de distintos medios de comunicación relacionados con el acto organizado por Marca España en Bruselas, la capital europea, hace unos meses. Un aluvión de críticas consternadas y estupefactas por la elección del flamenco como parte de los contenidos de un evento que pretendía mostrar algunos de los exponentes más destacados de la economía y la cultura española. Una línea de opinión que no es nueva y que queda retratada en el post publicado en *El Blog de Atrium*¹ bajo el título de «La marca España y el flamenco»:

Aunque a muchos le pueda parecer sorprendente, el ministerio español de Asuntos Exteriores piensa que hoy en día el flamenco es uno de los argumentos clave que hay que utilizar para promover la imagen internacional de España. El flamenco fue efectivamente uno de los componentes centrales del acto de promoción de la Marca España que se celebró recientemente en Bruselas.

54

Reducir una marca a un único elemento es una falacia de simplificación desproporcionada e innecesaria, más aún si su objetivo es aprehender conceptualmente y otorgar identidad visual representativa al conjunto de un país. Hiperbolizar el uso de una actividad, un sector, un referente, conlleva el riesgo de la deformación. Ignorarlo de forma arbitraria y deliberada es una inconciencia, una injusticia y una respuesta cargada de prejuicios. Debe estar presente todo aquello que aporte diferencia y traslade una imagen positiva. En eso consiste. Y, aquí, el flamenco, sin duda, se ha ganado un hueco incuestionable. Participa, por su calidad artística, su potencial expresivo, su fuerza estética, su proyección internacional y su singularidad en el dimensionamiento de la Marca España desde la perspectiva cultural de un país con un patrimonio material e inmaterial impresionante.

Durante décadas, el flamenco ha sido un nutriente de iconos y de identidades, irradiados repetidamente por los *mass media* en todas las

1 El texto está extraído de una entrada en *El Blog de Atrium –internacionalización y negocios internacionales-*, una publicación digital de Iberglobal (portal para la internacionalización de la empresa y la economía), fechada el 24 de junio de 2013 con el titular «La Marca España y el flamenco». Enlace: <http://iberglobal.com/atriumblog/?p=381>.

direcciones. A veces, llevados al extremo de forma aberrante por la acción generalizadora de estereotipos que cincelan nuestra «dimensión cañí». Un abuso que ha sido perjudicial, que ha desenfocado la realidad, que se centra obstinadamente en la repetición de imágenes y conceptos y que ha dañado socialmente la percepción pública de la manifestación cultural más genuina, diferenciada e internacional de España. Una actitud retroalimentada desde el propio flamenco.

En cierta medida, como señala Luis Clemente, el flamenco ha tenido «necesidad de kitsch, de mostrarse a través de imágenes reconocibles, de iconos luminosos que subrayan lo cañí» (Clemente, 2009: 12). Una especie de «mímesis falsificadora» y abusiva que ha catapultado un conjunto de imágenes estancas que, desde el punto de vista comunicativo, han favorecido su anclaje en un desmesurado folclorismo con tintes de cimonónicos. La persistencia en el uso de estos rasgos y su traslación hacia el imaginario colectivo se han confabulado para ofrecer una realidad *deconstruida* respecto a un arte complejo, dúctil y en evolución.

55

Al margen de defectos y excesos, el flamenco, desempolvado de clichés reduccionistas, hace décadas que irrumpió internacionalmente para convertirse en escaparate y embajador cultural de España. El evento más universal, más mediático, de mayor convocatoria mundial son unos juegos olímpicos. En septiembre de 2013, la ciudad de Madrid defendía por tercera vez su candidatura, esta vez para la organización de los Juegos en 2020. No fue posible, pero, como en las ocasiones anteriores, la banda sonora, la música elegida, fue el flamenco. Una elección que no es casual.

Madrid se presentó al mundo por bulerías con los acordes de la guitarra flamenca de Rafael Andújar. El título de la composición, toda una declaración de principios: «Con los brazos abiertos». El flamenco abre la cultura española al resto del planeta como ninguna otra manifestación de nuestro patrimonio artístico. La renuncia a expresiones musicales más locales, vinculadas al casticismo de la ciudad, no significó un

agravio. El flamenco nos representa como país. El chotis, no. Ahí estriba la diferencia. 21 años antes, Cristina Hoyos puso su baile en las ceremonias de inauguración y clausura de los Juegos Olímpicos de Barcelona 92, Cristina Hoyos puso su baile por bulerías. Un testimonio más de una proyección internacional centenaria. En 1900, con toda la intelectualidad noventayochista en contra, el espectáculo La Zambra de los Amaya del Sacromonte granadino representaba musical y culturalmente a España en la Exposición Universal de París.

En un mundo en revisión con el concepto marca en cuestión y donde los estados conforman un poder en retroceso frente a un mercado globalizado, deben tenerse en cuenta todos los elementos que definen la marca de un país desde un prurito de diferencia, de ahí el papel de manifestaciones culturales singularizadas como el flamenco para avanzar en ese camino.

56

La creación cultural forma parte del activo de un país. No solo contribuye a su vertebración, a la configuración de su imaginario colectivo, a la formación de los conectores emocionales e identitarios que constituyen el denominador común de cualquier demos, sino que, en un enfoque más estructuralista, conforma también un cimiento para la generación de riqueza, para la exportación de valores y referentes culturales, para la definición de la imagen de marca frente al resto de países.

En opinión del antropólogo francés Edgar Morin, no estamos en una era de cambios, sino, más bien, en un cambio de era. Este momento de ruptura, que se vive a gran velocidad y que nos obliga a gestionar la incertidumbre sin aprendizaje previo, requiere de elementos configuradores, de iconos para la diferenciación, de realidades que contribuyan a forjar la marca de un país. Un desafío impensable si desenganchamos su realidad de las manifestaciones culturales que lo sustentan y lo distinguen.

Todo ello nos conduce a un punto sin vuelta de hoja: el flamenco aporta valor a la marca España desde la imprescindible dimensión cul-

tural que debe sustentar, junto a otras magnitudes, la imagen de lo que somos en el mundo. Un arte profesionalizado, comercial y escénico que, como en ocasiones anteriores, puede encontrar en la internacionalización una salida a su particular crisis. La teoría del valor es un afluente fundamental en el andamiaje conceptual y científico del marketing moderno. Aquello que no aporta valor, que es incapaz de trascender, de añadir significación comunicativa, generar riqueza y mostrar distinción respecto a sus potenciales competidores, tiene difícil venta en un mercado con muchos actores y demasiadas uniformidades.

La cultura no puede sustraerse a las leyes del mercado. Existe una competencia innegable en el ámbito del consumo de elementos culturales. La dinámica de funcionamiento, con algunos matices, es la misma. La producción y puesta en circulación de un producto con destino a unos públicos determinados que dispondrán de la prerrogativa de la elección para, de esta forma, satisfacer un conjunto de necesidades previamente suscitadas. Si la comercialización, más o menos estructurada, de una manifestación comercial es exitosa, se profesionaliza, se amolda a las directrices de la oferta y la demanda y crea un nicho de negocio propio.

57

En este terreno no existe la ciencia exacta. Es difícil moverse con garantías. La seguridad total es inviable. Nos manejamos siempre en el voluble espacio de las posibilidades. Una capacidad de previsión que, aun mejorada por el estudio y la provisión de habilidades investigadoras, es inversamente proporcional a la aceleración de las transformaciones económicas, sociales y culturales que condicionan el actual devenir de los acontecimientos. Y es aún más complicado porque entran en juego las apetencias, sentimientos y elecciones personales. Es temerario reducir a la comprensión de algoritmos y estadísticas lo que pensamos y los argumentos, entre racionales y emocionales, que manejamos para exteriorizar nuestra opinión o para soportar nuestros hábitos de consumo.

Entre un producto y otro, entre una marca y otra, muchas veces la diferencia se condensa en la percepción que tenemos de ella. Estos ma-

tices ocasionan la elección. Hay que apelar, por necesidad y por interés, a las singularidades que nos hacen distintos para ser diferentes en un contexto internacional con cientos de países luchando por subsistir, por hacerse un hueco, por ser competitivos.

Pueden aplicarse, desde la observación científica o por mera praxis profesional, los esquemas de funcionamiento del *marketing* comercial. Cada elemento debe disponer de unas características inherentes que reforcen su posición en el mercado, que supongan ventajas competitivas, que permitan diferenciarlo. Estas especificidades, si son advertidas y trabajadas metódicamente en el plano comunicativo, se convierten en el depósito del valor para su elección y consumo.

Para responder con éxito a estas exigencias comerciales, hay que satisfacer eficientemente las necesidades de nuestros públicos. Existen variables que marcan la diferencia y que se refugian con sutileza en el ámbito de lo intangible. Del mismo modo que elegimos entre dos cartones de leche o dos tipos de zapatos, optamos por el consumo de una manifestación cultural en detrimento de otra.

58

El mecanismo electivo es idéntico. Vivimos con la presión continúa de tener que elegir. La disyuntiva determina el imperativo incesante de elección que articula el devenir de nuestras vidas. Estamos obligados a tomar decisiones a diario. Unos procesos que desencadenamos en muchas ocasiones inconscientemente y por rutina y donde otorgamos valor a partir de nuestro particular avituallamiento de vivencias, creencias, conocimientos y predilecciones individuales.

El flamenco se desenvuelve a la perfección en el terreno de la intangibilidad, ese poso invisible que condiciona nuestras elecciones. Es un arte propicio para todos los sentidos. Su potencial perceptivo va más allá de una riqueza musical que atrapa los oídos y de una estética conmovedora que embelesa la mirada. Desemboca con fuerza en el universo de las emociones y de un *pathos* que no entiende de lenguajes estandarizados,

de fronteras políticas, de choques culturales. Su gran fuerza expresiva es su gran causa expansiva. Algo consustancial a la expresión artística como vehículo sofisticado de comunicación, pero que en el flamenco alcanza un cénit particular.

Desde su perspectiva comunicacional, el flamenco es dual y paradójico. Dual porque su abigarrada riqueza creativa en multitud de formas musicales y estilísticas tiene el contrapeso de una comprensión de su estética en patrones visuales simples que funcionan como iconos generalizadores y que facilitan su comunicabilidad mediante códigos directos e identificadores. Y es aquí donde, precisamente, incide la dimensión de su contradicción. Puede ser reducido a imágenes-tipo, cargadas con elevadas dosis de significado, difícilmente confundibles por el acentuado componente de identidad que proyectan.

Una reducción que, en todo caso, debe ser equilibrada para evitar los excesos de un pasado reciente, obstinado en enfatizar determinados rasgos negativos de forma interesada desde la exageración que conduce al ridículo y desde el arbitrio que siempre concluye en lo injusto y desmedido. El baile, en este sentido, es un continuo repositorio para la consolidación de estos códigos visuales de referencia.

59

Además, el flamenco dispone de una serie de atributos que favorecen la propagación (difusión) y asimilación (percepción) de estos arquetipos visuales, vitales en la vertebración de una marca de conjunto a la que aporta significantes (continente) y significados (contenido).

Es innegable la dimensión comunicativa de todo arte. Con reglas o sin ellas, con cánones establecidos o no, con la disciplina de la academia o en la dinámica fluctuante de la tradición oral, con provisión de códigos por escrito o sin ellos, toda manifestación artística tiene un inherente objetivo de comunicación. Una proyección que sublima al ser humano en su relación con el mundo y que en el flamenco es especialmente punzante y vigorosa. Todo arte es un modo de expresión en donde el conocimiento,

la experiencia, los sentimientos y las emociones se entremezclan para contar realidades y trasladar estados de ánimo.

Todas estas particularidades del arte como medio de expresión aportan valor a la comunicación y convierten al flamenco en un protagonista destacado en cualquier campaña de *marketing* estudiada, diseñada y ejecutada con la intención de resituar a España en el mundo. Para lo cual, resulta imprescindible hallar la diferencia y destacarla, encontrar lo que nos define y acentuarlo y extraer aquellos referentes que mejor nos retratan, nos exhiben y nos muestran.

Más aún, el propio *marketing* mezcla ciencia y arte en su pensado encapsulamiento de mensajes a través del uso de la publicidad en cualquiera de sus formatos y soportes posibles. Ciencia porque nada se deja al azar, porque toda acción es fruto de la investigación y del trabajo de campo previo, porque se estudian mercados y hábitos de consumo. Arte porque la creatividad es una parte sustancial de la comunicación publicitaria.

60

En este sentido, el flamenco es excepcional. Es capaz de trascender el tiempo y de traspasar fronteras, debido a su profunda carga existencial y al potencial de emociones que desencadena, del que puede participar a través del contagio y la sugestión cualquier persona no importa en la parte del mundo donde se encuentre.

El consumo se activa por la diferencia. Si somos incapaces de encontrarla y destacarla, tenemos un problema de visibilidad y de aceptación. Si damos con la tecla exacta, tenemos la dificultad resuelta. La construcción de la marca país tiene el desafío de incidir en aquellos aspectos que nos distinguen en positivo. El flamenco es uno de ellos. Ha sido la banda sonora de la candidatura de los juegos olímpicos porque es la banda sonora más significativa de nuestro patrimonio cultural. Y nos quedamos cortos con esta afirmación. Como afirma la antropóloga Cristina Cruces, el flamenco va más allá de la música. Ha sido tan potente para edificar un arte singular, influyente y en permanente transformación, como débil a la hora de proveerse de una industria cultural específica.

En consecuencia, ignorar su concurso sería irresponsable. No es que forme parte de nuestra cultura, forma parte de nuestra cultura en el mundo, de lo que somos más allá de nosotros mismos. España es en la memoria de nuestros públicos externos un constructo mental, maleable, cambiante y soportado por estereotipos. Somos como nos ven y como nos perciben, una suma de identidad y valor, conocimiento y reconocimiento. Para modificar o consolidar esas percepciones, no hay más remedio que trabajar en todos los planos (macroeconómico, industrial, relaciones internacionales, etc.), pero especialmente en el comunicativo.

Trazar una marca de un colectivo en constante transformación y formado por millones de personas es una tarea ardua. Y lo es porque las marcas, con sus consiguientes rasgos de identificación visual, no duran siempre, no valen para todo, no son definitivas. Requieren ser reactualizadas para comprobar su eficacia, para demostrar que siguen siendo útiles y que no se han vuelto en nuestra contra en un peligroso efecto *boomerang* de aquello que dejamos funcionar *sine die*.

61

Una misión que se torna imposible si no se aprovechan con inteligencia y sin prejuicios todos los elementos que nos distinguen y que, volviendo a utilizar la terminología del *marketing*, nos dan valor. Es el caso del flamenco. Ahora bien, desde el punto de vista de la comunicación y de la necesidad de tejer una imagen que nos muestre ante el mundo, ¿cuáles serían las significaciones que explican el inexcusable protagonismo del flamenco como manifestación cultural en la construcción de una marca país diferenciadora? De entrada, aunque admiten más derivaciones, encontramos tres que resultan incuestionables:

- 1.- Una manifestación artística cultural genuina y de calidad. No negar la diferencia.
- 2.- Una dimensión existencial arrasadora. La universalidad por el sentimiento.
- 3.- Una internacionalización consolidada. Un país no puede prescindir de sus embajadas.

Una manifestación genuina y de calidad. No negar la diferencia

Como es sabido, el flamenco inscribió su nombre en la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la Unesco el 16 de noviembre de 2010. Fue una decisión esperada. La constatación de una evidencia. El reflejo de una realidad a la que faltaba solamente el formalismo de su inclusión en el olimpo de las expresiones artísticas más importantes de los cinco continentes. No constituyó el anuncio de la Asamblea de este organismo internacional para la Educación, la Ciencia y la Cultura reunida en Nairobi (Kenia) una sorpresa para la extensa (numerosa) y extendida (en todo el mundo) legión de aficionados, amantes, intérpretes, estudiosos y seguidores de una expresión artística compleja y única, profesionalizada y comercial, que va más allá de la música y del país (España) en donde encontró, por la acumulación de distintas causas históricas, sociológicas, culturales y antropológicas, su génesis.

62

La Unesco ponía las cosas en su sitio. Se reconocía al flamenco un hueco en la cultura mundial que ya ocupaba. Sería incauto pensar un repositorio que contuviera las manifestaciones culturales más representativas del mundo en ausencia de este arte, que no está en peligro de extinción, sino inmerso en un proceso permanente de renovación conceptual e internacionalización en todas las direcciones. España, como país, había presentado y defendido la candidatura del flamenco, consciente de que éste había defendido la candidatura de la cultura andaluza en todo el mundo desde hace décadas.

Sin duda, los estados de opinión colectivos, las apetencias individualizadas que articulan nuestras elecciones e, incluso, las motivaciones que desencadenan, en el terreno de lo material, las pautas de consumo, se nutren del componente común de valores y criterios que no siempre están conectados al universo de lo concreto, de lo perceptible a simple vista, sino que dependen de valores intangibles, inmateriales. Unos atributos que componen nuestra personalidad, determinan nuestros gustos y arropan nuestras elecciones.

En el plano de los productos culturales, que rivalizan en un entorno competitivo y cambiante, lo intangible cobra un protagonismo especial. El flamenco forma parte de los valores intangibles de la cultura española. Tiene formas, estilos, modelos interpretativos, cánones estéticos clasificables, pero constituye en sí mismo un universo cultural que destaca sobre el resto de aportaciones culturales endógenas y nos proyecta hacia el exterior, adjudicando identidad y diferencia a la cultura de España en el mundo.

En un entorno amenazado por las conductas y hábitos de consumo globalizados, en donde los flujos comunicativos y comerciales han desbordado los límites decimonónicos del Estado-nación, incapaz de ofrecer respuestas a escala, la existencia de una realidad cultural propia y distintiva constituye una oportunidad para perfilar la marca España.

Y todo ello, en un contexto donde «la caída brutal del consumo, el acoso de la marca blanca y el poder del consumidor en las redes sociales están retando a las marcas al mayor desafío de la historia», como aseguraba Susana Blázquez el 30 de noviembre de 2011 en un reportaje publicado en el diario *El País* con el titular de «Las marcas, en la encrucijada» o, como asegura John Gerezema en *La burbuja de las marcas*, nos encontramos antes una auténtica hiperinflación en el valor de uso potencial que se les adjudica.

63

Afirma con toda la razón el compositor, guitarrista y musicólogo Manolo Sanlúcar que en el sur de España, en Andalucía, disfrutamos de un privilegio del que disponen pocos pueblos en el mundo: la prerrogativa de poseer una cultura musical propia, distintiva, diferenciadora, con una arquitectura compositiva particular y una dimensión internacional incuestionable. Hablamos del flamenco. Obviarla, como país, sería un derroche. Ignorar su impacto en el andamiaje de nuestra cultura y su posterior proyección hacia el exterior, un error.

El flamenco es un arte que va más allá de la música, genuino, singular, arraigado y expansivo. Se trata de una expresión artística popular, que,

en palabras del sociólogo Gerard Steingress, se populariza con el tiempo; que se abre paso desde la *clandestinidad* cultural; que tiene algo más de doscientos años de recorrido histórico desde que aparecen las primeras manifestaciones con personalidad propia y que ha experimentado un proceso de socialización y de dignificación que lo ha llevado a consolidarse en el espacio cultural de España e internacional, partiendo de una doble perspectiva: la del conocimiento (más seguido) y del reconocimiento (más valorado). La primera vía conduce a su identificación, la segunda, aún más importante, a su puesta en valor.

En la actualidad, el flamenco es un arte profesionalizado, escénico y comercial. Su geografía se ha agigantado exponencialmente. Desde el epicentro del sur de España, llega hoy a todos los países. Como el Real Madrid o el Fútbol Club Barcelona el flamenco tiene peñas repartidas por los cinco continentes. Cuando se hacen estudios demoscópicos sobre la cultura española fuera de nuestras fronteras, siempre aparece en el recuerdo de quienes nos visitan, en el estímulo de quienes piensan viajar a España y en la cosmovisión que existe del país en el exterior.

64

Sobre el origen, aún bastante nebuloso, y la transmisión reglada del flamenco como ámbito de conocimiento parcelado no existe todavía unanimidad científica. Es un arte en construcción que necesita de la formulación en paralelo de un corpus de conocimiento científico que lo explique sin prejuicios, lo analice con rigor y lo proyecte como un valor cultural de la marca España, lejos de la influencia dañina del estereotipo y con vocación de preservar su utilidad para proyectarnos mejor hacia el mundo. Solo si somos diferentes seremos priorizados, elegidos y recordados.

En este sentido, el flamenco marca la diferencia cultural de España. El resto de manifestaciones musicales y escénicas no alcanzan esta dimensión internacional y diferencial fuera de nuestras fronteras. Se han nutrido, más bien, de la reverberación y la recreación. La programación de todos los espacios escénicos del mundo contiene propuestas semejantes relacionadas con la música clásica, la ópera, el ballet, etc., disciplinas

todas en las que España ha dado grandes creadores, compositores, intérpretes, arreglistas o coreógrafos, entre otras categorías profesionales de referencia. Sin embargo, el flamenco es nuestra gran aportación y, siempre que se aborda la posibilidad de su inclusión como propuesta cultural, de su investigación como ámbito de estudio, de su presencia en talleres, seminarios y demás posibilidades docentes como unidad de conocimiento para su aprendizaje, cada vez que nos situamos en esta tesitura, inevitablemente, hay que mirar hacia España, porque somos la referencia, el caudal y la fuente.

De esta forma, el flamenco nos da personalidad, nos otorga reconocimiento y nos proporciona una indiscutible distinción cultural en su doble acepción posible: como sinónimo de identidad (nos hace diferentes y singulares frente a tendencias y modas culturales cada vez más volubles, efímeras, masivas y anamórficas) y como sinónimo de consideración y elevación, ya que nos coloca por encima del horizonte rayano de la repetición y del complejo subcultural.

En el PIB cultural de España pesa el PIF, esto es, el Porcentaje de Incidencia del Flamenco. Sin duda, este arte contribuye a compensar la balanza, a equilibrar los flujos, a no ser meros importadores de modelos culturales globales hasta el punto de exportar cultura al resto del mundo. Es difícil traducir en dígitos el impacto de esta realidad, revertir en cifras esta reveladora evidencia. Quizás porque toda manifestación conectada a la creación humana es inmanentemente invertebrada y porque, como consecuencia de lo anterior, de esta manifestación artística conocemos todas las letras, pero, al tiempo, desconocemos todos los números, y solo a través de la aridez despersonalizada de los guarismos es posible mensurar la dimensión del flamenco como industria cultural, generadora, no solo de identidad, sino de riqueza.

En todo caso, no se puede entender el futuro de la cultura en España sin una forma de expresión cultural que es, quizás, la industria cultural más característica de nuestro país. El flamenco no es un mero escaparate de lo que somos porque no muestra una realidad inmóvil, acartonada,

detenida en el tiempo. El flamenco es un fenómeno cultural en movimiento, que viaja a todos los rincones del planeta y vuelve, en muchas ocasiones, cargado de reminiscencias de otros lenguajes estéticos, de otros discursos musicales.

Apostar por el flamenco no es una responsabilidad atrincherada en un tributo simple al pasado. La visión retrospectiva es insuficiente, y por lo tanto no es válida, para configurar la impronta cultural de un país que necesita mostrarse y proyectarse más allá de sí mismo.

El flamenco ha generado su propia identidad, que marca algunos de los rasgos más definitorios de la cultura española lejos de nuestras fronteras, pero que deben ser entendidos desde una perspectiva cultural no sacrificada por el celofán del estereotipo, que lo tiñe todo de simpleza. Nada más lejano al flamenco, caracterizado por su extraordinaria riqueza creativa y por su complejidad.

Una dimensión existencial arrasadora. La universalidad por el sentimiento

El flamenco seduce. Es sugestivo. Nos emociona. Traslada como pocas expresiones artísticas las motivaciones, estímulos y reflexiones que definen nuestra existencia. En este sentido, «flamenco y existencialismo parten de un mismo origen: encontronazo con la realidad. Sin embargo, son bien diferentes en cuanto a su final. El existencialismo desemboca en una angustia tremenda y sin solución; el flamenco, por su parte, tiende a echar la pena y a enjugarla con su expresión» (García Chicón, 1991: 65).

La indiscutible dimensión existencial que reposa en las músicas, en las letras y en las coreografías del flamenco lo convierte en un arte sin fronteras, capaz de conectar emocionalmente con personas de todo el mundo porque el discurso de las emociones humanas es universal. Aquí radica la universalidad de un arte que trasciende a sí mismo, que incide en otras corrientes musicales y se deja influir por otros ritmos y expresiones. Olvidar esta potencialidad es renunciar a uno de los perfiles más de-

finitorios que definen la marca España desde un enfoque cultural, pero también comercial y turístico.

Tal como asegura la antropóloga Cristina Cruces, «el flamenco sirvió para expresar la comprensión del mundo que rodeaba a quienes lo crearon y practicaron [...] Sirvió a la integración social como un modo de ritualización de lo colectivo, trascendente y más sublime que la individualidad de su ejecución. Convirtió las percepciones de lo cotidiano y de lo universal en una base para la expresividad y el sentimiento. Y junto a esta finalidad directa, inintercambiable, junto al valor de uso del flamenco, se instaló una funcionalidad profesional y económica» (Cruces Roldán, 2003: 34).

De esta forma, «el flamenco es, ante todo, expresión, expresión de los sentimientos humanos, y los diferentes palos, la variedad de sus cantes, se adecuan a los diferentes estados de ánimos del hombre» (Vergillos, 1999: 44), pero también un arte profesionalizado y comercial, que forma parte de los gustos y consumos culturales de miles de personas en todo el mundo.

El flamenco es más dúctil que fósil. Es un arte en constante evolución. No es una reliquia. No es una forma estanca. No deja de reinventarse. «No es un fósil histórico como lo demuestran su permanente renovación y la capacidad de identificación que suscita entre los andaluces» (Cruces Roldán, 2003: 34). Su irreductible veta creativa es un tributo a la complejidad, a lo imprevisible, a la multiplicación de su riqueza y a la imprevisión de su destino. O, como afirma el profesor Arrebola, en el cante «el centro gravitatorio sería el hombre interior con sus sentimientos elementales de amor, odio, esperanza, temor, alegría, desesperación» (Arrebola, 1993: 16). Y es esta fuerza la que lo convierte en una propuesta cultural susceptible de emocionar a criaturas de todos los hemisferios.

Además, el flamenco no se ciñe al concepto tradicional y antropológico del folclore. Una de las características que revelan al flamenco frente a las manifestaciones folclóricas tradicionales es la persistencia de la

individualidad sobre el grupo, del yo sobre el nosotros. De esta forma, «la crónica de los dolores generales se concentró en el dolor particular y el épico mensaje denunciador de atrocidades se convirtió en solitario lamento: el ellos y el nosotros dejaron de ser sujetos primordiales y el imperio del yo se impuso en el verso y en las formas» (Ortiz Nuevo, 1985: 50). Por tanto, el flamenco es algo más que una música popular y un conjunto de tradiciones y costumbres.

En consecuencia, el valor musical y filosófico del flamenco traspasa lo folclórico. Si abundamos en la tradición folclórica española, encontramos sobre todo bailes acompañados de canciones para amenizar un abanico extenso de fiestas típicas, relacionadas con la siembra, la recolección, la vendimia o las celebraciones cristianas. El folclore se convierte así en la banda sonora para las distintas manifestaciones colectivas que componen la antropología popular. Sin embargo, en lo folclórico no trasciende la identidad de sus intérpretes, adscritos siempre a la disciplina de un conjunto vocal-instrumental que se percibe como un todo en su interpretación, salvo escasos intérpretes de modalidades muy popularizadas.

68

El flamenco, pues, se caracteriza por su extraordinaria permeabilidad y elasticidad creativa. Estamos ante un arte que es la consecuencia de un ingente número de contribuciones entre personales y colectivas. En síntesis, «el género flamenco es un género demasiado ecléctico para caracterizarlo de forma unidimensional» (Steingress, 1998: 104), pues ha evolucionado en función de la interacción con su entorno y de su íntima relación con la estructura social que lo predetermina.

La generalización del profesionalismo en el flamenco convierte el arte en un producto de consumo, en una actividad económica, en una fuente de riqueza. Desde una perspectiva materialista y mercantilista, el cante, el baile y el toque se han convertido en una mercancía, que se concibe para ser comercializada y se recibe como un objeto de compra, que se vende y nos muestra. Por eso, en la actualidad, el flamenco aparece bastante exonerado de esta aplastante carga de realidad individual, que recrea.

El flamenco se sube a la escena con el café cantante a mediados del siglo XIX, y no se baja desde entonces de ahí, pues comienza un viaje sin retorno, forjando un modelo representativo que se complica sobremedida con el concurso de los *mass media* y de los modernos sistemas de grabación y reproducción. Desde entonces, hemos entrado, sin reversión, en la era representativa del flamenco. El flamenco se representa en la escena y presenta lo más genuino de la cultura española por escenarios de todo el mundo.

El individuo y sus circunstancias constituyen el ingrediente fundamental para dotar de contenidos este arte de la narración existencial en primera persona en el que acaba convirtiéndose el flamenco. Pero, con el tiempo, han cambiado los protagonistas y el contexto social, económico y cultural donde se desenvuelven.

Desde una perspectiva existencial, el flamenco se alimenta de los grandes dramas, pasiones e imposibilidades que han asediado al ser humano desde que, en disposición del pensamiento abstracto, fue capaz de objetivarse, de pensarse, de razonar, de formular ideas sobre el mundo. No aposenta, pues, sus reflexiones sobre la vida en alambicados procesos mentales ni se visualiza luego por medio de complejas estructuras sintácticas. Aquí reside una de sus grandes paradojas: la indiscutible profundidad existencial de los temas abordados y la simplicidad electrizante de sus letras, la opción de adentrarse en las grandes tribulaciones de la existencia y convertirse al mismo tiempo en un producto cultural profesional y comercializado.

Por consiguiente, la estética del flamenco es esencialmente patética, porque se alimenta del *pathos*. En su acercamiento a la realidad, expuesta con claridad en el paisaje de sus temas preferentes, reproduce una firme ontología de lo concreto, de lo humano, de lo cercano, de lo real, de lo que nos afecta, nos limita, nos libera y nos consume cada día. Es un reflejo de la cotidianidad. Más próximo a lo dionisiaco y terrenal que a lo apolíneo y metafísico. No aspira a teorizar, a extraer conclusiones,

a descifrar enigmas. Su expresividad se basa en el relato de lo palpable. Su hermenéutica constituye, pues, un sencillo ejercicio de interpretación acerca de aquellas condiciones existenciales que vive o manifiesta el artista a través de su arte. Una constelación de causas y de representaciones que lo convierten en único y universal, al tiempo.

La discusión de las diferentes concepciones del flamenco como arte «se ha limitado, en general, a enfrentar lo puro, identificado normalmente con el pasado ideal, con la vanguardia, la mistificación, y consecuente degradación» (Vergillos, 1999: 65) y que su presente actual es admitido erróneamente como la floración de un pasado que debe congelarse tal cual para las generaciones venideras.

La defensa de esta tesis conservacionista no hace más que abortar y condicionar la evolución del flamenco de hoy, lo supedita a ser antes rescoldo que apuesta. En la ductilidad de este arte encontramos su proyección. En su arrasadora dimensión existencial está su irrefrenable proyección de universalidad. Sea por el paisaje descriptivo de sus letras que abrazan todos los grandes temas del ser humano; sea por la poderosa e ilustrativa estética de su baile; sea por las emociones que trasladan sus músicas, es un arte capaz de penetrar y sensibilizar a hombres y mujeres de todo el mundo. Y nada más que por eso, resultaría un derroche no contar con sus extraordinarias aportaciones en la elaboración de nuestra marca país.

70

Una internacionalización consolidada. Un país no puede prescindir de sus embajadas

El flamenco marca la diferencia cultural de España a los ojos del mundo. Sus creadores e intérpretes llevan décadas exhibiendo sus valores musicales, estéticos y humanos por los cinco continentes. Difícil recluirlo en las limitadas fronteras del estado nación, aunque sea aquí donde nace, se configura y expande. En su internacionalización encontramos un argumento para la esperanza. La crisis nos ha obligado a exportar

talento, una realidad extensible también al gremio de los artistas. Más proyección internacional supone más posibilidades laborales respecto a un mercado nacional donde el sector de las industrias y del consumo asociado a la cultura se ha visto especialmente contraído.

Desde una perspectiva exclusivamente cultural, en parte, somos conocidos en el mundo entero por la imparable expansión del flamenco. Nos proyecta como país y nos reviste de una identidad singularizada a través de su estética y de sus formas musicales. Existen academias para el aprendizaje del flamenco en sus tres modalidades posibles (cante, toque y baile, principalmente esta última) en los cinco continentes y las más importantes ciudades del mundo (París, Nueva York, Washington, Londres, Amsterdam, Tokio, entre otras) cuentan con ciclos específicos de flamenco en su programación escénica y musical.

Aquí hallamos una de las paradojas del flamenco: es la expresión cultural más nuestra y, al mismo tiempo, más internacionalizada. Como manifestación artística, ha deambulado siempre con facilidad por el terreno de la dualidad en lo estético, en lo conceptual, en lo musical, en lo humano. Es trascendente y liviano. Español e internacional, de aquí y de todo el mundo. Constituye una auténtica filosofía del ser humano. «Como el hombre no sólo tiene conflictos, sino que ya de por sí es un conflicto por su naturaleza dual: alma y cuerpo, bruto y ángel, tiempo y eternidad, nada prehistórica y destino absoluto, una filosofía del hombre tiene que ser, en este sentido, dualista» (Baseve Fernández, 1978: 21). Y el flamenco, lo es. Es capaz de transmitir la alegría en el compás de la bulería y la devastadora tristeza de la desazón en los lamentos profundos de una seguriya.

71

Una cuestión se presenta incontrovertible: el flamenco es internacional, pero tiene cuna, y esa cuna es España, muy especialmente a través de la creación cultural y musical que en los dos últimos siglos ha germinado en Andalucía, verdadera factoría cultural del país. Desde el sur, ha conquistado España; desde España, ha llegado a todos los rincones del planeta.

Muchos de los iconos culturales de España han tenido su génesis y su nutriente en Andalucía. El flamenco es un ejemplo. Una realidad que nos marca como país, que define nuestra manifestación cultural más distintiva, que se exhibe con éxito por los escenarios más prestigiosos del orbe, que forma parte de la programación musical y escénica de los teatros más importantes y que cosecha adeptos por todos los países, no importa la edad, el perfil social o la consideración académica.

En este sentido, el flamenco, como fenómeno artístico español que va más allá de la música y de España, debe ser entendido no solo como una manifestación de nuestro patrimonio, sino como una particular industria cultural que es capaz de generar riqueza y de atraer visitantes.

Ha transformado su demografía originaria, pero sigue dotando de creaciones y de una pléyade destacada de creadores e intérpretes al elenco de artistas españoles que llevan nuestra cultura por los teatros y escenarios del mundo entero. Dicho de otra manera, «aun admitiendo que el flamenco ha perdido su raigambre y su presunto sentido ritual, lo cierto es que continúa haciendo gala de su legítima y extraordinaria capacidad para reinventarse a sí mismo» (Caballero Bonald, 2005: 123), para seguir exhibiéndonos en el mundo, para continuar aportando rasgos diferenciadores y positivos a la marca España en los cinco continentes.

72

En el *marketing* de productos culturales funciona eficazmente el axioma «ir para que vengan y calidad para que vuelvan». Es importante contar con una planificada promoción internacional que permita mejorar el posicionamiento respecto a manifestaciones artísticas similares que compiten por un mismo segmento comercial y que persiguen un determinado perfil de público objetivo, en este caso los potenciales consumidores/espectadores de música de raíz. Y al mismo tiempo, resulta crucial disponer en el lugar de origen de una oferta patrimonial, escénica y museística de excelencia que compense el esfuerzo del desplazamiento y garantice la provisión de un consumo singular, diferente, por cuestiones culturales, sociales y antropológicas, al que puede producirse en otros puntos.

No hablamos de un concepto trivial. Para Jeff Davis, «el posicionamiento de la marca es el lugar que usted quiere que su marca posea en la mente de los consumidores: el beneficio en el que usted quiere que piensen cuando piensan en su marca. Debe ser relevante y responder a las necesidades del mercado. Debe diferenciarse de la competencia y, lo que es más importante, debe ser valorado» (Davis, 2002: 109). Todas estas virtualidades las procura el flamenco: es relevante, se diferencia de la competencia y es cada vez más valorado internacionalmente.

Atraídos por el flamenco, nos llegan visitantes desde todos los rincones del mundo y, al mismo tiempo, el flamenco se ha propagado mundialmente por medio de festivales y eventos de distinta naturaleza y, muy especialmente, gracias al uso de las nuevas herramientas tecnológicas y comunicativas. Es un filón turístico, es generador de riqueza, y no solo cultural, y contribuye, en consecuencia, a la definición de las representaciones e imágenes que otorgan una visión diferenciada de España. Esto es, el ámbito específico donde infiere sus análisis y efectos la definición y proyección de la marca país.

73

En la edición XVII del Festival de Jerez, última celebrada hasta el momento (febrero-marzo 2013), un total de 34.620 personas asistieron a las 140 actividades programadas. Como siempre, destacó especialmente el área formativa. Sus 44 cursos de baile y 1.085 plazas ofertadas alcanzaron, pese a la crisis, un 88,6% de matriculación en las plazas ofertadas. Los participantes procedían de 38 países diferentes. Una delegación internacional encabezada por japoneses, seguidos de franceses, alemanes, españoles, brasileños, suizos y norteamericanos.

Otra cifra que demuestra la potente atracción internacional del flamenco la encontramos en el balance de la última Bienal de Sevilla (septiembre 2012). Se vendieron más de 54.000 entradas para los 71 espectáculos programados. La adquisición *on line* de tiques es un indicador económico de referencia. Se compraron entradas desde numerosos lugares del mundo. Un *ranking* internacional liderado por Francia, Italia,

Japón, Alemania y Rusia. Además, de los más de 500 profesionales de los 115 medios de comunicación de todo el mundo acreditados por la organización para la cobertura de las distintas actuaciones programadas, 31 trabajaron para medios extranjeros, desplazados en misión informativa especial desde Portugal, Holanda, Reino Unido, Japón, Eslovenia, Brasil, Suecia, Italia, Francia o Argentina.

Comprobamos, pues, cómo la extensa (en los cinco continentes) e intensa (con miles de actividades diferenciadas cada año) internacionalización del flamenco lo convierte en un privilegiado embajador cultural de España en el mundo que, por responsabilidad y desde el criterio coherente de la optimización de esfuerzos y recursos, no puede ser indiferenciado.

Ahora bien, nos encontramos ante un arte dual y paradójico, que manifiesta una suerte de estructurales contradicciones y debilidades que dificultan un manejo actualizado de sus datos y que, en consecuencia, imposibilita la oportunidad de disponer de un análisis cuantitativo estructurado en diferentes áreas de estudio: actividad económica, agenda de actividades, producción de espectáculos, relaciones laborales, etc.

74

Dicho de una manera más gráfica y como fue avanzado más arriba, del flamenco se conocen todas las letras (es abundante y profusa la investigación de la lírica flamenca desde ámbitos de conocimiento como la Literatura, la Musicología, la Antropología, la Sociología o la Historia), pero se desconocen la mayoría de sus números. Existen pequeños islotes en un mar de desconocimiento, caso de los balances estadísticos de los grandes festivales (Bienal de Sevilla, Festival de Jerez, como hemos comprobado con anterioridad) y del Estudio de Económico sobre la importancia del flamenco en las industrias culturales de Andalucía, realizado en 2010 por encargo de la entonces Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía al equipo de investigación de la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales de la Universidad de Cádiz, liderado por José Ruiz Navarro, catedrático de Organización de Empresas.

La falta de datos estructurados sobre la actividad del flamenco dentro y fuera de nuestras fronteras impide un análisis metódico y en profundidad sobre el impacto de sus cifras en el mundo. No existe un caudal de líneas de estadísticas que tracen la secuencia, describan un histórico de actuaciones y apunten hacia conclusiones cerradas. Las fuentes son dispersas y los números no responden a patrones de análisis definidos, pero, aun así, una evidencia parece innegable: la consolidada internacionalización del flamenco más allá de España e incluso de nuestro entorno europeo.

Encontramos datos sueltos y sin orden pero que, en su conjunto, permiten configurar una especie de cuadro puntillista en donde cada uno de los hitos compone un fragmento en el abigarrado paisaje internacional del flamenco. La percepción del todo nos proporciona una perspectiva aproximada de su dimensión y de su presencia en los cinco continentes. De este modo, solo acudiendo a una singular diversidad de fuentes de documentación, que constituyen igualmente un retrato de la dinámica imprevisible del flamenco, podemos encontrar números para el discernimiento.

75

Internet es todo un ejemplo. La red ha sido en los últimos años un cauce propiciatorio para la expansión del flamenco en los cinco continentes. Ha funcionado como motor y como espejo dentro un proceso de internacionalización ya lanzado, que ahora ha encontrado su propio sitio en el universo *on line*. Una labor de acogida (lugares específicos) y refuerzo (intensifica la irradiación del flamenco en un espacio virtual sin fronteras y sin apenas controles) que, desde el enfoque del análisis del flamenco, ha reportado nuevos bancos de datos y la aparición de valiosas fuentes secundarias para la investigación como objeto de estudio singularizado.

Con independencia de la polisemia y de la multiplicidad de acepciones del concepto, si introducimos en el buscador Google el término «flamenco», nos aparecen enseguida en torno a 38 millones de entradas. Inmensamente más que el poco más de un millón de resultados que en-

contramos al teclear «sardana» o los 140.000 de «muñeira». Internet es un medidor de la magnitud de cualquier fenómeno en el mundo, de su repercusión, uso y expansión.

Estamos, por tanto, ante un vehículo de comunicación con un creciente protagonismo y un crecimiento geométrico que ha convulsionado nuestras vidas y la manera de comunicarnos, de interaccionar con los demás y de acceder a la información. Y del que, por supuesto, se ha beneficiado también el flamenco. Una inconmensurable base de datos, de flujo continuo, disponible las 24 horas del día y accesible prácticamente desde cualquier parte del mundo. Un cauce de comunicación que, además, se comporta como una inagotable fuente documental, a la que hay que recurrir necesariamente, pero con prudencia.

76

Son millares los sitios del flamenco en Internet. Las páginas webs, los blogs y la presencia en redes sociales de instituciones, empresas, compañías, peñas, artistas, investigadores, aficionados y demás integrantes de la amplia sociología flamenca. Entre todos, han relocalizado este arte en la red y han acrecentado su acusada internacionalización, que no es de ahora, pero que en la actualidad, gracias al impulso de las nuevas tecnologías y formas de comunicación, ha encontrado una expansión sin precedentes.

Si reparamos en los contenidos de determinados alojamientos *on line*, podemos extraer datos aproximados que dimensionan su internacionalización. Es el caso de <http://festivalesflamencos/blogspot.com.es>. Haciendo un recuento del amplio listado de actividades escénicas relacionadas con el flamenco que se citan en este blog, podemos tener una idea cercana de la profusión de espectáculos y de eventos registrados dentro y fuera de nuestras fronteras. El resultado cuantitativo no es más que la punta del iceberg de una realidad tan compleja que es imposible reducirla a números. Aun así, los datos son sonoros, nunca mejor dicho si se acepta el oxímoron. Se citan más de 1.830 eventos flamencos. No se especifican la repetición (número de representaciones), ni la fecha (lugar específico en el calendario), ni la periodicidad, ni la naturaleza de los

mismos (salvo las asociaciones de contenidos relacionadas directamente con el nombre de la actividad: festivales, certámenes, ciclos, circuitos, encuentros, galas, homenajes, veladas, noches flamencas, recitales, seminarios, semanas culturales, etc.). Una declinación en detalles indispensable para precisar las categorías, estimar los contenidos y analizar sus actividades.

En la categoría de festivales internacionales, este mismo blog enumera medio centenar repartidos por todo el mundo. Junto a los más conocidos y consolidados (Flamenco Festival Nueva York, Flamenco Festival Londres, Festival de Mont de Marsan, Festival de Nîmes, Quartier d'Été de París, Siete soles-siete lunas de Lisboa o el Festival de Amsterdam), hace mención a una profusa actividad de programaciones flamencas en distintos y dispares lugares del mundo: Afro-Flamenco de Dakar (Senegal), Festival Internacional de Artes de Costa Rica, festivales de Roma, Nápoles, Milán o Turín en Italia, Festival Flamenco de Chequia, Flamenco Festival Vancouver (Canadá) o el festival de flamenco de Chile, entre otros.

77

Pero no solo de festivales vive la internacionalización del flamenco. Un análisis de la información que, en el apartado *Guía de flamenco*, ofrece la web <http://www.deflamenco.com> nos permite ir más allá del horizonte escénico para calibrar otros indicadores relacionados con la divulgación, transmisión y comercialización del mismo. Esta web enumera, entre escuelas, tablaos, tiendas, peñas, revistas, concursos o festivales –además de otros indicadores de referencia–, 3.327 sitios vinculados a la actividad del flamenco solo en España, en donde concreta (con dirección y datos de localización) la existencia de 989 escuelas, 130 tiendas, 128 tablaos o 517 peñas.

Al margen de España, este sitio web recoge también una importante actividad flamenca en el resto de Europa, como prueban las 319 escuelas, los 15 tablaos o las 36 peñas que se citan. Unas estadísticas que se amplían con la fotografía de los restantes continentes, en donde se señalan 357 escuelas, 33 tablaos y 12 peñas, con especial significación de da-

tos en América Latina, Estados Unidos y Japón. Datos que, sin ser totales ni definitivos, demuestran la larvada internacionalización del flamenco.

Estamos ante nuestro arte más internacional. La irreversible proyección sin fronteras en todas las direcciones nos lleva a una doble conclusión: el flamenco es cada vez menos nuestro y más universal. De todas formas, es imposible entender nuestra cultura sin la presencia destacada del flamenco. Sería imposible definir la marca cultural de España sin su concurso.

En este sentido, el acentuado protagonismo del flamenco en la configuración de la marca país es bueno para España (garantiza diferenciación positiva) y es bueno para el flamenco, en la ampliación de un necesario proceso de internacionalización que se inició hace años y que, desde el primer momento, constituyó un escaparate cultural y una esperanza laboral. En este terreno, las nuevas tecnologías de la comunicación han favorecido esta propagación. Posibilitan estar sin ir e ir por estar. Una retroalimentación permanente desde la perspectiva de su internacionalización.

78

¿Cómo omitir en la configuración de la marca España las aportaciones de un arte que nos diferencia? ¿Cómo ignorar que trasciende la severidad de las fronteras al abordar los temas universales de la condición humana y, en consecuencia, su capacidad de emocionar a hombres y mujeres de todo el mundo? ¿Cómo prescindir de su consolidada internacionalización y de su ganado protagonismo de embajador cultural de nuestro país? Tres realidades que convergen en un mismo punto: la coherencia, casi necesidad, de contar con el flamenco para la definición y proyección posterior de nuestra imagen de marca en el mundo.

Un algoritmo eficiente para estudiar la similitud melódica de los cantes flamencos

J. C. Rizo-Massia

J. M. Díaz-Báñez

Resumen

En este trabajo se estudia la similitud melódica entre cantes flamencos usando el paradigma *Dynamic Time Warping* como medida. Centramos nuestro estudio en un grupo de estilos en particular, las tonás, cantes flamencos a capela, caracterizados por ser cantes *ad libitum* y por su alto grado de complejidad en la ornamentación. Se muestra que esta medida de similitud discrimina correctamente variaciones entre estilos. Con relación a la aceleración de los algoritmos de similitud clásicos, nuestra estrategia calcula una segmentación eficiente del contorno melódico previa a la aplicación de la medida de similitud. Se demuestra que nuestro método obtiene mejores resultados (tanto en eficiencia como en precisión) que otros algoritmos existentes.

80

1. Introducción

Pese a la existencia del flamenco desde hace más de un siglo y al gran arraigo cultural y social que posee, no ha sido hasta hace relativamente poco cuando se ha querido someter este arte al juicio de la ciencia. Posiblemente, este hecho ha estado motivado por el carácter anárquico y sentimental del propio cante flamenco, ya que, aunque sus formas y estilos están claramente definidos, la tradición oral ha hecho que estos se superpongan y mezclen de tal forma que resulta muy complejo establecer un patrón fijo e inamovible de cada palo.

El flamenco es la música tradicional más importante en Andalucía, y goza además, de gran interés internacional. La música flamenca es fundamentalmente de tradición oral, lo que dificulta, y hace más interesante a la vez, su estudio científico. Por otra parte, la conservación de esta música de generación en generación hace que la melodía juegue un papel crucial en la evolución y clasificación de los distintos estilos del flamenco, siendo este uno de los problemas abiertos más apasionantes del área.

La Teoría Computacional de la Música es un campo de creación relativamente reciente. La música y las matemáticas han estado relacionadas desde al menos 2.500 años, cuando Pitágoras descubrió que los intervalos más consonantes provenían de proporciones simples y pequeñas. Desde entonces, la interacción entre música y matemáticas no ha hecho sino crecer. Y ha sido en las últimas décadas cuando se ha producido una revitalización como consecuencia de la introducción de los métodos computacionales en el análisis de la música. Las técnicas computacionales y modelos matemáticos utilizados en el área de investigación de la Teoría Computacional del flamenco, pertenecen al campo de la Music Information Retrieval (MIR)¹.

81

Por su parte, la clasificación de los estilos flamencos con un procedimiento automático está sujeto a diversas dificultades (incluso manualmente). Sin embargo, aunque dos interpretaciones de un mismo palo puedan sonar muy diferentes para un oído no acostumbrado al flamenco, detrás de cada estilo existe un patrón o esqueleto melódico que tiene memorizado el cantaor, de tal suerte que, cuando interpreta el cante, lo impregna de ornamentación y melismas propios del flamenco y que hacen bastante compleja la detección de tal patrón definitorio del estilo. De cualquier modo, resulta evidente que encontrar un método efectivo y eficiente de cálculo de similitud melódica en el cante flamenco no deja de ser un reto apasionante y complejo.

1 N. Orio, «Music retrieval: a tutorial and review», *Foundations and Trends in Information Retrieval*, vol. 1 (2006), pp. 1-90.

Existen trabajos actuales donde se proponen medidas de similitud melódica en el contexto del flamenco. Tal es el caso de los trabajos del grupo COFLA². Así en uno de ellos³ se propone el uso de una distancia que combina el uso de la *distancia de edición* sobre dos contornos melódicos y una *distancia vectorial* sobre una cadena simbólica de variables musicales previamente definidas para los cantes de tonás.

En este trabajo presentamos un procedimiento novedoso de cálculo de similitud melódica que permite la distinción de distintas variantes del flamenco. Lo aplicamos aquí a los cantes por Tonás, concretamente Debilas y Martinetes, pero puede usarse obviamente a otros estilos menos ornamentados.

2. El método del DTW

82

Este algoritmo de similitud conocido por sus iniciales DTW⁴ se aplica cuando las dos secuencias que se van a comparar pueden variar en tiempo o velocidad, es decir, cuando ambas secuencias tienen diferente longitud. Es muy utilizado en aplicaciones de reconocimiento automático del habla, donde el sistema puede recibir una misma palabra enunciada a diferentes velocidades.

En nuestro caso, las secuencias de entrada serán las dos melodías que queremos comparar. En general, el funcionamiento del algoritmo se basa en la búsqueda de un camino óptimo de coincidencia entre dos secuencias con ciertas restricciones. Las secuencias se transforman de forma no lineal en el tiempo, de modo que son comprimidas o expandidas en el tiempo para que tengan el mismo tamaño, y así poder compararlas

2 <http://mtg.upf.edu/research/projects/cofla>.

3 J. Mora; F. Gómez; E. Gómez; F. J. Escobar-Borrego; J. M. Díaz-Báñez, «Characterization and melodic similarity of a Cappella flamenco cantes», International Society for Music Information Retrieval Conference, ISMIR, 2010.

4 H. Sakoe; S. Chiba, «Dynamic programming algorithm optimization for spoken word recognition. Acoustics, Speech and Signal Processing», *IEEE Transactions*, 26 (1) (1978), pp. 43-49.

punto a punto. Una variante del algoritmo DTW, conocida como *Context-Dependent Dynamic Time Warping*⁵ fue utilizada para la localización de patrones melódicos predefinidos y diferenciadores de estilos en el contexto de los fandangos de Huelva.

El alto grado de complejidad del método DTW, tanto en tiempo como en espacio, crea la necesidad de establecer estrategias o métodos que aceleren el comportamiento del algoritmo DTW original. Se han realizado muchos esfuerzos en este sentido para la búsqueda de similitud de cadenas simbólicas y numéricas bajo el paraguas del algoritmo DTW. Dos de las propuestas más usadas son las que se basan en establecer restricciones en las trayectorias de búsqueda, como son las bandas de Sakoe-Chiba o el paralelogramo de Itakura. Recientemente se ha propuesto un algoritmo más rápido, FastDTW⁶, que obtiene una aproximación mediante la proyección de trayectorias que calcula el método DTW para distintos niveles de reducción.

3. La segmentación. El algoritmo FITTING

83

El algoritmo de aproximación FITTING⁷ fue propuesto para simplificar cadenas ortogonales. Proponemos aquí el uso de este método para segmentar las melodías del cante flamenco. Aplicando este algoritmo sobre la curva melódica, se obtiene una representación discreta de la curva original (segmentación) de mínima longitud para un error o umbral fijado de antemano. Teniendo en cuenta que las máximas variaciones de tono en el cante flamenco están contenidas en una octava musical, la elección de valores de umbral comprendidos entre uno y medio semitono parece adecuada para capturar el esqueleto melódico de la pieza (ver Figura 1).

5 A. Pikrakis; F. Gómez; S. Oramas; J. M. Díaz-Báñez; J. Mora; F. Escobar; et al., «Tracking Melodic Patterns in Flamenco Singing by Analyzing Polyphonic Music Recordings», *ISMIR*, 2012, pp. 421-426.

6 S. Salvador; P. Chan, *FastDTW: Toward Accurate Dynamic Time Warping in Linear Time and Space*. *KDD Workshop on Mining Temporal and Sequential Data*, 2004, pp. 70-80.

7 J. M. Díaz-Báñez; J. A. Mesa, «Fitting rectilinear polygonal curves to a set of points in the plane», *European Journal of Operational Research*, 130, (1) (2001), pp. 214-222.

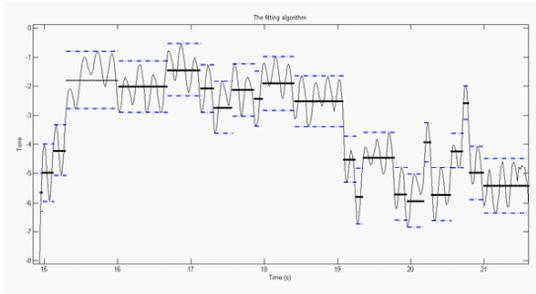


Figura 1: Segmentación de la frecuencia fundamental f_0 realizada por el algoritmo fitting.

A continuación se describe el algoritmo sin entrar en detalles técnicos. Dado un conjunto de puntos $P=\{p_1, p_2, \dots, p_n\}$ en un espacio bidimensional y una tolerancia al error α , se trazan segmentos verticales (ventanas) V_i de longitud 2α centrados en cada punto p_i . La restricción fijada de que cada punto de la curva melódica inicial esté dentro del intervalo V_i es equivalente a decir que la función escalonada (segmentación) intercepta cada uno de estos segmentos de longitud 2α . Barriendo de izquierda a derecha, el algoritmo trata de interceptar tantas ventanas consecutivas como sea posible, antes de empezar un nuevo escalón y repetir el procedimiento.

84

El segmento vertical V_i define un intervalo $Y=[y_i^+, y_i^-]$ donde y_i^+ e y_i^- denotan las coordenadas del punto final superior y inferior de y respectivamente. Recorriendo de izquierda a derecha se mantiene la intersección Δ de los intervalos hasta que se llega a un segmento V_j no interceptado por Δ . En este caso se termina la construcción del segmento, y se empieza un nuevo escalón (segmento horizontal).

El tiempo computacional (rapidez) de este algoritmo es excelente y construye una cadena de segmentos horizontales de mínima longitud que representa la segmentación de la melodía con una tolerancia α .

4. Nuestra estrategia

La ineficiencia del método clásico DTW, tanto en tiempo como en espacio, crea la necesidad de establecer estrategias o métodos que acele-

ren el comportamiento del algoritmo DTW original.

A la hora de enfocar una estrategia para mejorar la complejidad del algoritmo DTW, es posible considerar dos alternativas para diseñar una medida de similitud melódica:

1. Aplicar alguna estrategia de simplificación del DTW, por ejemplo, FastDTW, bandas de Sakoe-Chiba, o alguna otra, y obtener una medida de similitud aproximada asumiendo los errores que ello conlleva.
2. Aplicar el algoritmo clásico del DTW sobre una aproximación de los datos de entrada (de la melodía) calculada mediante algún método de segmentación.

En este trabajo se adoptará la segunda estrategia. Por lo tanto, nuestro objetivo se centra en discretizar la envolvente de la frecuencia fundamental extraída con herramientas existentes (Smstools2, Melody, Mami o similares) en pequeños segmentos o secuencias, de modo que las medidas de similitud no se alteren globalmente. La complejidad temporal de los algoritmos de segmentación utilizados varía desde el orden de la duración de la propia pieza (muy lento), en el caso de usar la segmentación obtenida por el Smstools2, hasta la gran velocidad ofrecida por el método basado en el algoritmo Fitting.

85

A modo de resumen la estrategia combinada que proponemos se llevará a cabo en los siguientes pasos:

1. Obtención de la frecuencia fundamental (que llamamos f_0) de las piezas a analizar mediante métodos de análisis de *pitch*⁸.
2. Pre-tratamiento de la frecuencia fundamental para la eliminación de silencios y posibles datos espurios.
3. Normalización de la frecuencia fundamental a una frecuencia de referencia.

8 E. Gómez; J. Bonada, «Towards computer-assisted flamenco transcription: An experimental comparison of automatic transcription algorithms as applied to a cappella singing», *Computer Music Journal*, 37 (2) (2013), pp. 73-90.

4. Segmentación usando el método elegido.
5. Aplicación del algoritmo DTW y obtención de la matriz de distancias.

Describimos brevemente a continuación las etapas del método:

4.1. Primer paso: obtención de la frecuencia fundamental

Para la obtención de la frecuencia fundamental (f_0) se hará uso de métodos de análisis de *pitch*, con él se obtendrá a partir de la grabación de audio en formato *.wav, en mono, con una frecuencia de muestreo de 44.1 kHz.

4.2. Segundo paso: pre-tratamiento de la frecuencia fundamental

Los datos extraídos poseen silencios y datos espurios que no aportan información y distorsionan la forma del contorno melódico que se va a analizar, por lo que se realizará un pretratamiento de los datos para así tener un perfil melódico correcto. Los silencios y los datos espurios del tipo «valores negativos», han sido eliminados de forma automática, mientras que los datos espurios de tipo «valores excesivamente altos», han sido eliminados de forma manual mediante la inspección del contorno.

4.3. Tercer paso: cuantización y normalización

Al estar los datos de la frecuencia fundamental en Hz, debemos normalizarlos para poder comparar todos los cantes en base a una frecuencia de referencia. La frecuencia de afinación tomada como referencia es 440 Hz, que en el código de notas MIDI representa la nota LA 4ª. Para normalizar la frecuencia fundamental, se realizará una conversión a semitonos, tomando como se ha dicho como frecuencia de referencia 440 Hz.

4.4. Cuarto paso: segmentación

Como se ha comentado en la introducción a la metodología a seguir,

la base fundamental de la estrategia escogida es simplificar los datos de entrada al algoritmo DTW mediante una segmentación del contorno melódico. Dicha segmentación se realizará mediante la implementación en código de Matlab del algoritmo Fitting.

La segmentación obtiene una representación discreta mínima de la curva de contorno melódico para un rango fijado de tolerancia al error α , el cual marca el grado de aproximación de la representación discreta a la real continua, esto es, a menor α más similar es la aproximación a la real, conteniendo mayor número de componentes. A su vez, a mayor α se obtendrá una aproximación con mayor error pero con un menor número de componentes. En este escenario, se ha de encontrar una solución de compromiso entre la eficiencia y la eficacia del algoritmo al establecer un α determinado. Dicho problema se resolverá en la próxima sección, al realizar pruebas con distintos α y determinar los tiempos de computación y los errores que éstos poseen. La resolución mínima que se considera para el parámetro α es de medio semitono, es decir, la ventana se fija con una altura de 1 semitono. En la siguiente figura se representa la segmentación de una Debla interpretada por Antonio Mairena.

87

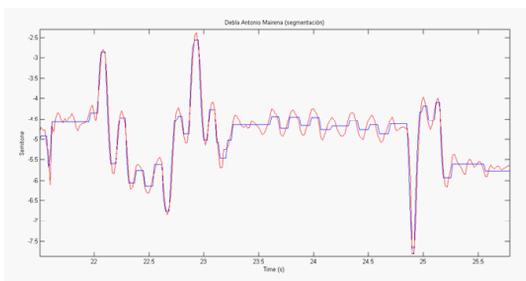


Figura 2: Detalle de la segmentación.

A medida que se disminuye el parámetro α , la aproximación de la función discreta (segmentación) se ciñe mejor a la función continua (contorno melódico), pero por el contrario, como se ha dicho antes, el número de componentes, o segmentos por los que la representación discreta aproxima al contorno melódico, aumenta. La tabla siguiente muestra un ejemplo del cambio de número de componentes de la segmentación de

una Debla interpretada por Antonio Mairena.

α	Nº de segmentos obtenidos
2	70
1	174
0,5	398

Tabla 1: Número de segmentos para cada tolerancia al error.

4.5. Quinto paso: aplicación del algoritmo DTW y obtención de la matriz de distancias

En este paso de la estrategia se llega a lo novedoso del algoritmo SDTW: la aplicación del algoritmo DTW clásico sobre el contorno segmentado de los audios que forman el corpus de cantes elegidos. Con ello, se calculan las distancias o diferencias numéricas entre los cantes del corpus.

5. Medidas de rendimiento

88

Con el fin de evaluar y comparar nuestro algoritmo con otras estrategias usaremos diferentes medidas de rendimiento o bondad. Las describimos brevemente:

- Una representación gráfica de las distancias obtenidas mediante la creación de árboles filogenéticos. Se hará uso de técnicas de Bioinformática⁹ que son capaces de construir un árbol que refleja las relaciones entre sus miembros. Un análisis similar se realizó por primera vez para la música flamenca en un artículo sobre la evolución rítmica del flamenco¹⁰.
- Test de Mantel¹¹ para cuantificar la correlación entre las matrices de distancias para cadenas melódicas no segmentadas y segmentadas.

9 D. H. Huson, «SplitsTree: analyzing and visualizing evolutionary data», *Bioinformatics*, 14 (1) (1998), pp. 68-73.

10 J. M. Díaz-Bañez; G. Farigu; F. Gómez; D. Rappaport; G. T. Toussaint, «El compás flamenco: a phylogenetic analysis», en *Proceedings of BRIDGES: Mathematical Connections in Art, Music and Science*, 2004, pp. 61-70.

11 N. Mantel; R. S. Valand, «A technique of nonparametric multivariate analysis», *Biometrics*, vol. 26, no. 3 (1970), pp. 547-558.

Este análisis de correlación provee como resultado la correlación entre dos matrices y se acerca a 1 en caso de fuerte correlación.

- De otro lado, el uso de las métricas Precision & Recall¹² y F-measure¹³ para cuantificar la bondad, en términos de precisión y efectividad, de la clasificación generada. Estos parámetros se acercan a 1 en caso de concordancia completa entre la clasificación dada por la estrategia y la clasificación propia del corpus TONÁS¹⁴, que se tomará como *Ground Truth* (base cierta anotada manualmente por expertos de flamenco).
- Para cuantificar la eficiencia del método usado en cada procedimiento, mediremos el tiempo que consume la computadora es completar la estrategia completa.

Para el cálculo de las métricas Precision & Recall y F-measure, se establecen términos usuales en tareas de clasificación (verdadero positivo, falso positivo, falso negativo y verdadero negativo) en base a comparar la *predicción de un método de clasificación* frente a un juicio externo o *Ground Truth*. Finalmente, para establecer la clasificación de un determinado audio usaremos el método de clasificación supervisado *k-NN*¹⁵ con $k=3$, esto es, diremos que un audio corresponde a un martinete si los 3 audios más cercanos a él son martinetes.

89

6. Resultados con el corpus de tonás: precisión, efectividad y eficiencia

Evaluamos nuestra estrategia en una colección de música o corpus, compuesto por 24 fragmentos representativos de dos estilos de cantes a capela (12 deblas y 12 martinetes) seleccionados del corpus TONÁS.

12 C. J. van Rijsbergen, «A new theoretical framework for information retrieval», en *Proceedings of the 9th annual international ACM SIGIR conference on Research and development in information retrieval*, ACM, 1986, pp. 194-200.

13 C. J. van Rijsbergen, «Foundation of evaluation», *Journal of Documentation*, 30 (4) (1974), pp. 365-373.

14 <http://mtg.upf.edu/download/datasets/tonas>.

15 N. S. Altman, «An introduction to kernel and nearest-neighbor nonparametric regression», *The American Statistician*, 46 (3) (1992), pp. 175-185.

Esta colección monofónica fue elaborada por el grupo Cofla en el marco de un estudio sobre la similitud y clasificación de diferentes estilos de cantes a capela. Los archivos se transcribieron manualmente para así generar un *dataset* (conjunto de datos) fiel a la realidad.

Se han realizados distintas pruebas combinando los siguientes métodos de segmentación y cálculo de similitud que se exponen a continuación:

- **Procedimiento A:** DTW sobre la frecuencia fundamental no segmentada.
- **Procedimiento B:** Segmentación usando el algoritmo Fitting con alfa desde 2 hasta 0,5 y aplicación del método DTW sobre ella.
- **Procedimiento C:** Método aproximado DTW Sakoe-Chiba con ancho de banda: 250, 100, 25.

Mostramos en primer lugar los árboles filogenéticos que se generan a partir de la matriz de distancias de los distintos métodos que se obtienen con la herramienta SplitTree.

90

• Árboles filogenéticos:

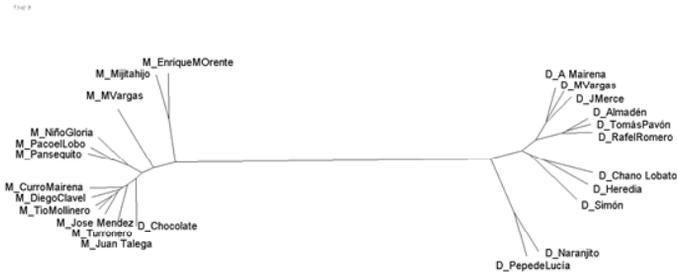


Figura 3: Árbol filogenético procedimiento A.

El árbol de la figura 3, muestra una perfecta discriminación entre los dos estilos tratados, salvo el caso de la debbla de Chocolate, que, de hecho, es razonable su localización porque el cantaor realiza una interpretación alejada del canon de la debbla.

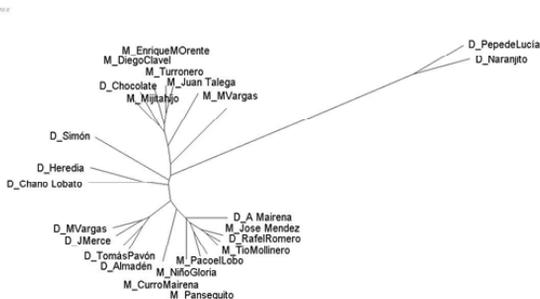


Figura 4: Árbol filogenético procedimiento B con $\alpha=2$.

La figura 4 muestra que con una tolerancia al error de 2 semitonos, el algoritmo SDTW no es capaz de establecer una discriminación entre estilos.

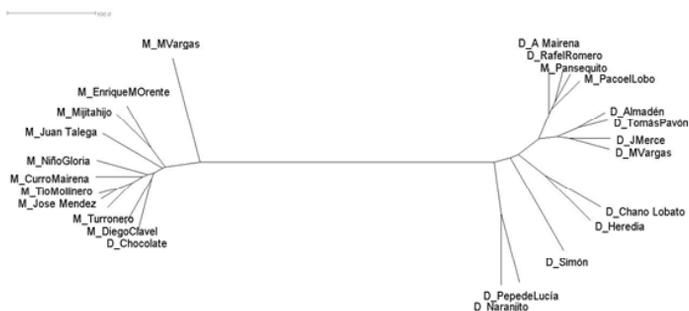


Figura 5: Árbol filogenético procedimiento B con $\alpha=1$.

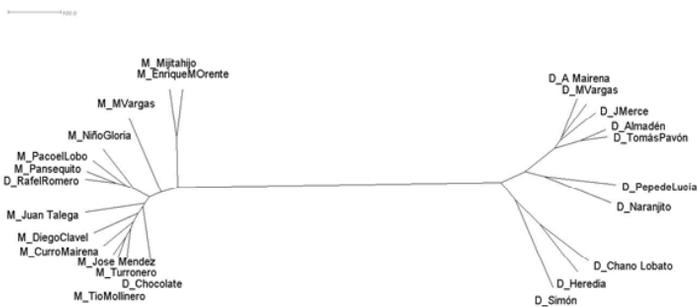


Figura 6: Árbol filogenético procedimiento B con $\alpha=0,5$.

Las figuras 5 y 6, muestran unas clasificaciones de estilos aceptables encontrando como máximo dos elementos mal clasificados.

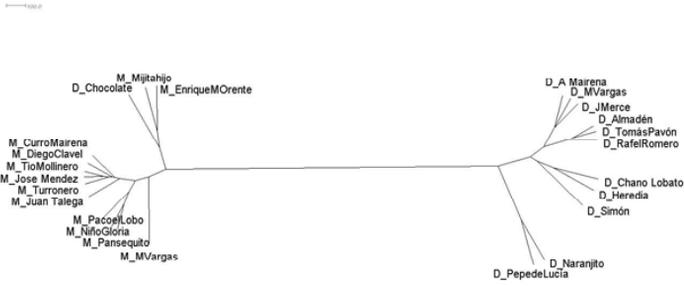


Figura 7: Árbol filogenético procedimiento C con ancho de banda=250.



Figura 8: Árbol filogenético procedimiento C con ancho de banda=100.

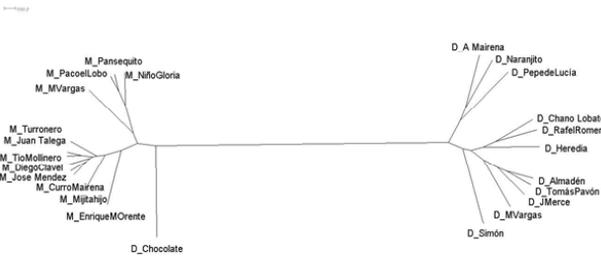


Figura 9: Árbol filogenético procedimiento C con ancho de banda=25.

Los árboles filogenéticos obtenidos mediante el procedimiento en el que aplicamos el método de aproximación de Sakoe–Chiba, la clasificación de estilos es correcta pues sólo encontramos como elemento mal clasificado la interpretación de la debla grabada por Chocolate.

- Métricas de precisión, efectividad y eficiencia:

En la siguiente tabla mostramos los parámetros que miden la calidad de las distintas estrategias:

		Mantel	Precisión	Recall	F-measure	Tiempo (s)
PRUEBA A		1	0.94	0.67	0.78	2.29×10^3
PRUEBA C	r=250	0.98	0.95	0.75	0.91	699.09
	r=100	0.93	0.95	0.95	0.95	578.11
	r=25	0.90	0.94	0.91	0.93	478.56
PRUEBA B	$\alpha=2$	0.82	0.80	0.33	0.47	13.75
	$\alpha=1$	0.91	0.93	0.54	0.68	71.26
	$\alpha=0,5$	0.95	0.94	0.62	0.75	246.06

Tabla 2: Tabla resumen.

8. Conclusiones

A la luz de los datos de la tabla 2 podemos concluir lo siguiente respecto a los distintos procedimientos seguidos:

- Procedimiento A: Este procedimiento proporciona altos valores para las distintas métricas de precisión y efectividad. En términos de eficiencia es el procedimiento que más tiempo consume en completarse y, por tanto es inoperante para trabajar con un corpus amplio de cantes flamencos.
- Procedimiento C: Los resultados de precisión y efectividad son incluso mejores que en el procedimiento A, lo cual parece contradictorio, pues aquí se calcula una aproximación. Esto puede estar motivado porque para los cantes estudiados la restricción a una banda no penaliza el cálculo del camino óptimo que calcula el método DTW. Sin embargo, esto no se generaliza para todos los cantes. Con relación a la eficiencia, al restringir las trayectorias el número de elementos con los que tiene que operar el algoritmo DTW se mejora el tiempo de ejecución con respecto al procedimiento A pero es menos eficiente que el procedimiento B.

- Procedimiento B: Es el procedimiento que proponemos para el problema de la detección eficiente de similitud melódica en el cante flamenco. Destacamos la rapidez de ejecución para el caso $\alpha=1$, para el cual los valores de precisión y efectividad son bastante aceptables.

Para finalizar, concluimos que se ha propuesto en este trabajo un nuevo algoritmo eficiente para el cálculo de similitud melódica para cantes ornamentados. Está basado en el conocido algoritmo DTW y permite realizar discriminación entre cantes del grupo de las tonás. El método supone aplicar una estrategia combinada que ejecuta una simplificación de la melodía con anterioridad a la aplicación del propio algoritmo DTW como medida de similitud. Los resultados son prometedores tanto en eficiencia como en eficacia y pueden extenderse a otros palos del flamenco donde se deben obtener incluso mejores resultados para los cantes que posean menor grado de ornamentación.

Caracterización automática del cante flamenco a partir del análisis de grabaciones

Nadine Kroher

Emilia Gómez

Rafael Ramírez

Resumen

96

Debido a sus características improvisadas, los recitales de cante flamenco representan una fusión entre las reglas de un palo y la interpretación particular y espontánea de un cantaor. En este estudio llevamos a cabo una descripción computacional de los rasgos expresivos de un cantaor particular durante su actuación. En primer lugar procedemos a la extracción de descriptores a partir de un número importante de grabaciones de audio y luego desarrollamos un algoritmo que pueda identificar automáticamente al cantaor a partir de dichos descriptores, dentro de varios candidatos posibles. A diferencia de estrategias similares que se están utilizando para música comercial en el mundo occidental, no nos basamos únicamente en los descriptores de timbre para modelar las características específicas de un cantaor, sino que utilizamos a la vez el vibrato y características musicales de su interpretación de manera simultánea. Por la naturaleza amplia de este abanico de datos, obtenemos una mejora substancial en los resultados. Además, este estudio analiza similitudes melódicas en los recitales de cantes *a cappella*: Los palos tradicionales como el martinete, definidos mediante un esqueleto melódico común, están sujetos a unas fuertes alteraciones personales, tanto melódicas como rítmicas. Evaluamos unos modelos computacionales para percibir la similitud entre varias versiones del mismo cante, comparando sus predicciones a los resultados de una clasificación humana.

1. Introducción

La investigación sobre la recuperación de información musical es de gran importancia para gestionar grandes bases de datos musicales y proveer al usuario con recomendaciones y metadatos autogenerados. Aunque existe una gran variedad de tradiciones musicales y comunidades de apasionados a dichas tradiciones, la mayoría de los algoritmos están diseñados y adaptados para bases de datos cuyo contenido es principalmente música comercial del mundo occidental. Los estudios realizados han demostrado que la aplicación de las tecnologías de descripción automática de contenido existentes actualmente, tales como la identificación automática del cantante, a las bases de datos de música no occidental conducen a unos resultados comparativamente no tan eficientes. Por otra parte, el rendimiento se ve incrementado cuando las características de una tradición musical específica –tales como el sistema tonal subyacente, los estilos rítmicos clásicos o la instrumentación característica– son tomadas en cuenta durante la fase de elaboración. El cante flamenco es una forma artística de gran interés para este tipo de investigación debido a su expresión natural improvisada y a las divergencias con el sistema tonal occidental. Además algunos estilos de cante *a cappella* son de ritmo libre y acompañados de muy poca instrumentación. Pero estas características combinadas con la limitada existencia de grabaciones, muchas veces además de escasa calidad, representan el desafío principal para describir este estilo de manera computacional.

97

La identificación automática del cantante (segunda sección) es una meta apropiada para estudiar las propiedades individuales que describen a un cantante. Las estrategias en este campo identifican a un cantante desconocido principalmente a través del análisis de descriptores de timbre. Esto produce que la distorsión espectral en viejas grabaciones o en las de baja calidad provoque eventualmente errores de clasificación. No obstante, el número limitado de instrumentos, el uso extenso de vibrato en la voz y la fuerza de los elementos expresivos, combinados con unas interpretaciones melódicas espontáneas, generan caracterís-

ticas útiles para desarrollar un algoritmo de identificación del cantao más robusto para el flamenco. Adicionalmente, descriptores adecuados para modelar la voz pueden servir para estimar similitud entre cantaores en sistemas de organización automática de las bases de datos del flamenco así como para generar recomendaciones para usuarios. Analizando y comparando de manera computacional varias interpretaciones de martinetes y comparando con evaluaciones subjetivas, se llega a una mejor comprensión de la percepción de similitud melódica para el cante flamenco. A este efecto se implementan varias medidas de distancia y se analizan sus correlaciones con los datos de un experimento auditivo (tercera sección). Un modelo de similitud fiable es una herramienta útil para los estudios musicológicos, por ejemplo en lo que se refiere a la evolución cronológica de un estilo, a sus relaciones con una escuela o un lugar geográfico determinado. Técnicas similares han sido utilizadas para la educación musical y la formación de los cantaores. Las conclusiones de nuestro estudio así como unas propuestas para un futuro desarrollo están resumidas en la cuarta sección.

98

2. Identificación automática del cantante

2.1. Contexto

El trabajo de identificación automática de un cantante mediante el análisis del archivo de audio ha sido desarrollado de manera extensiva en el pasado¹. El marco básico se fundamenta en las técnicas de apren-

1 Vid. los siguientes textos:

- Wei Cai; Qiang Li; Xin Guan, «Automatic singer identification based on auditory features», *Seventh International Conference on Natural Computation*, Donghua University Shanghai, China, July 2011, pp. 1624-1628, IEEE.

- Wei-ho Tsai; Hsin-chieh Lee, «Automatic Singer Identification Based on Speech-Derived Models», en *International Conference on Advancements in Information Technology*, 2012, pp. 13-15.

- Mathieu Lagrange; A. Ozerov; Emmanuel Vincent, «Robust Singer Identification in Polyphonic Music Using Melody Enhancement and Uncertainty-Based Learning», en *Proceedings of the 13th International Society for Music Information Retrieval Conference*, Porto, 2012, pp. 595-600.

- Jialie Shen; John Shepherd; Bin Cui; Kian-Lee Tan, «A novel framework for efficient au-

dizaje automático: en primer lugar, unos descriptores están extraídos de un número importante de canciones etiquetadas, incluyendo todos los candidatos posibles. Un algoritmo de aprendizaje automático construye un modelo, el cual relaciona a un cantante con unos archivos de audio sin etiquetas mediante la comparación de los descriptores con la base de datos. Para que los algoritmos de aprendizaje automático provean unos resultados fiables, el trabajo de selección de los descriptores es una tarea crucial. La mayoría de las técnicas relativas se han basado en la extracción por segmento de las características del timbre, tales como coeficientes en escala mel (*Mel-frequency cepstral coefficients*² o MFCCs), los coeficientes de predicción lineal (*linear prediction coefficients*³ LPCs) o los *Gamma-tone cepstral coefficients*⁴ (GTCCs). En cualquier caso, los descriptores de timbre por sí solos inducen a errores cuando existe una distorsión espectral, como, por ejemplo, en las grabaciones históricas. Además, en la música polifónica, el timbre no está sólo definido por la voz sino también por los instrumentos que la acompañan. Por estas razones proponemos un sistema extendido basado en descriptores estadísticos relacionados con el timbre, vibrato y las características de la interpretación.

99

2.3. Metodología

Aunque los humanos parecen identificar una voz particular por su timbre, los descriptores relativos no son siempre fiables para la tarea de identificación automática del cantante, tal como arriba queda expuesto. El vibrato ha sido ya utilizado con éxito para esta tarea⁵. Se obtiene una estimación de la frecuencia del vibrato así como su profundidad para

tomated singer identification in large music databases», *ACM Transactions on Information Systems*, vol. 27, n. 3 (2009), pp. 1-31.

- V. Rao; C. Gupta; O. Rao, «Context-aware features for singing voice detection in polyphonic music», *Proceedings of the 9th International Workshop on Adaptive Multimedia Retrieval*, July 18-19, 2011, Barcelona.

2 Vid. Cai et al. (2011); Tsai, Lee (2012); Lagrange et al. (2012).

3 Vid. Shen et al. (2009).

4 Vid. Cai et al. (2011).

5 Vid. T. New; H. Li, «Exploring Vibrato-Motivated Acoustic Features for Singer Identification», *IEEE Transactions on audio, speech and language processing*, 15 (2) (2007), pp. 519-530.

cada segmento mediante el uso de filtros en el dominio del tiempo. En ruptura con esta técnica, describimos el vibrato utilizando el contorno de la frecuencia fundamental del cual extraemos la media y la desviación típica, la frecuencia y la profundidad a lo largo de una canción entera así como la cantidad relativa de segmentos con presencia de vibrato. Como los recitales de flamenco son muy improvisados y cada cantaor desarrolla su propio estilo de interpretación, extraemos numerosas características de interpretación a partir de una transcripción automática, tales como el rango de tono, la cantidad de ornamentación o la duración media de una nota. Incluimos también los descriptores de timbre (MFCCs) pero en lugar de realizar una clasificación para cada segmento volvemos a calcular a la vez la media y la divergencia estándar para toda la canción⁶. Efectuamos además una clasificación basada en los grupos de descriptores separados con el fin de evaluar su idoneidad para esta tarea.

2.4. Bases de datos y evaluación

100

Hemos procedido a evaluar esta técnica tanto para un material monofónico (cantes a *palo seco*, sin acompañamiento instrumental) como para uno polifónico. El grupo de selección monofónico contiene 65 grabaciones de 5 cantaores diferentes, procedentes de CD comerciales, de documentales televisivos y de colecciones personales. Para esta colección se seleccionó, a partir de un estudio previo⁷, un subconjunto de cantaores de los que se tuviera disponibilidad de al menos 10 grabaciones de cantes a palo seco con calidad: Antonio Mairena, Chocolate, Manuel Agujetas, Juan Talega, Rafael Romero. La calidad del sonido varía y la selección incluye numerosas grabaciones históricas con importante distorsión. No hay acompañamiento instrumental, excepto para algunos cantes cuyo ritmo está marcado mediante un martinete golpeando el metal.

6 Una descripción detallada del algoritmo y los descriptores extraídos figuran en N. Kroher, *The Flamenco Cante: Automatic Characterization of Flamenco Singing by Analyzing Audio Recordings*, tesis de máster, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2013.

7 Vid. J. Mora; F. Gómez; E. Gómez; F. J. Escobar-Borrego; J. M. Díaz-Báñez, «Melodic Characterization and Similarity in A Cappella Flamenco Cantes», 11th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR 2010). Disponible en: <http://mtg.upf.edu/node/1708>.

La selección incluye los palos martinete, toná, saeta y debla. La selección polifónica contiene un total de 150 cantes de flamenco de 5 cantaores diferentes. Las grabaciones provienen de CD comerciales e incluyen voz, guitarra y en algunos casos elementos de percusión tales como palmas. Para la selección de los cantaores se siguieron criterios prácticos (disponibilidad de material en diferentes cantes) y de diversidad de estilos, sexo y época: Antonio Mairena, Camarón, Carmen Linares, Manuel Agujetas y Pastora María Pavón (Niña de los Peines).

2.5. Resultados

Los resultados de la identificación automática del cantaor a partir de grupos de selección monofónicos y polifónicos figuran en las tablas presentadas a continuación. Se puede observar en el caso de la selección monofónica que el uso de descriptores relativos al vibrato y las características de interpretación produce mejores resultados que el uso de los descriptores de timbre. La combinación de estos tres grupos conduce a un incremento en precisión del 20% sobre los resultados obtenidos a partir del único criterio de descriptores de timbre. A la inversa, para la selección polifónica, la utilización de los descriptores de timbre obtienen mejores resultados que los obtenidos utilizando los descriptores del vibrato y de las características de la interpretación. Para cantes polifónicos la estimación de frecuencia fundamental de la voz es más susceptible a errores, lo cual tiene consecuencias en la detección del vibrato y en la transcripción automática. Además conviene tener en cuenta que el estilo polifónico deja lugar a menos libertad de interpretación para el cantaor que el estilo monofónico, por lo cual los descriptores de interpretación no son tan significantes para caracterizar el estilo personal del cantaor como en el caso de los estilos monofónicos.

101

Descriptores	Clasificación correcta
Timbre	60.00 %
Vibrato	70.31 %
Interpretación	63.08 %
Todos	80.00%

Tabla 1: resultados de clasificación, cantes a palo seco (monofónico).

Descriptor	Clasificación correcta
Timbre	86.67 %
Vibrato	63.67 %
Interpretación	53.33 %
Todos	88.00 %

Tabla 2: resultados de clasificación, cantes acompañados (polifónico).

La gran precisión de los descriptores de timbre requiere cautela. En las producciones modernas existe lo que se llama el *efecto de álbum*⁸, que puede producirse debido al proceso de grabación, de mezcla y de masterización, de modo que los descriptores de timbre pueden volverse homogéneos para todo un álbum. Por lo cual el algoritmo de aprendizaje automático tiene tendencia a modelar el sonido de un álbum determinado más que a considerar el sonido particular del cantante estudiado. Así, en Kroher (2013) se demuestra que los resultados de una clasificación bajan significativamente –hasta el 41.67% de precisión– cuando el aprendizaje y la evaluación se efectúan mediante bases de datos constituidas por canciones procedentes de álbumes diferentes.

102

3. Análisis computacional de la similitud melódica percibida

3.1. Contexto

Los modelos computacionales de similitud melódica han sido estudiados con profusión recientemente. Ofrecer una lista exhaustiva de las investigaciones a este respecto queda fuera de los límites de este trabajo, pero un resumen detallado de medidas de similitud, así como una recopilación de estudios concretos, se encuentra en Marsden (2012)⁹. La mayoría de los planteamientos modelan la similitud melódica midiendo la distancia entre sus representaciones simbólicas. Cuando se trata de archivos de audio de los cuales no existe una partitura, es natural utilizar entonces para la comparación los contornos de la frecuencia fundamen-

8 Vid. T. New; H. Li, «Exploring Vibrato-Motivated Acoustic Features for Singer Identification», *IEEE Transactions on audio, speech and language processing*, 15 (2) (2007), pp. 519-530.

9 A. Marsden, «Interrogating Melodic Similarity: A Definite Phenomenon or the Product of Interpretation?», *Journal of New Music Research*, 41(4) (2012), pp. 323-335.

tal. En Cabrera et al. (2008)¹⁰, la representación gráfica de las distancias entre contornos melódicos de cantes monofónicos da como resultado unas agrupaciones claras para los diferentes estilos estudiados. En nuestro estudio, nos hemos enfocado en la similitud intraestilo para recitales de martinets: nuestro objetivo es definir un modelo computacional de percepción de similitud melódica para estas interpretaciones y determinar las características que hacen que una interpretación sea similar a otra o no.

3.2. Bases de datos y evaluación subjetiva

La similitud melódica está estudiada a partir de una selección de 12 grabaciones monofónicas de martinets, interpretados por diferentes artistas, y que son un subconjunto del corpus de TONÁS¹¹. Para cada grabación se ha extraído únicamente la primera copla. La base de datos incluye los cantantes más representativos del estilo y ha sido definida con la colaboración de expertos en este campo. Tal como arriba se ha expuesto, todas las interpretaciones pertenecientes a este estilo están caracterizadas por un esqueleto melódico, el cual está sujeto a fuertes ornamentaciones y variaciones melismáticas. Además los martinets están interpretados según un compás flexible o libre, lo cual induce importantes desviaciones rítmicas entre cada interpretación. Nuestro estudio se basa en una evaluación subjetiva, tal como lo ilustra Gómez et al. (2012)¹²: 19 oyentes inexpertos y 3 oyentes especializados en flamenco a los cuales se ha solicitado la creación de grupos de melodía similar entre las canciones de la selección. Unas matrices de distancia han sido cons-

103

10 J. J. Cabrera; J. M. Díaz-Báñez; F. J. Escobar; E. Gómez; F. Gómez; J. Mora, «Comparative Melodic Analysis of A Cappella Flamenco Cantes», Conference on Interdisciplinary Musicology, Salónica, 2008.

11 Vid. J. Mora; F. Gómez; E. Gómez; F. J. Escobar-Borrego; J. M. Díaz-Báñez, «Melodic Characterization and Similarity in A Cappella Flamenco Cantes», 11th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR 2010). Disponible en: <http://mtg.upf.edu/node/1708>. Además, se puede consultar a este respecto: <http://mtg.upf.edu/download/datasets/tonas>.

12 E. Gómez; C. Guastavino; F. Gómez; J. Bonada, «Analyzing Melodic Similarity Judgments in Flamenco a Cappella Singing», *Proceedings of the joint 12th International Conference on Music Perception and Cognition and 8th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*, July 23-28, Salónica, 2012.

truidas de acuerdo con el número de participantes que han agrupado melodías similares. Mientras el acuerdo de clasificación entre el grupo de auditores inexpertos ha sido bastante bajo ($\mu=0.0824$ y $d=0.2109$), el grupo reducido de expertos ha producido unas clasificaciones más homogéneas ($\mu=0.1891$ y $d=0.1170$).

3.3. Metodología

104 Comparamos dos estrategias para modelar la percepción de similitud melódica: medidas obtenidas de *dynamic time warping* (DTW) y la distancia entre los vectores de descriptores. El algoritmo de *dynamic time warping* alinea un contorno de frecuencia fundamental sobre otro, mediante estiramiento y contracción de determinados segmentos. En un proceso iterativo, la transformación es idónea cuando existe la máxima concordancia entre dos melodías. La cantidad de manipulación utilizada provee una medida para la similitud rítmica, mientras la distancia residual a la frecuencia fundamental entre las secuencias alineadas sirve como medida para la similitud de frecuencia fundamental. En un enfoque diferente se extraen los descriptores de interpretación mencionados en la sección anterior y se calcula la distancia euclídea entre los vectores resultantes. Como no todos los elementos son susceptibles de contener información relevante para esta tarea, procedemos adicionalmente a una evaluación automática de subgrupos, basándonos en dos agrupaciones principales sacadas de la representación gráfica de la evaluación subjetiva. Este procedimiento selecciona automáticamente las características que proveen las más fuertes variaciones entre dos conjuntos. Con el fin de evaluar las dos metodologías, realizamos el test de Mantel¹³ para analizar la correlación entre las matrices de distancia computacional y la clasificación subjetiva. Este análisis de correlación provee como resultado dos valores: R corresponde a la correlación entre dos matrices y se acerca a 1 en caso de fuerte correlación, mientras la variable de confianza p tiende hasta cero cuando la correlación encontrada es significativa.

13 E. Bonnet; Y. Van de Peer, «zt: a software tool for simple and partial Mantel tests», *Journal of Statistical software*, 7 (10) (2002), pp. 1-12.

3.4. Resultados

Los resultados para las dos metodologías figuran en la tabla 3: mientras la medida de desviación de la frecuencia fundamental a partir del algoritmo DTW no parece indicar una correlación significativa con la evaluación humana, tanto la desviación rítmica como la distancia vectorial entre los descriptores parecen ser métodos adecuados para modelar la percepción de similitud melódica. Conviene mencionar que los descriptores de interpretación incluidas en el subgrupo seleccionado eran:

- La cantidad relativa de silencio.
- La fluctuación de duración de la nota.
- La cantidad de ornamentación.
- La duración media.
- El volumen medio (normalizado).
- La fluctuación dinámica.

En consecuencia, las diferencias entre estos atributos para dos interpretaciones de cante *a cappella* tienden a determinar de manera óptima en qué medida las melodías son percibidas como similares.

105

Evaluación subjetiva	Desviación temporal(DTW)	Desviación melódica (DTW)	Distancia vectorial
Oyentes inexpertos	R=0.333 p=0.003	R=0.130 p=0.198	R=0.308 p=0.0123
Expertos de flamenco	R=0.306 p=0.047	R=-0.118 p=0.256	R=0.431 p=0.011

Table 3: Correlación entre evaluación subjetiva y modelos computacionales de similitud melódica.

4. Conclusiones y trabajo futuro

Este estudio evalúa la descripción automática del cante flamenco basándose en el análisis de grabaciones de audio. Hemos demostrado que para el cante flamenco los modelos computacionales basados en los

descriptores inherentes a la interpretación son válidos para describir las características particulares de un cantaor determinado, a la vez que para predecir la percepción de similitud melódica entre varias interpretaciones del mismo cante. En trabajos futuros, tales descriptores pueden utilizarse para la organización de grandes bases de datos y para crear recomendaciones al usuario. Además el análisis computacional puede servir de herramienta para estudios musicológicos del flamenco. El punto débil de análisis en el marco actual es la falta de fiabilidad de la transcripción automática en cantes muy ornamentados y cuando hay presencia de instrumentación. La implementación y el desarrollo de los recursos existentes para la detección de voz y la transcripción constituyen un tema primordial de la investigación actual en este campo.

Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en relación con el cante

Inmaculada Morales-Peinado

José Miguel Díaz-Báñez

Resumen

La música flamenca, como música de tradición oral, está involucrada en un continuo proceso de evolución y cambio influenciado por el marco cultural donde se desarrolla. En este trabajo apuntamos varios casos en los que ha existido una interacción entre guitarra y cante –entre guitarrista y cantaor– que ha posibilitado cambios en los estilos o palos flamencos. Aspectos como la armonía, el ritmo y el compás, además de la propia melodía, son considerados para analizar algunos de los cambios observados en la primera mitad del siglo XX.

108

1. Introducción

En la bibliografía actual sobre flamenco podemos encontrar una cantidad considerable de trabajos sobre la guitarra flamenca, su historia, su evolución, así como estudios sobre los intérpretes que más aportaron a la consolidación del instrumento dentro del escenario flamenco¹.

1 M. Cano, *La guitarra: Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba/ Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986; reed.: Sevilla, Giralda, 2006.

Norberto Torres, *Historia de la guitarra flamenca*, Almuzara, Córdoba, 2006.

M. C. Tamayo; E. R. Cano, *La guitarra: historia, estudios y aportaciones al arte flamenco*, Sevilla, Giralda, 2006.

Norberto Torres, *De lo popular a lo flamenco: Aspectos musicológicos culturales de la guitarra flamenca (siglos XVI-XIX)*, tesis doctoral, Universidad de Almería, 2009.

J. Suárez-Pajares, «Julián Arcas: figura clave en la historia de la guitarra española», *Revista de Musicología*, XVI, n. 6 (1993), pp. 3344-3367.

Es en un artículo aparecido en 2004² donde se plantea la posible aportación de la guitarra y, por ende, de los guitarristas flamencos en la creación o consolidación de los cantes. El presente trabajo supone una continuación de dicho artículo y pretende tomar el testigo en la investigación de ese aspecto concreto de la evolución del flamenco. De esta forma, formalizamos aspectos evolutivos de la guitarra flamenca particularizando en algunos casos notorios de tal interacción en el binomio guitarra-cante. Analizamos varios casos en la etapa de formación y consolidación de los estilos flamencos tal y como los conocemos actualmente.

En efecto, a principios del siglo XX nos encontramos con dos fuentes muy clarificadoras para lo que será el conocimiento y desarrollo musical y cultural del flamenco, y en particular de la guitarra flamenca: el método de Rafael Marín en 1902³ y la aparición de las primeras placas sonoras. Estas últimas nos ayudarán a realizar un recorrido sobre algunos de los toques flamencos, viendo las distintas etapas de la guitarra flamenca, las influencias exteriores, el desarrollo y configuración de las tonalidades creadas, además de la armonía y cadencias que se han utilizado y siguen utilizándose en la actualidad. Todo ello viendo una aplicación al cante, pues como se ve desde sus primeros comienzos en el flamenco, el papel del guitarrista consiste en proporcionar acompañamiento al cante y al baile, es decir, producir acordes y ritmos que sustentan la melodía del cantaor. De este modo, se enfoca el tema de investigación que nos ocupa del tal forma que se resalte la influencia recíproca que hay entre la guitarra y el cante, en cuanto al aspecto armónico, rítmico y melódico, en donde ambos han ido de la mano en la consolidación de los cantes.

109

Reseñamos, a continuación, la estructura de nuestro trabajo. En la primera parte se analiza la evolución armónica que ha experimentado

E. Rioja; N. Torres, *Niño Ricardo. Vida y obra de Manuel Serrapín Sánchez*, Sevilla, Signatura de Flamenco, 2006.

2 José Miguel Díaz-Bañez; Francisco J. Escobar Borrego, «La guitarra flamenca en la evolución del cante: ¿Acompañante o creadora?», *Revista Candil*, 150 (2004), pp. 5551-5556.

3 R. Marín, *Método de guitarra (flamenca) por música y cifra*, Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1902.

la guitarra en la primera mitad del siglo XX, comparándola con el cante a través de una serie de estilos. A continuación, se ofrecen varios ejemplos en los que se examina la evolución del compás, el ritmo y su tempo para mostrar su repercusión en el cante. Finalmente, con respecto a los aspectos melódicos del cante, se apunta el papel del guitarrista en las facetas de creación/recreación de melodías.

2. De la armonía de la guitarra al cante

Desde principios de siglo XX podemos decir que la armonía de la guitarra se ha ido configurando y cristalizando en las diferentes modalidades que actualmente utilizamos como punto de partida y como referencia a la hora del acompañamiento al cante⁴. En este apartado se exponen varios ejemplos de dicha evolución a través de un análisis armónico-melódico previo de cada uno, además de las tonalidades en las que se ha interpretado.

110

2.1. La taranta

Vamos a tratar la evolución histórica de este género realizando una comparativa entre dos interpretaciones de la misma taranta en grabaciones de los años 1908 y 1910. Se aprecia que este periodo puede ser considerado como el momento justo de la evolución de este género, para lo cual realizamos un estudio de parámetros tales como los saltos interválicos, acordes, cadencias y escalas. Para ver un estudio del origen de la taranta podemos acudir al trabajo de Castro Buendía (2011)⁵. Nuestra aportación sobre este aspecto reside en el análisis más exhaustivo y comparativo de dos interpretaciones del mismo cante, que nos ayudan a ver con mayor precisión la evolución que este estilo ha sufrido en cuanto a la armonía, tanto horizontal como verticalmente.

4 M. Granados, *Armonía del flamenco: aplicado a la guitarra flamenca*, Beethoven, 2004.
C. Worms, *Desde la guitarra: armonía del flamenco*, Acordes Concert S.L., San Lorenzo del Escorial, 2007-2010.

5 Guillermo Castro Buendía, «Origen del tono y toque de Taranta en la guitarra», *La Madrugá*, n.5, diciembre, 2011, pp. 109-116.

Antes de la definitiva consolidación de la taranta, se encuentran ejemplos que evidencian que los elementos característicos de este toque aún estaban por fijar. Tal es el caso, del acompañamiento del guitarrista Pepito Cilera, que acompañó al cantaor el Mochuelo en la taranta «Dime tú donde estaba la Virgen del Carmen»⁶. En esta interpretación podemos apreciar a este guitarrista acompañando en la tonalidad de «mi flamenco» o toque por arriba. Esta tonalidad, también conocida como «mi frigio», surge a partir de su relativo mayor, do mayor, una tercera mayor ascendente a partir de ésta. La misma tonalidad la podemos percibir en un tema de la misma obra discográfica, «A Gabriela», de Escacena y Román García, donde su toque por tarantas es muy rítmico y casi sin pausas en la ejecución.

Un poco posterior y con guitarristas más reconocidos como Miguel Borrull, Ramón Montoya⁷, Luis Yance, entre otros, se utiliza ya la tonalidad de fa # flamenco en el acompañamiento por tarantas, como lo podemos apreciar en «Soy la Piedra que en la terrera» con el Cojo de Málaga y Borrull⁸, «De noche y día» de Antonio Chacón, acompañado por J. G. Habichuela⁹, «A Gabriela» de Pastora Pavón y Ramón Montoya¹⁰, etc. Esta nueva tonalidad de fa# flamenco surge por la búsqueda de una nueva sonoridad o por la intención de innovar con respecto a la gran diversidad de grabaciones que existen en esta época. Fa# flamenco se basa en el transporte de la tonalidad de mi frigio o flamenco, una segunda mayor, y que tiene como relativo mayor a re mayor.

En esta época, la armonía de la guitarra se basa principalmente en acordes en estado fundamental, con séptima menor en la dominante y con escalas importadas del relativo mayor, en el modo flamenco. Con Ramón Montoya ya encontramos algunas escalas cromáticas y con el tercer

6 Antonio Pozo, El Mochuelo, Zonophone, 1907.

7 A Miguel Borrull junto con Ramón Montoya se les atribuye el toque actual por taranta.

8 *Great Interprets of Flamenco, Niño de Cabra y Cojo de Málaga, 1907-1927*, Musical Ark, 2011.

9 *Disco de Oro 1909: Antonio Chacón y J.G. Habichuela*, Odeón 68092 (78 rpm).

10 *Registros Sonoros 1, La Niña de los Peines 1910*, Zonophone X- 5- 53017.

y séptimo grado alterados ascendentemente, que nos darán pie a la siguiente generación de guitarristas. Además Montoya, al proceder de una guitarra clásica y flamenca, puesto que sus antecesores fueron Arcas, Parga y Damas, provoca una evolución técnica de la guitarra flamenca al incorporar efectos entonces no habituales como el trémolo y el arpeggio¹¹.

Si seguimos avanzando en el tiempo, entre 1930-1950, con Manuel Vallejo, Tomás Pavón, o Manolo Caracol, podemos apreciar que el guitarrista acompañante posee un mayor conocimiento tanto de los cantes como de la guitarra, una evolución que afecta no sólo a su ejecución sino también a la complejidad de su toque. Así, vislumbramos que la guitarra pasa de ser un acompañamiento percutido de acordes a una búsqueda de un mejor y más adaptado acompañamiento a la melodía del cante, con el fin de recalcarla o guiarla. En este caso, podemos citar al toque de Paco Aguilera con Manuel Vallejo en el acompañamiento de la taranta «Tú la joya y yo el joyero»¹². Otro ejemplo notorio es «A la derecha me inclino» de Manolo Caracol y Melchor de Marchena¹³.

112

En esta época se consolida el acompañamiento al cante en lo que atañe a la armonía y los acordes empleados y supone un punto de referencia a partir del cual los guitarristas de las siguientes generaciones comenzarán a evolucionar. Existe, por tanto, un desarrollo técnico muy avanzado donde el «picado» y las escalas adquieren mucho protagonismo, intentando imitar la velocidad de los giros de la voz en el cante, esto es, en los cantes libres se pasa de una guitarra percutida a una guitarra más melódica. Por otra parte, se utilizan nuevos acordes con segundas inversiones, además de notas añadidas como la séptima, la novena o la sexta (sol M, sol 7, sol 7/9).

Ya en la época de los 60-80 comienza una revolución en cuanto a la armonía, que será el origen del desarrollo armónico que tanto gusta in-

11 Norberto Torres, «El toque por Taranta, desde Ramón Montoya hasta la actualidad», *La Madrugá, revista de investigación sobre flamenco*, n. 5, diciembre, 2011, pp. 77-107.

12 Manuel Vallejo, *Y que tiene más salero el huerfanito*, *La Fuente del Flamenco*, 1920-1950.

13 Manolo Caracol, *Una historia del Cante Flamenco*, 1959, Hispavox HH-1663.

dagar y expandir en la actualidad. Los guitarristas de esos años se muestran más creativos, dejando de lado las falsetas de los grandes maestros y produciendo cada uno las propias. Es el momento de Paco de Lucía y su incorporación de nuevas armonías a la guitarra, utilizando escalas como la pentatónica, la hexátona, la disminuida..., con acordes de séptima mayor, quinta disminuida, y notas añadidas como la sexta o la cuarta. Éstas primero serán utilizadas en la guitarra de concierto para más tarde ser germen de un nuevo acompañamiento, como es el caso de «Se pelean en mi mente» de Camarón y Paco de Lucía¹⁴, y de «A mi tierra de Linares» de Juanito Valderrama y Paco de Lucía¹⁵.

A modo de arquetipo de esta evolución, observamos la comparativa de un mismo cante interpretado por dos cantaores, utilizando dos tonalidades flamencas distintas¹⁶. Hemos escogido dos grabaciones muy próximas en el tiempo aunque muy dispares en cuanto a armonía se refiere. La primera de Escacena de 1908 y la segunda de Pastora Pavón de 1910.

Desde un punto de vista horizontal, la mayor diferencia se encuentra en los saltos interválicos, que se producen en cada comienzo de tercío, pues como podemos observar, el intervalo que realiza Escacena es de tercera, y lo repite en muy pocas ocasiones, mientras que Pastora, realiza un salto de cuarta, que será tan característico en este tipo de estilo.

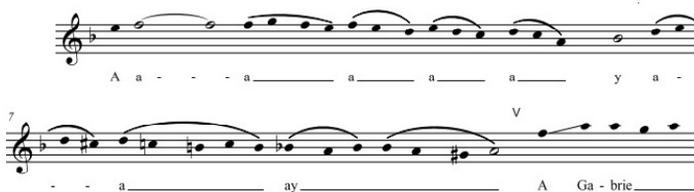


Figura 1. Transcripción de la interpretación de Escacena.

14 Camarón, *Soy Caminante*, 1974, Philips.

15 *Tributo Flamenco a Juan Valderrama*, 2004, BMG.

16 Véanse las transcripciones en el anexo.

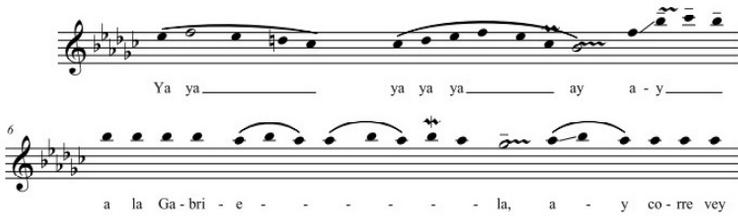


Figura 2. Transcripción de la interpretación de Pastora Pavón.



114

Observando la armonía desde un punto de vista más vertical, a partir de los acordes, vemos un mayor desarrollo de progresiones armónicas en los ayeos de la interpretación de Pastora en relación con la que hace Escacena, por lo que podemos vislumbrar que hay una mayor ornamentación en la melodía. En cuanto al acompañamiento del canto en cuestión, vemos cómo los acordes están mucho más reafirmados en la interpretación de Pastora, encontrándonos acordes de séptima menor y novena menor (esta última, rasgo propio del acorde de fa#flamenco, fa#-sol).

Tabla comparativa de los acordes del canto			
Taranta "La Gabriela"	Manuel Escacena 1908	Pastora Pavón 1910	
Ayeos	I - II - I (modo flamenco)	I - VI - II - III - II - I	
Primer Tercio		FaM (I Grado)	ReM7 V
Segundo Tercio		SibM (IV Grado)	ReM IV
Tercer Tercio	DoM7 V/I	FaM I	ReM7 V/I
Cuarto Tercio		DoM (V Grado)	ReM7 V 7
Quinto Tercio	FaM7 V/I	SibM IV (II fl)	ReM7 V
Sexto Tercio		La fl I Grado Fl	SoM II fl
			Fa# fl I fl

En relación a las cadencias, debemos mencionar que la tan extendida cadencia andaluza o flamenca (IV-III-II-I), como actualmente se la deno-

mina, no se utilizaba en esta época, sino que más bien hay un predominio de una cadencia conclusiva perfecta, dominante-tónica (II-I), o, a lo sumo, una progresión que también recae en la tónica, pero que añade un acorde más (III-II-I), como hemos expuesto en la tabla siguiente:

Tabla comparativa de las cadencias de la guitarra		
Taranta "La Gabriela"	Manuel Escacena 1908	Pastora Pavón 1910
Acordes Introducción	I-II-I, I-II-I, I-II-III-II-I	P ² -I ² -II-VI-I-II V/III- III- II- P ² .
Cadencias	I-II-I I-II-III-II-I	III-II-P ²

En lo referente a las escalas que se utilizan para los motivos melódicos de final de tercio, podemos decir que se recurre a la escala mayor de la tonalidad mayor (do mayor, en el caso de Escacena, y re mayor en el caso de Pastora), además de a una segunda escala que utiliza Ramón Montoya en el acompañamiento a Pastora en los tercios que remata a fa# flamenco. Es en esta escala donde el tercer grado está alterado ascendentemente.

Tabla comparativa de las escalas utilizadas por la guitarra		
Taranta "La Gabriela"	Manuel Escacena 1908	Pastora Pavón 1910
Escalas	Escala Mayor (FaM)	Escala Mayor (ReM) Escala flamenca 3 ^a alterada ascendentemente (Fa#f).

2.2. La granaína

Otro arquetipo que queremos mencionar es el de la granaína, el cual ha tenido un proceso más lento dentro de su evolución armónica, sobre todo en lo referente a la sonoridad o modo en el que se interpreta. Así, citaremos su avance en los distintos momentos históricos en los que se ha producido un cambio de interés.

Constituye la granaína otro caso particular que ha experimentado un claro desarrollo en cuanto a las armonías empleadas por la guitarra. En un principio se tocaba en mi flamenco (el Mochuelo, «Porque me gusta oír la campana»¹⁷), pero, en la búsqueda de nuevas sonoridades pasó a

17 Antonio Pozo, El Mochuelo, Zonophone, 1907 X-54.077.

tocarse en si flamenco (Antonio Chacón y Ramón Montoya, «Engarza en oro y marfil»¹⁸). Décadas más tarde, ya en los 80, consolidada esta última tonalidad, la granaína ha pasado a tocarse con una *scordatura* en la sexta cuerda que va de la nota mi a si, como se puede apreciar en Cañizares o Manolo Franco con Calixto Sánchez.

3. Aportaciones del compás, ritmo y el tempo de los estilos

En este sentido, para hablar de las aportaciones del compás, debemos distinguir entre tempo, compás (nos referimos estrictamente al término musical) y estructuras rítmicas (la acentuación que se realiza dentro de un esquema rítmico cíclico) que evolucionan hacia otras, las cuales nos ayudarán a diferenciar las diversas aportaciones que han tenido lugar en este campo.

3.1. Tempo

116

Los estilos como las soleares, peteneras, o tangos son los que, a nuestro juicio, más han evolucionado en lo referente a este aspecto musical. En la primera etapa del siglo XX, primer cuarto de siglo, y a través de grabaciones del Mochuelo, Pastora Pavón, Manuel Torre, el Cojo de Málaga, Chacón..., podemos observar que, en cuanto al tempo, las interpretaciones de estos palos flamencos tienen carácter allegro o vivo. Aunque puede tener su causa en el formato de grabación, también es cierto que a medida que pasa el tiempo las interpretaciones de estos mismos cantaores se van desacelerando.

3.2. Compás

3.2.1. La petenera

Durante el periodo 1900-1930, la guitarra se torna más pausada en todos los estilos en general, incluso en algunos, pierde el compás en pos

18 Antonio Chacón, *Grabaciones discos de pizarra 1913-1930*, DiscMedi S.A.

de un ritmo más pausado para el lucimiento del cantaor. Es el caso de la petenera, que primitivamente es cantada en un constante compás de amalgama bien definido en la parte del cante («Me acuerdo de ti más veces», Mochuelo, 1904-1922) y acompañada por castañuelas¹⁹. Más tarde, con Pastora Pavón y Manolo de Badajoz («Quisiera yo renegar»²⁰) observamos que este compás de amalgama se pierde en la letra, para dejar un ritmo casi libre o, en ocasiones, ternario. Este modelo de petenera, y sin la instrumentación percusiva anterior, será el que se desarrolle y sobre el que se evolucione, dándole cada vez un carácter más libre y pausado al cante.

3.2.2. Los tangos

En el caso de los tangos se produce el proceso de «binarización», pasando de un compás de subdivisión ternaria, procedente de los tanguillos, a uno de subdivisión binaria, ralentizando el tempo y utilizando el modo flamenco en la mayoría de las interpretaciones. Este proceso se puede comprobar a través del Mochuelo en «Tangos de los Maestros, todos los maestros»²¹, donde se percibe en el acompañamiento un ritmo de subdivisión ternaria; y en «Tengo el gusto tan colmao»²², perteneciente a la misma recopilación discográfica, donde ya se advierte ese cambio de ternario a binario. Con Pastora Pavón se produce la cristalización de este estilo en cuanto al compás se refiere. Posteriormente se mejorará la técnica del rasgueado y los cierres, que serán mucho más marcados y más ágiles que en la versión del Mochuelo.

117

3.3 Estructuras rítmicas

El compás de amalgama en las primeras soleares no está tan definido como actualmente se acostumbra, sino que está encajado como en un

19 Probablemente, con este instrumento de percusión tenga la petenera un valor más folklórico en esta época.

20 *Great Interprets of Flamenco, Niña de los Peines 3, 1927-1950*, Musical Ark, 2011.

21 Antonio Pozo, *El Mochuelo*, Zonophone, 1907.

22 Antonio Pozo, *El Mochuelo*, Zonophone, 1907 X-54.067.

compás ternario, es decir, los acentos no son tan marcados como en la actualidad. Ya a partir del Cojo de Málaga o el Niño de Cabra²³, con guitarristas como Borrull o Ramón Montoya, el compás aparece mucho más definido y con la estructura rítmica con la que se empieza a aprender una soleá hoy en día. Andando en el tiempo, podemos ver cómo ese compás de amalgama consolidado, para otros estilos, desplaza la acentuación, produciendo nuevas estructuras rítmicas que se consolidarán por ejemplo en la bulería por soleá. Como ejemplo, reproducimos en la Figura 3 las variaciones que han acontecido en los patrones rítmicos ternarios del flamenco, desde el tres por cuatro hasta el conocido como «soniquete moderno».



Figura 3. Acentuaciones ternarias del flamenco.

4. Creación vs. recreación

Desde los primeros archivos sonoros se hace presente lo que podríamos llamar la genialidad del cantaor o guitarrista, pues es sabido que hay una incesante actividad de innovación, creación o aportes personales desde los mismos orígenes del flamenco. Como ejemplo de esto que decimos, tenemos la gran variedad de fandangos o soleares que se atribuyen a cantaores concretos por el simple hecho de introducir un cambio melódico en alguno de los tercios. En este contexto de «necesidad creadora» nos preguntamos: ¿la guitarra es parte creadora de esas nuevas innovaciones melódicas o sólo recrea lo escuchado?

23 El Cojo de Málaga y Miguel Borrull: «Ándale y cuéntale esas quejas» y Niño de Cabra y Manolo Badajoz: «Mal fin tenga». *Great Interprets of Flamenco, Niño de Cabra y Cojo de Málaga, 1907-1927*, Zonophone.

A la vista de las grabaciones existentes podemos inducir que la guitarra tiene una doble función. Por una parte, ayuda a la evolución melódica del cante, en la que es parte fundamental de la creación, y por otra, recrea lo escuchado para adaptarlo a otro contexto o momento musical. Algunos ejemplos que avalan lo anterior los constituyen las diversas modalidades flamencas creadas desde principios del siglo XX, como los toques evolucionados de taranta, granaína, minera, rondeña..., que facilitan al cantaor un desarrollo melódico y vocal de mayores vuelos, influenciando en él con nuevas sonoridades, más allá de los típicos acordes de patilla y por arriba (la flamenco y mi flamenco). Como caso particular anotamos el de la taranta «Que me den espuelas»²⁴ interpretada por Manuel Torre y Borrull, realizando la cadencia de fa# flamenco o acorde de taranta.

4.1. Del cante a la guitarra

En lo referente a la recreación, tanto cantaor como guitarrista muestran su memoria musical en el desarrollo de los estilos, influenciándose mutuamente, es decir, el cantaor recoge los restos melódicos interpretados por la guitarra que han quedado impregnados en su memoria y los convierte en un motivo melódico a desarrollar en su cante; viceversa, los restos melódicos del cante memorizados por el guitarrista le sirven como células o incisos melódicos para el desarrollo de una falseta.

119

Este trasvase musical se da claramente en la primera mitad del siglo XX, cuando el guitarrista no tenía aún la noción de autor o compositor, y para acompañamiento al cante se utilizaban a menudo falsetas populares. Así pues, quizás, la inquietud por innovar o desarrollar nuevas ideas propicia este trasvase musical entre cantaor y guitarrista. Algunos ejemplos notorios están en la falseta de introducción que realiza Manolo de Badajoz en la petenera «Quisiera yo renegar», acompañada para la Niña de los Peines²⁵ –es claramente una recreación de una letra de petenera

24 *La leyenda del Cante, Manuel Torre 1909-1930*, Sonifolk, 1996.

25 *Great Interprets of Flamenco, Niña de los Peines 3, 1927-1950*, Musical Ark.

(«Me acuerdo de ti más veces»)-, o en una frase musical que Melchor de Marchena interpreta, donde recoge esencialmente la melodía vocal que Pastora Pavón realiza en los fandangos de Huelva «Al cielo que es mi morada»²⁶.

4.2. De la guitarra al cante

En el caso de los cantaores vemos cómo el Mochuelo en «Tango de los Maestros», incluido en la recopilación antes citada, imita y recrea la melodía que produce el rasgueado de la guitarra en el compás. También otro ejemplo de ello sería la melodía que ejecuta Pepe Marchena en la taranta «Puerto Lumbreras»²⁷, que se corresponde con la técnica melismática realizada por Ramón Montoya en su creación «Convento de la Marías»²⁸.

Conclusiones

120

En este artículo hemos trabajado bajo la hipótesis de que el flamenco evoluciona a través del intercambio musical entre los diferentes elementos que lo componen. La música flamenca, en su génesis, se ve sometida a un proceso de contaminaciones que va creando o recreando estilos flamencos y que se concreta en la evolución y aportación que realiza la guitarra en una suerte de ampliación armónica, de transformación de compás, ajuste del tiempo y su consecuente trasvase al cante.

Tras el análisis de una parte de la discografía flamenca de la primera mitad del siglo XX, podemos destacar algunos hechos relevantes relativos a casos concretos. Destacamos que tal evolución depende de la predominancia temporal de los estilos o palos. En efecto, según la etapa del flamenco proliferan más unos estilos que otros. Así, en la época del Mochuelo, Chacón, el Niño de Cabra, el Cojo de Málaga, hay un predominio de los cantes de Levante, malagueñas, granaínas, tarantas...; en cambio,

26 La Niña de los Peines, *Grabaciones discos de pizarra 1930-1940*, DiscMedi S.A.

27 *Great Interprets of Flamenco, Niño de Marchena 2, 1927-1946*, Musical Ark, 2011.

28 Niño de Marchena, *Los cuatro muleros*, La fuente del flamenco 1920-1950.

en la época de Manuel Vallejo o Caracol, estos estilos no se cultivan tanto, teniendo mayor predominancia la soleá, la seguriya y los tangos.

También es en la primera mitad del siglo XX cuando se da una contaminación de estilos, mezclándose la taranta con la malagueña (Caracol y Melchor de Marchena), la soleá también con la malagueña (Pepe Pinto y Melchor de Marchena, «El cante llora su pena»), o las colombianas acompañadas a ritmo de bulería al golpe (Carbonero y Sabicas, «Sevilla de la tierra mía», 1932).

En lo que concierne al compás y al tempo de ejecución de cada uno de los estilos, podemos afirmar que del primer al segundo cuarto del siglo XX se tiende a ralentizar el tempo en pro del embellecimiento melismático de las melodías. El compás se va configurando y adaptando a este nuevo contexto rítmico, observándose un claro dominio de la técnica ya en el segundo cuarto de siglo.

Finalmente como ha quedado expuesto en los ejemplos mencionados, la guitarra se muestra innovadora en la armonización de los cantes así como en su progresiva expansión por el mástil, en una búsqueda por la nueva sonoridad y la tensión; pues la música flamenca, desde su génesis, busca la disonancia, la angustia o incertidumbre, en definitiva, la tensión. De este modo, pasa de ser una guitarra anónima o en segundo plano (en lo que se refiere a la creación de falsetas para el cante) a ser una guitarra que crea/recrea en perfecta «colaboración» con la melodía cantada.

121

En este trabajo se han mostrado tan sólo unos cuantos ejemplos, pero no se ha llevado a cabo una profunda recogida de datos ni de comparación de melodías transcritas o de las relaciones entre los intérpretes. Es por ello que puede considerarse simplemente el primer paso de un estudio que pretendemos acometer con mayor profundidad. Como también nos proponemos analizar la evolución que ha experimentado la guitarra en su relación con el baile, lo cual será objeto por nuestra parte de futuras investigaciones.

Taranta "La Gabriela"

Inma Morales

Pastora Pavón, R. Montoya,
1910

Ya ya _____ ya ya ya _____ ay a - y _____

6 a la Ga - bri - e - - - - - la, a - y co - rre vey

11 di - lea mi Ga - brie - - - la _____ ay que, que vo -

16 y _____ a la he - rre - ri _____ a, que duer - may no ten - ga

21 _____ pe - na _____ a ay que vuel - vo ma - ña - na de dí

26 a ay _____ ay _____ ay _____ que vo - ya fa

31 bri car _____ ca ne la ay que.

123

A la Gabriela,
corre ve y dile a mi Gabriela,
que voy a la herrería,
que duerma y no tenga pena,
que vuelvo mañana de día,
que vaya a fabricar canela.

Inma Morales©

Introducción a la aportación del violín al flamenco

Ana María Gorbe Martínez

Resumen

Este capítulo presenta de forma general la situación actual del aprendizaje del violín en lo que respecta a la música flamenca, analiza las ventajas de la transcripción para este instrumento y expone los objetivos que nos hemos planteado a largo plazo para seguir profundizando en el tema que da título a este texto.

Introducción

124

La necesidad de realizar una investigación sobre el violín en el flamenco y de hacer un análisis sobre la situación de este instrumento, su proyección actual y su influencia estética en la música flamenca, surge de una situación en la que confluye una creciente demanda de textos musicales y de información en general sobre este tema, con una carencia de investigaciones previas conocidas al respecto. A esta situación se añade la falta de un corpus de partituras que responda al progresivo aumento del interés que suscita el flamenco en general y más concretamente la música flamenca para violín. Dicho corpus facilitaría tanto el aprendizaje del instrumento orientado al flamenco, como el comienzo de una clasificación de las interpretaciones de distintos palos que permitiría ordenarlas y fecharlas para analizar la evolución del instrumento en esta música de forma objetiva y rigurosa.

En la actualidad, como se puede comprobar en distintos medios de comunicación, hay un gran interés por parte de los violinistas por aprender flamenco a nivel nacional e internacional, como puede quedar reflejado en el hecho de que una violinista haya llegado a la semifinal del

Concurso Internacional del LII Festival del Cante de Las Minas¹ y en el hecho de que otros aspirantes se hayan presentado a este concurso en la edición de 2013 aunque no hayan llegado a ser finalistas. Asimismo, el interés por el aprendizaje del flamenco por parte de los violinistas, queda también reflejado en el hecho de que, a falta de enseñanzas regladas, hay constancia de que varias personas, tanto de España como del extranjero, dedicadas al violín, han solicitado clases particulares de flamenco aplicado a su instrumento o las están recibiendo en centros privados donde se imparten, como, por ejemplo, en la Escuela del Carmen de Las Cuevas (Granada). Este interés proviene generalmente de músicos que conocen el instrumento e interpretan otros estilos musicales pero que desean acercarse al flamenco. Por ejemplo, en comentarios de vídeos sobre violín flamenco que aparecen en internet, podemos leer peticiones de otros violinistas de la partitura de la obra que se escucha en ellos. Sin embargo, nos encontramos con que la interpretación se corresponde a un arreglo del instrumentista sobre la parte de otro instrumento, dada la ausencia de dicha partitura para violín.

125

Tradicionalmente, el violín ha formado parte del conjunto instrumental con el que se han acompañado cantes próximos al flamenco (verdiales), como se puede comprobar en la presencia de este instrumento en todos los grupos que participaron en el último concurso de la Fiesta Mayor de Verdiales en Málaga y que vienen participando desde su creación. También se demuestra que se sigue enseñando de forma tradicional tanto al entrevistar a alguno de los violinistas participantes², como observando la técnica o más bien la variedad de tipos de técnica que utilizan los intérpretes que intervienen.

Ventajas que reporta la transcripción musical del flamenco

Al igual que ocurre con el cante, el baile y el toque, la enseñanza tradicional de este instrumento en el flamenco se ha basado en la transmi-

1 Accesible en: www.ideal.es/granada/v/20120806/cultura/maria-gorbe-primera-violinista-20120806.html.

2 Entrevista a Belén López, violinista de la panda de verdiales La Copla, Málaga, 2013.

sión oral. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, creemos necesario escribir la música en partituras, y por varias razones.

Por un lado, las obras ya interpretadas, grabadas y popularizadas, merecen ser reflejadas y conservadas en partitura por el bien de la obra en sí: tanto para formar parte de un archivo que mantenga la obra original como referencia, como para permitir que se pueda acceder a ellas desde cualquier parte del mundo.

Por otra parte, numerosos violinistas de formación clásica desean conocer y trabajar en lo que podríamos llamar «lenguaje musical flamenco», y el hecho de disponer de un repertorio a estudiar, facilitaría el acceso a los conocimientos necesarios para poder expresarse en este lenguaje. También permitiría una labor pedagógica desde niveles más básicos. Por ejemplo, comenzar por palos de ritmo y melodía más sencillos de trabajar como puedan ser las sevillanas, antes de abordar otros más complejos.

126

La existencia de las partituras conllevaría también la posibilidad de estudiar de forma progresiva obras de cierta dificultad. Por ejemplo, una partitura de bulería que exigiera gran rapidez técnica y expresiva podría ser abordada de forma personalizada según la capacidad del alumno, trabajándola a un tempo lento que se iría incrementando cuando se dominara cada pasaje o también permitiría que se pudiera insistir en fragmentos que resultaran complejos y que pueden variar de un sujeto a otro. También permitiría añadir a la memoria muscular, auditiva y nominal, la memoria fotográfica³.

Como ejemplo de la importancia de la creación de partituras de flamenco podríamos tomar el disco *Sonanta Suite*, grabado por Tomatito (José Fernández Torres) junto a Josep Pons al frente de la O.N.E. (Orquesta Nacional de España)⁴, que fue ganador del Grammy al mejor Álbum de Flamenco de 2010.

3 Rodolfo Barbacci, *Educación de la memoria musical*, Buenos Aires, Melos (Ricordi Americana), 1965.

4 Tomatito & Orquesta Nacional de España, *Sonanta Suite*, Universal, 2010.

En este caso, el hecho de que se dispusiera de los materiales -las partituras- hizo posible que los intérpretes y el director pudieran estudiar la música y trabajar en los ensayos con normalidad. Sin la música escrita, el proyecto hubiera sido inviable.

El hecho de plasmar en partituras la música flamenca es importante también porque abre las puertas a que compositores que no conocen el arte flamenco se familiaricen con él y que con el tiempo se creen muchas más obras de música flamenca para distintos tipos de formaciones.

Nuestra intención es analizar la situación del violín flamenco, especialmente desde finales del siglo XX hasta la actualidad. Gracias a las nuevas tecnologías y medios de comunicación, a falta de documentos escritos, disponemos de vídeos y audios de fácil acceso que nos permiten investigar el pasado reciente y la situación actual del objeto de nuestro estudio. También queremos profundizar en la importancia de la transcripción de la música flamenca y, en concreto, de la música para violín.

127

La creación y adaptación de partituras es una de las claves que puede permitir aumentar la proyección internacional no sólo de la música flamenca para violín sino del flamenco en sí. Al margen de los cuadros flamencos o grupos que solicitan la participación del violín en sus actuaciones, hay un gran potencial en la creación de público, puesto que son muchos los apasionados del violín que podrían acercarse al flamenco a través de la atracción que sienten por el instrumento en sí mismo.

Queremos matizar que toda la importancia que damos a la consecución de partituras para violín flamenco se considera siempre como una aportación interesante para la difusión, conservación y aprendizaje de esta disciplina. Profundizando y conociendo los entresijos del lenguaje musical del flamenco, podrían crearse también estudios que ayudaran al aprendizaje de la improvisación flamenca. Es decir, el hecho de fomentar la conservación de palos ya interpretados o de promover que se compongan nuevas obras de flamenco en ningún caso supone que dejemos

de valorar ni de fomentar a su vez esa gran parte interpretativa y fundamental del flamenco que es la improvisación y que hace que la música se cree durante la actuación.

Sobre la transcripción del cante flamenco

En lo que atañe a este tema, creemos necesario especificar que en nuestro método de transcripción la partitura resultante se ciñe a la forma más tradicional de escritura musical. Destacan elementos flamencos como el tipo de compás flamenco, los acentos propios del flamenco en determinados palos como los de la bulería, la soleá, la seguiriya, etc., y ligaduras, anotaciones de expresión, cambios de tempo y estructuras propias de palos flamencos. Pero todos los elementos de la partitura –salvo los mencionados– pueden y podrían encontrarse en cualquier partitura desde el romanticismo hasta la actualidad. Transcribimos el cante siguiendo las mismas pautas que seguiríamos para transcribir cualquier otra música vocal. Es decir, nuestra forma de trabajo para pasar una taranta de Enrique Morente a una partitura sería la misma que utilizaríamos –en caso de que no se hubiera escrito previamente– para pasar un aria de una ópera de Verdi (en la versión de un cantante concreto) a partitura. Consideramos los elementos del lenguaje clásico tradicional suficientes para la realización de dicho trabajo. Intentamos extraer de la interpretación los fundamentos de la obra original, pero no pretendemos reflejar toda la interpretación de forma milimétrica, sino dejar que el intérprete realice su propia versión. En el ejemplo de Morente, al tocar la partitura se deduce la versión exacta de Morente que tomamos como referencia; sin embargo, cualquier cantaor o cantante podría, a partir de esa partitura, imprimir a su interpretación su propio gusto personal, que podría pasar por imitar de una forma fiel la versión de Morente o, por el contrario, aportar un sello más singular y diferenciado. Volviendo al paralelismo de la música clásica, vendría a ser como si, tomando una referencia para realizar la partitura de una interpretación de un cantante conocido, una vez escrita la obra, dejáramos libertad al intérprete para que su interpretación se pareciera a la de este cantante,

a otras versiones, o a una nueva y personal. Es decir, nuestra forma de transcribir pretende sacar la partitura sobre la que trabaja el cantante, no la versión exacta que él realiza. Por ejemplo, un rubato⁵ expresivo que realiza un cantante determinado no quedaría reflejado en nuestra transcripción, puesto que se considera parte de la interpretación y no de la obra. Esta opción de transcribir es únicamente eso: una opción. Aunque resulta evidente para nosotros, es importante remarcar que respetamos y valoramos tanto el trabajo como el resultado de otras opciones, como por ejemplo, la de algunos transcriptores que consiste en reflejar en la partitura todo lo que se escucha en la interpretación. En lo que atañe a los elementos técnicos e interpretativos de la práctica del violín –fundamentalmente arcos y digitaciones– que aparecen al interpretar un cante, son los que el editor (en este caso transcriptor) cree que mejor sirven para que la versión de violín alcance la expresividad del cante. Siendo algo personal, cabe decir que esta forma de escritura (quizá por la coherencia que se consigue al coincidir en una misma persona los roles de transcriptor, editor e intérprete) ha conseguido su objetivo, puesto que en nuestras interpretaciones en público, algunos entendidos de flamenco han comentado que parece que el violín «cante». La transcripción, a la hora de acompañar al cante, cobra mucha importancia, pues, gracias a las partituras se agilizan los ensayos y el trabajo de adaptar distintos palos a la altura de la voz de diferentes cantaores. El hecho de no tener la posibilidad de utilizar cejilla hace que transportar la música a la tesitura de cada cantaor/a suponga un importante trabajo previo al ensayo o a la actuación para el instrumentista, que se puede agilizar con el trabajo de la música escrita.

129

Análisis de las fuentes documentales: participación del violín en el flamenco

Actualmente no se conocen investigaciones específicas sobre el violín flamenco o, al menos, nosotros desconocemos su existencia aunque no cejamos en su búsqueda. Pero, a pesar de esta ausencia de escritos que

⁵ Rubato: Modo de ejecutar un pasaje musical con cierta libertad en el tiempo de los compases. Definición accesible en www.wordreference.com/definicion/rubato.

versen de modo específico sobre el violín en el flamenco, sí que detectamos su presencia en publicaciones que se han hecho sobre los verdiales como sucede, por ejemplo, en el libro *Los Verdiales en el Flamenco. Su proyección musical*⁶. También encontramos partituras que pueden estudiarse con el violín en el libro de ejercicios técnicos *Método flamenco para instrumentos melódicos*⁷.

Históricamente podemos asumir que, salvo la excepción de los verdiales –donde el violín sigue cobrando un protagonismo especial–, encontraremos una laguna de documentos escritos entre los comienzos del flamenco (el *protoflamenco* o *preflamenco*) y la época actual. En su primera época es probable que el violín flamenco apareciera en los textos de forma simbólica y poética. En el romanticismo existía una gran atracción por todo lo diferente y lo exótico y es posible que este instrumento surgiera en poesías o textos descriptivos de situaciones con elementos flamencos. Sin embargo, será difícil que encontremos textos sobre el violín escritos por expertos en flamenco (aunque no por ello dejaremos de seguir buscándolos).

130

Para dar con datos reales, objetivos desde el punto de vista musicológico, deberemos investigar en bibliotecas, centros de documentación, etc. Hemos pensado asimismo que resultará útil para este cometido solicitar permiso para consultar libros que no son de fácil acceso. Por ejemplo, en las bibliotecas de algunos conservatorios. La falta de textos sobre técnica del flamenco en general, al igual que la falta de partituras de flamenco para violín que se interpretaría en los orígenes del mismo nos lleva a inferir que no será fácil encontrar muchos textos sobre el violín flamenco como tal, por lo que, además de los textos sobre los que investiguemos, cobrará gran importancia la búsqueda de partituras y grabaciones.

6 Alfredo Arrebola Sánchez, *Los Verdiales en el Flamenco: su proyección musical*, Málaga, Grupo Editorial 33, 2005.

7 Juan Fernández Gálvez (Juan Parrilla), *Método flamenco para instrumentos melódicos*, Madrid, Flamenco Live, 2009.

Encontramos algunos precedentes o ejemplos del interés por la música popular de compositores de formación académica. Resultará necesario analizar la influencia de violinistas españoles como Manuel Quiroga (1892-1961) o Pablo Sarasate (1844-1908) en el violín como instrumento flamenco, puesto que ya desde finales del siglo XIX incluyeron en sus obras temas populares de distintas zonas de España, con lo que fomentaron el interés por las raíces de la música de nuestro país a nivel internacional. Prueba de este reconocimiento son las obras que otros compositores les dedicaron, de marcado carácter español.

La obra de estos dos compositores marca un antes y un después en lo que respecta al reconocimiento internacional de la dificultad técnica y estética de varios temas y estilos procedentes del folklore, además de demostrar cómo este tipo de música se puede incluir, adaptar y fusionar con otros estilos, en su caso concreto, con el romanticismo musical. Por lo que, desde el punto de vista del violín, contribuyeron notablemente a profesionalizar *lo popular*.

Hoy en día, el violín flamenco se encuentra directamente en el escenario. En la actualidad, quienes más conocimiento tienen del tema son los violinistas que habitualmente están centrados en la preparación de sus conciertos y en la ejecución de los mismos. Dado que no hay mucha información rigurosa por escrito, parte de nuestro trabajo de investigación para poder escribir más capítulos sobre el tema que nos ocupa, será conseguir tiempo de los intérpretes más cualificados para poder entrevistarlos y que compartan así su experiencia con nosotros.

Actualmente, el violín flamenco resulta atractivo y es muy valorado tanto por aficionados como por los expertos, sin embargo, no hay tantos intérpretes como cabría esperar dada esta buena respuesta de público y crítica. En general, al no haber muchos violinistas flamencos en proporción a la cantidad de compañías y de cuadros flamencos que hay en todos los niveles, es lógico que no se hayan hecho muchos estudios o investigaciones al respecto.

Situación actual sobre el aprendizaje del violín flamenco

Por lo general, los violinistas que más se conocen por su interpretación y difusión del violín flamenco —como es el caso de Ara Malikian— son personas que tienen una gran facilidad técnica desarrollada en la formación clásica hasta el punto de alcanzar un dominio del instrumento que les permite abordar con éxito el estudio de cualquier estilo musical. En cualquier caso, que el gran dominio técnico de un violinista le permita integrarse con éxito en muy poco tiempo en un estilo musical es un hecho aislado y puntual. Sin embargo, no contamos en España ni en el resto de países con una escuela o una buena cantera de futuros violinistas conocedores del flamenco.

Este hecho se debe en parte a que, por lo general, no se ha mantenido la enseñanza en forma de transmisión oral de la participación del violín en el flamenco. Si ocurriera en otros palos como ocurre en los verdiales, en los que sí se ha continuado con este tipo de enseñanza, las cosas habrían sido muy diferentes. En Andalucía y en el resto de España, el estudio del violín en cualquier estilo musical se ha realizado a nivel académico, pues no hay tradición familiar ni social de estudiar este instrumento por libre. Es por ello que los «flamencos en potencia», es decir, los aficionados que se mueven en entornos que propician el flamenco, no suelen tener la cercanía del aprendizaje de este instrumento como la tienen con respecto al cante, al toque (de guitarra flamenca) o al baile. Y a su vez, los estudiantes de violín, tradicionalmente, no lo han tenido fácil para acceder al flamenco.

La falta de violinistas flamencos se debe, por otro lado, al hecho de que la formación musical que se ha impartido hasta hace poco en los conservatorios ha estado orientada hacia lo que llamamos «música clásica» y, por lo tanto, muy sujeta a la partitura y a las indicaciones del compositor, lo cual no ha sido la forma de enseñanza más propicia para acercarse a un arte que tanto debe a la improvisación y a la profesionalización de la música popular de autores desconocidos.

Por todo lo expuesto hasta ahora puede deducirse que hay una gran necesidad de investigar sobre la aportación del violín a la música flamenca, y debido a ello hemos decidido plantear unos objetivos para que dicha necesidad pueda empezar a cubrirse en la medida de lo posible.

Objetivos de nuestro estudio

- Localizar escritos y antecedentes sobre trabajos previos de investigación sobre el violín flamenco, buscando documentación de la forma más rigurosa posible en distintas fuentes.
- Efectuar un análisis del violín y su aportación a la música flamenca en los casos en los que los palos tradicionales han mantenido su presencia continuada a lo largo de la historia, como pueden ser los verdiales.
- Observar y profundizar en el análisis de la función del violín flamenco en los distintos palos en la historia en general y especialmente en los años finales del siglo XX y comienzos del XXI, la labor de los violinistas actuales así como las aportaciones estilísticas concretas de éstos al flamenco.
- La aportación estética de cada violinista deberá ser analizada desde la obra de cada uno de ellos, analizando su técnica, evolución individual y forma de aproximación al flamenco.
- Sabemos de forma general, sobre los violinistas actuales, pequeños detalles como que Bernardo Parrilla procede de una familia de músicos andaluces y mantiene esa aproximación al flamenco de la forma más tradicional; que Alexis Lefevre tiene formación europea, está afinado en España y tiene una gran experiencia en actuaciones y grabaciones de flamenco; que Ara Malikian posee una técnica increíble y la combina con una facilidad para improvisar que hace de todas sus incursiones en el flamenco un éxito; y que Maya Yoshida, tras una gran formación técnica, ha conseguido un conocimiento importante del flamenco y que, asimismo, en su disco *2 colores. Concierto en directo de violín y guitarra flamenca*⁸ se observan influencias de distintas mú-

8 Emilio Maya y La Maya, *2 colores. Concierto en directo de violín y guitarra flamenca*, Granada, 2011.

sicas étnicas y grandes conocimientos de improvisación de jazz que ella aplica al flamenco de forma muy personal. Por todo ello resulta de gran interés profundizar en la trayectoria de estos músicos.

- Investigar sobre la evolución del violín a través del tiempo en la música flamenca, sobre los distintos grados de participación de este instrumento a lo largo de la historia.
- Analizar los distintos papeles que puede afrontar el violín flamenco en el escenario, tanto de forma solista como formando parte de un cuadro flamenco.
- Profundizar en el conocimiento y la descripción de la técnica del violín tanto de mano derecha como de mano izquierda aplicada a la ejecución de la música flamenca para dicho instrumento.
- Analizar los problemas técnicos que encuentra el violín por sus características específicas al actuar con otros intérpretes, y elaborar propuestas para sus posibles soluciones.
- Elaborar una metodología de la transcripción que permita crear partituras a partir de grabaciones, de adaptaciones de falsetas de guitarra, de transcripción de cantes adaptados al violín, etc.
- Para elaborar dicha metodología observaremos las necesidades específicas de nuestro instrumento así como la evolución de la transcripción de la música flamenca y los métodos que se utilizan en la actualidad, como, por ejemplo, el que se describe en el libro *La transcripción para guitarra flamenca*⁹.
- Crear un corpus de partituras, transcribiendo música que ya se conoce y se transmite por tradición oral, o haciendo adaptaciones de obras para otros instrumentos, y sin olvidar las nuevas obras que se interpretan en la actualidad.
- La partitura como elemento técnico que ayuda al aprendizaje pondrá a nuestro alcance opciones como trabajar a distintas velocidades pasajes difíciles, facilitar la memorización de la estructura de la obra y fijar los arcos y digitaciones que queremos emplear.

9 Rafael Hocés Ortega, *La transcripción para guitarra flamenca*, Sevilla, Libros con Duen-de, 2013.

- Analizar la importancia de la transcripción a la hora de acompañar al cantante. En ese sentido, a continuación exponemos ejemplos de partituras que he adaptado para violín.

La partitura que viene a continuación corresponde a la parte de violín de una falseta escrita en la tonalidad en la que canta este palo (tientos) Alfredo Arrebola.

Falseta de Tientos

Figura 1. *Falseta de tientos populares*, transcripción de Ana María Gorbe.

Esta segunda partitura es un fragmento de una falseta de introducción de granaína que está escrita para la tesitura de voz de Alicia Morales.

135

Falseta de Introducción para Granaína

Figura 2. *Falseta de introducción para granaína*, transcripción de Ana María Gorbe.

Esta tercera partitura es un fragmento de la transcripción para violín de una versión de Enrique Morente de una taranta minera.



Figura 3. *Taranta minera* de Enrique Morente, transcripción de Ana María Gorbe.

A continuación, mostramos la partitura de la petenera de Mayte Martín que hemos extraído de oído, escuchando uno de sus temas: «Glosa a La Niña de Los Peines»¹⁰.

136

Figura 4. Petenera de Mayte Martín, transcripción de Ana María Gorbe.

10 Mayte Martín, *Querencia*, Virgin Records, 2010.

- Fomentar el conocimiento de la importancia que puede tener la creación y difusión de partituras para violín en la música flamenca de cara a que esta parte del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad que es el flamenco pueda transmitirse, aprenderse y disfrutarse en otras partes de mundo.
- Realizar un estudio de la aplicación didáctica de dichos materiales. Para ello observaremos y analizaremos los resultados del aprendizaje a raíz de la utilización de las partituras propuestas con alumnos que tengan conocimiento previo de la técnica básica del violín pero que quieran aprender flamenco, de forma que podamos mejorar la efectividad de las partituras a la hora de abordar las dificultades específicas que presenta el flamenco como el compás flamenco, por ejemplo.
- Para enriquecer con nuestros conocimientos musicales a este arte, es imprescindible la valoración y aprendizaje del flamenco más tradicional como paso ineludible antes de arriesgarse a incorporar nuevas aportaciones. Especialmente los violinistas españoles y los residentes en España debemos aprovechar el acceso que tenemos al flamenco para incluirlo en nuestro repertorio y poder transmitirlo a nuestros alumnos.
- Abrir las puertas a futuros estudiosos o investigadores que deseen aproximarse a distintos elementos relacionados con el violín y su integración en el arte flamenco.

137

Conclusiones

Aunque el violín formó parte del flamenco como demuestra su presencia en algunos palos, durante años su trayectoria en este arte ha sido poco estudiada o al menos a nivel general no se han conocido muchos documentos que atestigüen su intervención en los cuadros flamencos. Es necesario, por lo tanto, investigar sobre los orígenes y evolución de la música flamenca para este instrumento de forma rigurosa y científica.

Resulta necesario analizar la influencia de los violinistas clásicos españoles en el interés por el violín como instrumento flamenco, puesto que ya desde finales del siglo XIX violinistas españoles como Manuel Quiroga (1892-1961) o Pablo Sarasate (1844-1908) incluyeron en sus obras temas populares españoles, con lo que contribuyeron de forma notable a fomentar el interés por las raíces de la música de nuestro país a nivel internacional.

Por último, dado que la forma de enseñanza del flamenco se ha realizado hasta hace poco por transmisión oral, y al no haber tradición de aprendizaje de violín de esta forma en nuestro país, no hay apenas partituras de flamenco para nuestro instrumento, por lo que la creación de las mismas supondrá una herramienta de gran utilidad.

Transcribir el flamenco ¿para qué?

Rafael Hoces Ortega

Resumen

140 En los últimos años el flamenco atraviesa una etapa en la que, unida a la tradición más ortodoxa, aparece una corriente intelectual –sobre todo desde el campo del estudio científico de la música– que trata de explicar lo que ocurre en él. Ello provoca reacciones, lógicamente, en contra de la posibilidad que tiene el flamenco de ser analizado. Los argumentos siguen la línea de expresiones viejas y carentes de fundamento que tanto daño pueden hacer al nuevo aficionado: «esto hay que mamarlo», «flamenco no se hace, se nace». Este tipo de opiniones no hacen sino poner al descubierto la falta de conocimiento en la materia y el hecho de atribuir al flamenco una especie de poder sobrenatural sobre todas las músicas. Nada más lejos de la intención de los estudiosos del flamenco, que no pretenden sino analizar objetivamente los hechos. Describir y analizar lo que ocurre no va a restar emotividad a un artista flamenco. Transmitir a través de una partitura no tiene por qué influir negativamente en la capacidad expresiva de un guitarrista.

Introducción

En un trabajo anterior nuestro publicado en la *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madruga”*¹ decíamos:

Tanto en el mundo de la flamencología tradicional como en el de los artistas flamencos se ha debatido ampliamente en torno a la posibilidad y la necesidad de escribir el flamenco. ¿Para qué crear una partitura de una

1 Rafael Hoces Ortega, «La transcripción musical para guitarra flamenca», *La Madruga*, número 6 (2012), p.1. Accesible en <http://revistas.um.es/flamenco>.

música cuya transmisión ha sido eminentemente oral? ¿Realmente es posible crear una partitura que refleje fielmente un cante o un toque? La mayoría de las argumentaciones siguen la línea de la negación de la utilidad de la escritura. Negación que procede, curiosamente, tanto del campo de los artistas y flamencólogos como del de los musicólogos, no sabemos si debido al profundo respeto hacia este arte que presentan los primeros o al miedo a lo desconocido que podría instalarse en los segundos.

A modo de ejemplo de negación de la partitura por parte de los flamencos, recogemos algunos comentarios que vienen a ilustrar, probablemente sin pretenderlo, una idea asentada en muchos aficionados y también incluso entre artistas profesionales: «El guitarrista flamenco necesita un nombre visual de las cosas, escribir en el papel lo que quieren interpretar es como engañar al “sentío”, al alma, desde mi opinión, cualquier músico de otro estilo que se quiera integrar al flamenco, debe aprender esta filosofía»².

Podemos recordar otros testimonios, de dentro y fuera del mundo flamenco, que enriquecen el panorama. Por ejemplo, Phillipe Donnier, estudioso de lo musical con amplia experiencia en el flamenco, se manifiesta en contra del uso de la partitura para la enseñanza del flamenco: «Si se puede admitir la elaboración de materiales escritos que hacen más fácil el análisis y el entendimiento de la música oral, pretender enseñar músicas de tradición oral por medio de documentos escritos sería totalmente contradictorio»³.

Otros como el doctor en Musicología Juan Lanzón Menéndez se expresa en los siguientes términos: «No se han realizado hasta hoy transcripciones del flamenco. Ha habido algunos intentos pero no han resultado muy felices»⁴.

2 José Nieto, arreglista, productor y guitarrista. Accesible en: <http://goo.gl/UxcJzW>.

3 Philippe Donnier, *Flamenco: elementos para transcripción del cante y la guitarra*. Accesible en http://www.sibetrans.com/actas/actas_3/07_donnier.pdf, p. 2.

4 Juan Lanzón Meléndez, «El cante por cartageneras y el cante del trovo», *Revista Murciana de Antropología*, 11 (2004), pp. 7-22, p. 7.

Por su parte, los cantaores argumentan que un cante no puede interpretarse siguiendo una partitura. La pregunta que nos hacemos es: ¿Se debe a que la partitura no puede representar todo lo necesario para el flamenco o a que los cantaores no saben interpretarla correctamente? «Algo parecido les pasa a muchos flamencos. Valiéndose del gran conocimiento de su arte [...] afirman que el flamenco no se puede ni se debe escribir»⁵.

También otros estudiosos como Metioui⁶, sobre el que volveremos más adelante, describe dos desventajas de la transcripción de la música de tradición oral: que la improvisación podría ser reemplazada por la interpretación de partituras y que el maestro podría sustituirse por el papel.

En definitiva, podemos afirmar que en cualquiera de los sectores que pertenecen al flamenco o que, sin pertenecer a él, se acercan a estudiarlo se encuentran detractores de la transcripción. Esto nos obliga a ser contundentes en la formulación de las hipótesis y su posterior demostración documental.

Para nosotros, resulta clara la utilidad de las partituras de música flamenca y como muestra proponemos un vídeo que se puede encontrar en Youtube, en el que una orquesta integrada por instrumentos habituales en la música clásica y otros tradicionales del flamenco se unen para interpretar una *seguriya*. Nótese el uso de atriles para partituras que hacen todos los instrumentos, a excepción de los cantaores⁷. Otro ejemplo lo tenemos en una partitura para *combo flamenco* de David Leiva⁸, en la que participan instrumentos diferentes a la guitarra.

5 Philippe Donnier, «Flamenco y Musicología», *Candil*, 61 (1989), p. 32.

6 Omar Metioui, «Critéres sur la transcription de la musique orale», *Patrimoine Musical*, Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002, pp. 63-107.

7 Ensemble flamenco en las IV Jornadas de Puertas Abiertas de Flamenco del Conservatorio de Córdoba, cf. <http://www.youtube.com/watch?v=-2Pts3mbn7U>.

8 David Leiva, *Combo flamenco*, Madrid, Carish 2009, p. 25. Reproducida con permiso del autor.

LA ISLETA

(Siguiriya)

Voz 1: Guitarra
Voz 2: Violín, Flauta, Saxo, Piano, Trompeta...
Voz 3: Chelo, Contrabajo, Piano, Fagot, bajo eléctrico...
Voz 4: Cajón, Batería, Tinaja, Darbuka, Djembé...



1 $\text{♩} = 80$
a m i a a m i a a m i a a m i a m i

Guitarra
(1) (2) (3) (4) (5)

Voz 2

Voz 3

Voz 4

4

Guitarra
C5 C3

Voz 2

Voz 3

Voz 4

Por último, baste con recordar las numerosas publicaciones de métodos y partituras de guitarra que actualmente es posible encontrar en el mercado.

¿Para qué transcribir?

Todavía son pocas las monografías que hacen alusión al tema de la transcripción del flamenco, si bien podemos encontrar interesantes opiniones en los trabajos de autores como Norberto Torres⁹ o Manuel Cera¹⁰. La etnomusicología sí se ha ocupado de transcribir otras músicas de tradición oral, pero no hay estudios completos ya que el tema de la guitarra no aparece. Por nuestra parte, en el libro *La transcripción para guitarra flamenca*¹¹ abordamos en profundidad el problema que supone llevar una música eminentemente de tradición oral al papel. Creemos necesario por diversos motivos demostrar que el flamenco puede y debe estudiarse desde una perspectiva musical. Ante todo se trata de música y como tal debe estudiarse. Los argumentos sin base documental de la flamencología tradicional quedan obsoletos frente a los estudios científicos o técnicos de los investigadores actuales.

144

Analizaremos ahora las manifestaciones en contra de la utilidad de la transcripción que señalábamos más arriba. Si queremos encontrar una explicación para ellas, habrá que buscar y analizar los motivos que las originan. Una evidencia se enmarca en la línea de la falta de formación: los musicólogos tienen suficientes conocimientos musicales mientras que artistas y flamencólogos los tienen de flamenco. Sin embargo, el perfil que aún a ambos es escaso todavía. Otra razón, dada por la corriente intelectual de los no flamencos, podría deberse a la catalogación aplicada al flamenco como música, al parecer, de bajo abolengo y copete. En este contexto, siempre se ha venido relacionando el flamenco con las culturas más excluidas socialmente y por ello, no tendría el suficiente prestigio como para ser estudiado. Otro planteamiento erróneo desde su hipótesis inicial sería la fuerte presencia de la improvisación. En último lugar,

9 Norberto Torres Cortés, *Guitarra Flamenca. Lo clásico*, Sevilla, Signatura de flamenco, 2005, pp. 79-120.

10 Manuel Cera Vera, «En torno a la guitarra flamenca y la notación musical», *Revista del Conservatorio Superior de Música «Rafael Orozco» de Córdoba*, 4 (2006), p. 112.

11 Rafael Hoces Ortega, *La transcripción para guitarra flamenca*, Sevilla, Libros con Duen-de, 2013.

y no por ello menos importante, encontraremos otra razón en las características de los informantes. Si los propios flamencos manifiestan que no se puede escribir aludiendo a un mágico “duende”, que es imposible aprender, catalogar..., resulta fácil desanimarse.

Frente a estas reticencias que históricamente han ido surgiendo sobre la necesidad o utilidad de pasar el flamenco a partitura no podemos más que argüir las ventajas que supone, por ejemplo, en el ámbito de la enseñanza.

Supongamos que somos neófitos en los compases del flamenco y pretendemos aprender el complejo sistema de acentos en los compases de 12 tiempos. Podemos intentarlo de tres maneras diferentes: mediante la pura imitación del profesor, a través de la teoría o bien combinando ambas.

El método de imitación resulta fácil de aprender, si bien es más complejo de memorizar. El profesor propone un esquema de palmas y el alumno lo repite. Se aprende de manera instantánea pero pueden surgir complicaciones por falta de entendimiento racional —sólo estamos proporcionando un esquema a imitar, sin dar ninguna explicación adicional—o simplemente, por olvido: media hora después no recordaremos el esquema claramente y necesitaremos escucharlo de nuevo.

145

El aprendizaje a través de la teoría nos permite dibujar un esquema de palmas y leerlo mientras lo interpretamos. El entendimiento y razonamiento será mayor y será más fácil recordarlo, si bien será necesaria la práctica para poder interiorizar matices. Por otra parte, una combinación de la imitación y la partitura facilita la ejecución e interiorización aún más rápidamente. Por ello es el sistema principal que se utiliza en aquellos lugares en los que la partitura tiene sentido, como en los conservatorios.

En términos de eficiencia, no cabe duda de que la música escrita tiene más ventajas que inconvenientes, excepto para aquellos que no conoz-

can el lenguaje musical, en cuyo caso la imitación es el único camino a seguir. Resulta necesario conocer el idioma para poder interpretarlo. Un músico que conozca el lenguaje musical estará perfectamente capacitado para interpretar la partitura con un alto grado de fidelidad si ésta contiene todos los elementos necesarios. Lo que se conoce en el flamenco como el «duende», «aire» o «sabor» se traduce al papel como dinámica y agógica, por tanto, puede ser indicado para que el intérprete los ejecute aun no siendo conocedor de dichos términos del flamenco.

Citábamos anteriormente a Metioui¹² señalando un par de desventajas de la partitura. Los beneficios, según su punto de vista, son aún mayores: la escritura de la música permite la salvaguarda de la misma, la obtención de material de estudio para los investigadores, facilitar su difusión así como su aprendizaje, dado que constituye un valioso material de apoyo para la memoria, y dota a la música de prestigio.

146

El flamenco, actualmente, goza de ese prestigio que, entre otras disciplinas, le han dado los estudios aparecidos algunas décadas atrás en la línea musicológica. El estereotipo del flamenco como música de bajo abo-lengo, que perduró durante tanto tiempo, hoy ha perdido su razón de ser.

El perfil del investigador formado en el flamenco y en la teoría de la música va siendo cada vez más numeroso debido, sobre todo, a los titulados en las especialidades de Guitarra, Cante y Baile Flamenco y Flamen-cología, así como a los alumnos de máster y doctorado.

Mencionábamos anteriormente la opinión de los artistas sobre las partituras para el cante. Si no fuera posible recrear un cante con el auxi-lio de una partitura, el ejemplo de transcripción que presentamos a con-tinuación, a partir de una minera en versión de Miguel Poveda así como su fiel recreación a cargo de un violín, no sería un documento real¹³.

12 Omar Metioui, ob. cit., pp. 63-107.

13 Transcripción de la minera de Miguel Poveda del disco *Festival del Cante de las Minas. Antología II*. Por Ana María Gorbe Martínez; cf. <https://www.youtube.com/watch?v=nkLqHkG2jfU>. Reproducida con permiso del autor.

Minera Para Violín

Lento $\text{♩} = 56$ Versión de Miguel Poveda

Falseta Intro 01.00 *Ay....*

Convright © AnaMªGorbe

Frente a la posibilidad que mencionaba Metoui de que la improvisación y el maestro tradicional se pierdan con el papel pautado, podemos asegurar que el flamenco ha sido y será de carácter improvisatorio siempre, ya que forma parte de su esencia. Los guitarristas actuales, vengan de la escuela que vengan, improvisan desde el comienzo de su formación. El profesor de conservatorio, por su parte, no deja de utilizar la enseñanza tradicional por imitación, al tiempo que trabaja con la partitura. Así es y ha sido desde hace algunos años en estos centros.

Sin partituras de flamenco

Imaginemos que la transcripción de partituras no tuviera sentido en el flamenco. ¿Qué habiéramos perdido? Para comenzar, la guitarra hubiera tardado más tiempo en acceder al conservatorio. El interés que hoy día tienen los guitarristas clásicos en el flamenco se vería reducido a la mínima expresión, al no contar éstos con material de estudio suficiente. Además se verían abocados a estudiar solamente de oído o por imitación, y sus conocimientos de solfeo y armonía no les podrían ayudar en el proceso de aprendizaje.

En los planes de estudio del Grado Superior de Guitarra Flamenca y Flamencología se incluye una asignatura denominada «Transcripción», que se centra exclusivamente en flamenco. Nuestra materia, que es objeto directo de estudio así como una importante asignatura de una carrera oficial, no existiría.

148

La implementación del flamenco en la enseñanza primaria y secundaria se vería limitada a sólo aquellos profesores que conocieran el flamenco por tradición oral, que son minoría. Asimismo resultaría más dificultoso trabajar instrumentaciones en estos niveles, ya que es casi imposible memorizar la melodía de varios instrumentos que interpretan de manera simultánea.

En definitiva, para la enseñanza supondría una desventaja no poder contar con material escrito como apoyo, ya que sería necesario más tiempo para el aprendizaje, por lo que resultaría más sencillo acercar a los alumnos a la música clásica que al flamenco.

En el campo de la composición, se perderían numerosas creaciones musicales que no hubieran sido registradas por medios de grabación digital¹⁴. Es cierto que hoy día la tecnología facilita enormemente que una

¹⁴ Mayor cantidad aun de la que ya se pierde hoy día a causa de todas las ocasiones en las que se componen o improvisan obras o falsetas, dentro y fuera del escenario, y no se graban o escriben.

idea quede registrada, pero dicha tecnología hay que conocerla y dominarla y no todo el mundo se encuentra preparado para ello.

El interés y la difusión de nuestra música fuera de nuestro país perderían enteros. Una expresión muy utilizada en el ámbito educativo reza «se ama lo que se conoce». Los estudiosos, etnomusicólogos o especialistas en otras parcelas de la música se encontrarían con mayores dificultades para acercarse al flamenco ante la imposibilidad de tener partituras para analizar. Dicho acercamiento sólo podría tener lugar por medio de las grabaciones existentes en el mercado o las realizadas en los trabajos de campo.

Conclusiones

El flamenco se ha convertido hoy en un objeto de investigación que atrae cada día más el interés de diferentes disciplinas. Recordemos cómo ya Demófilo en el siglo XIX hablaba de un flamenco que se encontraba desvirtuado por influencias no gitanas o donde algunos cantes ya se habían perdido y los cantaores no interpretaban igual de bien que en el pasado. Esto demuestra que el flamenco ha sido siempre un arte en continua evolución, contrarrestada por un sector que ve en dicha evolución un peligro de pérdida de autenticidad.

149

Resulta imprescindible destacar, en pro del rigor en los datos, el interés máximo que muestran los estudiosos allende nuestras fronteras. Los primeros investigadores del flamenco eran foráneos, así como lo han sido la mayoría de los transcritores y los expertos en teoría musical del flamenco. Esto demuestra que hay un interés patente en los estudios técnicos sobre la materia. Será ahora, a partir de las generaciones venideras, cuando los titulados en guitarra flamenca, flamencología, alumnos de máster o doctorado en flamenco amplíen el corpus de conocimientos. De este modo el enriquecimiento de nuestra música será aún mayor.

Estos futuros investigadores deberán ocuparse de las numerosas líneas de trabajo que quedan por cubrir en este campo: la transcripción

del cante –en la que los hermanos Hurtado han conseguido importantes logros–, la del baile –en la que todavía apenas encontramos un par de trabajos que incluyen algunos ejemplos–, y la de la guitarra, que al ser la más compleja es la que requiere un estudio más continuado por un equipo de expertos.

Teniendo en cuenta que cada vez son más los centros que imparten estudios musicales del flamenco, la necesidad de crear partituras que sirvan como material de apoyo es como la que tienen los maestros de matemáticas de tener su libro de texto. En los conservatorios la partitura es el vehículo principal de transmisión de conocimientos. Nuestras investigaciones apuntan una línea mejorable respecto a las partituras existentes en el mercado. Deben ser los profesores los que investiguen y creen un material adecuado para potenciar el aprendizaje de los guitarristas.

150

En nuestro caso, hemos querido acercarnos a la música creada por la guitarra flamenca con objeto de demostrar la posibilidad que tiene de ser anotada e interpretada por un músico de cualquier estilo. Las dificultades que presenta su escritura, reflejadas principalmente en técnicas típicas de la guitarra flamenca como los rasgueos y alzapúas, pueden superarse con una sólida formación musical así como un conocimiento profundo del instrumento y de la idiosincrasia de esta música. Este perfil, históricamente raro en el mundo del flamenco, cada vez va haciendo mayor acto de presencia tanto en el campo de los investigadores como en el de los intérpretes.

El fandango de Huelva en «El Traslado» de la Virgen del Rocío: un estudio etnomusicológico

Inmaculada Marqués

José Miguel Díaz-Báñez

Resumen

152 El cante flamenco está presente en múltiples manifestaciones religioso-festivas en torno a la Imagen de la Virgen del Rocío, patrona de la localidad de Almonte, en la provincia de Huelva. En el presente estudio se realiza un análisis etnomusicológico sobre un evento que ocurre cada siete años cuando la Imagen es trasladada desde la aldea del Rocío al pueblo de Almonte para rendirle pleitesía durante nueve meses, tras los cuales, la Virgen vuelve a su ermita en la aldea marismeña. Durante «El Traslado», la Virgen es portada a hombros tres leguas de camino por los almonteños, que la vitorean con salvas de escopeta y cantes por fandangos y sevillanas. Nos centramos aquí en el cante por fandangos de Huelva dedicados a la Virgen. Concretamente, el *performance* que se analiza se refiere a la ofrenda que le dedica un aficionado local que, subido a un pino, un montículo o un caballo, le canta a la Imagen por fandangos. Por tanto, se realiza un análisis de «El Traslado» de la Virgen como un marco socio-religioso donde aparece integrada una variante específica del fandango como vehículo expresivo de un tipo de religiosidad popular al tiempo que refleja una idea de identidad cultural y pertenencia local.

1. Introducción

El flamenco como vehículo devocional está presente en multitud de manifestaciones religioso-festivas en el sur de España, sucediéndose a lo largo de todo el calendario religioso. Asimismo, dichas manifestaciones

se desarrollan en distintos escenarios devocionales locales, tanto en el interior de los templos como en el exterior de los mismos. La mayoría de ellas se convocan con motivo de festividades religiosas y están dedicadas a imágenes sagradas. Sin embargo, no podemos hablar de una homogeneización de las prácticas rituales ni de los significados culturales que se les asocian a las mismas, sino que más bien cada una de ellas deviene singular como el resultado de especificidades culturales locales. De igual manera, los cantos que aparecen integrados en cada uno de los diferentes escenarios se nos muestran en una diversificación de estilos como son los casos de la tonás en los actos de la Semana Santa en Sevilla, la alboreá en la procesión del Jueves Santo en Utrera o el fandango en el caso que nos ocupa, que podrían ser el resultado de ciertas preferencias locales o resultado de la asimilación de ciertos estilos y las sonoridades a ellos asociados como culturalmente propios.

La relación entre el flamenco y religiosidad popular como objeto de estudio ha sido tratada escuetamente en disciplinas como la musicología y la antropología. Existen trabajos aislados que tratan este tema con cierta profundidad pero lo hacen de forma separada desde ambas perspectivas. Los trabajos que encontramos al respecto se centran en temáticas relativas a la oralidad¹, a la tipificación de estilos y a la funcionalidad de los mismos en el contexto religioso con carácter general. Dentro de los estilos que se asocian a tales contextos resulta ser la saeta la más estudiada, tanto desde el punto de vista de su «uso» y funcionalidad², como en los aspectos evolutivos de las mismas desde el punto de vista del análisis musical³.

153

1 M. García Jiménez, *Patrimonio y creatividad. La música de tradición oral en contextos devocionales. Religiosidad popular*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Biblioteca electrónica, 2010.

2 A. Arrebola, *La espiritualidad en el cante flamenco*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1988.

M. A. Berlanga, *Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología, el concepto de Pertinencia Constructiva*, Granada, Patrimonio Etnológico Musical, Conserjería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002.

3 L. J. Kramer; C. Plenkers, «The Structure of the Saeta flamenco. An Analytical Study of Its Music», *Yearbook for Traditional Music*, vol. 30 (1998), pp. 102-132.

En un trabajo más reciente⁴, se aborda la conexión entre flamenco y religión circunscrita a la tradición sevillana, planteando música, oralidad y ritual como aspectos indisolubles del análisis. Sin embargo, no conocemos análisis de contextos socio-religiosos que integren colectividad y flamenco desde la óptica de la teoría de la performance⁵. Los trabajos recientes de Marqués et al. (2010 y 2011) suponen un punto de partida de la investigación en este marco haciendo un análisis etnomusicológico para algunos casos particulares⁶.

Con respecto al tema de El Rocío como fenómeno sociocultural, ámbito que enmarca nuestro objeto de estudio, ha despertado el interés de estudiosos de distintas disciplinas. Así, existe una amplia bibliografía dedicada a aspectos identitarios, rituales, festivos y devocionales-religiosos⁷, y ha sido tratado tanto desde perspectivas socio-antropológicas,

4 C. Cruces, «El flamenco y la religiosidad popular sevillana. Música, historia, oralidad y ritual», en Hurtado Sánchez, ed., *Nuevos aspectos de la sociedad sevillana. Fiesta. Imagen. Sociedad*, Colección temas libres, 29, 1ª edición, Área de cultura y fiestas mayores, Ayuntamiento de Sevilla, 2002.

5 R. Bauman, Story, R. Bauman, *Story, Performance and Event, contextual studies of oral narrative*, New York, Cambridge University Press, 1986., New York, Cambridge University Press, 1986.

M. Herdom, «Analysis: The herding of sacred cow», *Ethnomusicology*, vol. 18, no. 2 (May 1974), pp. 219-262.

N. McLeod, *Some Techniques of Analysis for Non-Western Music*, tesis doctoral, EU, Northwestern University, 1966.

6 I. Marqués, y J. M. Díaz-Báñez, «El cante por alboreá en Utrera: desde el rito nupcial al procesional », en J. M. Díaz-Báñez y F. Escobar, eds., *Actas del II congreso interdisciplinar «Investigación y Flamenco»*, Universidad de Sevilla, 2010, pp. 193-203.

I. Marqués, J. M. Díaz-Báñez, J. Mora, «El canto (cante) al Cristo de la Cárcel en Mairena del Alcor», en J. M. Díaz-Báñez, F. J. Escobar-Borrego e I. Ventura, eds., *Boundaries between Genres: Flamenco and Others Musical Oral Traditions*. Actas del III Congreso Interdisciplinar «Investigación y Flamenco», 2012, pp., 51-59.

7 I. Moreno, *Niveles de significación de los iconos religiosos y rituales de reproducción de identidad en Andalucía. En la fiesta, la ceremonia, el rito*, Granada, Universidad de Granada y Casa de Velázquez, 1990.

J. I. Reales Espina, «Orígenes y evolución histórica de la devoción rociera», en David González Cruz, ed., *Religiosidad y costumbres populares en Iberoamérica*, Huelva, Universidad de Huelva y Centro de Estudios Rocieros, 2000.

M. Zapata García, *El Rocío. Estudio psicoanalítico de la devoción mariana en Andalucía*, Sevilla, Rodríguez Castillejo SA, 1991.

como desde perspectivas histórico-culturales⁸. Sin embargo, los estudios de la fenomenología musical que desarrollan dicho ámbito son escasos y los que existen se centran sobre todo en los aspectos literarios de las coplas o en la recopilación de estilos desde este mismo punto de vista, sobre todo de sevillanas de temática rociera⁹.

El trabajo que presentamos a continuación tiene como propósito analizar desde el punto de vista de la teoría de la performance una de las manifestaciones que se producen en torno a la Virgen del Rocío¹⁰: El Traslado. Para ello, realizaremos una descripción de los elementos de la misma entre los que aparece integrado un estilo de flamenco específico. Por otro lado, intentaremos mostrar dicho escenario como un marco posibilitador de experiencia religiosa por medio de la ejecución vocal del fandango de Huelva. Asimismo, el evento representa, a su vez, un marco de aceptación social de una idea de pertenencia local y de identidad individual (el cantor) y colectiva (el pueblo) por medio de la experiencia musical.

2. El Traslado. Origen histórico

155

El término «Traslado» hace referencia a la procesión de la Imagen a hombros de los almonteños desde la aldea de El Rocío hasta el pueblo de Almonte («de ida»), separados quince kilómetros de distancia, y desde Almonte a la aldea por un camino tradicional («de vuelta»). La primera referencia escrita que se tiene de un traslado figura con fecha de 21 de

8 M. D. Murphy, y C. González-Faraco, *Fuentes básicas para el estudio del Rocío*, Sevilla, Demófilo, Fundación Machado, Sevilla, 1996.

S. Rodríguez Becerra, *Las fiestas populares: Perspectivas socioantropológicas*, en *Homemaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978.

S. Rodríguez Becerra, *Religión y Fiesta. Antropología de las Creencias y los Rituales de Andalucía*, Sevilla, Signatura Ediciones, colección Signatura Demos, nº 4, (La romería de El Rocío), 2000.

9 R. Álvarez Gastón, *Sevillanas rocieras o el espíritu del Rocío*, Cuadernos de Almonte, nº 36, Ayuntamiento de Almonte (Huelva), 1999.

S. y J. Álvarez Quintero, *Sevillanas del Rocío. En quien no vió a Sevilla...*, Sevilla, Girones, 1920.

10 Son múltiples las manifestaciones colectivas que se producen en torno a la Virgen del Rocío: El Rocío Chico, Los Traslados de ida y vuelta o la Candelaria, aunque es la romería con motivo del lunes de Pentecostés o Rocío Grande la que tiene una mayor trascendencia.

abril del año 1607 y es motivado por la «falta de agua». Dicha prueba documental constituye un acta capitular del ayuntamiento de Almonte, ya que las salidas eran acordadas en un principio en los cabildos consistoriales¹¹.

Desde 1607 a 2013 (fecha que centra el interés de nuestro estudio) se han documentado un total de 50 traslados. Asimismo en estos cuatro siglos han venido siendo motivados principalmente por calamidades como sequías, guerras o epidemias. Existen, no obstante, otros sucesos como la restauración de la ermita o la llegada de electricidad a la villa que han dado lugar a la presencia de la Virgen en el pueblo. Por otra parte, los traslados de la Imagen se han llevado a cabo en períodos irregulares de tiempo debido a su carácter de rogativa y es a partir de 1956 cuando se regularizan los traslados de siete en siete años hasta la actualidad.

Desde el punto de vista musical, los cantos litúrgicos en forma de salves son interpretados en el interior del templo como atestiguan documentos escritos del siglo XVII, para lo que se contrataba a los sochantres. Sin embargo, no es hasta el siglo XX cuando tenemos constancia del acompañamiento musical de cantos en los Traslados y no es hasta la segunda mitad del mismo siglo cuando se empiezan a dirigir cantes flamencos a la Imagen en el transcurso de los mismos, interpretándose sobre todo fandangos y sevillanas.

156

3. Encuestas y trabajo de campo

Las peculiaridades observables en los Traslados hacen de los mismos un campo de estudio de gran riqueza de contenidos, abarcables desde disciplinas como la etnomusicología, la antropología o la sociología.

La consecución de los objetivos de nuestra investigación expuestos en los primeros párrafos, exige el diseño de una metodología flexible

11 J. Flores Cala, *Historia y documentos de los traslados de la virgen del Rocío a la Villa de Almonte*. 1607-2005, Almonte, Cuadernos de Almonte, nº extraordinario, Centro de Estudios Rocieros, Imprenta Sand, SL, 2005.

y multidisciplinar pero que satisfaga al mismo tiempo las exigencias de rigurosidad y sistematicidad científicas. Para tales exigencias desarrollaremos la investigación en dos fases: fase de observación y fase de análisis. En ambas aplicaremos técnicas cualitativas al ser las que mejor se ajustan a la captación y al abordaje de dicho objeto. En esta sección abordamos la fase de observación y en la siguiente se realiza el análisis etnomusicológico.

3. 1. Registro de datos

La presencia y el trabajo de campo es trascendental para la recogida de información y de datos, lo cual nos va a permitir la construcción de la realidad empírica que pretendemos analizar de manera reflexiva, para lo que seguiremos las pautas de Hammersley y Atkinson¹². Las entrevistas, junto con las observaciones *in situ* del fenómeno, formarán parte de las técnicas que utilizamos para tal fin. También pasamos períodos de inmersión cultural participando en la vida social de la localidad y en otros eventos locales que con motivo del traslado se producen. Tales son las «guardias abiertas» o «la salve», actos devocionales colectivos que congregan a numerosos fieles en la parroquia de Almonte y donde se dedican cantos y *cantes* a la Virgen. Asimismo, llevamos a cabo el soporte de datos en grabaciones de vídeo, audio y fotografías, así como en notas de campo. En esta fase también recogemos todo tipo de documentación bibliográfica local y grabaciones tanto públicas como privadas.

157

3. 2. La entrevista

El objetivo de una entrevista para nuestro objeto de estudio se fundamenta en dos puntos. Por un lado, el reconocimiento del significado de la performance religioso-local que nos ocupa y por otro, el reconocimiento de la funcionalidad de un tipo de fandango, como práctica articuladora de religiosidad y la música y además, como materialización de una idea

12 M. Hammersley y P. Atkinsons, *Etnografía. Métodos de investigación*, Barcelona, Paidós, 1994.

de pertenencia local y de identidad individual y colectiva anclada en la devoción a la Imagen de la Virgen del Rocío.

Para ello, se hace necesario el reconocimiento de los sistemas de significación asociados al traslado como marco devocional a partir de los conceptos categoriales (conceptos *emic*) utilizados por los participantes-informantes para hablar del mismo y que se ponen de manifiesto en sus discursos. Para adentrarnos en dichos universos de significación será necesaria la elaboración de un cuestionario flexible centrado en los modos de pensamiento, modos de praxis, y los contenidos culturales que quedan vertidos en la situación concreta del traslado. Según Guber¹³, «... en sus lógicas, nociones y esquemas de conocimiento, así como en la de sus acciones y prácticas culturales...», a las cuales añadimos ciertas prácticas musicales integradas en las mismas, ya que son los colectivos los que lo llenan de contenido y significación.

158

Por otra parte, nuestra perspectiva de análisis desde la *teoría de la performance* nos llevará a plantearnos una de las consideradas cuestiones claves, parafraseando a Madrid¹⁴, «... ¿qué pasa cuando la música sucede?...» o dicho de otro modo, ¿en qué consiste la performatividad de dicho evento?, o ¿a qué procesos culturales y sociales da lugar? Este hecho nos lleva a preguntas en cuestiones relativas a la música desde el punto de vista de la ejecución, como forma estilística y desde la funcionalidad de la misma para el colectivo local involucrado en la performance. Desde este punto de vista, realizaremos preguntas relacionadas con la creatividad ya que entendemos que el cantaor o el intérprete no sólo se limita a reproducir esquemas musicales como se podría afirmar desde posturas empíricas¹⁵, sino que como sujeto creador, en la práctica

13 R. Guber, *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*, Buenos Aires, Paidós Ibérica, 2004.

14 A. L. Madrid, «¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier», *Trans. Revista Transcultural de Música*, 2009 (13), pp. 1-9.

15 Frente a la postura empirista, partimos del supuesto epistemológico de que los sujetos informantes no son sólo meros portadores de significado en tanto determinados por procesos culturales y sociales establecidos, sino que participan activamente en la construcción de los mismos.

musical puede introducir cambios formales modificando la forma sonora y, por ende, el concepto de la música y el significado del evento. Incidiremos en aspectos como la utilización de recursos expresivos musicales para realzar la emotividad por parte del solista y la vinculación del «uso» de cada cante con el marco religioso ya que entendemos que son relevantes para la cuestión de la consolidación y el desarrollo de los estilos musicales flamencos que se integran en el mismo.

3. 3. Los informantes

El caso que estudiamos manifiesta un fuerte carácter local. Hay que decir en este punto que la devoción a la Virgen impregna todo los ámbitos de la cultura de la localidad de Almonte y el calendario cultural organiza en gran medida la vida de la misma. Este hecho hace que el colectivo que se vincula al traslado -nos referimos a una gran mayoría de los habitantes de Almonte- manifieste un alto grado de afinidad cultural por lo que probablemente la mayoría de sus miembros son competentes para responder a preguntas relevantes en la comprensión del evento y de la práctica musical. Sin embargo, y en aras de una mayor eficacia explicativa y comprensiva del mismo, restringiremos los criterios de selección de los informantes a la participación como personajes activos tanto desde el punto de vista de la práctica religiosa como de la ejecución musical (el solista y otros ejecutantes).

159

Por otro lado, no existe una gran distancia cultural entre los informantes y nosotros como entrevistadores, pues participamos en gran medida de los mismos sistemas de significación. Esto nos facilita la comprensión de términos y categorizaciones émicas. Sin embargo, como medida de control, será necesario ejercer lo que Willis¹⁶ llama un «cíclico control reflexivo» sobre el proceso de aplicación de nuestra subjetividad en la comprensión de las informaciones aportadas por los informantes. Dicho de otra manera, aunque no existe una gran distancia cultural entre am-

16 P. Willis, «Notas sobre el método» (G. López, trad.), en S. Hall, et al., eds., *Cultura, media, language. Notes on method*, Londres, Hutchinson, 1994.

bos, surge la necesidad de evaluar reflexivamente nuestras categorizaciones con respecto a las de los sujetos de análisis, pues aun utilizando ambos el mismo léxico, éste puede no tener ni el mismo referente ni el mismo significado.

Llevamos a cabo entrevistas tanto individuales como grupales. Si bien las primeras aseguran la no contaminación de ideas de unos informantes con otros, las grupales nos permiten a través de discusiones generadas, la construcción de la información a partir de cada aportación individual de ideas y el control de errores de las mismas por parte de los participantes. El objetivo de las entrevistas es lo que Ellen Kemp¹⁷ denomina «la libre asociación de ideas», por lo que aplicamos técnicas no directivas en las mismas, ya que entendemos que por su flexibilidad son las más adecuadas para la afluencia de ideas sobre sentimientos y emociones. Sin embargo, en algunos momentos llevamos a cabo ciertas restricciones en la directividad como las formuladas por White¹⁸ en función de las necesidades de información.

160

Con respecto a la realización de las entrevistas, las llevamos a cabo mediante citas concertadas y en los mismos contextos de ejecución. En ambos casos, también llevamos a cabo registros sonoros de los diferentes cantos para ser analizados posteriormente y de las conversaciones mantenidas con los actores sociales.

Las secciones que siguen corresponden a la fase analítica que tendrá como objetivo principal la profundización y sistematización de los datos obtenidos en la etapa anterior centrándonos en dos cuestiones claves, la performatividad de la música en el evento y en la detección de criterios de preferencia en la aceptación del fandango valiente de Huelva como vehículo musical expresivo de religiosidad.

17 R. Guber, ob. cit., p. 132.

18 R. Guber, ob. cit., p. 148.

4. Estudio etnográfico y la performance

El propósito del estudio etnográfico es aportar una aproximación descriptiva del evento con el fin de mostrarlo. Supone una construcción a partir de las observaciones *in situ* del fenómeno y desde la detección de los sistemas de significación cultural de los involucrados en las entrevistas.

El traslado que describimos tiene lugar en el día 14 mayo de 2013. La Virgen es devuelta a la aldea a hombros de los almonteños. Durante el camino, la Virgen es cubierta con un capote para que el polvo que se levanta no dañe la Imagen. El paso avanza sin sus adornos («sus platas») y es tradicional que sean las «abuelas almonteñas» las encargadas de portarlos durante todo el trayecto. La Imagen va acompañada de numerosos fieles y está rodeada en todo momento de los «Hombres de la Virgen», que son los encargados de «llevarla y prestarle la fuerza y los hombros»¹⁹. El camino de vuelta se realiza de día y por un itinerario previamente establecido a través del campo. Dicho itinerario presenta diferentes «momentos», muchos de ellos ritualizados como los que describimos a continuación:

161

- Salida de la Virgen de la parroquia. Está establecido que la Imagen salga tras el canto de la «salve». Tras la salida del templo, la Imagen procesiona por las calles del pueblo durante toda la noche, las cuales han sido adornadas para tal fin. Se trata de una arquitectura efímera basada en arcos triunfales y templetes sobre columnas realizadas en madera y revestidas con telas, papel y romero en un estilo entre el gótico y el barroco.
- Llegada al alto del chaparral. La Imagen es colocada en un templete donde las «camaristas»²⁰ se encargan de colocarle «el pañito» y el guardapolvo para el camino. Es tradicional que se realice justo cuando el primer rayo de sol del amanecer ilumine el rostro de la Virgen. Es uno de los momentos más exultantes y emocionantes para el público

19 Expresión émica aportada por los informantes.

20 Mujeres que ostentan el privilegio, recibido como herencia familiar, de vestir a la Virgen. En otros contextos religiosos, se denominan «camareras».

que se congrega, que lo expresa mediante tiros de salva con trabucos y escopetas, vítores y vivas. Aunque están también presentes en la salida y en el pueblo, son en este momento más numerosos.

- El camino hacia la aldea. Constituye el traslado propiamente dicho. En el mismo se producen a su vez actos ritualizados como «el descanso de la Virgen» en los templetes colocados para tal fin, donde se reza y también se cantan plegarias en forma de salves, sevillanas y fandangos dedicados a la Imagen.

Señalamos a continuación un instante en el camino hacia la Aldea que centra el interés de este estudio. Es el «momento» conocido como «El pino de Carrera». Pese a ser una «parada» entre otras en el marco religioso que describimos, constituye por sí mismo un fenómeno socio-cultural. Se produce al paso de la Imagen por un pino establecido y es entonces cuando el intérprete, aficionado local del flamenco, Antonio Carrera -actualmente con una edad de 85 años- subido al pino, le canta dos fandangos *valientes* e improvisa un *discurso* en forma de alabanza que recrea su estado anímico personal. Nos instalamos en el evento como observadores participantes, aunque con un alto grado de participación pues no sólo no encontramos rechazo por parte de los actores locales sino que nos implicaron en los preparativos del mismo (de hecho, el intérprete y actor principal, Antonio Carrera, nos instó a buscar una escalera pues «... los escalones que había en el pino estaban rotos...»).

La consideración de dicho fenómeno como una performance local nos lleva a entenderlo como una puesta en escena regida por ciertos elementos de teatralización, como lo demuestra la deliberada posición del cantaor con respecto a la Imagen y a los espectadores participantes. La posición del mismo en la escena, la gestualidad, la entonación del discurso, el ritmo, así como otros recursos musicales, nos hablan de una dramatización de la experiencia religiosa en la que la praxis musical-vocal juega su papel. También nos ofrece una peculiar estética, a la que contribuye el tipo específico de sonoridad flamenca que queda integrado en el mismo.

Por otra parte, la adopción de una idea de performatividad entendida como mirada metodológica nos lleva a preguntarnos ¿... qué pasa cuando la música sucede...?, o, ¿qué les permite hacer a los participantes la experiencia musical...? Esto nos permitirá explicar los fenómenos de la teatralización etnográfica tales como la dramatización del papel cultural del intérprete como cantador de la Virgen²¹ o la aceptación de una idea de identidad gracias a la función interpeladora del palo flamenco utilizado.

Pasamos a analizar cada una de las tres piezas que integran la ejecución musical:

FANDANGO 1

Entre pinos y arenales
se cumple lo que se sueña
entre pinos y arenales
Almonte lleva a su dueña
sin corona ni varales
de Pastora siendo Reina.

FANDANGO 2

Cuando me vaya a morir
Madre mía del Rocío
cuando me vaya a morir
que resuene en mi oído
el eco del tamboril
quiero morirme tranquilo.

El análisis de ambos fandangos nos lleva a plantearnos la performance como un fenómeno comunicativo donde se ponen en juego contenidos culturales materializados en el cante y que son recibidos por la audiencia. El cante va dirigido a la Imagen; sin embargo, los efectos que produce en los participantes congregados en el escenario de la performance los convierte en receptores, lo que implica el reconocimiento y la

21 La vida socio-cultural ha sido considerada como un drama social en la obra de Goffman o en la escuela de Manchester con Glukman y Victor Turner entre otros. Este último considera que la representación teatral de papeles culturales es la forma adecuada de explicar y comprender una forma de vida.

aceptación (de los participantes) del contenido del discurso y de la forma musical que lo estructura, aceptación que podría estar basada en una idea de identidad compartida por el emisor y la audiencia.

En el FANDANGO 1, encontramos, en primer lugar, una descripción de la manera en que el traslado de la Imagen tiene lugar, pero detectamos también una idea de pertenencia e identificación del pueblo de Almonte centrada no tanto en una idea de *territorialización* sino en la devoción a la Imagen y en la Imagen física misma.

En el FANDANGO 2, están vertidos algunos contenidos culturales específicos. Estos son una idea de deidad personificada cercana a la idea de «Madre común» en algunas culturas del Mediterráneo, una idea de religiosidad pragmática expresada en la petición personal del intérprete o la propia imagen sonora del tamboril reconocida, compartida y aceptada como propia por la audiencia.

DISCURSO RECITADO.

Y este año / he dicho que no me meto / Pero cuando veo a esa majestad
/ Tan divina / Porque es la más bonita de todas las Vírgenes / Me entra un
jipío / Y me pego un bocaio en la lengua / Y rezo una salve/ Y no la termino
/ Porque se me olvida la mitad / Y pego un brinco / Y me meto, me meto,
me meto...

Aunque no es estrictamente un cante, surge en la ejecución musical del intérprete de manera espontánea. Lo hemos incluido en el análisis pues contiene las claves de significación cultural que la performance abarca, lo que lo hace especialmente relevante para nuestros propósitos. Desde nuestro punto de vista, supone la construcción de una idea de identidad individual expresada en el discurso y en el que el intérprete manifiesta su papel cultural como «Hombre de la Virgen». También hay una petición de aceptación no expresada pero deducible, sobre todo por las entrevistas, del reconocimiento de otro papel cultural relacionado con el anterior, ser el cantaor de la Virgen, pues interviene desde años

en todos los actos relacionados con la misma interpretando múltiples estilos: fandangos, sevillanas, nanas o milongas²².



Figura 1. Fotografía que recoge el momento «El pino de Carrera».

El paso de la Imagen genera en los «hombres almonteños» u «hombres de la Virgen» un sentimiento de inquietud exultante y un impulso de llevar a la Imagen a hombros o de «meterse». Este hábito constituye una de las prácticas étnico-culturales que contribuyen a dar significado al evento que estudiamos y constituye el principal rasgo de *almonteñidad*. Como contenido cultural, está presente en el discurso recitado que analizamos y es reconocido por la audiencia que se siente interpelada y responde con expresiones de júbilo como palmas y abriendo el hueco al intérprete para que porte a la Imagen como el mayor regalo o agradecimiento que pudieran hacerle. La propia sonoridad del fandango ejerce en los participantes la misma función interpeladora que podría estar basada en la aceptación y el reconocimiento de la misma como rasgo

22 «... Le canto a la Virgen desde que era chico... con siete años me cogieron en alto para que le cantara... el cura y los de la Hermandad me llamaban.... Unas veces en lo alto de un burro, en un vallao y en el pino... siempre le he cantao en la Iglesia... y en el Rocío... » (entrevista a Antonio Carrera).

identitario al pasar ésta «el filtro» que los parámetros culturales de la audiencia les impone a los mismos²³.

5. Pertenencia y pertinencia del fandango de Huelva

El cante flamenco no siempre ha estado presente en los actos culturales a la Virgen del Rocío en el interior de los templos. En 1968 se celebra la primera misa flamenca tras la aprobación en el Concilio Vaticano II de las misas autóctonas²⁴. Dicha praxis se difunde por toda Andalucía por lo que es probable que sea a partir de esta fecha cuando empiezan a escucharse liturgias flamencas en el interior de la ermita.

Sin embargo, existen cancioneros de principios del siglo XX, como el de Muñoz y Pabón²⁵ donde aparecen coplas en forma de cuartetas y sevillanas que el autor llama «seguidillas populares escritas para ser cantadas... en la zambra y jaleo de las carretas romeras... algo se ha de cantar, y más vale que sea alabanzas a la Virgen... ». La sevillana de temática rociera es quizás el estilo más interpretado en torno a las manifestaciones rocieras, como lo demuestra el gran número de composiciones que se han realizado sobre todo desde su *boom* en los años 80. A pesar de esto, en los Traslados de la Virgen a Almonte, dicha forma musical se viene presentando desde hace poco tiempo²⁶. Desde el punto de vista de nuestro análisis, la preferencia por la interpretación del fandango en la performance analizada, podría obedecer a tres motivos: (a) A modas influidas por la difusión del mismo por medios de comunicación como

166

23 Tomamos esta idea de Ramón Pelinsky, *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*, Madrid, Ediciones Akal SA, 2000.

24 La primera misa flamenca se celebró en la parroquia del Polígono de San Pablo de Sevilla el día 29 de junio de 1968. Intervinieron en la misma artistas como Antonio Mairena, Naranjito de Triana y Luis Caballero con la guitarra de José Cala, el Poeta, interpretándose soleares, corridos, peteneras, malagueñas y seguirillas. Información tomada del diario *ABC de Sevilla*, 30/6/68, p. 40.

25 Gastón, ob. cit., p. 27.

26 «... En Almonte siempre se le ha cantado fandangos, primero fandanguillos y luego de Huelva.... luego sevillanas pero de siempre, el fandango nuestro....», nos asegura Antonio Carrera, probablemente el único testigo e intérprete de la primera mitad del pasado siglo.

la radio, a lo que ha podido contribuir la consolidación del fandango valiente de Huelva como estilo flamenco predominante, sobre todo por la aportación del genial Paco Toronjo. (b) A la asociación de dicho fandango con una idea de territorialidad anclada en la provincia de Huelva, tal y como lo detectamos en las respuestas de algunos informantes. (c) A la idea émica de que las características estructurales del fandango son las que mejor se adecúan a la expresión del sentimiento religioso, de ahí la aceptación de su pertinencia como el vehículo sonoro-expresivo apropiado para expresar dicho sentimiento a través de los recursos que ofrece su estructura musical, tales como el ritmo ralentizado, las fuertes subidas melódicas o el modo del «ataque», que le imprimen el rasgo de «valentía» en la interpretación. El cambio de sonoridad, debido a fenómenos como la ralentización de ritmos (observable en todos los estilos flamencos), hacia la primera mitad del siglo XX produce un cambio de preferencia de variantes dentro del mismo estilo: del fandanguillo al fandango valiente de Huelva o el de Alosno, hecho que puede apoyar la anterior idea.

167

La idea consensuada de que la dificultad en la ejecución de este tipo de fandango le confiere carácter de ofrenda, apoya también este argumento. Otro de los argumentos émicos en torno a la aceptación y pertinencia en este sentido radica en su carácter de ser «tira» o «lanza» en la ejecución, lo que nos lleva a establecer similitudes con otros estilos como las tonás religiosas o saetas.

6. Conclusiones

En este trabajo hemos abordado un análisis desde la Etnomusicología de un evento religioso-festivo donde el flamenco, en concreto, el fandango de Huelva, resulta el medio de comunicación de un pueblo con su Patrona: la Virgen del Rocío. Tras realizar un análisis desde la teoría de la performance, podemos resumir los resultados a través de los siguientes apartados:

- La integración del cante en una ocasión cultural religiosa se nos muestra como una práctica socialmente aceptada que articula el flamenco y la experiencia religiosa con unas especificidades locales concretas.
- La consideración de dicha performance local como marco posibilitador y de aceptación de la práctica de este estilo de fandango concreto nos permite hablar de la pertinencia del mismo como vehículo de religiosidad pero también como vehículo expresivo de una idea de pertenencia local y de identidad cultural individual y colectiva anclada en la devoción a la imagen de la Virgen del Rocío.
- Desde el punto de vista metodológico destacamos la pertinencia de la aplicabilidad de los paradigmas de la Etnomusicología, por su gran alcance explicativo, a la fenomenología musical del flamenco al ser una música muy vinculada a su contexto social y cultural.
- La preferencia por el fandango de Huelva en el performance que analizamos puede explicarse por tres factores: a la difusión del mismo por parte de los medios de comunicación, a la idea aceptada de que existe una adecuación estructural entre música y el sentimiento religioso y a la asociación de dicha música a una idea de territorialidad.

El fandango de Casares

José Francisco Balbuena Pantoja

Este capítulo ofrece una aproximación al fandango de Casares como variedad local del fandango «abandolao» malagueño derivado del verdial y como «baile de candil», es decir, como fiesta popular y preflamenca, fuertemente sexuada, productora de un espacio ritualizado y simbólico esencial para la identidad de la comunidad, así como fuente de inspiración y conocimiento para el desarrollo del arte flamenco y su afición.

Introducción

170

Casares es el municipio malagueño más occidental de la Costa del Sol. Un extenso dominio de sierra, vega y costa, cuya historia y cultura son producto del encuentro de la Serranía de Ronda, el Campo de Gibraltar y la Costa del Sol, y donde se asienta una pequeña población repartida entre viviendas diseminadas por el campo y tres núcleos urbanos. El origen del núcleo más antiguo de Casares remite a su herencia más evidente: la huella morisca. Pueblo blanco de calles estrechas y sinuosas; colgado sobre una peña coronada por una fortaleza vigía del estrecho de Gibraltar. Antiguo pueblo de costumbres campesinas, donde un joven Blas Infante fue moldeado por aquel «conjuro de vida armoniosa, en ritmo libre... expresado por numerosas voces de cristianos nuevos que revelaban en las coplas flamencas su irreductible alma morisca»¹. El casareño más ilustre recuerda así su pueblo, las serenatas de su juventud y aquellos «bailes de mocitas tímidas que miraban al suelo»²: los bailes del fandango de Casares.

1 Blas Infante Pérez de Vargas, *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*, Fundación Blas Infante, Sevilla, 1980, p. 11.

2 *Ibid.*, p. 11.

Soy de Casares señores
y lo llevo a mucha gala
y en «toíta» la reuniones
mi fandango es el que gana,
no valen las discusiones.³

El fandango de Casares es una variedad local del fandango «abandolao» malagueño. Una cadencia especial en el compás ternario del verdial, una manera más suave y atemperada de rasguear la guitarra «fiesterera», un dejillo y unos recortes particulares en el cante de coplas campesinas, unos pasos y mudanzas propias de un baile de palillo tradicional. Una forma musical conservada y transmitida, especialmente, por las mujeres que la moldearon a su gusto. El repertorio principal de los «bailes».

Los «bailes de fandango» de Casares fueron «bailes de candil», es decir, fiestas populares y espontáneas de una población campesina asentada en una extensa zona rural articulada alrededor de un núcleo urbano. Una forma de divertirse y relacionarse para los vecinos, un encuentro entre diferentes generaciones, un importante instrumento social para la conservación de la comunidad, una valiosa fuente de signos para la identidad local. Un ambiente y unas músicas esenciales para el desarrollo del flamenco.

171

El fandango ya no se baila, ni se canta, ni se montan los bailes como antaño. Llegó el pasodoble, después los guateques, la discoteca y ahora el «botellón» para satisfacer las necesidades de diversión e interacción de una comunidad ya muy diferente de la que se entretenía y relacionaba en los «bailes de fandango». Actualmente la Escuela Municipal de Baile conserva una versión «folclorizada»⁴ del estilo local con la ayuda de aficionados que lo siguen interpretando, ya sólo en fechas señaladas.

3 El Niño de la Rosa Fina, *Y lo llevo muy a gala (Fandangos)*, Gramófono AE 4039, 1932.

4 Gerhard Steingress, *Sociología del cante flamenco*, Signature, Sevilla, 2005, p. 241 («Definimos el folclore como manifestación social que existe aisladamente de su base social desaparecida ya en el desarrollo socio-histórico, es decir, como forma cultural petrificada y con una función social bien diferente de la cultura cotidiana del pueblo... una forma ritualizada de algo ya pasado y perdido...»).

Los casareños, sin embargo, mantienen vivo el recuerdo del fandango y sus «bailes»; vecinos que participaron de la fiesta y aficionados flamencos que aprendieron de los mayores y que hoy mantienen el son de la tradición local. Ellos estuvieron «allí», y sus recuerdos son una valiosa fuente de información para acercarnos al fandango desde un presente ajeno a su época. Las entrevistas personales y la interpretación de los discursos «emic» de tan valiosos informadores son útiles claves para descubrir cómo era el fandango, cómo y quiénes lo hacían, dónde, cuándo, para qué, para quiénes... Para ello nos serviremos de entrevistas grabadas en agosto de 2013 con vecinos, aficionados flamencos que han tenido una experiencia directa con los «bailes de fandango».

El fandango de Casares

172

El fandango de Casares es un fandango «abandolao» que se canta para el baile, de características similares a las de otros fandangos locales de la Serranía de Ronda (Gaucín, Pujerra, Cortes de la Frontera) y del Campo de Gibraltar (Jimena de la Frontera, San Roque). Hay quien lo define como «el folclore del pueblo», como una forma llana y cotidiana de relacionarse y divertirse en una época ya remota. Los pocos paisanos que todavía lo interpretan se refieren a él como una variación «más señorito», es decir, más refinada y atemperada, del verdial de los Montes de Málaga.

Se recuerda a muchos que participaban de la fiesta del fandango, cada uno con su estilo tocando, levantando las coplas o bailando. El baile se hacía por parejas en un paseílo parecido al de los verdiales, pero con variaciones, de formas más ligeras y livianas, con un mayor número de «subidas» y cambios. Se acompañaba con instrumentos de cuerda como la guitarra, la bandurria, el laúd y el «periquito», una pequeña guitarra. Para servir el compás se usaban palillos (pequeñas castañuelas) y platillos de metal (pequeños crótalos), y ocasionalmente la botella y el almirez.

En el fandango la mujer «mandaba» en el baile, el toque y la percu-

sión; en el cante destacaba el hombre. Cada uno los cantaba a su manera pero en una similar línea de melodía y compás. Cuentan que se podía distinguir entre el dejillo del pueblo, «más largo, liso y liviano», y el del campo, «más seco, “cortao” y potente». Algunas de las interpretaciones del cante destacaron y crearon estilo, como el matiz flamenco de José Gil Cózar o el del Niño de la Rosa Fina, frente a las formas de la gente del campo.

En el cante había tres estilos de fandango, difíciles de distinguir: del campo, del pueblo y el que sacó Rosa Fina que lo hacía más bonito... alargaba el último tercio haciéndolo más flamenco y personal. La gente de campo tenía una forma más recortada de cantar el fandango que los del pueblo que lo hacían un poco más largo, más liso. El del campo tenía más potencia y era más «cortao». Más refinado y perfecto era el del pueblo, pero el campero que supiera gesticular y darle potencia hacía pura artesanía con esos recortes. (Javier Pineda, guitarrista flamenco, Casares, 1963)

El Niño de la Rosa Fina de Casares

173

Francisco Doncel Quirós (Casares, 1896-1981), de humilde familia de segadores, tras años de afición y cante entre la zona más occidental de la provincia de Málaga y el Campo de Gibraltar, consigue en el Salón Olimpia de Sevilla la fama como artista⁵, logrando a principios de los años 30 del siglo XX un sitio en los elencos de ópera flamenca más importantes de la época junto a figuras como la Niña de los Peines, Angelillo, Sabicas o Niño Ricardo; y llegando a ser presentado en Madrid como “el mayor acontecimiento de la temporada: el coloso del cante andaluz”⁶. Entre 1931 y 1934 deja grabadas, al menos, doce placas de pizarra para la casa Gramófono con las guitarras de Pepe de Badajoz, Antonio Moreno y Patena Hijo. Sobre todo registra fandangos pero también malagueñas, granaínas, tarantas, soleares, una personal versión de los campanilleros y la que quizás sea la mejor versión flamenca de la praviana de la época.

5 Manuel López Rodríguez, «El Niño de la Rosa Fina», *Sevilla Flamenca*, n. 75 (1991), pp. 47-52.

6 *Heraldo de Madrid*, 04/05/33, p. 5; *ABC*, 06/05/33, p. 41.

Formidable fandanguero, de grandes cualidades y de creaciones personales, muy apreciadas por artistas como Juan Valderrama o Fosforito, la Guerra Civil fue un duro golpe para Rosa Fina del que no se volvería a recuperar ni en lo artístico ni en lo personal. La tragedia marcó a su familia, una de las miles de la zona que huyeron de la guerra a través de la carretera Málaga-Almería, acabando como refugiados en el campo de concentración francés de Bram, siendo repatriados en 1939⁷. A su regreso le esperaba el fusilamiento por el Ejército Nacional de su hermano pequeño, Rosita Chico, afiliado a la CNT (Diego Doncel Quirós, Casares, 1902–Málaga, 1940)⁸. Tras la Guerra Civil, Rosa Fina prácticamente desaparece de la escena flamenca aunque seguirá actuando de manera irregular entre las provincias de Málaga y Cádiz hasta los años 60. Francisco fallecerá en su pueblo víctima de la indiferencia y la mala fortuna. Hoy en día, sus fandangos forman parte del repertorio de coplas del fandango de Casares.

Cuando vienen las claras del día
canta alegre el pajarillo
y cuando a la serrana mía
le canto yo un fandanguillo
ella llora de alegría.⁹

174

Las coplas del fandango de Casares

Las coplas del fandango de Casares representan el prototipo campesino: letras sencillas y alegres de motivos antiguos. Como ocurre con la música, las letras contienen una clara influencia de los verdiales, raíz de los fandangos «abandolaos» como el casareño. Presentan la misma forma estrófica que las coplas «verdialeras», cuartetas o quintillas asonantadas que se convierten en quintillas o seisillos por la repetición del

7 Encarnación Barranqueiro Texeira, «El descenso al infierno... la huida de la población por la carretera de Almería», en Benito Trujillano Mena (coord.), *Casares en la memoria*, Atrapasueños, Sevilla, 2011, p. 156.

8 Benito Trujillano Mena, «Listado de las personas víctimas del franquismo de Casares», en Benito Trujillano Mena (coord.), *Casares en la memoria*, Atrapasueños, Sevilla, 2011, p. 284.

9 «El Niño de la Rosa Fina», ob. cit.

último verso o del primero en tercer lugar. Unas características métricas y líricas que recuerdan a las «manejadas» en las fiestas del trovo campesino de zonas serranas cercanas a las de Málaga, como la de Granada.

Se improvisaba mucho en los fandangos, las coplas estaban en el ambiente. Había quien sacaba las letras en el mismo fandango, aunque normalmente se preparaban en los días previos al baile. Muchas letras las tenían ya cargadas en el oído, de tantas veces como se cantaban, pero otras eran espontáneas. (Diego Reyes, cantaor flamenco, Casares, 1942)

Válgame Dios «Tía Carrura»
qué tierra más puñetera
que el día que no hay caballa
no se enciende la candela.

Los temas que se tratan en las coplas del fandango de Casares varían en función de la intención y del uso que se le daba a los versos, y aunque encontramos varias coplas de motivos locales o satíricos, destacan las de «ligue» o cortejo, de «pique» o competición entre pretendientes, y de desengaño amoroso o «desdén» hacia la mujer.

175

Las palabras que me dijiste
el otro día en la fuente
como estabas junto al agua
se las llevó la corriente.

En cuanto a la autoría de las coplas del fandango de Casares es clara su relación con la tradición lírica oral, especialmente con la del verdial. Prueba de ello es la letra del repertorio casareño «Manojitos de alfileres», presentada como ejemplo verdial por Alonso Martín¹⁰, y recogida también por autores como Demófilo¹¹ o Rodríguez Marín¹².

10 Alonso Martín Ruiz, *Raíces y costumbres verdialeras*, Grafinter, Málaga, 1989.

11 Antonio Machado y Álvarez «Demófilo», *Cantes flamencos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1972.

12 Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, Renacimiento, Sevilla, 2005.

Manojitos de alfileres
me parecen tus pestañas
y cuando me miras a los ojos
me los clavas en el alma.

Las estrellitas del cielo
las cuento y no están cabales,
faltan la tuya y la mía
que son las dos principales.

Hay coplas del repertorio casareño que son compartidas por fandangos locales de otros pueblos vecinos de la Serranía de Ronda. Francisco Prieto¹³ registra «Pero no que me condeno» en el repertorio del fandango de Gaucín y «Estas dos que están bailando» aparece en una grabación del fandango abandolao de Cortes de la Frontera¹⁴.

Te quisiera «compará»,
pero no que me condeno,
con la que está en el altar.
Eres un poquito menos
que la que está en el altar.

Estas dos que están bailando,
la que tiene el delantal,
es la novia de mi hermano,
pronto será mi «cuñá».

Los «bailes de fandango» de Casares

Los mayores de Casares, cuando recuerdan el fandango, hablan de los «bailes de fandango», en clara referencia, más que al estilo musical en sí, a la fiesta que se organizaba alrededor del toque, el cante y el baile. Los «bailes» tenían lugar en diferentes contextos y lugares, siempre aso-

13 Francisco Prieto Martín, *El fandango y la serrana de Gaucín*, Ed. Inmaculada Prieto, Ronda, 2007.

14 Agrupación Folclórica de Tolox, *Recordando a nuestros abuelos*, CD autoeditado, Tolox, 2001.

ciados a la fiesta o al cortejo. Era el baile oficial de la Feria y la Romería, cuando se organizaban concursos a la mejor pareja aprovechando el encuentro entre quienes vivían en el campo y los que residían en el núcleo urbano. Se bailaba por gusto, con el buen tiempo, en casas y rellanos o en las esquinas y aledaños de la plaza del pueblo. También se montaban los bailes por negocio; se pregonaba en la calle y se hacía un hueco para la fiesta en cualquier cuarto donde se vendía el vasito de vino y aguardiente aprovechando el cortejo entre los jóvenes. Tampoco faltaban en bodas, bautizos y otros eventos sociales.

1. Se monta el baile.

Los «bailes de fandango» se organizaban por y para los vecinos en espacios privados y públicos, tanto en casas y rellanos o cortijos como en ventas y plazas, por el simple disfrute o por negocio. Se constata la convivencia simultánea (posiblemente hasta mediados del siglo XX) de fiestas privadas por gusto, «no intencionadas», reflejo de costumbres y tradiciones musicales, y de otras «intencionadas» celebraciones locales (feria, romería), familiares (ritos de paso: bodas, bautizos) o lucrativas. Los «bailes de fandango», en un tiempo pasado, formaban parte de la vida cotidiana de los vecinos de Casares como una forma natural de vivir y compartir la fiesta y la reunión, es decir, como un importante marco para la interacción e integración social de una comunidad de claros referentes identitarios campesinos.

177

Para acercarnos a la fiesta del fandango de Casares seguiremos la tipología y el análisis que propone Cristina Cruces Roldán sobre los rituales flamencos¹⁵, compartiendo con la antropóloga sevillana la perspectiva de «contemplar el flamenco no sólo como una música... sino también como una expresión de sociabilidad»¹⁶.

15 Cristina Cruces Roldán, *Más allá de la Música: Antropología y Flamenco I*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2002, pp. 111-139.

16 *Ibíd.*, p. 58.

1.1. Bailes espontáneos («no institucionalizados e informales»).

Los «bailes de fandango» se hacían de manera espontánea en casas y rellanos, como son conocidos los pequeños espacios llanos de calle que rodean la puerta de la vivienda. Los vecinos aún recuerdan cómo, hasta principios de los años 70 del siglo XX, en las tardes de verano, con la fresca, en las esquinas de la plaza central del pueblo o en sus calles aledañas, era frecuente escuchar el soniquete de la guitarra en un baile donde participaban vecinos de todo tipo y de diferentes generaciones. Así se cuenta todavía hoy en el pueblo: «El fandango era una cosa llana, de todo el pueblo. En el momento que había una guitarra tocando y una botella o una bandurria ya estaba el “meneo” formado porque en aquella época la mayoría sabía bailar el fandango» (Javier Pineda).

Los bailes «espontáneos» tenían lugar sobre todo en el núcleo urbano de Casares, aunque también se apuntan celebraciones similares en el campo, especialmente en ventas y grandes cortijos, normalmente, en fechas señaladas.

178

El fandango era muy popular y conocido por gran cantidad de vecinos y familias del pueblo, se hacían muchos «bailes de fandango». En el campo también se hacían, sobre todo en los cortijos grandes, pero la «cumbre» era en el pueblo. La gente del campo también hacía los bailes, aunque menos por la vida tan dura de trabajo. Se juntaban cinco o seis amigos con las mujeres y hacían una fiesta en alguna casa o venta, sobre todo cuando llegaba la Romería. (Javier Pineda)

1.2. Bailes por negocio («no institucionalizados y formalizados»).

Los vecinos cuentan que en los bailes «espontáneos» simplemente se juntaban los vecinos y se formaba el baile, diferente era en los bailes «de pago» y en fiestas. La costumbre de bailes «espontáneos» en casas y rellanos se mantuvo hasta bien entrada la década de los años 70 como las últimas manifestaciones populares del fandango. Sin embargo, años atrás, se recuerda que también se hacían bailes «por negocio», como un ingreso

extra a la tan precaria economía. Tenían lugar en determinadas casas del pueblo (sobre todo) o ventas del campo (con menor frecuencia).

Quien lo montaba hacía correr la voz por el pueblo, compraba una botella de vino y otra de aguardiente, y el negocio era vender las copas durante la fiesta. Algunas veces la que organizaba el baile acordaba con la «tocaora» un dinero. La voz cantante la llevaba la que organizaba, normalmente la dueña de la casa donde se hacía el baile, y la que tocaba la guitarra. (Javier Pineda)

Los bailes también se montaban en bodas y bautizos de manera espontánea o, si era posible, contratando a la guitarrista para la ocasión. Quien podía permitírselo organizaba un baile para una fiesta pagando a la «tocaora» con una cantidad pactada previamente o en forma de propina. Sea como fuera, la organización de los bailes era claramente irregular, fuesen «espontáneos» o «por negocio».

A veces era una reunión en un sitio del pueblo, en una calle o en un rincón, «la Inglesa va a dar un baile», a lo mejor no era cuestión económica, era para echar un rato, ella tocaba la bandurria, la Casteza, la guitarra y con eso ya se formaba el baile. Otras veces «fulanita va a dar un baile hoy y hay copas», pues ya sabes que tienes que «acoquinar» y ahí se hacían «novierías» y se formaban las parejas; el que pretendía alguna niña aprovechaba la ocasión del baile para «tirarle los tejos». (Javier Pineda)

179

1.3. Baile oficial («institucionalizado»).

Los bailes cobraban una mayor relevancia social en fechas señaladas como la Romería de Mayo (en la ermita del campo), o la Feria de Agosto (en el pueblo) cuando se organizaban concursos a la mejor pareja. En vísperas se recuerda a gran cantidad de vecinos preparando el baile. Se hacían en el primer día de feria, al atardecer, en la Plaza (espacio central del casco urbano), aprovechando las zonas en sombra.

La plaza se llenaba de gente bailando en feria. Los bailaores se repartían en forma de media luna o en tiras. Llegaban a coincidir bailando hasta cuatro o cinco parejas a la vez. A veces empezaba una pareja bailando y las demás se enganchaban. (Diego Reyes)

2. Se hace el baile.

La distribución espacial en los «bailes de fandango» es típica, quienes participaban se distribuían en dos grupos frente a frente: en forma de media luna las tocaoras, junto a quienes levantaban el cante, y el círculo se completaba con los bailaores. Es la disposición circular la distribución óptima para la intercomunicación. El cantaor casareño Diego Reyes apunta que «cantaba la guitarrista que estaba tocando o algún cantaor que decía: “yo voy a cantar ahora”; se ponía al lado de la guitarra... y cantaba. A lo mejor había dos o tres o cuatro cantaores o uno» (Diego Reyes).

En los «bailes de fandango» se recuerdan una serie de ritos y signos de un lenguaje musical, verbal y gestual compartido entre quienes participaban de la fiesta. Los vecinos eran protagonistas de un espacio ritual portador de una importante función de integración social para la comunidad a través de la fiesta como fenómeno de autorreconocimiento del sujeto con la comunidad. Es el sentido colectivo de la fiesta de grupo en torno al cante y al baile, bajo la apariencia de cotidianidad y espontaneidad.

180

2.1. El baile y el cortejo.

Los «bailes de fandango» eran una buena oportunidad para el galanteo entre jóvenes. En el espacio ritualizado del baile se participaba de un cortejo y una competición regladas por una serie de costumbres y ritos asociados al baile y al cante de unas coplas que se improvisaban o se preparaban para la ocasión, para cortejarla a ella o para competir con el otro pretendiente.

«Quéreme» niña «quéreme»
que soy «aperaó» de carreta
y en el cortijo Las Cañas
tengo mi bandera puesta.

El «tálamo» era una banquetta con sillas, pegada a la pared, donde se sentaban las muchachas que querían que las sacaran a bailar. El fandango era una cosa para el «ligue» y la fiesta. Entonces se ligaba con las indirectas y los «pamplineos» del cante. Así se moceaba en la época de mi abuela, en esas casitas donde se hacía el fandango, donde se vendía un aguardientito... (Juan Gil, aficionado flamenco, Casares, 1932)

En los «bailes» de Casares se recuerdan una serie de costumbres ritualizadas asociadas al cortejo, muy parecidas y de idéntica función a las registradas en otros «bailes de candil», como pueden ser los permisos para el baile y los abrazos ritualizados: «Terminado el baile, podía darse el caso que la mujer diera un abrazo al bailar, pero separados, simulando que estaba muy contenta» (Javier Pineda).

Permisos y premios ritualizados en un baile que simulaba un cortejo, ritos que se reproducían en una fiesta que delimitaba un espacio simbólico e igualitario o, al menos, bajo la apariencia de ausencia de desigualdades. Prueba de ello es la participación en los «bailes» de una figura de autoridad como es la madre de la joven pretendida. El pretendiente pedía directamente a la joven el permiso para el baile, se dirigía a ella, no a la madre, aunque...

181

Entre la madre y la hija ya lo traían todo hablado: «tú vas a bailar con fulano, si quieres...». El hombre se acercaba cubierto con su gorrita, se cogía la visera, daba un pie adelante y decía «al' favor». Si aceptaba la mujer, salía, y si no, miraba para el lado. El permiso había que pedirlo. (Javier Pineda)

Cuando una pareja ya estaba bailando y otro bailar quería entrar en el baile, pedía permiso, en este caso al hombre, de la misma manera que se pedía el permiso a la mujer para sacarla al baile («al' favor»). Sin parar la música, entraba así la nueva pareja en la danza, salía la anterior y continuaban los fandangos y el baile.

El baile era muy rápido, ya estaba terminando un fandango cuando empezaba otro y cambiaba la pareja. Había quien cedía la pareja pero otros no, lo que fue motivo de muchas peleas. Por regla general, si eran novios

los bailaores nadie se metía, pero normalmente siempre se cedía. (Javier Pineda)

2.2. El baile y la competición (los «piques» y «la “patá” a la “torcía”»).

En los «bailes de fandango» es conocida la expresión «dar el palo al candil» en referencia a las fiestas que terminaban de forma violenta. Cuando dos rivales en el cortejo se enfrentaban «trovando» coplas durante el baile, la tensión podía ir subiendo de tono hasta llegar a las manos. Lo habitual y deseable era que las coplas no pasaran de requiebros de amor entre los jóvenes y coplas de contenido picaresco o burlesco.

El día que tú te cases
quiera Dios que no aparezca
ni el cura, ni el sacristán,
ni las llaves de la iglesia.

182

Por un motivo u otro, el ambiente se podía ir caldeando conforme pasaba el tiempo, o también para sacar ganancias de la oscuridad, el prolegómeno de los finales violentos del baile solía ser un apagón de la luz provocado, alguno le daba un «palo al candil». En una de las coplas del repertorio del fandango de Casares hay una expresión muy parecida: «la “patá” a la “torcía”». Uno de los sinónimos de «torcía» es mecha.

Criaíto' en la Acedía,
esos hijos del Tío Lato
pegan la «patá» a la «torcía»,
se beben el aguardiente
y no pagan la «bebía».

Cuando la fiesta iba bien, todo estaba en concordancia y todo el mundo se llevaba bien, eran letras afines, bonitas, pero en el momento que había algún «pique» por algo ya estaban los «tiros» entre los cantaores: «si tú me dabas con una letra en la que viene detrás te vas a enterar» (Javier Pineda).

No me gustan los hortelanos
porque no tienen firmeza,
siempre llevan el culo
más alto que la cabeza.

Algunas veces los bailes terminaban mal por alguna letra de pique. Más claras que el agua eran las peleas que había en los bailes, siempre por cuestiones de «piques» y de amores, porque se tenían ganas o por envidia o porque se quería a la misma; por culpa de las mujeres casi siempre (Javier Pineda).

Aunque tu padre a mí me dé
el buey cojo y la carreta,
yo no me caso contigo
que eres maña de una teta.

Muchos cantaban por libre el fandango, el que quería a una niña iba al baile y le cantaba, en las coplas echaban el mensaje; que tragaba, bien, que no tragaba pues: «Ere' má' negra que un grajo» y ya empezaba el «circo» porque el que estaba al lado también la quería (Javier Pineda).

183

Eres má' negra que un grajo,
má' derecha que un «hocino»,
má' negra que una sartén
«jarta» de freír tocino.

La mujer en el fandango de Casares

Las mujeres «mandaban» en los «bailes de fandango», ocupaban una posición destacada en su organización e interpretación. Si en el cortejo asociado a los bailes adoptaban una actitud pasiva ante coplas de «ligue» o de «pique», y por consiguiente también en el cante, ocurría todo lo contrario en los demás elementos de la fiesta. Las mujeres eran mayoría en el baile y en la interpretación de los instrumentos de cuerda y percusión. También eran ellas quienes solían organizar la fiesta y se encargaban de la enseñanza y transmisión de las formas del estilo local. Actualmente, siguen siendo mujeres quienes ayudan en Casares a con-

servar y mantener el fandango en la Escuela Municipal de Baile y en la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento.

El fandango lo aprendían tanto hombres como mujeres, pero quien llevaba «la voz cantante» y la batuta era la mujer, tanto en música como en baile. El fandango era dominado por mujeres y ellas lo hacían con ese asiento, con ese ritmo tan de Casares. Además, los pasos del baile eran más bonitos los de la mujer que los del hombre. Las mujeres participaban de la fiesta tanto o más que los hombres. (Javier Pineda)

En los «bailes de fandango» destaca una predominante «matrilinealidad» en las actividades de cuidado y transmisión de la tradición oral musical, que aparece encuadrada en un ámbito doméstico y cotidiano de la cultura local. Son las mujeres las que se encargaron de mantener y servir los «bailes» organizando y enseñando, tocando y bailando. Son las funciones asociadas a la mujer en la época del fandango, el «saber hacer femenino»: mantener, cuidar, conservar y servir.

184

Sin embargo, hay elementos del fandango que claramente derivan de la participación de la mujer en un proceso creativo musical. Uno de ellos es el ritmo, esa cadencia propia que las mujeres casareñas producían y servían con instrumentos de percusión y de cuerda, siendo el compás uno de los elementos más característicos del fandango de Casares como variación local del «abandolao» malagueño. De igual manera que en el cante, dominado por el hombre, había dejillos y recreaciones personales, también se descubren variaciones en el toque de la mujer:

La murciana era un toque muy parecido al fandango pero «por medio» (el fandango se toca «por arriba»). Era más parado... no tenía nada que ver con los cantes de Levante, era una tonalidad que sacaban las tocaoras entre acto y acto. Duraba a lo mejor dos minutos y lo hacía siempre la Casteza más que la Tronchá. Me decía que lo hacía para descansar del fandango. A lo mejor se daba un baile de ocho o diez fandangos, paraban y tocaban la murciana y después seguían. (Javier Pineda)

De cualquier manera, los «bailes» presentan una primaria división de la ejecución musical por sexo que otorga primacía al hombre en el cante

(expresión de la individualidad) frente al baile y la interpretación de instrumentos (expresión de un saber colectivo). Una segmentación que se consolida en los lugares públicos, en los bares, donde los varones, ya sin mujeres, siguen la fiesta que comenzaba en los «bailes de fandango» y desarrollan la afición al cante flamenco.

El fandango siempre lo llevaban las mujeres... Los preparaban, tocaban la guitarra, cantaban y bailaban. Sin embargo, la mujer «cantando» no se ha definido nunca. Había quien cantaban muy bien... pero era distinto, ellas generalmente eran «tocaoras». El cante era más del hombre y el toque de la mujer. (Javier Pineda)

Las oposiciones entre lo público y privado, folclore y flamenco, quedan así bien delimitadas en el discurso musical de una sociedad tradicional y patriarcal, que otorga al hombre el protagonismo en lo público y lo flamenco, distanciándolo de los modos de vida que la mujer debe reproducir (lo privado y lo folclórico) y dando un protagonismo destacado al hombre en el cante flamenco donde encuentra su entera masculinidad. Se cumple lo que la profesora de Educación Musical Lucy Green define como «patriarcado musical», es decir, «la división del trabajo musical en una esfera pública, en gran medida masculina, y una esfera privada, en gran parte femenina... siendo éste un rasgo de la historia de la música occidental»¹⁷. Si en los «bailes» (la fiesta del fandango) la mujer era protagonista de un espacio compartido aparentemente igualitario (el folclor del pueblo), las reuniones de los bares (la fiesta flamenca) eran espacio exclusivo para el hombre, lugar donde expresar y desarrollar su individualidad (el arte flamenco).

El flamenco era cosa de hombres y de bares, de copas, y entonces las mujeres no entraban en los bares. Era un caso muy especial que entrase una mujer en un bar, y siempre con su marido, quizás una fiesta muy grande, un bautizo o una boda. Cuando las mujeres iban a buscar al marido al bar, harto de copas de todo el día, lo llamaban desde la puerta o enviaban al niño o algún familiar, pero nunca entraban. (Javier Pineda)

17 Lucy Green, *Música, género y educación*, Ediciones Morata, Madrid, 2001, p. 25.

La cultura local queda así segmentada en dos bloques de diferente valoración: lo popular, ligado a la comunidad, en un espacio formado por individuos iguales sin poder, donde el papel de las mujeres es reconocido, y lo artístico y personal del cante flamenco a palo seco de los bares, en un espacio vetado a las mujeres. De esta guisa se desarrollan unos modelos sexuados de música y fiesta: el espacio masculino del cante y la fiesta flamenca frente al espacio femenino del folclore del pueblo, de los «bailes de fandango» («En los bailes había libertad para las mujeres...», Diego Reyes).

A modo de conclusión

La palabra fandango ha estado tradicionalmente asociada, más que a un concepto cerrado, definido y formal, a la ocasión, al momento, al ambiente, al contexto festivo en que se interpretaban esas diversas músicas folclórico-tradicionales asociadas al baile popular.¹⁸

186

El fandango de Casares es un objeto de estudio polisémico y plurifuncional que presenta diferentes elementos y dimensiones interconectadas entre sí que deben ser entendidas en conjunto:

1. Es una variedad local del fandango «abandolao» malagueño derivado del verdial de los Montes de Málaga, que presenta unas características musicales propias en el cante, en el toque y en el baile, al servicio de unas coplas que representan la visión del mundo de una sociedad tradicional y campesina.
2. Fue un «baile de candil», una fiesta preflamenca donde se cantaban antiguas coplas de fandango y se hacían particulares «bailes de palillos» campesinos; fue un entretenimiento y un negocio, una forma de divertirse y de relacionarse para los vecinos de Casares hasta la década de los 70 del siglo XX.

18 Miguel Ángel Berlanga Fernández, *Bailes de candil andaluces y fiesta de verdiales. Otra visión de los fandangos*, Diputación de Málaga, Málaga, 2000, p. 33.

3. Fue una manifestación sociocultural de los casareños en una época ya pasada, una expresión de la sociabilidad de entonces, una fiesta donde se fortalecía la comunidad reconstruyendo su propia identidad en un espacio ritualizado claramente sexuado donde se reproducía un juego de roles y valores, un simulacro de reglas y costumbres; fuente de signos y símbolos identitarios.

A modo de conclusión «flamenca», se puede afirmar que el fandango y la fiesta de los «bailes de fandango», entendidos en conjunto, crearon las condiciones de posibilidad en Casares para el desarrollo de la afición y la expresión flamenca. El fandango y su fiesta fueron los referentes musicales y culturales que, desde el primer tercio del siglo XX hasta hoy en día, son reinterpretados por aficionados del pueblo que reproducen, en su mayoría, el modelo «aflamencado» de Rosa Fina, artista flamenco que desarrolla su afición cantando en los «bailes» y que alcanza el éxito profesional cantando el fandango de su pueblo; una «recreación flamenca» que se mantiene actualmente como modelo predominante en la interpretación del fandango de Casares.

187

...definir lo flamenco, como el resultante de un proceso de amaneramiento, fusión y transformación de parte de nuestra copla tradicional o popular (aflamencamiento), que se viene desarrollando desde hace varios siglos y que se mantiene en la actualidad.¹⁹

19 Gregorio Valderrama Zapata, *De la música tradicional al flamenco*, Ed. Arguval, Málaga, 2008, p. 20.

La siega en Torredelcampo: cante bajo la canícula

Antonio Alcántara Moral

Resumen

El cante en el campo existe desde tiempos inmemoriales y siempre con un objetivo común: ser una mera sustancia aliviadora de las fatigas agrícolas. El duro trabajo hace que los campesinos usen la música como elemento mitigador de sus tareas. El pueblo jiennense de Torredelcampo hace gala a su nombre y posee una rica amalgama de cantes del campo como la gañana, siega o trilla. De todos ellos, el cante de siega es sin duda el más exclusivo ya que podría incluso considerarse autóctono, aunque es cierto que en algunos pueblos limítrofes como Torredonjimeno también se practica.

188

Estos cantes tienen una clara función meloterápica del duro trabajo bajo el imponente sol andaluz de los meses de junio, julio y agosto. Son peculiares tanto por su temática, fundamentalmente picarona y en ocasiones libidinosa, como por su melodía ya que son diferentes a la gañana o trilla, al registrar un cambio de modalidad y un alargamiento estrófico. Incluso en la forma estrófica presentan diferencias ya que no predomina la seguidilla sino otras estrofas como la copla de cuatro versos, la cuarteta e incluso la quintilla.

Introducción

El cante de siega es una de las joyas melódicas que se han escuchado por la campiña torrecampeña. Además, sin pecar de chauvinismo, se podría decir que son prácticamente autóctonos ya que las gañanas o cantes de arado están más extendidos en otras zonas y mucho más los

cantes de trilla que sí que se prodigan por buena parte de la geografía andaluza. Por lo tanto, el motivo fundamental de este trabajo es recopilar y mostrar algunas letras representativas, analizarlas y poner en valor estos cantes tan desconocidos como ricos para que no caigan en el baúl del olvido del flamenco ni del pueblo de Torredelcampo. El objeto de estudio de este trabajo se centra en los marcos literarios y antropológicos de estos cantes de labor sin llegar a abordar aspectos musicales como la estructura melódica, los tonos-modos o los ámbitos melódicos. Este análisis musicológico ya ha sido avanzado y estudiado por los hermanos Hurtado Torres en su obra *La voz de la tierra. Estudio y transcripción de los cantes campesinos de las provincias de Córdoba y Jaén*¹ donde realizan un estudio musical exhaustivo del arquetipo de cante de siega de Torredelcampo.

La siega: con la hoz bajo el sol

Antes de comenzar a hablar del cante de siega, hay que enmarcar el lugar y momento en el que se realizaba. Su función estaba clarísima: acompañar y hacer más llevadera la tarea agrícola, en este caso la dura faena de la siega. Esta labor comenzaba en el mes de junio y se podía prolongar hasta agosto dependiendo de la cantidad de cosecha que hubiera ese año. La palabra *siega* proviene del latín *secare* (cortar) y hace referencia a la acción y efecto de segar la mies o cualquier hierba, así como al tiempo en el que se siega y también se refiere a la mies segada. Era una época de bonanza por la alegría de la recogida de la cosecha a pesar de la dureza de la canícula que sufrían los campesinos en esos trigales jiennenses. La recogida tan esperada del trigo y cebada llegaba en agosto, de ahí viene la expresión *hacer el agosto*. En Torredelcampo al trabajo de recolección de cereales y legumbres se le llamaba *sacar el agosto*. El agricultor torrecampeño de 96 años, Francisco Villar Illana, rememora las tareas de la siega: «En junio se empezaba a recolectar. Cuando ya se ponían las *cebás* del color del limón ya estaban para se-

1 Antonio y David Hurtado Torres, *La voz de la tierra. Estudio y transcripción de los cantes campesinos de las provincias de Córdoba y Jaén*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002.

garlas. Había un refrán que decía: “junio, hoz en puño”. Segábamos todo y lo hacíamos haces. Lo barcinábamos con las bestias y lo llevábamos a la era. Cuando ésta se llenaba, cogíamos una horca, le quitábamos los ramales y a emparvar».

Rituales durante la siega

En mayo los segadores iban preparando los ramales para atar los haces, unos ramales que provenían de los capachos o *ronderos* de esparto de los molinos que ya no se utilizaban porque estaban viejos y servían para hacer manojos. De hecho, hay una letra de cante de siega que reza: «Echa ramales / apareja Juanillo / que vamos a la vega / Los Carrizales».

Antes de la siega había que hacer una serie de tareas previas como limpiar las hoces, preparar los ramales o limpiar los dediles, una funda de cuero que se hacía para proteger los dedos de la mano. La siega era sinónimo de llenar la despensa tanto para el que tenía tierras porque le aportaría trigo y grano como para los braceros porque suponían unas peonadas de más de cuarenta días que les reportaban unos beneficios económicos para subsistir hasta empezar la campaña de la aceituna, que era la siguiente recolección.

190

En la siega se aprovechaba el frescor de las mañanas y los segadores se agarraban al amanecer. Normalmente, los agricultores dormían en los cortijos durante varios días, echaban la *vará* como se dice en Torredelcampo. Portaban el pan metido en un costal de trigo y viandas para seis o siete días. El pan no aguantaba más de una semana y por lo tanto tenían que volver al pueblo a recoger más y así aprovechaban también para cambiarse de ropa porque, como decían muchos agricultores, los camisones ya estaban tan tiesos que se podían quedar de pie.

Cuando comenzaban su jornada, los segadores portaban la hoz debajo del brazo con los dediles puestos y los ramales en otra mano. Al terminar el primer revezo, es decir, cuando se le gastaban los ramales

de hacer tantos haces, desayunaban chacina, chorizos, morcillas y un puñado de higos de postre.

Entre desayuno y almuerzo, los gañanes hacían tres o cuatro revezos o descansos. Al mediodía preparaban el gazpacho o la ensaladilla en un dornillo con un par de ajos, sal gorda, un pimiento troceado y la yema de un huevo duro. Se machacaba todo, se le echaba un poco de aceite y se le añadía el tomate con cebolla, pepino y una naranja troceada si había.

Tras la comida, llegaba la siesta de rigor y a las tres de la tarde cuando las cigarras tronaban los oídos de los segadores, retomaban el trabajo con el sol vertical sobre sus cabezas, cuyos haces de luz querían atravesar el sombrero.

En la siega, existía el ritual del cigarro o revezo. En plena canícula, los segadores veían un ligero descanso como un oasis en el desierto. Esa parada iba acompañada de un cigarro y de un ansiado trago de agua. Se hacía después de atar los haces de mies con los ramales antes de comenzar de nuevo la faena. Incluso en los mismos cantes lo anuncian, como el que tiene grabado Juan García el *Trampa* en el disco *El cante de Torredelcampo*² en el que se simula la siguiente exhortación a un mozo de labranza: «Juanillo, sube los ramales y el botijo que vamos a echar un cigarrillo, hombre».

191

Dentro de la tarea de la siega todo estaba perfectamente estudiado y había unas ciertas normas no escritas, pero que todos conocían. El segador que tenía más peso dentro de la cuadrilla era el que iba a la izquierda y el que se encargaba de ordenar atar la mies. A su orden tenían que ir todos a hacer las gavillas con la cantidad que hubieran recogido en el momento de la llamada. Este capataz de los segadores era el mismo que ordenaba echar el cigarrillo lo que demuestra que dentro del mismo grupo había diferentes roles: el manijero que daba la orden de atar y tomar un descanso; el mozo que se encargaba de preparar la comida y de trans-

2 VV.AA., *El cante de Torredelcampo*, Torredelcampo, Diputación Provincial de Jaén, 2004.

portar los ramales y el botijo; por otro lado, también tenía relevancia el segador que mejor entonaba los cantos de siega, ya que a pesar de que todos cantaban e incluso se producían piques, siempre había uno que destacaba sobre los demás y al que todos querían escuchar.

El momento de atar las gavillas era importante también porque servía para determinar quién había recogido más manojos, lo que a veces era motivo de orgullo o por el contrario de vergüenza. El que más recogía, el más trabajador también gozaba de cierto prestigio entre el manijero y la cuadrilla. El volumen del haz determinaba la capacidad de trabajo que tenía cada uno, aunque a veces la picaresca entraba en juego y algunos empleaban ciertos trucos como colocar el haz al atarlo, de tal manera que no apretara bien y resultase así más grande. Esto suponía un agravio para el que después barcinaba, es decir, acarrea la mies a la era porque al pinchar el haz con la horca para echarlo a las narrias se desataba, lo que también desataba la ira del barcinador.

192

Un dato curioso es que en los terrenos que estaban más cercanos al pueblo era frecuente ver a mujeres y niños rebuscando espigas detrás de los segadores. De ahí que algunas canciones de siega estén en boca de mujeres.

La siega a través de la historia

La época de la siega o de la recolección ha sido desde antaño un momento para el jolgorio y la alegría, de hecho si nos remontamos a época romana se puede establecer una concomitancia entre los cantos de siega y los versos fesceninos, los *carmina fescennina*. Éstos se realizaban sólo en determinados contextos, entre los que destacaban los enlaces nupciales, las marchas triunfales de los generales y fiestas de cosecha. El origen de estos versos reside en la costumbre hispánica de echarse pullas o de darse gritos. Horacio³ relaciona el nacimiento de los versos fesceninos con las fiestas de después de la siega. Julio Caro Baroja⁴ ha rastreado curiosos

3 Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, Madrid, Editorial Gredos, 2008.

4 Julio Caro Baroja, *El estío festivo. Fiestas populares del verano*, Madrid, Taurus, 1984.

paralelismos entre los rituales con que los campesinos romanos honraban a Ceres y ciertas prácticas de los segadores gallegos del siglo XIX.

La tarea de la siega ha sido objeto de estudio y citada por prestigiosos escritores e historiadores desde la época romana. De hecho, en los mosaicos romanos la estación estival se representaba con una espiga, verbigracia los enormes y maravillosos mosaicos del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida.

Kant, que nunca salió de su ciudad natal, destaca en su obra *Antropología en sentido pragmático*⁵ las fiestas con danzas y cantos al comenzarse la cosecha, como uno de los rasgos característicos de los españoles. Se asocian los trabajos de recolección a un momento de festividad licenciosa.

Hay otros motivos sobre la siega en la historia de la literatura como el del botijo. La representación del botijo junto a una escena de siega no es sino una alusión a la fatiga y la sed estival. El motivo goza de una larga tradición literaria e iconográfica que se remonta a la Antigüedad. En las escenas de arada y siega que componen la decoración del escudo de Aquiles, Homero⁶ describe a un labrador bebiendo dulce vino y a mujeres preparando comida para los hambrientos braceros.

Durante la Edad Media el carácter pasivo de las representaciones del descanso estival se perderá en favor de imágenes activas de carácter laboral, en las que los personajes se retratarán en plena faena. Se asistirá de este modo a una nueva vivencia del motivo de la sed que ya no servirá para cantar los placeres del reposo, sino que será utilizado más bien para lamentar los sudores del rústico bajo el sol. El antiguo carácter pasivo de las representaciones no tenía, pues, sentido alguno dentro del calendario medieval, y junto a los atributos de la sed, los campesinos que siegan y trillan viven la dura jornada campesina en todas sus desdichas.

5 Immanuel Kant, *Antropología en sentido pragmático*, Madrid, Alianza, 1991.

6 Homero, *La Iliada*, Madrid, Akal, 1998, pp. 545, 559-560.

A partir de mediados del siglo XII las tribulaciones del trabajo agrícola comienzan a tomar especial protagonismo dentro de nuestra imaginaria. Entre la cosecha y la trilla se extendía un pequeño número de actividades que encontraban entonces representación. Mientras que en algunos ciclos literarios y artísticos, las nuevas faenas llegan a encarnar un mes estival; en otros simplemente se las alude mediante el empleo de motivos anecdóticos o paisajísticos.

Alberto del Campo⁷ recoge en su tesis sobre el trovo alpujarreño, el tiempo de permisividad erótico-satírica que se abría durante la época de la siega. Del Campo asevera que las cosechas han constituido desde antiguo un momento excepcional en las culturas campesinas y han propiciado costumbres festivas como las luchas de poesías improvisadas de tono y temática obscena, en que se levantaba efímeramente el precepto del decoro. El rastreo histórico y comparativo desde los versos fesceninos de la Antigüedad, pasando por las pullas de los trovadores de repente en el Siglo de Oro y otros géneros satíricos, permite vincular el trovo priápico de la Alpujarra en contextos de siega, parva y vendimia, a una larga tradición popular en que esas porfías de versos burlescos constituían un divertimento asociado al nexo de unión entre la fertilidad de la tierra y la sexualidad, así como al sentido regenerador de la risa catártica.

194

La tarea de siega también tiene su reflejo en la pintura con obras tan emblemáticas como las de Picasso o de Dupré, que reflejan a los segadores en plena faena agrícola. Incluso el séptimo arte recoge esta temática. Valga como ejemplo *La venganza*⁸, donde un grupo de segadores de Jaén viaja a buscar jornales a los campos de Castilla.

Análisis literario de los cantes de siega de Torredelcampo

Sirva este apartado para analizar algunas letras representativas de los cantes de siega torrecampeños. Comenzamos con una típica: «Una rubia

7 Alberto Del Campo Tejedor, «El trovo verde. Poesía improvisada satírico-obscena en la fiesta de la cosecha», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 2 (62) (2007), pp. 229-257.

8 J. A. Bardem, *La venganza*, Filmax, España, 1958.

me engañó / me llevó a la linde un trigo / cuándo volverá la rubia / a tener tratos conmigo». Se trata de cuarteta de octosílabos con rima consonante en los pares. La temática es picaresca, típica de los cantos de siega. En el primer y último verso aparecen dos eufemismos (tratos y engañar) que sustituyen a las relaciones sexuales. El «cuándo» del tercer verso es desiderativo, indica un deseo. La letra expresa una aventura sexual en el campo y el deseo de volverla a tener. Esta misma letra aparece en el cancionero del municipio granadino de Dúrcal⁹. Además las letras folclóricas de Piornal (Cáceres)¹⁰ también la recogen.

Hay otras que hablan exclusivamente de esta tarea agrícola: «A mí me gusta la siega / de mi tierra porque tiene / el almuerzo y la merienda / y el gazpacho que entretiene». Juanito Valderrama¹¹ la recoge en la canción «La siega». Valderrama la canta con una orquesta y la adorna y la liga con otra: «A mí me gusta la siega / cuando ya se ha *terminao* / y llevo para mi boda / el dinero que he *ganao*». Cuarteta de octosílabos con rima consonante en los pares y los impares quedan sueltos. Esta letra recoge el carácter de terapia y aliviador de la comida. El gazpacho es fundamental, aparece el motivo de la sed en una época en la que el sol apretaba. Durante la siega los descansos eran más codiciados y esperados por los segadores por el imponente calor. En el *Cancionero popular extremeño*¹² aparece una letra muy parecida: «A mí me gusta la siega / de mi tierra porque tiene / el calor y la merienda / y el gazpacho que entretiene».

Hay otras incluso en boca de mujer como ésta: «Hermana, hermana / no le digas a nadie / que estoy preñada / tranquila, hermana, / que no se lo diré / porque yo me figuro / que estoy también». Esta estrofa se podría dividir en dos partes claras. Los primeros tres versos componen una tercetilla o soledad, ya que la rima es asonante. Los restantes son una copla con versos de arte menor con rima asonante en los versos pares

9 http://www.adurcal.com/enlaces/biblioteca/tradicion_valle/coplillas/coplas.htm.

10 Rosario Guerra Iglesias, *El folklore de Piornal. Estudio analítico-musical y planteamiento didáctico*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000.

11 Juanito Valderrama, *Juanito Valderrama*, Madrid, Belter, 1963.

12 Emilio González Barroso, *Cancionero popular extremeño*, Badajoz, Universitas, 1980.

y quedan sueltos los impares. Se establece una relación dialogística entre dos hermanas. Esta letra se usaba normalmente como estribillo para rematar el cante de siega y llevaba un ritmo más rápido y un tono más similar a una canción de corro. En cuanto a las características musicales y estróficas difieren de las anteriores porque, como reconoce el agricultor y cantaor torrecampeño, Manuel Capiscol, esta letra se solía usar como estribillo o ligazón de varios cantes de siega. Es como una pulla, cual si se tratase de un trovo.

Hay otras letras en las que predomina el desprecio: «Rosa te puso tu *mare* / qué nombre más *desgraciao* / los claveles y las rosas / siempre mueren *deshojaos*». Es una copla de cuatro versos de arte menor con rima asonante en los pares y quedan sueltos los versos impares. Este cante de siega muestra la descalificación, el despecho hacia el ser amado y el rencor llegándole a desear la muerte. Como en algunas letras de gañanas aparece el motivo de los claveles y las rosas, aunque con un uso muy diferente. El gran poeta Luis de Góngora¹³ dedica un poema a una rosa que muere cortada por la robusta mano, ley de la agricultura desdichada. En el cancionero de Cabeza del Buey¹⁴ (Badajoz) aparece una muy parecida: «Rosa quién te puso rosa / ¡qué nombre tan desgraciado! / que no hay rosa en un rosal / que no se haya deshojado».

Esta otra es más propia de la temática de los cantes de siega torrecampeños: «Te pusiste a esculcar / los nabos en la canasta / y a dónde viniste a dar / con uno de mala casta». Cuarteta donde los versos octosílabos riman de forma consonante. En esta letra la palabra *nabos* tiene una función metafórica para sustituir al pene. Se refiere a la (mala) elección del hombre, del marido. Hay un refrán español que reza: «Anduviste escogiendo, como huevos en canasta y luego viniste a dar con una de mala casta». El cancionero popular de Priego de Córdoba¹⁵ refleja esta

13 Luis de Góngora, *Poesía*, Barcelona, DeBolsillo, 2002.

14 Bonifacio Gil, *Cancionero popular de Extremadura*, Badajoz, Centro de Estudios Extremeños, 1931.

15 Enrique Alcalá Ortiz, *Cancionero popular de Priego de Córdoba*, Córdoba, Cejas S.A., 1984.

variante: «Andarás a escoger / como nabos en canasta / y luego vendrás a dar / con el culito en las ascuas». José Gella¹⁶ recoge otra modalidad: «Anduviste escogiendo / como peces en banasta / y viniste, al fin, a dar / con uno de mala casta».

Hay algunas que rayan lo soez y se adentran en el machismo: «Cuando Jesucristo vino / al hombre no le hizo *ná* / y a la mujer, junto al culo / le atizó la *puñalá*». Copla con rima asonante en los versos pares y quedan sueltos los versos impares. Es una letra machista y grosera. Se usa la metáfora de la *puñalá* para representar el aparato genital femenino.

La temática picarona se manifiesta también en esta letra: «Una abuela muy revieja / se lo miraba y decía: / “Este candil cuando nuevo / bien que gastaba *torcía*” / Útatelo con aceite / si no se te pone bueno / se te pondrá reluciente». Se podría dividir en dos partes porque los tres últimos versos serían como una especie de estribillo que además se canta con otro tono. Los cuatro primeros versos son una copla mientras que los otros tres son una tercetilla o soleá. Es una letra totalmente picarona, propia de la siega. Se recurre a la paremiología, con una especie de refrán que comenta la abuela en una figura conocida como *anilis fabula*. Hay una clara metáfora en la palabra «candil». Predomina la guasa e incluso tiene un carácter soez. En el cancionero de Villar de Cañas¹⁷ (Cuenca) aparecen estas dos letras muy similares: «Una vieja muy revieja / más vieja que San Antón, / se echaba la teta al hombro / y le arrastraba el pezón. / Carrascal, carrascal / Una vieja muy revieja / se lo miraba y decía, / qué seco te estás quedando / sacaperras de mi vida». En el artículo «Paremiias alusivas al candil» de Emilio y Demetrio González Núñez¹⁸ se recogen unas coplas en zonas extremeñas como Don Benito, Alcántara y Castuera: «Una vieja muy revieja / se miraba y decía: / “Este candil cuando nuevo / gastaba buena *torcía*”».

16 José Gella Iturriaga, *Refranero del mar*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944.

17 <http://www.villardecanas.es/fiestas/cancionero.pdf>.

18 Emilio y Demetrio González Núñez, «Paremiias alusivas al candil», *Revista de Folklore*, 90 (1988), pp. 213-216.

Hay otra letra de siega que reza así: «Una niña muy bonita / por muy bonita que sea / nunca deja de mojarse / los pelitos cuando mea». Se trata de una copla con una letra que es una especie de poder igualitario de la micción. Se refiere de nuevo al aparato genital femenino. Se produce una anáfora en el primer y segundo verso «muy bonita». José María Domínguez¹⁹ recoge todas estas variantes similares a nuestra letra de siega. Como sinónimo de mojado, esta letra generalmente la encontramos en el cancionero extremeño de Bonifacio Gil relacionada con el vello púbico. A Zafra pertenece esta cantinela: «Decía una moza de Zafra / a una de Zalamea / que ella también se moja / los pelitos cuando mea». Poco difieren los versos anteriores a los que se cantan por los Cuatro Lugares de Extremadura y que tienen por protagonistas a las mujeres de dos de sus poblaciones: «Todas las mozas del Campo / y las mozas de Hinojal / no se libran de empaparse / los pelitos al mear».

198

Juanito Valderrama, torrecampeño universal y adalid del flamenco, grabó esta letra de siega: «Debajo del sol que sale / tiene mi niña la cama / sale el sol y la despierta / sale la luna y la llama». Es una copla donde hay una personificación de la luna y del sol. También se da la figura de la hipérbole. En el cancionero de Mengíbar²⁰ (Jaén) aparece esta variante: «Debajo de un limón verde / tiene mi niña la cama / sale el sol y la despierta / sale la luna y la llama». El cancionero de Rodríguez Marín²¹ así como el cancionero popular de Priego de Córdoba tienen una letra muy parecida: «Enfrente del sol que sale tiene mi niña la cama / sale el sol y la despierta / sale la luna y la llama».

Hay otras letras en las que sale a relucir el carácter más jocoso de los cantes de siega: «Del revés del pepino / son las mozuelas / por donde el pepino amarga / dulces son ellas». Es una seguidilla castellana, forma estrófica no muy propia de los cantes de siega. Es una especie de símil a la

19 José María Domínguez, «El retrato erótico femenino en el cancionero extremeño», *Revista de Folklore*, 327 (2007), pp. 18-27.

20 David Mañero López, *Romancero y cancionero de Jaén*, Jaén, Universidad de Jaén, 2008.

21 Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, Sevilla, Renacimiento, 2005.

inversa de las mujeres con el pepino. Se da el hipérbaton en los primeros versos para resaltar la palabra «pepino» que también adquiere un carácter libidinoso. Esta letra la recoge el *Vocabulario popular malagueño*²² por verdiales. En la obra *Ora pro nobis*²³ de Maite García Romero aparece como una de las que los agricultores cantaban mientras vareaban las almendras. El refranero popular de Porcuna (Jaén) la contempla también.

En la línea de la anterior: «Todas las mujeres tienen / en la barriga un candil / y un poquillo más *pabajo* / Cuesta Negra y Cagatín». Copla en la que de nuevo aparece el candil aunque esta vez con un sentido más metafórico, para dar a luz. Es una letra misógina, machista, que anula a la mujer. «Cuesta Negra» y «Cagatín» son también dos claras metáforas. Son dos parajes de la sierra de Torredelcampo. Es una adaptación torrecampeña de otras letras populares. La obra *Rabeladas, coplillas y cantares*²⁴ recoge éstas recopiladas por el grupo de música Candeal de Barcial de la Loma (Valladolid): «Todas las mujeres tienen / en el ombligo un candil / y un poquito más abajo / mecha, aceite y el badil» o «Todas las mujeres tienen / en la barriga una “i” / y un poquito más abajo / lo que más me gusta a mí». En el artículo «El retrato erótico femenino en el cancionero extremeño» se recoge esta variante en la localidad de Alcántara: «Todas las mujeres tienen/ en la barriga un calvoto / y un poquito más abajo, / un sargento con bigote». En Piornal aparece esta variante: «Todas las mujeres tienen / en la barriga una pera / y un poquito más abajo / una sartén calvotera».

Y el colmo de lo soez llega con esta letra: «Niña si quieres pesarte / aquí traigo la romana / y el gancho para engancharte / ponte en postura de rana». Se trata de una cuarteta. Es toda en sí una metáfora picante, libidinoso, una letra propia de la siega, bastante pícaro y con motivos sexuales. Se da una anáfora en el tercer tercio («gancho para engancharte»). En la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* aparece una letra similar: «Si tú te quieres pesar / aquí traigo la romana / el gancho para enganchar

22 Juan Cepas, *Vocabulario popular malagueño*, Madrid, Plaza & Janés, 1985.

23 Maite García Romero, *Ora pro nobis*, Madrid, Huerga Fierro editores, 2007.

24 VV.AA., *Rabeladas, coplillas y cantares*, Valladolid, Editorial Maxtor, 2007.

/ tiéndete como una rana». La obra *Sal gorda: cantares picantes del folklore español*²⁵ recoge también esta letra igual que la nuestra de siega.

Conclusiones

Tras la recogida, el estudio y análisis de las letras de los cantes de siega, la conclusión más certera a la que podemos llegar es que estos cantes tienen un auténtico carácter funcional, es decir, producir un efecto meloterapéutico en los campesinos que los cantaban. El trabajo, que era lo prioritario, condicionaba al cante, ya que si un segador estaba cantando y el manijero mandaba a atar la mies frenaba su canto inmediatamente.

Pero este cante de labor además de infundir ánimos a los gañanes también ha servido para atestiguar una serie de rituales o formas de vida de esa época. Sus letras son el espejo que refleja la sociedad rural de ese período. Hablan de amor, preparativos de las tareas agrícolas o hasta de los momentos más soeces. En cuanto a la temática, hay una gran diferencia entre los cantes de siega, mucho más picarones, que los de gañana y trilla que se centran más en las labores del campo adquiriendo a veces un cierto carácter bucólico.

200

Los cantes de siega no estaban tan arraigados como la gañana, aunque son los más autóctonos de Torredelcampo. En los pueblos de alrededor no se tiene constancia de estos cantes salvo en el vecino Torredonjimeno. El torrecampeño más ilustre, Juanito Valderrama, se encargó de grabarlos también destacando su dificultad a la hora de ejecutarlos. La estrofa predominante en los cantes de siega es la cuarteta con versos octosílabos. La picaresca en sus letras viene dada porque durante la cosecha se establecía una especie de permisividad erótico-festiva en los campos que se sumaba al hecho de que los segadores estaban varios días fuera de casa solo rodeados de hombres. El agricultor torrecampeño Manuel Capiscol nos afirma:

Las letras de la siega casi todas eran picarescas, estábamos los hombres allí solos, nos tirábamos ocho o diez días fuera del pueblo... Además, cada tra-

25 Manuel Urbano, *Sal gorda: cantares picantes del folklore español*, Madrid, Hiperión, 1999.

bajo tenía su cante. Arando no te ibas a poner a cantar una copla de siega. En la siega también tienes que parar cuando llevas el manojo. Siempre que te agarrabas a trabajar después de fumar o merendar se echaba un ratillo de cante. Casi todos los segaeros nos hacíamos nuestros cantes.

En cuanto al origen de las letras, la mayoría de las recopiladas aparecen también en otros cancioneros andaluces y del resto de España por lo que no se podría pecar de chauvinista y decir que son propias de Torredelcampo. Lo que sí es cierto es que estos cantes han hecho que las letras se perpetúen en el tiempo y también hay que añadir que algunas estrofas sí que contienen letras autóctonas de Torredelcampo («se está perdiendo el sol /, va terminando /, que quiero echar un trago / en *Torrecampo*»), incluso otras sufren adaptaciones creando una versión torrecampeña como esta otra: «Todas las mujeres tienen / en la barriga un candil / y un poquillo más pabajo / Cuesta Negra y Cagatín».

La siega sin duda es el más peculiar de los cantes de laboreo de Torredelcampo y se podría considerar autóctono (aunque se podría incluir a la localidad vecina de Torredonjimeno). La cantaora jiennense Lolita Valderrama, que ha sabido recoger el testigo de su tío Juan, asegura que «este cante sólo se conoce en Torredelcampo».

201

En cuanto a las características musicales de estos cantes hay un predominio general del estilo silábico, correspondía una nota a cada sílaba, alternando ocasionalmente con pequeños grupos melismáticos. Incluso los hermanos Hurtado Torres aseguran que «en el ámbito de los cantes campesinos todos los ejemplos que conocemos se asientan en la escala de mi y en la forma estrófica de seguidilla excepto los cantes de siega de Torredelcampo»²⁶. Según estos autores, la versión que de este cante se hace en Torredelcampo determina un cambio de modalidad y un alargamiento estrófico, derivado este último de la repetición del verso tercero con una música distinta antes de pasar al cuarto. Por supuesto, como todos los cantes de labor son a capela, es decir, van sin acompañamiento musical.

26 Antonio y David Hurtado Torres, *La voz de la tierra. Estudio y transcripción de los cantes campesinos de las provincias de Córdoba y Jaén*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002.

La dificultad más importante de este trabajo ha sido la recopilación de letras debido a las escasas fuentes de información que puedan ser fidedignas. Los agricultores que recuerdan estas letras y cantes son bastante mayores por lo que ha sido difícil la recogida, aunque con los que hemos hablado conservaban una memoria privilegiada y sabían ejecutarlos por lo que han sido unos magníficos informantes. Un disco fundamental para la elaboración de este trabajo ha sido *El cante de Torredelcampo*, grabado en 2004 en Baeza, financiado por la Diputación Provincial de Jaén y llevado a cabo por la desinteresada labor de una serie de aficionados que quisieron recoger estos estilos en desuso.

202

La inclusión de estos cantes en el folclore o en el flamenco es uno de los puntos que tras la investigación y la consulta con los expertos no queda del todo clara. Es un debate abierto, que quizás podría ser objeto de otro proyecto, si estos cantes se deberían incluir o no dentro del arte jondo y/o dilucidar las causas por las que quedaron fuera de los repertorios de los cantaores. En el texto «La nana Flamenca: una aproximación musical»²⁷ Guillermo Castro Buendía utiliza algunos parámetros como el origen, el ámbito de aplicación o la finalidad de un cante para diferenciar al folclore del flamenco. Si nos atenemos a estos aspectos, los cantes de labor de Torredelcampo se aproximarían más al folclore ya que su finalidad es acompañar al trabajo y no expresar sentimientos ni comunicar estados de ánimo.

Otros investigadores y estudiosos consideran estos palos fundamentales para el flamenco como los hermanos Hurtado Torres, quienes aseguran que podrían ser los más antiguos del flamenco. Incluso su madre, la cantaora Lolita Valderrama, saca pecho y reivindica que se obviaron por cuestión de modas u otros intereses. Otros investigadores consultados, como el antropólogo Fernando González-Caballos, no dudan en aseverar que están dentro del flamenco. En cambio, Ricardo Pachón cree que bajo el paraguas del flamenco no se deberían cobijar tantas músicas

27 Guillermo Salinas Ayllón, «La Nana Flamenca: una aproximación musical», en José Miguel Díaz-Báñez y Francisco Javier Escobar Borrego (eds.), *Investigación y Flamenco*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2011, pp. 165-180.

populares andaluzas como estos cantes. Por su parte, el escritor, poeta y flamencólogo José María Velázquez-Gaztelu considera que folclore y flamenco son una gran familia y que no tienen una frontera muy delimitada.

Si no se ponen de acuerdo en cuanto a la pertenencia o no al flamenco de estos cantes, el origen queda aún más difuso. Algunos investigadores apuntan a que forman parte de la prehistoria del flamenco, otros los engloban dentro de las tonás y también hay posturas que consideran que son el origen del flamenco y más antiguos que éste. Ya sean flamenco o folclore, se les denomine de una forma u otra, resulta obvio que estos cantes poseen una enorme riqueza musical, literaria y antropológica como hemos podido observar en los apartados precedentes.

Lo que sí está claro es que, debido a la mecanización de las tareas agrícolas, están casi perdidos o en vías de extinción. Sólo algunas personas de la localidad, los más mayores, los recuerdan y muy pocos los cantan. Pero estos cantes llevan ya casi medio siglo condenados al ostracismo como asegura el agricultor octogenario Antonio Alcántara Parras: «Sobre el 57 y 58 llegaron los tractores y luego en el 60 entraron más. En esa época los tractoristas ya no cantaban apenas, alguno solo, pero ya se perdió». Y lo refrenda Manuel Capiscol, uno de los que mejor ejecuta estos cantes: «Eso ya está *perdío* todo. Además ya cada vez se ara menos las olivas. Antes eran muy famosos estos cantes. El mejor era Antonio *Hachuelas* pero también estaban Juan el *Labra* y Juan Muñoz, luego Valderrama las grabó muy bien, pero ya después».

Sirva este trabajo de honra a estos campesinos que se dejaron la piel por los surcos y regaron con su sudor las gavillas de trigo al son de un buen cante de siega.

Tríada fundacional y renovadora en el proceso de transformación de la nana flamenca

Guillermo Salinas Ayllón

Resumen

La nana, desde los albores de los tiempos, ha sido una canción utilizada para adormecer y tranquilizar a los bebés. En España y, en particular, Andalucía¹ la nana adquiere unas singularidades melódicas y textuales que la dotan de unas características propias. Tal es así que a mediados del siglo XX se puede reconocer una nana popular y una nana flamenca gracias al proceso de evolución llevado a cabo fundamentalmente por tres artistas: Rafael Romero, Bernardo el de los Lobitos y Enrique Morente. La evolución del género es constante hasta nuestros días en los que la nana se ha actualizado en el cante y aparecido en el baile. En el presente trabajo se expone, de manera sucinta, este desarrollo ilustrado con ejemplos musicales.

204

Introducción

Los objetivos del presente artículo se centran en ofrecer al lector una visión general de lo que supone la nana como cante flamenco a la par que mostrar la importancia que tuvieron ciertos artistas para la configuración y confirmación del estilo dentro de la música flamenca.

La metodología empleada ha sido de carácter cualitativo, tratando de buscar el porqué y el cómo de determinadas circunstancias que rodean

¹ Andalucía es la región donde se gesta el arte que hoy conocemos como flamenco en torno a mediados del siglo XVIII. Dicha circunstancia no es óbice para que esta manifestación cultural se irradiara posteriormente a otros territorios como Extremadura, la región de Murcia y, de forma más reciente, Madrid y Barcelona.

la nana flamenca. Añadiríamos el carácter multidisciplinar de dicha investigación debido a la diversa naturaleza de los materiales investigados: partituras, audiciones, poemas, textos en prosa, etc. Se aportan transcripciones musicales manuscritas que garantizan la autenticidad y originalidad de las mismas; para su realización se ha empleado la guitarra flamenca como primer instrumento y el piano como segundo².

En primera instancia, debemos anotar que son escasas las publicaciones que existen en torno a la nana como género flamenco. Desde la órbita literaria debemos mencionar el trabajo llevado a cabo por Federico García Lorca en su conferencia «Las nanas infantiles»³, en el que aporta su opinión sobre este tipo de cantos a la par que ofrece una muestra representativa de nanas cantadas en diferentes lugares de España.

Interesante nos parece, también desde el punto de vista literario, el trabajo desarrollado por Manuel Fernández Gamero en *La rosa de los rosales*⁴, obra en la que se dedica un pequeño apartado a la nana flamenca.

En cuanto a la realización de transcripciones musicales de nanas, destacamos la obra del malagueño Eduardo Ocón⁵ y la presencia de las mismas en una de los tratados de referencia del género popular español llevado a cabo por el musicólogo Felipe Pedrell⁶. De época más reciente,

2 Con la finalidad de confirmar la veracidad de las notas transcritas debido a que la guitarra flamenca se escribe en clave de sol y una octava alta (ocho notas más agudas) de lo que realmente suena.

3 Conferencia pronunciada por el escritor en la Residencia de Estudiantes de Madrid el 13 de diciembre de 1928.

4 Manuel Fernández Gamero, *La rosa de los rosales. Estudio sobre las canciones de cuna en Andalucía*, Sevilla, Diputación de Sevilla, Área de Cultura e Identidad, Servicio de Archivo y Publicaciones, 2008.

5 Eduardo Ocón, *Cantos españoles*, Madrid, Unión Musical Española, 1952. Original: *Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares formada e ilustrada con notas explicativas y biográficas por Don Eduardo Ocón. Canto y piano*. Texto español y alemán, Málaga, 1874.

6 Felipe Pedrell, *Cancionero Musical Popular Español*, t. 1, Sevilla, Ed. Extramuros, 2011. Original: *Cancionero Musical Popular Español*, t. 1, Impresor-Editor Eduardo Castells, Valls, 1922.

resaltamos el trabajo monográfico publicado en 2004 por un equipo de profesores de la Universidad de Córdoba⁷, cuyas partituras resultan inéditas para el género.

A nivel discográfico existen numerosos registros sonoros de nanas flamencas, de los cuales ofreceremos una breve muestra mediante transcripciones musicales. Debemos destacar en este sentido la ingente cantidad de audiciones que se encuentran en la fonoteca del Centro Andaluz del Flamenco ubicado en la localidad gaditana de Jerez de la Frontera. Asimismo existen coleccionistas privados que atesoran ciertos cantes por nana que no se encuentran a disposición del gran público y que contribuyen a enriquecer la versatilidad de este cante.

206

En segundo lugar, hacemos constar el tratamiento conceptual desigual que ha recibido la nana como estilo musical dentro del arte flamenco. De forma genérica, la nana es calificada como «cante folklórico aflamencado» o «cante autóctono»⁸ o incluso no se incluye como un cante flamenco. Muestra de esta última circunstancia lo constituye el material impreso anexo a la *Magna Antología del Cante Flamenco* de la discográfica Hispavox en su edición de 1982 recopilada y presentada por José Blas Vega. En esta oportunidad se realiza una clasificación de los cantes en tres grupos: Grupo I (Cantes flamencos primitivos y básicos), Grupo II (Cantes flamencos derivados del fandango) y Grupo III (Cantes varios aflamencados). Sería de esperar encontrar a la nana como una subespecie dentro de este último grupo, concretamente en la sección A: Cantes de origen folklórico andaluz, pero, por razones incomprensibles, no se encuentra registrada.

Una vez expuesto escuetamente el estado del arte, pasemos a desarrollar las claves de la génesis de este cante.

7 M.^a Feliciano Árgueda Carmona (coord.), *Recopilación de Canciones de Cuna de Córdoba y Provincia*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2004.

8 Denominación esta que recibe en la *Antología del Cante Flamenco*, Madrid, Hispavox, 1960. En esta oportunidad la nana es cantada por Bernardo el de los Lobitos, dentro de un grupo de cantes entre los que figuran las peteneras, marianas y alboreás.

Génesis

En todo proceso de creación y consolidación artística deben confluír una serie de circunstancias que propicien ambos procedimientos; es decir, primero surge la creación individual y posteriormente esta se universaliza y comparte por toda una serie de artistas los cuales la van divulgando. Pudiera ser este el caso de las localidades tradicionalmente flamencas como Triana⁹ o Jerez, donde convergieron a mediados del siglo XVIII población campesina, gitanos, negros, en definitiva, población marginada de una u otra forma que se expresaron artísticamente de una manera a la que hoy denominamos «flamenco». Estos centros musicales tradicionales para el arte flamenco sin duda jugaron un papel fundamental en la configuración de los distintos estilos que actualmente se conocen.

La nana flamenca desempeñó, en esta oportunidad, un papel discrepante porque –si bien participó de ese proceso de transformación flamenca en la expresión otorgado por los artistas– no necesitó de ninguna confluencia étnica, social o marginal; ya se cantaban nanas en Andalucía y en otras regiones mucho antes de que surgiera el flamenco como arte.

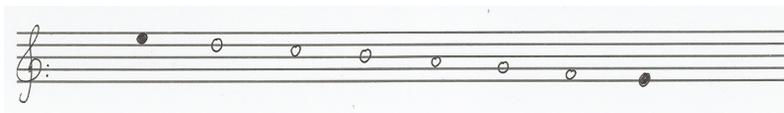
207

El acto de acunar a un bebé, por lo tanto, siempre existió y resulta –de hecho– común en distintos pueblos y civilizaciones alejadas unas de otras. En el caso de la comunidad flamenca¹⁰, la diferencia con otras nanas de su entorno fue la interpretativa. Estas divergencias las conforman la mayor o menor presencia del modo frigio junto a un cúmulo de pequeños matices vocales cuyo reflejo en una partitura no siempre resulta fácil.

9 Serafín Estébanez Calderón, *Escenas andaluzas, Un baile en Triana*, Madrid, Cátedra, 1990. Resultan asimismo interesantes, en este sentido, las manifestaciones artísticas presentes en *La Gitanilla* de Miguel de Cervantes, o las *Cartas Marruecas* de José Cadalso donde se describe una juerga gitana dirigida por «Tío Gregorio» acaecida en un cortijo andaluz.

10 Empleamos este término y no el de «comunidad andaluza» para agrupar a un colectivo de personas cuya interpretación de la nana, en este caso, es flamenca, con independencia del territorio donde se encuentren, ya que el flamenco es un estilo musical presente en otras regiones españolas no andaluzas.

Ejemplo musical n. 1, modo frigio



Procedente del sistema musical de la Grecia Antigua, el modo frigio reinterpretado por la escolástica medieval era conocido como «modo de mi» en el que destaca la presencia de dicho sonido al ser punto de partida y sonido final de la escala. Su interpretación en modo descendente procede del sistema musical griego y constituye, a su vez, una característica singular dentro de la música flamenca. Este modo frigio es aderezado, en ocasiones, con un sostenido (#) sobre el sonido sol otorgando a la melodía rasgos orientales. Musicalmente destacan los últimos cuatro sonidos: «la-sol-fa-mi» que conforman lo que hoy conocemos como «escala andaluza», muy presente en todo tipo de canciones populares y en cantes flamencos.

208

Surge la nana flamenca de la necesidad propia del ser humano para conciliar el sueño, tanto adultos como pequeños. Las madres o las mujeres de las familias, tradicionalmente, desempeñaron ese papel tranquilizador, apaciguador de pesadillas y diversas molestias que suelen acompañar a los bebés en su vida cotidiana, especialmente de noche. Es justo ahí, en ese instante cuando se siente, cuando se requiere serenar los ánimos y el llanto del bebé. Por lo tanto la nana, como cante, brota en estas circunstancias; se convierte en una expresión catártica, pragmática, en un recurso para llegar al reposo.

Este hecho marca profundamente la diferencia con el resto de cantes flamencos, cuya expresión viene motivada por otro tipo de sentimientos como la rabia, la pena, el llanto, la desesperación o el júbilo.

No se erige la nana como cante flamenco, pues, desde un cuarto de cabales, un presidio, una hoguera o una fiesta. La nana procede de la intimidad propiciada por el dormitorio donde suele dormir el bebé, acom-

pañada por el acompasado crujido de la mecedora en la que la mujer solía bambolear a su retoño y auspiciada por la ausencia de luz de la estancia. Dichas particularidades sistematizan de una manera uniforme el cante de la nana, pues básicamente es el texto lo que, en un principio, marca el estilema de este tipo de canción. Esta característica funcional es común a otros cantes flamencos como los cantes de labor también conocidos como «cantes de trilla»: pajaronas, cantes de ara, trillas, cantes de besana... son estilos, al igual que la nana, vinculados con un quehacer. En este particular, faenas propias del campo como arar o segar se acompañan de cantos relativamente monótonos y repetitivos que no hacen sino constatar similitudes melódicas y de concepción estilística entre la trilla y la nana.

Ejemplo musical n. 2, comparativa melódica trilla / nana
 Trilla *Del Alosno* (fragmento) (Arcángel, 2001)

Musical notation for 'Trilla Del Alosno' (fragmento) by Arcángel (2001). The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'P=184'. The lyrics are: 'Soy co-medlo ro soy co-medlo ro'. The melody is characterized by a repetitive, monotonous pattern with some melisma on the word 'ro'.

Nana *Adormécete mi niño* (Anónimo, 1952)

Musical notation for 'Nana Adormécete mi niño' (Anónimo, 1952). The score is written on four staves in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The lyrics are: 'A-dor-mé-ce-te mi ni-ño', 'ga-dor-mé-ce-te mi ni-ño', 'an-tes que ven-ga la mo-ra', 'ro ni-ño ro'. The melody is simple and repetitive, typical of a lullaby.

En ambos casos, independientemente de las diferencias tonales (la trilla en la tonalidad de Re Mayor con modulación a La frigio, la nana en la tonalidad de Re menor), la repetición sobre la nota re es casi obsesiva. En ambos casos se aprecia el empleo de la escala andaluza descendente de tres o cuatro sonidos: «re-do-si-la» en la trilla y «fa-mi-re» para la nana.

La interpretación de este estilo continúa corriendo a cargo de esas mujeres que intentan calmar el llanto del niño en la intimidad del hogar, donde precisamente se quedó este cante hasta finales de la década de los 50 del siglo pasado. Esto es, la nana no llega a interpretarse en fiestas, juergas, cuartos de cabales... ni en grabaciones discográficas. Tal es el caso de Pastora Pavón, que de los 258 cantes registrados y conservados actualmente en formato CD (edición de 2004) no grabó ni una sola nana. En cambio otras mujeres sí plasmaron este cante en sus trabajos discográficos: Encarnación López Júlvez «La Argentinita»¹¹, María Vargas¹², Ana de los Reyes¹³. En los últimos años contamos con las aportaciones a este género de Mayte Martín¹⁴ y Rocío Márquez¹⁵.

210

Etiquetas

Son variadas las catalogaciones que podemos encontrar de este cante: «canción de cuna»¹⁶, «nana», «nana flamenca». Resulta aún más

11 En este caso hemos tomado esta nana del canal de vídeo Youtube en el que puede apreciarse el sonido al piano del propio Federico García Lorca: <http://www.youtube.com/watch?v=rPScsaWORYk>.

12 María Vargas (cante), Manolo Sanlúcar (guitarra), Nana cascabelera, inserta en el disco *Antología del cante flamenco de la provincia de Cádiz*, Caja de Ahorros de Jerez, 1983.

13 Ana de los Reyes (cante), Salvador Andrades (guitarra), *Nanas flamencas*, Trotamusic, 2003.

14 Mayte Martín (cante), Katia y Marielle Labèque (pianos), *De fuego y de Agua*, KML Recordings, Dobiacco, 2008. La cantaora versiona la nana de Manuel de Falla compuesta durante el periodo 1907-1914.

15 Rocío Márquez (cante), Rosa Torres-Pardo (piano), Nana para Rocío, tema incluido en el disco *Claridad*, Universal, 2012.

16 Sorprende que sea esta la etiqueta –y no la de «nana flamenca»– del tema interpretado por Miguel Poveda y Eva la Yerbabuena en el último film de Carlos Saura *Flamenco Flamenco* (2011).

sorprendente que ciertas grabaciones respondan a este sello pero su audición nos lleve a concluir que se trate de una seguriya, tangos o una soleá¹⁷.

No existe una explicación clara para estos equívocos, ya que se trata de cantes diametralmente opuestos. Tal vez la nana, debido a su versatilidad y ductilidad en cuanto a modificación de ritmo y sonoridad, ha podido adaptarse a los patrones métrico-melódicos de otros estilos. Ello explicaría que una nana pudiera cantarse bajo la forma canónica de una liviana, unos tangos o una soleá.

No constituye, sin embargo, un caso aislado en el mundo del flamenco pues desde hace décadas cuplés, romances y toda suerte de canciones se han interpretado por bulerías. De otro lado, en grabaciones de los años 50 y 60 del pasado siglo (y en algunas del presente) no resultaba tan infrecuente escuchar varios cantes distintos dentro de la misma pista. En el caso concreto de algunos artistas –tal es el caso de Porrina de Badajoz¹⁸– su catalogación es caótica y difícil de clasificar por la disparidad de las denominaciones de sus cantes en sus distintas grabaciones.

211

Transformación

¿Cómo llega la nana a clasificarse como «flamenca»? La explicación podría hacerse extensiva a numerosos estilos del árbol genealógico del flamenco: se modifica la expresión. Lo popular pasa a ser individualista, los cantes campesinos se transforman en urbanos; en definitiva, el canto se hace cante: la expresión se hace flamenca.

17 Niño de Barbate (cante), Paco de Lucía (guitarra), *Nana-Cantiñas de nana, Arte flamenco*, Orbis Fabri, 1990.

18 Porrina de Badajoz (cante), Juan Salazar (guitarra), *Antología del cante de Porrina de Badajoz*, Doblón, 1990. Existen otras catalogaciones con datos incompletos como la versión de 1987 en la que la nana referenciada aparece como «tangos» (Doblón, 150315 en casete) o en una edición posterior de 1993 (Dial Discos SA 96027 en formato disco compacto). Hemos referenciado en primer lugar la edición de 1990 por ser la versión que hemos manejado.

Lo que empezó como un dulce cante evocador de la infancia, con melodías simples y carentes de adornos, pasa a ser un estilo equiparable en rango interpretativo a una bulería o una taranta. Ello viene motivado por un hecho histórico relevante: la publicación de la *Antología del Cante Flamenco* de Hispavox en 1960. Figuras del peso de Pepe el de la Matrona, Niño Almadén, El Chaqueta, Jarrito o Perico el del Lunar plasman su arte en una serie de grabaciones que marcan un hito en la historia de este arte.

La nana popular escala, en esta oportunidad, un peldaño para transformarse en flamenca. Este cambio se produjo de tal suerte que la interpretación flamenca no anuló la anterior. Por lo tanto, durante el proceso de cambio y en la actualidad, ambos modelos coexisten: el popular (con una interpretación sencilla¹⁹, ejecutada a media voz sin traspasar las fronteras de la habitación) y el flamenco (de mayor dificultad técnica en la ejecución, con presencia en los sellos discográficos). En esencia la nana continúa siendo una sucesión de melodías cortas, por grados conjuntos, en las que suelen combinarse los modos mayor y frigio, con un texto en el que se suelen incorporar los términos «ro ro», «duerme» y «cuna».

Para lograr una mayor comprensión de esta metamorfosis habría que remontarse a las recopilaciones efectuadas por Eduardo Ocón²⁰ y Rodríguez Marín²¹, si bien, al tratarse de partituras no incluían la voz del cantante, con lo que la fidelidad del original se perdía ligeramente. Tenemos pues que avanzar hasta 1987 para escuchar la nana compuesta entre 1907 y 1914 por Manuel de Falla²². En esta oportunidad, con la voz de la

19 A este respecto resulta interesante la escucha del tema «Nana» recopilada por el profesor Manuel García Matos a mediados de la década de los 50 del siglo XX, interpretada por una mujer anónima en la localidad malagueña de Alhaurín El Grande en la obra *Magna Antología del Folklore Musical de España*, vol. 3, Hispavox, Madrid, 1978. Cf. ejemplo musical n. 5.

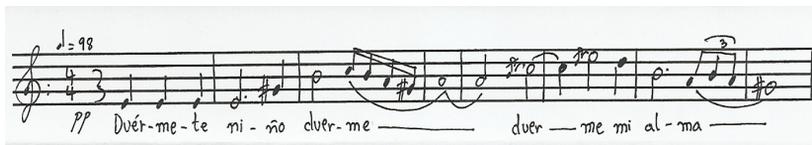
20 Cf. nota 5.

21 Francisco Rodríguez Marín, *El folk-lore andaluz*, Valladolid, Francisco Álvarez y editores, edición facsímil, 2008 (original de 1882-1883).

22 Manuel de Falla, *Manuel de Falla. El Corregidor y la Molinera. 7 canciones populares*

soprano Teresa Berganza (cuya voz impostada dista en gran medida de la expresión flamenca tradicional) ya se advierten los rasgos distintivos del estilo en esta época: ámbito reducido (no más de una octava), empleo de la cadencia andaluza, combinación de los modos musicales mayor y frigio²³.

Ejemplo musical n. 3, *Nana* (fragmento) (Manuel de Falla, 1907-1914)



Cronológicamente posterior a la obra de Falla es la conocida *Nana de Sevilla* compuesta por Federico García Lorca en 1931. A diferencia del gaditano, el poeta granadino refleja en esta nana la utilización del modo frigio sin combinaciones con el modo mayor.

213

Ejemplo musical n. 4, *Nana de Sevilla* (fragmento) («La Argentinita») y Federico García Lorca, 1931)



Por último, anterior a la década de los 60, destacamos la grabación de una nana popular recopilada por el profesor García Matos en un tra-

españolas, Claves Records, Thun, 1987.

23 El frigio es aquel modo musical que se caracteriza por estar a una distancia de 3ª mayor ascendente respecto al modo mayor y por finalizar las frases melódicas empleando la cadencia andaluza sobre los grados IV- III- II y I. La alternancia entre el II y el I grado es una constante de tal modo que el II grado realiza las funciones de Dominante respecto del I o tónica. Según este planteamiento, temas musicales que se encuentren en la tonalidad de Do mayor modulan con facilidad a la tonalidad flamenca o frigida correspondiente (en este caso Mi flamenco) con el mismo número de alteraciones (en este caso ninguna) salvo la nota sol que, en el caso del modo frigio, se altera ascendentemente medio tono siendo sol#. Cf. ejemplo n. 1.

bajo de campo sin precedentes. En ella, una voz anónima de la localidad malagueña de Alhaurín el Grande transmite, a mediados de la década de 1950, una melodía plácida, sin adornos e interpretada a media voz; en definitiva, una nana popular²⁴.

Ejemplo musical n. 5, *Nana* recopilada en Alhaurín el Grande (fragmento) (Anónimo, 1955)



Tríada flamenca: Rafael Romero, Bernardo el de los Lobitos, Enrique Morente

214

Estaríamos en condiciones de afirmar que el cantaor iliturgitano Rafael Romero «El Gallina» fue el primer cantaor de relieve que registró discográficamente la nana flamenca. Rafael Romero nació en 1910 en la localidad jienense de Andújar. «Ha formado parte del tablao madrileño Zambra y realizó excelentes grabaciones discográficas. En 1973, la Cátedra de Flamencología le otorgó el Premio Nacional de Cante. De amplio repertorio, es un gran intérprete de la petenera»²⁵. Falleció el tres de enero de 1991. Su trabajo concerniente a la nana data de unas grabaciones –de menor repercusión que la de Hispavox– realizadas en París entre 1956 y 1959, y en ella encontramos idéntica modulación hacia una tonalidad mayor y frigia y línea melódica que la de Bernardo el de los Lobitos. Únicamente difiere en el texto, pues la del jienense no incorpora la primera estrofa de Bernardo pero sí la segunda: «Este niño chiquito / no tiene cuna; / su padre es carpintero / y le hará una». Las versiones son tan similares que incluso finalizan con la misma copla de soleá: «Nana, nana, nana, / duérmete, lucerito / de la mañana».

24 Cf. nota 19.

25 Manuel Ríos Ruiz, *Introducción al cante flamenco*, Madrid, Ed. Istmo, 1972, p. 258.

En la ya referenciada grabación de la casa Hispavox en 1960 es donde podemos encontrar definitivamente una versión de la nana como cante flamenco²⁶. El espaldarazo se lo otorga, en este caso, un cantaor de referencia: Bernardo el de los Lobitos²⁷, quien la registra en la pista número 9 y dentro del grupo de «Cantes Autóctonos». Nacido en Alcalá de Guadaíra (Sevilla) en 1887, «se inició en los cafés cantantes sevillanos y madrileños, pasando después a los espectáculos flamencos en giras por la geografía española, junto a las primeras figuras de la época. En 1965 ganó el premio de cartageneras»²⁸. «Su discografía es muy valiosa y refleja su extenso repertorio y su gran maestría»²⁹. Murió en Madrid en 1969. El texto que interpreta el artista sevillano «A dormir va la rosa / de los rosales / a dormir va mi niño / porque ya es tarde» así como la línea melódica que lleva aparejada son los más versionados y considerados por los artistas actuales como el tema de referencia para este estilo.

Ejemplo musical n. 6, *Nana* (fragmento) (Rafael Romero, 1956-59)

215

Ejemplo musical n. 7, *Nana* (fragmento) (Bernardo el de los Lobitos, 1960)

Al realizar esta comparativa, no tratamos de romper una lanza en favor de uno u otro sino aclarar que sus interpretaciones, prácticamente

²⁶ Con ello no se pretende menospreciar las grabaciones precedentes. Lo que pretendemos es destacar la importancia discográfica que tuvo dicha obra por la época, categoría de los artistas y la inclusión de una nana como cante flamenco.

²⁷ Su nombre y apellidos originales eran Bernardo Álvarez Pérez.

²⁸ Se refiere Ríos Ruiz al II Concurso Nacional de Cante por Cartageneras celebrado en la localidad murciana de Cartagena el 12 de junio de 1965 en el que, efectivamente, Bernardo resultó ganador.

²⁹ M. Ríos Ruiz, ob. cit., p. 229.

coetáneas, delatan un interés por el género así como una concepción muy similar del mismo. La diferencia principal estriba en el texto y en que Bernardo el de los Lobitos la interpreta medio tono más grave: el resto de los parámetros musicales son prácticamente idénticos. Resulta obvio, de otra parte, que ambos cantaores compartieran la misma estética de algunos cantes al haber coincidido profesionalmente durante años.

Para concluir con esta tríada flamenca se encuentra el trabajo de Enrique Morente³⁰. El artista nació en Granada (1942); «al igual que otros artistas flamencos, viajó a Madrid y se inició en el tablao Zambra. En 1972 se le otorgó el Premio Nacional de Cante de la Cátedra de Flamencología. De amplio repertorio, es muy personal en sus interpretaciones. Su discografía es muy interesante»³¹. Falleció recientemente en Madrid en el año 2010. Cantaoer versátil, ya demostró en 1971 su interés por plasmar en estudio de grabación el cante por nanas. *Nanas de la cebolla* fue en este caso la pieza escogida y el estilo por tientos como referencia flamenca que le confería estructura. Al igual que Bernardo el de los Lobitos, se deja acompañar Morente de una guitarra flamenca: la de Perico el del Lunar, hijo de su homónimo que dialogó con Bernardo once años antes. Las falsetas son idénticas en ambos casos así como el carácter de acompañamiento. Se muestra, en este punto, un carácter distintivo en la registrada por Rafael Romero, ya que solo se acompaña de los crujidos de una mecedora: la canta a capella.

216

Ejemplo musical n. 8, *Nanas de la cebolla* (fragmento) (Enrique Morente³², 1971)

The image shows a musical score for a fragment of the song 'Nanas de la cebolla' by Enrique Morente. The notation is on a single staff in treble clef, 4/4 time, and B-flat major. The melody is written with eighth and quarter notes, and rests. The lyrics are written below the notes: 'la ce-bol-las es-car-cha se-ma da y po-bre'. There are some decorative elements like circles around certain notes and a horizontal line under the first part of the lyrics.

Como ha podido apreciarse, tanto la línea melódica como los inter-

30 Enrique Morente, *Homenaje flamenco a Miguel Hernández*, Madrid, Hispavox, 1971. Edición en CD: Hispavox, Madrid, 1996.

31 M. Ríos Ruiz, ob. cit., p. 242.

32 Cf. nota 30.

valos existentes entre las notas que conforman la melodía son prácticamente idénticos. La diferencia más importante en la versión del granadino es la inclusión de una especie de estribillo por tientos que puede apreciarse en la grabación referenciada con anterioridad.

En cualquiera de los casos, la nana dio en esta década un salto en su evolución para ocupar un lugar propio dentro del cante flamenco.

Conclusiones

Queda puesto de manifiesto, por lo tanto, la evolución de la nana flamenca desde la intimidad del hogar hasta las grabaciones discográficas: incluso recientemente ha sido interpretada a nivel coreográfico³³ y llevada al cine³⁴.

La temática de las mismas siempre giró en torno a la conciliación del sueño por parte del bebé, aunque no fue un asunto único pues hemos podido hallar motivos crueles en los textos de Lorca³⁵ («Este galapaguito / no tiene mare / lo parió una gitana / lo echó a la calle») o relacionados con el adulterio de la madre, si bien estas últimas son escasas en Andalucía.

217

La versatilidad de la nana es otro rasgo propio: bien puede cantarse un texto bajo una melodía sencilla y sin adornos (tal y como ocurre en el ejemplo musical n. 5) o interpretarse bajo los parámetros rítmico-melódicos de unos tangos, tientos, seguiriyas o bulerías.

En efecto, se puede constatar una coexistencia entre una nana po-

33 Desde 1982 (*Nanas de espinas*, de Salvador Távora) numerosos artistas han incluido la nana en sus espectáculos coreográficos, especialmente a principios del presente siglo. Entre otros destacan: María Pagés en *Canciones antes de una guerra* (2004), Luisa Palicio en *Alma de mujer* (2009), Antonio el Pipa en *Puertas Adentro* (2012), Marco Flores con *De Flamencas* (2012).

34 Véase *Flamenco Flamenco* (2011), dirigida por Carlos Saura, en la que Miguel Poveda interpreta una nana junto a la bailaora Eva Yerbabuena o *La voz dormida* (2011), del andaluz Benito Zambrano en la que se interpreta la *Nana de la hierbabuena*, canción premiada con un Goya a la mejor canción original en 2012.

35 Cf. ejemplo musical n. 4.

pular y una nana flamenca aunque la evolución de la segunda ha ido en detrimento de la primera. La nana popular, interpretada por personas anónimas, sin ostentaciones ni pretensiones comerciales va quedando paulatinamente como un vestigio del pasado, pero auténtico sin lugar a dudas. La nana flamenca, debido a las grabaciones de los artistas como Bernardo el de los Lobitos, Rafael Romero, Enrique Morente y a las recreaciones actuales de Mayte Martín³⁶ o Miguel Poveda³⁷ ha evolucionado y complementado con otras artes: ya forma parte del espectáculo.

36 Cf. nota 14.

37 Miguel Poveda (cante), José Quevedo «Bolita» (guitarra), Jesús Guerrero (guitarra), Paquito González (surdo, semillas y ambientes), *Nana de los rosales, Artesano*, Universal, 2012. Graba una versión muy personal de la nana de Rafael Romero / Bernardo el de los Lobitos.

Evolución del baile flamenco en la Escuela Sevillana

Ana Domínguez Manzano

Resumen

Nuestra propuesta de investigación tiene como objetivo estudiar la evolución del baile flamenco en la Escuela Sevillana desde mediados del siglo XX a la actualidad. Los resultados expuestos en la presente comunicación se contextualizan en un proyecto de investigación más amplio sobre la codificación del baile flamenco de la denominada Escuela Sevillana, a partir del papel de las academias de baile, pero se centra en el análisis de documentos audiovisuales de dos intérpretes de dicha escuela y de generaciones diferentes: Pastora Imperio e Isabel Bayón.

220

Introducción

La cierta configuración del baile flamenco a raíz de su paso por las academias de baile supuso, por un lado, un paso adelante que lo situó a la altura de los grandes ballets y, por otro lado, su institucionalización como una disciplina portadora de características propias que lo definen como tal, llegando a convertirse en objeto de estudio de numerosos aficionados, investigadores... del mundo del flamenco. Gracias a estos y a otros aspectos, como puede ser la labor del maestro o maestra de baile y la influencia de otras disciplinas artísticas, el baile flamenco ha alcanzado cierta codificación que le ha permitido la transmisión de conocimientos dentro de instituciones académicas (escuela de danza, conservatorio de danza profesional y superior y colegios), su difusión tanto dentro como fuera de España y su perpetuación a lo largo de la historia. Todo ello, sin olvidar las dificultades añadidas ocasionadas por la falta de una nomenclatura específica, resultado, a su vez, de su inspiración en lo popular.

Será, a raíz de todas estas hipótesis, cuando surja en nosotros la necesidad de saber cómo una modalidad dancística gestada en dichas condiciones ha llegado a crear, en muchos casos, escuela. Y, al mismo tiempo, estudiar si aquellos rasgos dancísticos que parecen ser característicos de una escuela, se mantienen a pesar de la evolución sufrida en su transmisión de generación en generación.

Concretamente, nos centraremos en la evolución que ha sufrido el baile flamenco de la Escuela Sevillana desde mediados del siglo XX a la actualidad, por el hecho de ser Sevilla la ciudad en la que estas academias de baile comienzan a tener un gran protagonismo y, al mismo tiempo, por ser dichas academias el origen de lo que hoy conocemos como una de las escuelas más notables de la estética del baile flamenco. De entre sus figuras más representativas, comenzaremos con la figura de la mujer mediante el estudio de la estética dancística de Pastora Imperio e Isabel Bayón. Elegidas, en el primero de los casos, por ser a quien se le atribuye haber puesto los cimientos de la Escuela Sevillana; y en el segundo, por ser una de las representantes más actuales de la misma, en el caso de Isabel.

221

Metodología

El procedimiento a seguir ha consistido en la revisión teórica de fuentes bibliográficas con las que contrastar los resultados obtenidos tras la creación de una herramienta metodológica (tabla) construida para el análisis de fuentes videográficas con el objetivo de recopilar aquellos datos que nos permitan estudiar el baile de Pastora Imperio e Isabel Bayón, compararlos entre sí y analizar su evolución en base a los siguientes ítems: contextualización de las intérpretes, presencia de ciertos rasgos que parecen ser considerados básicos en la estética dancística de la Escuela Sevillana (colocación del torso, movimiento de brazos y manos, caderas, hombros, colocación de pies y su musicalidad al zapatear y la expresividad del rostro), carácter estructural de la composición coreográfica, uso del espacio y participación del movimiento dentro del mismo, elenco e influencia de otras disciplinas artísticas.

En lo referente a las fuentes bibliográficas, a pesar de la cantidad de documentos y tratados que ya desde el siglo XIX vienen haciendo costumbristas españoles como Seraffín Estébanez Calderón, o viajeros románticos como Richard Ford, aun hoy existen pocos documentos que nos permitan profundizar sobre qué se hacía en aquellas academias y cómo, poco a poco, fue evolucionando ese arte hasta lo que hoy día conocemos como baile flamenco. Dejando al margen obras como el *Tratado de bailes*¹, destacable por su análisis detallado sobre la ejecución de los bailes de sociedad y regionales españoles de la época, en los últimos años se han aportado diversas obras que sirven como base bibliográfica a nuestro estudio, como *El gran libro del flamenco*², concebido como una historia global de este arte; *Luces y sombras del flamenco*³, donde se retrata a los grandes genios del flamenco con el apoyo de los archivos fotográficos de Colita para las ilustraciones. Así como otras fuentes utilizadas, en particular, como apoyo a nuestro estudio sobre la estética dancística de la Escuela Sevillana y entre los que podríamos nombrar: *Tratado de la bata de cola. Matilde Coral, una vida de arte y misterio*⁴, *Figuras, pasos y mudanzas. Claves para conocer el baile flamenco*⁵ e *Introducción al flamenco en el currículum escolar*⁶.

Sobre las academias de baile y la Escuela Sevillana

Hacia la década de los cuarenta del siglo XIX aparecen los primeros salones o academias de baile, entendiendo por academia de baile:

- 1 José Otero, *Tratado de bailes*, Madrid, Asociación Manuel Pareja Obregón, 1987.
- 2 Manuel Ríos Ruiz, *El gran libro del flamenco*, Madrid, Calambur Editorial, SL, 2002, 2 vols.
- 3 José Manuel Caballero Bonald, *Luces y sombras del flamenco*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006.
- 4 Ángel Álvarez Caballero, Matilde Coral, Juan Valdés, *Tratado de la bata de cola. Matilde Coral, una vida de arte y misterio*, Madrid, Alianza, 2003.
- 5 José Luis Navarro y Eulalia Pablo, *Figuras, pasos y mudanzas. Claves para conocer el baile flamenco*, Córdoba, Almuzara, SL, 2007.
- 6 Esteban Cabello Recio, José Cenizo Jiménez, Cristina Cruces Roldán, Miguel López Castro, David Pino Illanes, Esperanza Rueda Jiménez...Paco Valero Vargas, en Miguel López Castro, coord., *Introducción al flamenco en el currículum escolar*, Madrid, Ediciones Akal, SA, 2004.

Un conjunto de rasgos, de características, que definen una forma de bailar con una personalidad propia. Son rasgos predominantes, pero no privativos. Los posee el baile de cuantos son identificados con ella, pero los pueden poseer también, en mayor o menor medida, bailaores y bailaoras con un sello propio y/o que pertenezcan a otras escuelas. Estas maneras imprimen al baile un aire de familia, pero ni excluyen, ni ahogan la individualidad de cada bailaror, porque el flamenco es en su misma esencia un arte de individualidades.⁷

Nada de esto hubiera llegado hasta nuestros días sin la figura del maestro⁸ y, más concretamente aun, del maestro/a de baile, quien sintió la necesidad de aprender otras disciplinas artísticas más regladas (la danza clásica, la escuela bolera, etc.) en busca de recursos plásticos, lingüísticos, sonoros... con los que facilitar la transmisión de conocimientos, su difusión y perpetuación, mediante la codificación, estructuración y composición del baile flamenco al compás del cante y el toque de guitarra, ofreciendo según la escuela características similares entre los intérpretes de la época.

223

Escuela Sevillana de baile es:

Un estilo en el que impera la estética y la plasticidad. Un baile depurado, estilizado y esencialmente femenino, en el que destaca la gracia con la que mueven el cuerpo, bracean y juegan con las manos. Es el baile de mujer por antonomasia, unas veces seductor y coqueto; otras apasionado, y siempre airoso y encantador. Y elegante. Sus actitudes son un canon estético. En su baile hay, además, señorío, sabiduría, conocimiento y apostura. Un baile que es puro narcisismo, porque, como muy bien dicen los flamencos, para bailar bien hay que gustarse. Un baile, en fin, que quintaesencia lo mejor del arte que respira y transmite Andalucía⁹.

7 Marta Carrasco, Rosalía Gómez Muñoz y José Luis Navarro, *Expediente sobre la Escuela Sevillana de baile para su declaración como bien de interés cultural*, Dirección General de Bienes Culturales, Junta de Andalucía, 2011 (12 de diciembre), p. 2.

8 Aquella persona destacada en una ciencia, arte u oficio (según la definición del diccionario de la RAE) y dotada de los conocimientos y la habilitación necesaria para enseñar (Herrera Méndez y otros, 2012, p. 62).

9 Marta Carrasco, Rosalía Gómez Muñoz y José Luis Navarro, ob. cit., p. 2.

Así es como lo explica una de sus más entusiastas defensoras, Matilde Coral: «Yo bailo como se baila en Triana. Muy buena cadera redonda, una cabeza muy bonita puesta, los pies muy colocaditos y unos brazos muy redondos y muy al aire. Así baila la gente de Triana. Y eso está en la escuela de Sevilla, es igual»¹⁰.

Aunque muchos de sus rasgos pueden identificarse también en el baile de hombre, la Escuela Sevillana constituye un pilar básico en el baile de mujer. No obstante, en ambos casos se caracteriza por el respeto que siente y transmite por el cante y entre sus rasgos básicos cabe destacar: la composición de la figura (cabeza erguida, hombros alineados y espalda derecha), la colocación básica de los pies en tercera posición, el braceo armonioso, manos gráciles, el movimiento de hombros y caderas, un rostro expresivo, zapateado musical y el uso de elementos externos (bata de cola, mantón, palillos y sombrero). En cuanto a la manera en que ejecutan los pasos y movimientos, se distinguen las siguientes cualidades: naturalidad, elegancia y plasticidad¹¹.

224

Una cuestión discutida ha sido la identificación de la bailaora que más ha aportado a la creación de dicha escuela, entre Pastora Imperio y Matilde Coral. Pastora Imperio ha sido reputada por ser quien puso los cimientos de la misma, un legado que ha sido continuado por otras bailaoras de las generaciones sucesivas. A la segunda generación pertenece Matilde Coral, a quien también se le atribuye un papel definitivo en su creación. Así, según nos cuentan Ángel Álvarez y Juan Valdés, «hay quien otorga a Matilde Coral la categoría de creadora de dicha escuela, y recientemente ha insistido en ello José Luis Navarro en el texto que a continuación reproducimos»¹²:

El baile de Matilde es, además, la quintaesencia del baile de mujer: elegante, plástico, sin estridencias. Un baile de manos y brazos. Y de bata de cola. Un baile de empaque y actitudes escultóricas. Un baile que destila el aro-

10 Ángel Álvarez Caballero, Matilde Coral, Juan Valdés, ob. cit., p. 81.

11 Marta Carrasco, Rosalía Gómez Muñoz y José Luis Navarro, ob. cit., p. 3.

12 Ángel Álvarez Caballero, Matilde Coral y Juan Valdés, ob. cit., p. 74.

ma de la gracia y la magia de la belleza. Y así es y así debería seguir siendo hasta el fin de los siglos el baile de su escuela, la Escuela Sevillana.¹³

En cualquier caso, a Matilde Coral, hay que reconocerle el mérito y el honor de haber transmitido, codificado y difundido la Escuela Sevillana, ya fuera mediante su academia o mediante su *Tratado de la Bata de Cola*. A la tercera generación, pertenecerían Merche Esmeralda, Milagros Mengíbar y Pepa Montes; y en la última hemos de destacar la figura de Isabel Bayón, una de las representantes actuales de la misma¹⁴. De entre todas ellas, comenzaremos nuestro análisis contextualizando la obra de Pastora Imperio e Isabel Bayón:

Pastora Imperio

Pastora Imperio (Sevilla, 1889-Madrid, 1979) es el nombre artístico de Pastora Rojas Monje. Bailaora, hija de la Mejorana, hermana de Víctor Rojas y abuela de Pastora Vega. Estudió en la academia de Isabel Santos. Con diez años pisó por primera vez los escenarios y desde entonces ha sido una de las figuras más representativas del baile flamenco¹⁵. Interpretaba un repertorio muy variado: recitaba, cantaba y bailaba (sobre todo tangos, garrotín y soleares, siendo estos dos últimos los bailes que más interpretó) cualquier tema del folclore español. En 1962 se retira de los escenarios.

225

En lo referente a su personalidad y presencia sobre los escenarios al bailar, se caracterizaban por centrarse en movimientos de cintura para arriba donde sus brazos, lo que más gustaba de ella, han quedado como modelo del buen braceo flamenco: altos, al estilo de su madre, con forma redondeada y unos giros suaves, naturales y elegantes de manos que

13 José Luis Navarro, «Matilde Coral y la Escuela Sevillana», *Revista Candil*, nº 120, p. 3346. Peña flamenca de Jaén, Jaén, marzo-abril, 1999.

14 Ana Rosa Perozo Limones, *La Escuela Sevillana de baile flamenco. Un estudio diacrónico*, DEA del Programa de Doctorado «Estudios avanzados de flamenco» bajo la tutela de José Luis Navarro García, Universidad de Sevilla. Mi agradecimiento a Ana Rosa Perozo por permitirme el acceso al mismo.

15 Manuel Ríos Ruiz, ob. cit., p. 238.

daban sentido al conjunto. Unas veces derrochaba salero, picardía y fuego; y otras, como cuando bailaba por soleá, se tornaba solemne; ofreciendo una mezcla explosiva que la definen y reflejan el propio disfrute que ella sentía¹⁶. Resumiremos el sentido de su estética recogiendo las palabras con las que Manuel Ríos Vargas cita aquellas que un día comentó la propia bailaora: «para bailar hay que nacer como los árboles, o sea, hay que interpretar el baile de abajo hacia arriba, de la raíz a la copa; por eso en el baile es tan importante el tronco, pero desde el suelo»¹⁷. Además, fue considerada una de las grandes renovadoras del baile flamenco en cuanto al uso de la bata de cola.

Isabel Bayón

Isabel Bayón Gamero, conocida mundialmente con el nombre artístico de Isabel Bayón, nació en Sevilla el día 13 de mayo de 1969. Comienza a bailar a la edad de cinco años en la Escuela de Matilde Coral, y obtiene el título de Danza Española en los Conservatorios de Córdoba y Sevilla a la edad de 16 años¹⁸. Pero no será hasta mediados de los setenta, tras debutar en un homenaje dedicado a Antonio el Bailarín, cuando destaque como bailaora solista en numerosas compañías hasta el 2001, año en el que creó su propia compañía, presentando numerosos espectáculos con alguno de los cuales se ha llevado el Premio Giraldillo en la Bienal de Flamenco de Sevilla en el año 2006.

Desde el punto de vista estilístico, «Isabel se convierte en la viva representante, en el siglo XXI de la Escuela Sevillana...»¹⁹. No obstante, encarna las enseñanzas que también le brindaron otros como Manolo Marín y Mario Maya, pero realiza un baile flamenco muy personal que autodefine como «un compendio de muchos estilos». Aunque reconoce

16 José Luis Navarro y Eulalia Pablo, 2007, ob. cit., p. 96.

17 Manuel Ríos Vargas, *Antología del baile flamenco*, Sevilla, Signatura Ediciones de Andalucía, p. 52.

18 José María Ruiz Fuentes, *El arte de vivir el flamenco-Bailaoras/as-Isabel Bayón*. Recuperado de <http://www.elartedevivirelflamenco.com/bailaoras71.html>

19 Periódico Diario de Sevilla, 5 de abril, Sevilla, 2010.

que «lejos de ser bailaora de fuerza o de temperamento, me van más los ritmos sensuales». De hecho, su baile presenta valores de los que, ella misma, hace gala permanentemente: «la autenticidad de su discurso dancístico, la elegancia de su lenguaje expresivo y el modo de mezclar la tradición con la modernidad o el estilo interpretativo con el placer de ejecutarlo»²⁰.

Análisis del baile de Pastora Imperio

El vídeo que analizaremos a continuación, una de las pocas referencias visuales pertenecientes al repertorio dancístico de la bailaora Pastora Imperio, está extraído de «Flamenco en los archivos de RTVE» y fechado en el año 1964. Su grabación tuvo lugar en el tablao El Duende (de los años cincuenta-sesenta)²¹.

a) Presencia de rasgos básicos en la estética dancística de la Escuela Sevillana.

En lo que a la colocación corporal se refiere, Pastora se presenta alineada de hombros y erguida de cabeza y espalda, con tan solo su presencia en las tablas. Cuando comienza a bailar, se centra en movimientos de cintura para arriba ejecutados a partir de sencillos marcajes²² donde

20 Candela Olivo, «El regusto de la sensualidad. Entrevista», febrero 2001. Recuperado de <http://www.flamenco-world.com/artists/bayon/ebayo.htm>

21 VV. AA., *El fuego originario*. "El baile", Flamenco en los archivos de RTVE, vol. 6, Murcia, Alga Editores, 2000.

22 Consisten en coordinar pies y brazos para realizar pequeños desplazamientos por el escenario, en muchos casos finalizados en posturas mantenidas, con el único objetivo de marcar el compás del palo que se está interpretando y, al mismo tiempo, dar protagonismo a la letra sin molestar excesivamente al cante, más bien lo adorna. Esto, a su vez, le sirve al bailar/a para concentrarse en escuchar el cante y así ejecutar la contestación (es la forma que tiene el bailar/a para responder al primer tercio del cante. Se ejecuta mediante el cuerpo o soniquetes de pies, como es más común. Para ello, el bailar/a aprovecha los tiempos musicales en los que hay ausencia de cante, estableciéndose así un diálogo entre cante, baile y toque de guitarra), el remate (es la forma con la que el bailar/a mediante el cuerpo o un soniquete de pies termina de bailar al cante utilizando, para ello, la última frase de la letra del mismo), o cierre (igual que el remate pero ejecutado una vez finalizado el

los brazos siguen líneas redondeadas y las muñecas movimientos semi-circulares, expresando en su conjunto: elegancia, empaque, templanza y solemnidad. Características que acentúa con el uso de la expresión y la teatralidad, tan frecuentes en sus bailes. En el caso del zapateado, sus pies van a tener una función más estética y musical que técnica. Para ello, Pastora utilizaba trajes por encima de los tobillos que, a diferencia de los actuales, dejasen ver los dibujos realizados en tercera posición de pies a la hora de zapatear mediante una técnica que, a base de golpes de planta, realizaba breves intervenciones con el objetivo de acentuar los tiempos fuertes, para lo cual también hace uso del mantón. Elemento externo que condicionará su baile y su técnica a la hora de bailar, ya que sus movimientos van a procurar mantener determinadas posiciones en las cuales poder lucir dicho complemento, así como lucirse con él.

b) Carácter estructural de la composición coreográfica.

228

Pastora Imperio nos muestra un baile individual sujeto a la improvisación de la bailaora al servicio del cante y el toque de la guitarra por soleá, siguiendo una estructura ortodoxa y tradicional del baile flamenco: 1) Salida del guitarrista. 2) Salida de la bailaora, la cual ejecuta una falseta con una técnica basada en marcajes sencillos, posturas estáticas y movimientos circulares de mantón; así como breves apuntes de pies a lo largo de la misma, que finaliza con una subida de dos compases basada en golpes de plantas y una llamada, al cante, de doble cierre²³. 3) Salida del cantaor. Pastora ejecuta la primera letra de cante por soleá utilizando el mantón para contestar al primer tercio de la letra y tras la que Pastora se desprende de él. Continúa bailando poniendo, en este caso, más atención a la colocación de los brazos y al movimiento de las manos, con los que adorna su rostro en relación al mensaje del cante, a veces, con

cante) del mismo en el lugar adecuado. También se usan para tomar aire antes o después de realizar un alarde de virtuosismo técnico que requiera un gran esfuerzo físico para su ejecución. Agradecimiento a Susana Lupiáñez, la Lupi, bailaora y maestra de baile.

23 Véase definición de «cierre» en la cita número 22. La diferencia entre uno y otro es que en el doble cierre el bailaor utiliza dos compases del palo que esté interpretando para finalizar una letra determinada de un cante en particular.

movimientos dulces y otras, con formas más arrebatadoras con las que enfatizar el cante y el toque de guitarra. Utiliza compás y medio para rematar la primera letra tras una leve subida de pies a base de plantas y un gesto de cierre bajando los brazos a la altura de las caderas. 4) Sin necesidad de falseta, escobilla ni soniquete de pies de por medio, Pastora entra en la segunda letra contestando al primer tercio con un gesto de brazos y movimiento de muñecas, y rematando el segundo con el simple hecho de volver a coger el mantón sin una aparente técnica específica para ello. 5) Tras esto último el guitarrista ejecuta una falseta que Pastora parece aprovechar para salir de escena pero es algo que no queda claro ya que se funde con el inicio de los tangos.

c) Utilización del espacio y participación del movimiento dentro del mismo.

Pastora nos muestra un baile íntimo y recogido que no precisa de grandes desplazamientos por el escenario. En primer lugar, por las reducidas dimensiones del mismo y, en segundo lugar, porque Pastora defiende un tipo de baile en el que lo más importante es bailar al cante y expresar mediante el baile lo que nos estaban cantando sin descuidar la estética, la musicalidad y la correcta ejecución de los marcajes, braceos, apuntes de pies... al bailar.

229

d) Elenco.

Esa obsesión por bailar al cante y expresar mediante el baile lo que nos estaban cantando de forma casi improvisada, no da lugar a más elenco que a la individualidad de cada bailaor como protagonista de la escena. Gracias a ello, quizás, cada intérprete fue capaz de definir una forma de bailar con personalidad propia, llegando incluso, como en el caso de Pastora, a crear escuela estableciendo un estilo de baile caracterizado por un conjunto de rasgos que definían una forma de bailar al servicio del cante de Terremoto de Jerez y el toque Paco Aguilera y Triguito, en este caso en concreto.

e) Influencias de otras disciplinas artísticas, sean o no, de la modalidad de baile.

Pastora Imperio ya cuenta con cierta especialización en otras disciplinas artísticas anteriores al flamenco (la danza clásica, la bolera y el folclore), por lo que se deduce de su etapa de formación en la academia de la bailarina Isabel Santos, ya que, como ella misma declaró, su madre no la quiso enseñar; y de sus múltiples actuaciones en el tablao Japonés de Madrid y el Actualidades, en concreto, en los que recitaba, cantaba y bailaba desde la jota hasta el vito, al mismo tiempo que bailaba por farruca, garrotín y soleares.

Análisis del baile de Isabel Bayón

El vídeo que analizamos a continuación pertenece al repertorio dancístico de la bailaora Isabel Bayón y está extraído de la grabación de su espectáculo *La puerta abierta*, estrenado por primera vez en la XIV Bienal de Arte Flamenco de Sevilla (año 2006), donde recibe el premio Giraldillo al mejor espectáculo.

230

a) Presencia de rasgos básicos en la estética dancística de la Escuela Sevillana.

Isabel hace alarde del virtuosismo técnico adquirido durante años de estudio que al mismo tiempo complementa con una estética más contemporánea y sujeta a dramaturgia que le permite pisar y pasar por encima del mantón, rompiendo así con una Escuela Sevillana en la que primaban la ejecución de movimientos sencillos basados, únicamente, en que la bailaora se adornase con él, se expresase mediante él, le diese vida y envolviese su cuerpo en él. Además, es interesante ver cómo, a partir del momento en el que suelta el mantón, se ciñe en un baile de cintura para arriba con el que realiza marcajes a modo de sus predecesoras pero sacrificando, en algunos casos, sus líneas redondeadas de brazos por líneas rectas a base de codos muy pronunciados; y así jugar con tantos recursos como le ofrece su cuerpo: gesto, manos, caderas,

pies... pasando por unos hombros capaces de comunicar sensualidad con los matices más sutiles. Por otro lado, si analizamos otros pasajes de la obra observamos una rigurosa técnica de zapateado basada en la precisión, velocidad, fuerza y resistencia, con la que ejecuta multitud de soniquetes sabiendo siempre escuchar y respetar el sentido del cante y el toque de guitarra. Su objetivo parece ser el de hacer música con todas las partes de sus pies (golpe²⁴, media planta²⁵, tacón²⁶, látigos²⁷...). Aun así, Isabel demuestra no ser una bailaora que abuse de los mismos, sino que siempre encuentra el momento preciso para ejecutar el soniquete apropiado, lo que demuestra, una vez más, que el baile de Isabel Bayón no surge de la espontaneidad ni la abstracción.

b) Carácter estructural de la composición coreográfica.

Isabel sí nos muestra un baile pensado, medido y estudiado al milímetro, en base a una dramaturgia en la que Pepa Gamboa como directora escénica busca potenciar a la protagonista: una Isabel Bayón que esta vez quería «bailar en libertad y expresar simplemente la dulzura o la fatiga de su existir» a través de las voces de Agujetas y la Piriñaca. En su caso, la interpretación dancística de Isabel Bayón va a estar basada en

231

24 Técnica de zapateado en la que la planta del pie, al completo, impacta contra el suelo.

25 Técnica de zapateado en la que solo la parte de los dedos de los pies impacta contra el suelo. La media planta también es muy utilizada por algunos bailaores/as, como es el caso de Isabel Bayón, en determinados marcajes utilizando para ello diferentes matizaciones.

26 Técnica de zapateado en la que el talón baja haciendo impactar el tacón del zapato contra el suelo produciendo así un sonido determinado. Para ello, el pie con el que se ejecute dicha técnica debe tener solo la media planta apoyada en el suelo. También existe el «tacón raspao» que se ejecuta friccionando el tacón de uno de los pies por el suelo mientras el otro pie nos sirve de apoyo. Se suele hacer hacia delante y para ello la parte delantera del pie debe estar en el aire.

27 Técnica de zapateado con la que hacemos rozar la media planta dos veces por el suelo. Una vez en el momento de extensión de la articulación de la rodilla, y la segunda vez en el momento de flexión. Mediante esta técnica se pueden realizar dibujos de cruces a uno y otro lado del eje vertical de nuestro cuerpo. También existen otras variantes como látigos dobles, triples...que consisten en tantos látigos como queramos alternando la pierna con la que los vayamos a ejecutar. Es importante tener en cuenta que para poder realizar más de un látigo es necesario tomar un impulso previo a modo de salto antes de realizarlo y relajar la articulación del tobillo.

una variación musical que, más bien, sería comparable a una falseta o silencio, por la ausencia de canto y la libertad de movimientos estilizados en íntima relación con los acordes que la guitarra nos ofrece y que, ella misma, trata de adornar a base de efectos con el mantón.

c) Utilización del espacio y participación del movimiento dentro del mismo.

Isabel permanece en el centro del escenario sin salir del cenital que la ilumina, pero en constante interacción con el elemento externo que acompaña su baile. No obstante, a lo largo de toda la obra utiliza transiciones en las que interacciona con los músicos y los diferentes espacios, con su escenografía e iluminación correspondiente, sin salir del escenario ni siquiera para cambiar de vestuario, momento en el que utiliza el fondo del mismo.

d) Elenco.

232

La compañía de Isabel Bayón cuenta con la figura de Isabel como primera y única bailaora y coreógrafa de un proyecto que no podría haber sido posible sin la participación de: Pepa Gamboa, en la dirección escénica; Jesús Torres y Paco Arriaga, en la composición musical; Miguel Poveda, en colaboración como artista invitado; Jesús Torres, Antonio Coronel, Carlos Grilo y Luis Peña, en la ejecución musical; Antonio Marín, en la escenografía; y Juan Manuel Guerra, en la iluminación.

e) Influencias de otras disciplinas artísticas, sean o no, de la modalidad de baile.

Isabel Bayón destacó como alumna en la Escuela de Matilde Coral y se licenció en Danza Española en los Conservatorios de Córdoba y Sevilla con dieciséis años, donde su formación abarcaba disciplinas como la danza clásica, regional y contemporánea. Es más, hemos podido comprobar cómo haber bebido de otros estilos dancísticos ha llevado a Isabel Bayón a decantarse por un estilo capaz de complementar los rasgos

tradicionales de la Escuela Sevillana con las tendencias actuales a través de la estilización de un baile flamenco que, lejos de convertirla en una bailaora de fuerza y temperamento, ha optado por un baile femenino, elegante y muy preciso, que se caracteriza, por encima de todo, por dotarse de una sensualidad derrochadora.

Conclusiones

Tras este estudio hemos llegado a la conclusión de que el baile flamenco, género artístico que surgió de la práctica social, ha ido desarrollándose de manera vertiginosa hasta el punto de convertirse en un género con evolución propia, gracias a las influencias recíprocas del mismo con otras disciplinas artísticas como fueron, por aquel entonces, los bailes boleros andaluces y los bailes gitanos. Unos bailes que entraron en contacto directo en aquellas academias en las que se propició la cristalización y la codificación definitiva del baile flamenco. Gracias a ello, los artistas flamencos pudieron hacerse profesionales y alcanzar fama y nombre en la historia de este arte. Así, generación tras generación, haciendo posible que artistas de la talla de Isabel Bayón sean capaces de beber de otras fuentes y mejorar la estética dancística de su baile sin dejar de ser consideradas, como en el caso de Isabel, una de las representantes actuales de su escuela.

233

En el caso de Pastora Imperio, se trata de un baile al servicio del cante, centrado en movimientos de cintura para arriba y en el que la finalidad técnica va dirigida a engrandecer y embellecer su baile, ayudado por la expresión facial. Con Isabel Bayón, asistimos a una baile estudiado, pensado y coreografiado en base a una composición musical al servicio de una idea dramáticamente justificada que permite a la bailaora jugar con los ritmos más sensuales sin dejar atrás rasgos que caracterizan al baile flamenco de su escuela pero que, inevitablemente, han sufrido un cierto grado de estilización y evolución estética a causa de la influencia de otras disciplinas más contemporáneas, unos recursos técnicos más evolucionados y una precisión que busca, en todo momento, causar impacto

en el público a partir del nivel de virtuosismo técnico y calidad estética dancística que muestra la bailaora en la ejecución de sus coreografías.

A pesar de esta evidente evolución, nos encontramos con una bailaora actual que, aunque no ha desarrollado un evidente virtuosismo técnico en sus coreografías, sobre todo a la hora de zapatear, parece no descuidar la importancia de ese baile de cintura para arriba, tan presente en la figura de sus antecesoras, como hemos podido observar con el movimiento de brazos y manos, la picardía de sus hombros y caderas y la plasticidad de su torso en movimiento, en general. Aspectos que, a grandes rasgos, vienen caracterizando a la Escuela Sevillana de baile flamenco de todos los tiempos.

«Bailar en hombre»: Un análisis de la normatividad y la generización en el baile flamenco

Fernando López Rodríguez

Resumen

236 Partiendo de la afirmación de una inextricable relación entre la esfera de las artes y aquella a la que pertenece el resto de actividades humanas, tratamos de apuntar hacia un punto de convergencia entre ambas, estableciendo un campo estratégico común en el que las operaciones de codificación social pueden equivaler a operaciones de codificación estética. Recorremos dicha equivalencia lógica en ambos sentidos para tratar de leer dos piezas coreográficas de baile flamenco (una farruca de Antonio Gades y un martinete de Antonio Ruiz Soler) a la luz de los preceptos del «Decálogo del baile flamenco» de Vicente Escudero, como dos ejemplos clarificadores de esta ambivalencia operativa, fundamentalmente en relación con la noción de *masculinidad*.

Introducción

Es harto recurrente encontrar en los escritos de los artistas, principalmente entre aquéllos cuyas creaciones pasan por un uso del propio cuerpo (es decir, principalmente aquellas formas artísticas que conciernen la presencia en escena: teatro, danza y música), la exigencia de unos preceptos éticos como puntos de referencia para la construcción de su identidad artística, o como suelo último de su actividad creativa, en virtud de los cuales se articulan todas las decisiones: dichos principios éticos son, pues, *principios estéticos de decisión* que configuran un estilo. La constatación de este hecho nos permite perfilar un paisaje en el que:

- 1.- La construcción de la obra de arte no se rige por principios estrictamente estéticos, sino por otros que responden a una instancia exterior al arte mismo: por principios de carácter ético. Es lo que podríamos llamar la no-inmanencia de la obra de arte o su hetero-fundamentación.
- 2.- Esto nos lleva a pensar que una obra de arte exige una fundamentación trascendente tanto más cuanto más inmanente es la obra al cuerpo. En el caso de la danza es el cuerpo del bailarín el lugar donde se genera la obra¹, de tal manera que preside una exigencia, en ciertos estilos, de una serie de normas que rijan el *éthos*, normas que tienen en común algo así como un principio de autenticidad o de verdad escénica, como adecuación entre lo que el artista verdaderamente *es* y lo que en escena *representa*. De este modo, lo que rige finalmente en la construcción de la obra de arte no es un principio estético sino la traducción ética de un principio epistemológico: el de verdad.

Nuestro objetivo fundamental en el presente texto es desgarnar, partiendo de la concreción de un análisis del movimiento, qué calidad gestual interviene en cada uno de los casos observados, para intentar mostrar qué imagen de la masculinidad es puesta en marcha, como resultante de la confluencia entre una práctica artística (la danza) y una práctica discursiva: entre un *hacer* y un *decir* sobre lo que se hace.

237

Metodología

Nuestro análisis parte de obras material y formalmente heterogéneas (un texto y dos piezas coreográficas) precisamente para intentar sacar a la luz las interacciones que pueden existir, como venimos diciendo, entre un plano estético y otro que no lo es. En el plano de las piezas coreográficas, no tratamos de realizar un análisis de las mismas en tanto que

1 Sin poder ahondar demasiado en este punto, nos gustaría señalar la compleja relación, en el panorama de la danza, entre las categorías de *obra coreográfica* e *intérprete*, que apunta hacia una amalgama entre la acción (bailar), el agente (el bailarín) y el resultado de la misma (la obra coreográfica); razón por la cual afirmar que «el cuerpo es el lugar donde la obra tiene lugar en el ámbito de la danza» o que «el cuerpo es la cuasi-totalidad –y es ese “casi” algo de extrema importancia– de la obra coreográfica», nos parecen igualmente problemático.

obras, sino que nos centramos en la construcción del cuerpo del bailarín a través de la coreografía: lo que se compara aquí no es un martinete y una farruca, sino dos cuerpos y sus respectivas re-construcciones de (o a través de) una cierta imagen de la masculinidad.

El análisis de las piezas coreográficas ha sido realizado haciendo uso de útiles de ADMD (Análisis del Movimiento en Danza), prestando especial atención a los planos de ejecución y a la relación entre el centro (abdomen) y la periferia (miembros apendiculares). Para el estudio comparativo de las dos piezas se ha recurrido, sin embargo, a un sistema de análisis cualitativo del gesto: el sistema del *Effort* de Rudolf Laban.

Finalmente, hallamos el fundamento teórico de nuestro análisis de la noción de «normatividad» en las correspondientes caracterizaciones realizadas por Gilles Deleuze/Félix Guattari y Michel Foucault en las obras *Mil mesetas* y *Vigilar y castigar*, respectivamente.

238 **Primer caso de análisis: diez mandamientos para el bailarín**

Es a partir de este planteamiento que nos parece interesante analizar los postulados del «Decálogo del baile flamenco», de 1951, de Vicente Escudero:

1. Bailar en hombre.
2. Sobriedad.
3. Girar la muñeca de dentro a fuera, con los dedos juntos.
4. Las caderas quietas.
5. Bailar asentao y pastueño.
6. Armonía de pies, brazos y cabeza.
7. Estética y plástica sin mistificaciones.
8. Estilo y Acento.
9. Bailar con indumentaria tradicional.
10. Lograr variedad de sonidos con el corazón, sin chapas en los zapatos, sin escenarios postizos y sin otros accesorios.

Se trata de un compendio de reglas para el *buen bailarín*, con toda la indeterminación que este término conlleva, y que no permite distinguir, o que funde en una misma noción los dos sentidos que podemos darle al mismo: por un lado, «bueno» como calificativo de quien realiza correctamente una acción. Por otro, bueno «en sí», bueno moralmente.

No es, a nuestro parecer, en este decálogo, el buen desarrollo de la acción lo que hace al bailarín *bueno*, sino a la inversa: es su carácter moralmente bueno lo que hace a la acción buena, carácter «bondadoso» que en el ámbito en el que nos movemos puede traducirse por una corrección estilística del gesto bailado.

En segundo lugar, cabe señalar que dicho «Decálogo» sea el del *buen bailarín*, lo cual nos permite hablar de un reparto genérico de la danza, que se dividirá en danza femenina y masculina desde su origen. Es, por tanto, un conjunto de principios éticos lo que rige *esta* estética, pero dichos principios éticos se hallan profundamente ligados a una división genérica.

239

Antes de volver más detenidamente sobre ello, pasamos a analizar los diez puntos del «Decálogo», que constituyen una maraña de preceptos de naturaleza heterogénea, en la que se mezclan, por un lado, mandatos que atañen a la ejecución de gestos concretos (tercer y cuarto punto), otros que atañen a la calidad de los movimientos (puntos segundo, quinto, sexto y octavo), aun un tercer grupo que hace referencia a condiciones externas a la danza (tales como los puntos noveno y décimo) y dos últimos preceptos (primero y séptimo) que pertenecen a una especie de metadiscurso, y que no son procedimentales, sino que más bien atañen al «fin» perseguido por la danza, o la imagen que a través de ella quiere construirse.

De los diez puntos del «Decálogo», son estos dos últimos, junto al octavo, los más abstrusos y abiertos a la interpretación. El octavo punto, que nos habla del acento y del estilo, debería ser subdividido en dos partes: el *acento*, que puede ser analizado en términos labanianos de *effort*, y la noción de *estilo*, que no es un requerimiento sobre un factor

u otro, ni sobre el modo de ejecución de un movimiento concreto, sino que pertenece, nuevamente, a un plano de análisis global, derivado del resto de puntos, metalingüístico.

Más allá de la mezcla de estos dos planos de análisis, que invalidan este decálogo a efectos tanto teóricos como prácticos, cabe decir que la noción de estilo, unida a la idea de una estética y plástica sin mistificaciones, y al precepto de «bailar en hombre», apunta hacia la idea que veníamos señalando: la llamada desde el arte a una ética que lo funde, en la que subyace una codificación del cuerpo a partir de la separación genérica entre hombre y mujer. Esta danza opera (desde) un reparto de roles sociales y patrones de conducta cuya perseverancia en el tiempo debe ser asegurada: de ahí que haya de ser escrita una ley en diez puntos que permita identificar las desviaciones que puedan producirse para reconducirlas dentro del marco que dicha ley invoca. Esta estética, una cierta estética, vehicula una ética deontológica fundada en el reparto entre géneros, se funda en ella y a través de su ejercicio la perpetúa.

240

Pasamos a analizar dos ejemplos coreográficos que nos parecen, al igual que el «Decálogo del baile flamenco», manifiestos coreográficos de gran interés para nuestro propósito.

Segundo caso de análisis: la *Farruca* de Antonio Gades

En la *Farruca*² de Antonio Gades predominan los movimientos homolaterales de perfil y los contralaterales de frente, en los que zapatea con mirada focalizada de manera directa y con posición de brazos cruzada por encima de la cadera, protegiendo los órganos vitales a modo de escudo que salvaguarda el centro del cuerpo.

A partir de una no-intervención directa de la zona abdominal (marcada, asimismo, por una ausencia total de movimiento de rotación de la cadera) el cuerpo del bailarín crea una gran sensación de verticalidad de

² Versión completa de la *Farruca* perteneciente al espectáculo de Antonio Gades *Suite de Flamenco* (1963/1983).

pies a cabeza, no interrumpida, como venimos diciendo, por la zona central, que hace prevalecer la continuidad lineal entre la parte inferior y la parte superior del cuerpo. Esta disposición vertical del mismo, que hace del bailarín una *línea*, se ve reforzada por el atuendo completamente homogéneo, constituido por chaquetilla cerrada y pantalón torero negros, sólo moteada por el filo de la camisa blanca que sobresale a la altura del cuello, haciendo imaginar una especie de alzacuellos.

El cuerpo de Antonio Gades se nos presenta, pues, como un trazo negro que destaca sobre el paisaje de un parque, utilizado como fondo, creando así un espacio bidimensional en el que juegan los contrastes de fondo y figura, tanto más marcados cuanto la mayor parte de la coreografía se desarrolla de perfil, dibujándose las líneas con una precisión casi geométrica. Un buen ejemplo de esto es el siguiente: el bailarín de perfil, en equilibrio sobre el pie izquierdo en *relevé* y la pierna derecha en *passé en dedans*; la mano derecha sobre la cadera derecha con el brazo a cuarenta y cinco grados continuando la línea de la espalda y mano izquierda sobre la cadera derecha con el brazo cruzado sobre el vientre.

241

La coreografía se desarrolla siguiendo una especie de declinación postural, en la que las distintas figuras se suceden como una serie de diapositivas donde cada una de ellas se halla perfectamente definida: hay una movilidad necesaria en la transición entre figura y figura, pero no se trata de una danza inmersa en una dinámica constante en la que las formas surgirían del paso del cuerpo por una multiplicidad de estadios de movimiento. Al contrario, cada uno de dichos estadios parece el paso necesario para la construcción de una determinada forma, como cada una de las premisas que en un razonamiento dan lugar a una conclusión final.

Tercer caso de análisis: *Martinete* de Antonio Ruiz Soler

Tomamos como tercer caso de análisis, a modo casi de contraejemplo o contestación al «Decálogo», el *Martinete*³ de Antonio Ruiz Soler, el Bai-

3 Versión perteneciente a la película de Edgar Neville *Duende y misterio del Flamenco* (1952).

larín. Primeramente, la propia vestimenta denota una menor sobriedad que la de la farruca (incluye pañuelo de lunares) y una mayor teatralidad en la gestualidad (golpes de cabeza, soniquete de palillos con los dedos) y en la amplitud de los movimientos escénicos.

En segundo lugar, y aún en el plano de la construcción coreográfica, el *Martinete* está construido sobre la melodía melismática de una voz a capela, que colorea la coreografía no sólo de una tonalidad más humana sino sobre todo más visceral y ondulada que el rasgueo de guitarra de la *Farruca*, en el que, salvo un trémolo al principio durante el cual el bailarín eleva los brazos, y una melodía más compleja al final, sigue el esquema de rueda de acordes la mayor parte del tiempo.

Finalmente, en lo que concierne al análisis del movimiento, a pesar del predominio de la lateralidad, observamos una mayor atención al plano frontal, y una «insurrección» al mandato de la inmovilidad de las caderas, lo que permite una mayor amortiguación del movimiento, y una mayor fluidez en la parte superior del cuerpo, incrementada por una anteversión de la pelvis y una mayor curvatura de la columna vertebral, que atenúa la sensación de verticalidad en provecho de una mayor flexibilidad y ondulación de la misma.

242

Lo que nos es obligado señalar proponiendo este contraejemplo es que no existe una evolución ni ética ni estética, algo así como emancipación del hombre de la normatividad en la danza: hay una mayor o menor tensión de ciertas tendencias que preceden a la codificación genérica. En Antonio Ruiz Soler vemos cómo esa tendencia de una feminidad coartada o reprimida, si se nos permite el uso de un lenguaje a medias psicoanalítico, ha sido liberada a través del movimiento. Podemos, sin embargo, pensarlo en el sentido inverso, es decir: que la creación de nuevas formas a través del gesto danzado lleva implícita la liberación o la invención de nuevas formas de ser, de ser-se representado y de presentarse ante los otros, dando lugar a insólitas maneras de comportarse, a un nuevo *éthos*.

Por otro lado, en Antonio Gades y en el «Decálogo» se subraya la sobriedad y el carácter «pastueño» de la danza, término relativo a la tauromaquia, por lo que cabe preguntarse, siendo cierta esta correspondencia que encontramos como punto de referencia en el análisis de muchos teóricos de la danza (incluso los más recientes)⁴, qué separa finalmente a efectos estéticos el ejercicio de ambos, si no hace del flamenco esta perspectiva una sublimación de la pulsión de muerte del torero, si no es la escena una transposición del ruedo taurino.

Conclusiones

1.- Una cierta imagen de la masculinidad: indiscernibilidad del gesto ético y del gesto coreográfico.

Si intentamos reducir a términos de *effort* nuestro análisis de la *Farruca* de Gades, en la que vemos imprimirse los preceptos del «Decálogo» como si de una ilustración se tratara, deberemos señalar que el factor dominante es el flujo condensado en el trabajo de la parte superior del cuerpo y el peso fuerte en la parte inferior, tanto en ejercicios dinámicos de pies como en las posiciones fijas. Respecto del factor espacio, queda excluido por completo el espacio indirecto y respecto del tiempo se producen alternancia en bloques de larga duración entre el tiempo repentino y el sostenido.

Lo que diferencia, principalmente, esta propuesta coreográfica del *Martinete* de Antonio Ruiz Soler es precisamente la variación en los factores del *effort*: en la *Farruca*, hemos visto cómo habían quedado por completo excluidos el factor de flujo libre, el espacio indirecto y el peso ligero, mientras que en la propuesta de Antonio Ruiz Soler, éstos –salvo el peso ligero que aparece sólo muy tímidamente en los desplazamientos largos– comienzan a aparecer en alternancia dando a los movimientos un mayor colorido, y a la coreografía una mayor profundidad: de alguna manera como si el cuerpo adquiriera su carácter tridimensional a partir

4 Por ejemplo en el análisis que George Didi-Huberman realiza de la danza de Israel Galván en *Le danseur des solitudes* (Les Editions de Minuit).

de esta variación de factores y quedase reducido a un plano bidimensional cuando sólo son utilizados factores de un único polo.

Resumiendo nuestro análisis de la *Farruca* y el «Decálogo» para ver cómo el *Martinete* no constituye una construcción antagonista, sino que opera dentro del mismo lenguaje, con el mismo vocabulario gestual, pero trazando una línea de fuga en la codificación masculina del cuerpo a través de la variación de factores del movimiento que habían sido «bloqueados», podemos decir que tres son los aspectos fundamentales de la imagen de la masculinidad que prima en esta pieza coreográfica como principios éticos y estéticos:

a) Impenetrabilidad u opacidad del cuerpo: el cuerpo masculino es un bloque impermeable, una frontera física que establece una línea infranqueable entre el exterior y el interior.

b) No intervención del abdomen: esta zona del cuerpo, donde tradicionalmente se sitúa el envés somático de la parte emocional del ser humano, debe ser tapiada en una danza masculina: la frontera exterior-interior obedece a una doble función de protección; no sólo de los elementos agresivos externos que pueden invadir el organismo, sino de la emoción pura que, sin ser tamizada por la racionalidad, puede escapar del control de la misma e invadir el espacio de lo común, tiñéndolo de irracionalidad.

c) Configuración plástica en líneas rectas: inscripción del cuerpo dentro de un esquema geométrico, o lo que podríamos denominar como una «matematización» del cuerpo, que puede ser puesta en relación con la subordinación platónica tradicional⁵ de las diferentes partes del alma, siendo la intelectual la parte superior, y considerando la parte emocional como algo inferior y poco masculino. La serie de equivalencias, próxima al “cliché”, nos llevaría a enfrentar el conjunto «Razón-*mathema*-líneas geométricas=masculino» a «Emoción-líneas curvas=femenino».

5 En diversos lugares de su obra, pero especialmente en la metáfora del *Fedro*.

2.- Política y estética de la frontera: posibilidad de una *queer performance* en el flamenco y la *dimensión monstruosa* de la danza.

Esta imagen de la masculinidad no es sólo un principio coreográfico, sino también un instrumento de escritura que se ejerce sobre los cuerpos singulares y sus maneras de comportarse. La posibilidad de trazar una *línea de fuga* a dicha codificación del cuerpo, la posibilidad de bailar de otra manera, que implica comportarse también de manera diferente (en tanto en cuanto toda estética implica una construcción ética, como hemos visto), nos lleva a hablar de una *danza monstruosa*, o de una tendencia *monstruosa* en la danza. Dicha tendencia se operaría, no a partir de rupturas externas, no a partir de confrontaciones con otros patrones estilísticos de la danza —no al menos de manera exclusiva—, sino desde la modificación del cuerpo mismo y de los códigos socioculturales en los que se haya inscrito.

El combate estilístico es siempre signo de otro combate⁶ en el que el individuo no lucha por cambiar su posición relativa en el sistema ya establecido, sino que lucha por cambiar el sistema mismo. No se trata sólo del derecho de un hombre a bailar como una mujer o a la inversa, sino de la ruptura con la distinción genérica hombre-mujer y los modos de vida que le son asociados. La afirmación de una disyunción incluyente que ponga en cuestión el reparto binario de la danza en géneros: no tanto para subvertir la ley creando algo que vaya *contra* ella, sino poniendo a la ley en una situación tal que ella misma se torne inoperable.

245

El marco de referencia del monstruo humano, desde luego, es la ley. La noción de monstruo es esencialmente una noción biológico-jurídica, por supuesto, en el sentido amplio del término, dado que lo que define al monstruo es el hecho de que es, en su existencia misma, y en su forma, no solamente una violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza.

6 Gilles Deleuze & Felix Guattari, *Milles Plateaux*, París, Editions de Minuit, 1980, p. 588.

Es, en un doble registro, infracción de las leyes en su existencia misma. El campo de aparición del monstruo es entonces un dominio que podríamos llamar «jurídico-biológico». Por otro lado, en este espacio, el monstruo aparece como un fenómeno a la vez extremo y extremadamente raro. Es el límite, el punto de inversión de la ley, y es, al mismo tiempo, la excepción que no se encuentra más que en casos precisamente extremos. Digamos que el monstruo es aquello que combina lo imposible y lo prohibido⁷.

⁷ Michel Foucault, *Les anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, «Cours du 22 janvier 1975», traducción de Fernando López Rodríguez, París, Seuil/Gallimard, 1999.

Erotismo en las letras flamencas

Carmen M^a. González Sánchez

Resumen

A través del estudio concreto de tres obras líricas flamencas, analizamos la temática amorosa de las mismas, contrastándola con elementos concordantes de la lírica tradicional. Así, para el análisis de este aspecto consideramos fundamental subdividir la temática del amor en una serie de apartados explicativos de la misma, la pena, la locura, el placer, la religión y la muerte. A su vez, también estudiamos los elementos eróticos enmascarados mediante recursos simbólicos y metafóricos, afines asimismo a la poesía tradicional, como el pasar por la puerta o ventana, el agua y el mundo de las flores.

248

Introducción

La expresión del amor como sentimiento latente en el ser humano ha quedado patente en cada una de las manifestaciones artísticas, como la pictórica, escultórica, musicales y cómo no, literarias. De este modo, se plasma en el flamenco donde conviven música, danza, y el elemento que nos lleva a realizar este trabajo, la poesía. Así, el amor es uno de los temas preponderantes del arte flamenco y sobre todo de su lírica.

Pero en este artículo junto a la temática amorosa flamenca, nos centramos en un aspecto oculto en el enrevesado matiz subjetivo de la letra flamenca: su erotismo. Un erotismo enmascarado a través de una serie de metáforas recurrentes en cada copla y permanentes a través del tiempo, pues podemos apreciarlas tanto en poesía flamenca de finales del XIX y comienzos del XX, como en poemas más contemporáneos. Por

ello, este estudio está focalizado en tres libros concretos, seleccionados por la importancia en el mundo del flamenco. Así, tenemos *Colección de cantes flamencos* de Antonio Machado y Álvarez por tratarse de una recopilación de coplas flamencas, en su mayoría anónimas y del año 1881; las letras flamencas de autor escritas por Manuel Balmaseda y González, *Primer cancionero de coplas flamencas populares según el estilo de Andalucía* por ser coetáneo al de Demófilo, ya que fue publicado en los meses posteriores a la aparición de su libro; y por último, las coplas de José Luis Ortiz Nuevo *Coplas flamencas del siglo XX*, por tratarse de un libro más reciente y de autor. Tras el estudio de estos tres libros pudimos constatar las similitudes que había entre ellos y cómo se asemejaban a la hora de emplear el mismo simbolismo amoroso con alusiones a elementos como el agua o la flora. Además, prevalecen en los tres aspectos vinculados al amor, con una fuerte carga emotiva.

Por último, en este trabajo hemos pretendido destacar las posibles influencias que ha ejercido la lírica tradicional sobre la flamenca, a través de diversos ejemplos. Ya en un artículo, Francisco Gutiérrez Carbajo nos comentaba al respecto: «Ello nos permite insistir en la hipótesis abductiva de sus relaciones con la poesía popular. Ginesa Ortega interpretó, entre otros cantes, el siguiente inspirado en una composición de la lírica tradicional: “De Madrid a Getafe / ponen dos leguas; / veinte son si la calle / se pone en cuesta”»¹. Con esta ejemplificación podemos constatar cómo interactúan y fluyen ambas líricas, la tradicional y flamenca.

249

El tema del amor en la lírica flamenca

Uno de los motivos temáticos más utilizados en el cante flamenco, por no decir el pilar de inspiración de la mayoría de sus letras, es el amor. Un amor cuyo eje central está compuesto por dos personajes básicos, arquetipos de la literatura de todos los tiempos, un hombre y una mu-

1 Francisco Gutiérrez Carbajo, «Lírica flamenca: Algunas pervivencias de la poesía de tipo popular», en Pedro M. Piñero (ed.), *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar «in memoriam»*, Sevilla, Fundación Machado y Universidad de Sevilla, 2004, p. 225.

jer, cuya historia de amor se deforma en una frustración y lamentación por no adquirir y consolidar su deseo. De este modo, a lo largo de los numerosos ejemplos que vamos a exponer se puede apreciar cómo hay un encarecimiento de aquella lírica donde la plenitud amorosa triunfa frente a la pena, el llanto y el desencanto por no llegar a la consumación del acto amoroso.

En cierto modo, la temática del amor en la poesía flamenca no se centra únicamente en narrar la historia fervorosa o, más bien, malograda entre el hombre y la mujer, sino que está focalizada en otros contextos y con otros personajes, como nos narra José Cenizo Jiménez:

Así resulta: el tema tan universal del amor es el eje temático de la copla flamenca. Amor entendido en un sentido amplio —a la familia, a la Naturaleza, a la patria chica o grande, etc., pero sobre todo amor visto desde dos prismas muy particulares: uno, el amor entre un hombre y una mujer, la pasión carnal y espiritual que desde el principio de los tiempos viene envolviendo como voraz enredadera a los hombres y mujeres de todas las edades, de todas las razas, de todas las religiones, de todos los lugares; otro, el amor a la madre, motivo enternecedor o doloroso de muchas letras.²

250

En definitiva, dos formas de amar dispares, el amor de pareja entre un hombre y una mujer y el amor infinito hacia la madre. En este texto vamos a estudiar la primera forma de amor mencionada y, para ello, considero fundamental subdividir la temática del amor en una serie de apartados explicativos de la misma. Jean Paul Tarby considera las siguientes subdivisiones:

Para facilitar el comentario del tema del amor en la poesía flamenca, proponemos sintetizar nuestras observaciones en unas subdivisiones temáticas que titularemos de la manera siguiente:

- La fuerza del amor.
- El amor y la plenitud.

² José Cenizo Jiménez, *La madre y la compañera en las coplas flamencas*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2009, p. 15.

- El amor y el tiempo.
- El amor imposible.
- El amor y la mujer.³

En el libro de Tarby, cada una de estas subdivisiones temáticas es a su vez dividida en otros apartados relacionados con términos recurrentes de la lírica amorosa flamenca. Así tenemos, «el deseo», «la locura», «la posesión», «el fetichismo», «ruptura y separación»... Tomando como referente tanto los estudios de Jean Paul Darby como los de José Cenizo hemos decidido centrarnos en los siguientes puntos: la pena y el dolor causado por el amor no correspondido; la locura; el deseo y el placer; el sentimiento religioso y la muerte.

La pena y el dolor causado por el amor no correspondido

Tanto en la recopilación de coplas realizada por Demófilo, como en las letrillas de Manuel Balmaseda y en las de José Luís Ortiz Nuevo, hay numerosos ejemplos de la pena causada principalmente por el desprecio del ser amado, aunque son diversos los elementos externos que producen en el amante la congoja. Así, en la copla siguiente se aprecia cómo la pena es fruto del propio sentimiento abatido del autor y de su soledad ante la ausencia de la amada:

Soñé que contigo hablaba,
Disperté y m'hayé solito,
Las penas se m'augmentaban.⁴

Este tipo de pena causada por la falta de la amada, no es exclusiva del cante flamenco, ya que también aparece en los cantos populares, donde se entremezclan amor, dolor y ausencia. Así, Francisco Rodríguez Marín recopila el siguiente canto:

³ Jean Paul Tarby, *Eros flamenco. El deseo y su discurso en la poesía flamenca*, Cádiz, Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, 1991, p. 26.

⁴ Antonio Machado y Álvarez, *Colección de cantes flamencos*, Sevilla, Signatura, 1999, p. 134. Todos los textos citados se efectúan desde el punto de vista fonético y en la mayoría de casos ofrecen soluciones ortográficas que hoy en día no son consideradas correctas, pero se van a respetar.

El que dice que la ausencia
Quita del amor los males,
Ni sabe lo que es querer
Ni ha querido nunca a nadie.⁵

En ciertas ocasiones, la pena lleva al autor de la copla a una actitud lacrimógena, más cercana a la feminidad que a la hombría esperada para afrontar el desprecio. Así, las coplas de Balmaseda son un claro ejemplo de una lírica «tan llorona y patética que casi provoca a cada paso la sonrisa»⁶.

Mientras que por tí lloraba,
De mí un sabio se reía,
Al ver que las lagrimitas,
Que yo echaba eran *perdías*.⁷

Pero ese pesar por la amada encuentra su punto álgido cuando el enamorado siente un dolor que se torna en un malestar físico, la fatiga:

252

Es *verdá* que yó he *pasao*,
Grandes fatigas por tí;
¡Pero ya llegará el día,
que tú las pases por mí!⁸

La locura

La locura por amor es un estado al que se llega por la congoja extrema, fruto del rechazo de la amada. En la mayoría de las ocasiones se emplea este término, siendo sustituido por «giros perifrásticos, algunos de verdadera agudeza: perder el sentío, perder la razón, volverse loco, quitar el sentío, prebelicar del sentío, quitar las tapaeras del sentío, tirar

5 Francisco Rodríguez Marín, *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas escogidas entre más de 22000*, Madrid, Gráficas Bachende, 1975, p. 95.

6 Manuel Balmaseda y González, *Primer cancionero de coplas flamencas*, ed. crítica y prólogo de Enrique Baltanás, Sevilla, Signatura Ediciones, 2001, p. 18.

7 M. Balmaseda y González, ob. cit., p. 21.

8 M. Balmaseda y González, ob. cit., p. 42.

piedras por la calle, hablar solo con las paredes, etc.»⁹. En la siguiente copla se emplea por ejemplo el término gitano *chalá*: «Chiquiya, tú estás chalá / Con ese nobio que tienes / Con las patas ladeá»¹⁰.

En otras ocasiones aparece directamente el término *loco*, no siendo reemplazado por ningún sinónimo o elemento metafórico que aluda al estado de locura:

Estas penitas que tengo,
Me traen á mí como loco;
¡Siquiera por un ratito,
quisiera verlas en otro!¹¹

Aunque lo mismo que ocurre con la pena, la locura no es exclusiva de la lírica flamenca pues es un elemento recurrente en la poesía de todos los tiempos. Como los siguientes versos de Juan de Mena:

Entonces se puede obrar discrición
cuando amor es ficto, vaníloco, pigro,
mas el verdadero non teme peligro,
nin quiere castigos de buena razón.¹²

253

El deseo y el placer

Hasta ahora hemos analizado dos aspectos del amor que producen en el amante una actitud negativa que lo llevan a la locura y la pena. Pero a veces el sentimiento amoroso se torna en placer, aunque suele estar enmascarado por el pesar, y así el estado de bienestar del alma suele ser un recuerdo ya pasado:

9 J. Cenizo, ob. cit., p. 70.

10 A. Machado y Álvarez, ob. cit., p. 132.

11 M. Balmaseda y González, ob. cit., p. 32.

12 Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, ed. crítica de Louise Vasvari Fainberg, Madrid, Alhambra, 1976, p. 62.

Cuando yo más te quería,
Se me gorbieron pesares
Los gustiyos que tenía.¹³

El placer y el deseo por la amada suele expresarse con el término *gusto*, e incluso en diminutivo (*gustillo*), como hemos apreciado en el ejemplo anterior, conduciendo así al amado a un estado de incertidumbre que lo conduce a la falta de apetito y de sueño:

Yo no quiero más comé
Poique m'estoy manteniendo
Con la raíz der queré.¹⁴

En unas pocas de noches,
El sueño no me rendía,
La culpa tuvo el *queré*:
¡Mira cómo me tendría!¹⁵

Sentimiento religioso

254

Los inicios de la poesía flamenca están imbuidos de una idiosincrasia particular propia del pueblo andaluz, pero sobre todo, están enmarcados en una sociedad particular, la gitana, caracterizada por su fervor religioso y su fetichismo por todos los objetos insertos en el cristianismo, del mismo modo que ocurre con la sociedad andaluza. Por lo tanto, las referencias a Dios y al mundo de las prácticas religiosas son típicas en esta lírica:

Que benga Dios y lo bea,
Las ducas que estoy pasando
Por esta mujer tan fea.¹⁶

En muchas ocasiones, se alude directamente a los elementos propios del culto religioso cristiano, como la cruz, crucifijo...

13 A. Machado y Álvarez, ob. cit., p. 99.

14 A. Machado y Álvarez, ob. cit., p. 149.

15 M. Balmaseda, ob. cit., p. 20.

16 A. Machado y Álvarez, ob. cit., p. 132.

Acuérdate e aquer día
Que elante e un crusifijo
Juraste que me querías.¹⁷

Aunque esta religiosidad está patente tanto en la lírica popular como en la poesía de cancionero, así Lope de Stúñiga escribe «mas pues a Dios no temiste / cuando tanto mal me diste»¹⁸.

La muerte

La muerte es un elemento muy presente en el cante flamenco, donde se equipara con el querer, pues el protagonista siente que muere ante el placer de amar:

Cuando más yo te quería,
Me presizó el orbiarte,
Porque si no me moría.¹⁹

Por lo tanto, el morir no tiene una connotación negativa en el amante sino más bien implica la culminación de su deseo amoroso. De este modo, si lo comparamos con la poética de cancionero o la lírica popular, en determinados contextos los términos *morir* y *muerte* equivalen a «experimentar la culminación sexual»²⁰. Así, Jorge Manrique goza del beso traicionero de su amada a la cual le perdona por el placer recibido: «Perdono la muerte mía, / mas con tales condiciones: / que de tales traiciones / cometáis mil cada día; / pero todas contra mí, / porque, d'aquesta manera, / no me plaze que otro muera, / pues que yo lo merescí»²¹.

255

Pero no siempre tiene el mismo significado pues a veces hace referencia a la fugacidad del amor, que es semejante a la rapidez con la que transcurre la vida:

17 A. Machado y Álvarez, ob. cit., p. 89.

18 VV. AA., *Poesía de cancionero*, ed. crítica de Álvaro Alonso, Madrid, Cátedra, 1995, p. 118.

19 A. Machado y Álvarez, ob. cit., p. 98.

20 Keith Whinnom, *La poética amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham, Universidad de Durham, 1981, p. 36.

21 VV. AA., ob. cit., p. 247.

Me fié de una ilusión
Pero fue cosita vana
Y enseguida se murió
De la noche a la mañana.²²

Además, hay muchas referencias a terminologías propias del mundo de los muertos, donde el amante se cobija para encontrar respuesta a sus dudas:

En er sementerio entré,
Y hasta el romero me dijo
Que era farso tu querer.²³

El enmascaramiento erótico del léxico flamenco

Un análisis pormenorizado de la lírica flamenca, atendiendo a la diversidad polisémica de cada uno de sus vocablos más recurrentes, nos lleva a cuestionarnos la posibilidad del nacimiento de un lenguaje erótico específico en este cante, fruto, a su vez, de las posibles influencias o raíces intrínsecas en la poesía popular. Si observamos cada una de las coplas podemos percatarnos de cómo prevalece una terminología específica que hace que el flamenco adquiera un lenguaje propio y personal. Así, el doctor Miguel Ropero en un artículo realizado para la *Revista Litoral*, estudia el flamenco como lengua especial:

Dentro del sistema de la lengua española común existen numerosos subsistemas que constituyen una especie de «lengua funcional» en la que los signos, sobre todo léxicos, adquieren a veces acepciones particulares especializadas e incluso valores semánticos autónomos. Así sucede, por ejemplo, en los lenguajes o lenguas especiales propias de determinados grupos sociolingüísticos como el lenguaje de los diversos oficios o profesiones, el lenguaje propio de la caza o el deporte, el argot de los delincuentes, la jerga estudiantil, el lenguaje taurino, el lenguaje flamenco, etc.²⁴

22 José Luis Ortiz Nuevo, *Coplas flamencas del siglo XX*, Sevilla, Signatura, 2001, p. 92.

23 A. Machado y Álvarez, ob. cit., p. 111.

24 Miguel Ropero Núñez, «El mestizaje en el lenguaje del cante flamenco», *La poesía del flamenco. Revista Litoral*, 238 (2004), p. 124.

Si percibimos este arte como creador de un lenguaje particular, parece a su vez interesante profundizar en el estudio de un léxico erótico específico, tomando como préstamos lingüísticos aquellos términos importados de la poesía popular. Por lo tanto, en esta parte del artículo vamos a hacer especial hincapié en expresiones o palabras que puedan sugerir cierto matiz sexual, sin caer en falsas suposiciones o interpretaciones, pues como comenta Royston O. Jones: «todo se presta a una interpretación erótica si se echa el lector a buscarla con suficiente empeño»²⁵. Entre los términos y expresiones más sugerentes encontramos los siguientes: *ventana, puerta, agua y floresta*, entre otros.

Cuando paso por tu puerta

Una de las expresiones insertas en la poesía popular y en el folklore, en general, es el pasar por la puerta de la amada, considerada como punto de encuentro de los amantes y a su vez el elemento discordante que impide el acercamiento de los enamorados, distanciados a través de ella:

Cuando paso por tu puerta
y me miras con desprecio
me dejas la sangre helada
y el corazón sin consuelo.²⁶

En el flamenco podemos apreciar, del mismo modo, el uso de esta expresión: «Ar pasar yo por tu puerta, / Tiré un puñao e papeles; / Se me gorbieron mosquetas»²⁷.

A su vez la puerta simboliza el atributo femenino tan anhelado por el amante, deseoso de recibir como premio a su cortejo la consumación sexual. En ese sentido la encontramos en la siguiente rumba, donde queda enfatizada con el adjetivo calificativo *verde*, símbolo de la pureza

25 Royston O. Jones, «Isabel la Católica y el amor cortés», *Revista de Literatura*, 21 (1962), p. 28.

26 F. Rodríguez Marín, ob. cit., p. 132.

27 A. Machado y Álvarez, ob. cit., p. 90.

inmaculada aún no profanada: «Ábreme la puerta verde / Donde viven los secretos / Misterios que guardas tú»²⁸.

Con la misma connotación aparece en la siguiente copla flamenca resaltada con el superlativo *muy grande*:

La casita donde vivo,
Tiene muy grande la puerta;
¡Pero yó no sé que tiene,
Que por ella nadie entra!²⁹

En un sentido bastante similar aparece el término *ventana*, donde el enamorado espera percibir alguna mirada o simplemente el aroma de la amada. En la copla popular, como en el flamenco, se transmite la misma connotación de ventana como elemento metafórico que alude a la sexualidad femenina:

258

Cuando paso y te miro
a la ventana,
me parece que asoma
ya la mañana.³⁰

En la siguiente copla flamenca, la ventana es enmarcada bajo un nuevo contexto que enfatiza su condición erótica, a través de la palabra *campo*, espacio donde se suelen encontrar los amantes:

Por aqueya ventana
Que ar campo salía
Por allí jablaba con mi compañera
Cuando yo quería.³¹

28 J. Luis Ortiz Nuevo, ob. cit., p. 25.

29 M. Balmaseda y González, ob. cit., p. 76.

30 F. Rodríguez Marín, ob. cit., p. 231.

31 A. Machado y Álvarez, ob. cit., p. 206.

El agua

El agua y cada uno de los términos que hacen referencia a ella, como fuente, río, puente... pertenecen al mundo simbólico de los enamorados, cuyo significado está relacionado con la idea de fertilidad. De este modo, el agua opera como signo de la semilla proporcionada por el enamorado. Ya con este sentido aparece en la lírica popular, pues si recordamos el romance anónimo de «Fontefrida», el cual comienza: «Fontefrida, Fontefrida, / Fontefrida y con amor, / do todas las avecidas / van tomar consolación, / si no es la tortolica / que está viuda y con dolor»³². En él se aprecia el lugar de encuentro y satisfacción de los amantes, salvo la tortolica que es símbolo de la fidelidad al marido fallecido. En el flamenco hay numerosas coplas que aluden al agua con las mismas connotaciones ya apreciadas en la poesía popular: «Agua fresca; ¿quién la bebe? / Tengo yo mi nebería / Ebajo de un limón berde»³³.

En este poema recopilado por Demófilo, el simbolismo erótico del agua está a su vez reforzado por el adjetivo fresca y limón verde, estereotipos de la pureza o juventud de los enamorados. Junto a este matiz, el agua también aparece como elemento que aplaca la sed de amor: «Ese hombre está aburrío: / Echarle las aguaeras, / Que baya por agua al río»³⁴.

259

En esta copla se aprecia el lugar o espacio donde se encuentra con la amada, el río, a cuyas orillas se culmina la pasión. En un mismo sentido, se puede considerar los términos *puente*, *fuente* o *pozo* vinculados con un erotismo oculto, símbolos de la virilidad masculina y punto de encuentro de los enamorados:

En la boquita de un pozo,
Me puse a llorar un día,
Por ver como mi llantito,
El agua arriba subía.³⁵

32 VV. AA., *El Romancero Viejo*, ed. crítica de Mercedes Díaz Roig, Madrid, Cátedra, 1995, p. 267.

33 A. Machado y Álvarez, ob. cit., p. 94.

34 A. Machado y Álvarez, ob. cit., p. 106.

35 M. Balmaseda y González, ob. cit., p. 32.

Por último, conviene hacer mención del mar y al léxico relacionado con él, como *barco*, elemento muy típico de la lírica galaico-portuguesa y empleado en el flamenco. Como comenta Juan Victorio: «presente desde luego en la lírica galaico-portuguesa, en cuya presencia parecería necesaria, dada la geografía de dicha región»³⁶. He aquí un ejemplo en este sentido: «Ayí no hay naíta que be: / Porque un barquito que había / Tendió la bela y se fue»³⁷. Como comenta Antonio Machado y Álvarez en una de sus notas a pie de página: «La copla parece esencialmente amorosa; el término metafórico *tender la vela*, es de primer orden»³⁸, dando a entender la consumación plena del acto amoroso.

La floresta

Son numerosos los términos alusivos a las flores que representan un claro ejemplo de la sexualidad femenina, convirtiéndose dichas imágenes poéticas en tópicos. Así, la amada es comparada con las flores y su belleza se asemeja a éstas: «Es mi niña más bonita / Que los clavelitos blancos / Que abren por la mañanita»³⁹.

260

Del mismo modo, en la poética de cancionero vemos estas alusiones y cómo los jóvenes enamorados son metamorfoseados en flores: «As frores do meu amigo / briosas van no navío. / E vanse as flores / daquí ben con meus amores»⁴⁰. Mediante este juego metafórico los amantes son invitados a entregarse al amor físico. En el mismo sentido se puede percibir en los siguientes tanguillos:

Mi cuerpo una rosa,
El tuyo un clavel;

36 Juan Victorio, «El erotismo en la lírica tradicional», en Luce López-Baralt y Francisco Márquez Villanueva, eds., *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*, México, El Colegio de México, 1995, p. 510.

37 A. Machado y Álvarez, ob. cit., p. 89.

38 A. Machado y Álvarez, ob. cit., p. 89.

39 A. Machado y Álvarez, ob. cit., p. 108.

40 Xose María Álvarez Blázquez, *Escolma da poesía medieval*, Vigo, Castrelos, 1975, p. 177.

Rosa sin espinas,
Me puedes coger.⁴¹

Junto a las flores, son términos muy recurrentes los alusivos a los árboles y sus diferentes tipos como el limonero, el olivo, el pino, el almendro, morera... testigos del encuentro amoroso:

Como la tortolita
Te andube buscando
Compañerita e olibo en olibo
E ramito en ramo.⁴²

A su vez, son muy utilizados los términos *huerto* y *prado*, elementos tópicos de la relación y encuentro sexual. Incluso en algunos casos, *llevarme al huerto* se ha introducido como expresión popular: «Nenita, yébame ar güerto, / Y dame unos paseítos, / Que me estoy cayendo muerto»⁴³.

Conclusión

261

En este estudio podemos apreciar que el mundo de la lírica flamenca está estrechamente relacionado con la poética tradicional de la cual toma préstamos lingüísticos y los emplea como si fueran suyos. De este modo, el simbolismo erótico enraizado desde épocas literarias tempranas pervive y se perpetúa a través del tiempo llegando a influenciar a un tipo de lírica folclórica, como la flamenca. Por lo tanto, sería muy interesante proseguir este estudio para saber en qué momento interactúan ambas líricas y cómo, incluso, poemas tradicionales son adaptados en el flamenco.

Además, hay una serie de elementos temáticos que no han sido expuestos en este texto y que deberían ser analizados en estudios posteriores, como los celos o la infidelidad. Por este motivo, aun partiendo de los libros ya escritos sobre el amor en el flamenco, existen bastantes elementos vírgenes aún no estudiados.

41 J. Luis Ortiz Nuevo, ob. cit., p. 81.

42 A. Machado y Álvarez, ob. cit., p. 187.

43 A. Machado y Álvarez, ob. cit., p. 123.

Tango y milonga: dos afronegrismos en el léxico flamenco

Antonio Santos Morillo

La etimología africana de *tango* y *milonga* es una prueba más de la existencia de conexiones entre la música flamenca y la subsahariana. Desde el punto de vista lingüístico, el presente artículo intenta ser otra aportación a los estudios sobre los vínculos entre estas dos manifestaciones musicales.

1. Introducción

A pesar de que la influencia negroafricana en la música española ha sido notable desde el Siglo de Oro —e incluso antes— a nuestros días, su impronta en el flamenco no ha suscitado el interés de los investigadores hasta hace relativamente poco tiempo. Se suele presentar este arte andaluz como el resultado de siglos de mestizaje en los que la cultura popular andaluza —preferentemente gitana— aglutinó elementos de diversas tradiciones. Junto a la ya asentada idea de las huellas cristiana, musulmana, judía, y oriental, gana terreno en la actualidad la hipótesis de la presencia negra entre los mimbres que han ido conformando el flamenco a lo largo de su historia¹.

1 En esta teoría abundan una serie de trabajos entre los que podemos destacar los que siguen: Fernando Quiñones, *De Cádiz y sus cantes. Llaves de una ciudad y un folklore milenarios*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005 [1964]; José Luis Navarro, *Semillas de ébano. El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*, Mairena del Aljarafe (Sevilla), Portada Editorial, 1998; José Luis Ortiz Nuevo & Faustino Núñez, *La rabia del placer. El nacimiento cubano del tango y su desembarco en España (1823-1923)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1999; Eloy Martín Corrales, «Los sonos negros del flamenco: sus orígenes africanos», en *La factoría*, nº 12 (www.revistalafactoria.eu); J. J. Labrador Herraiz & R. A. Difrancó, «Villancicos de negros y otros testimonios al caso en manuscritos del Siglo de Oro», en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *De la canción de amor medieval a las soleares*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2004; J. M. Díaz-Báñez & F. J. Escobar, «La modulación tonal en las formas musicales del flamenco: propiedades de preferencia e hibri-

En esta como en otras ocasiones, el prejuicio racial junto con la ignorancia y el desprecio de la cultura afronegra han obstaculizado el avance en el conocimiento de una de las fuentes de las que bebió el flamenco desde sus orígenes². Y es que, frente a los otros pueblos a los que se les reconoce dentro de la categoría de *civilizados* por contar con escritura y con una rica tradición cultural, a los negros del África subsahariana se les ha negado esta distinción. Sobre todo, a partir del desarrollo de la trata esclavista moderna. Al considerarlos bárbaros y salvajes, más cercanos al animal que al humano, los europeos justificaban su esclavitud con el argumento de civilizarlos y salvarlos de la ignorancia de Dios. En consecuencia, se despreció al negro y se convirtió en objeto de burla cualquier rasgo que lo singularizara: su lengua era un chapurreo; su religión, la superstición inofensiva del ignorante; su música, un estruendo horrísono y brutal...

La presencia afronegra en la península Ibérica alcanza su cima en los siglos XVI y XVII y llega a suponer un porcentaje bastante elevado de la población de algunas ciudades del sur entre las que destaca Sevilla³. Son,

dación armónica», en *Itamar, revista de investigación musical: territorios para el arte*, Universidad de Valencia, Rivera Editores, 2010, pp. 261-266; A. del Campo & R. Cáceres, *Historia cultural del flamenco. El barbero y la guitarra*, Córdoba, ed. Almuzara, 2013.

2 «Es evidente que la estética, los bailes y canciones de estos criados y esclavos [negros] influyeron en el heterogéneo panorama musical de la ciudad hispalense, y aun de toda Andalucía occidental, especialmente de la portuaria. Muchos de ellos [eran] de Triana, barrio que acabó conformándose en gran medida por los sectores marginales de la ciudad, con población gitana y negra, que darían su *pellizco* a lo que siglos después se llamó el flamenco»; «lo gitano y lo negro [son] dos de los vectores esenciales para comprender la génesis del flamenco» (A. del Campo & R. Cáceres, ob. cit., pp. 131 y 200; véanse también las pp. 121-131, 227-233, 344-352).

3 La importación de esclavos africanos a través de los puertos atlánticos andaluces durante el siglo XV dio lugar a un desarrollo de la población negra en esta región. A finales del XVI, según cálculos de Domínguez Ortiz (*La esclavitud en Castilla durante la Edad Moderna*, Patronato de Historia Social de España del Instituto «Balmes» de Sociología, Madrid, CSIC, 1952, pp. 10-11), había en España un número de esclavos que oscilaría entre los 100.000 y los 300.000 –aproximadamente un 1% del total de habitantes de todo el país–. La mitad de estos africanos vivía en Andalucía, principalmente en las provincias de Sevilla, Huelva y Cádiz. De hecho, Sevilla era, después de Lisboa, el mercado negrero más importante de la península desde finales del siglo XV y esta circunstancia tuvo repercusiones demográficas. Según un censo eclesiástico, en 1565, el 7'2% de la población sevillana –6.327 individuos– era esclava. Si a este número de siervos –la gran mayoría negros– se le suman los negros y mulatos libres, el porcentaje podría ascender casi hasta al 10% (Isidoro Moreno, *La antigua Hermandad de los Negros de Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, p. 62).

en su totalidad, esclavos o descendientes de esclavos que constituyen el estamento más bajo de la sociedad blanca en la que desarrollan su vida.

Ante la desazón que lo exótico provocaba, los autores de obras literarias y musicales se encargaron de fijar el estereotipo del negro: eran infantiles, lujuriosos, vagos, pendencieros, brutos, ignorantes, no hablaban bien el español y gustaban sobremanera de la música⁴. De entre todas estas características, la que más nos interesa en esta ocasión es la última pues, a pesar de formar parte del tópico, tiene mucho de verdad.

Entre las posibles causas de la desmedida afición musical del subsahariano se pueden destacar las siguientes:

a) La música formaba parte de sus tradiciones y ceremonias rituales. Para los negros de la diáspora, el tañido de instrumentos, el canto y el baile tenían mucha importancia pues representaban el único eslabón que todavía los vinculaba con la cultura que habían dejado atrás.

b) En las fiestas, los esclavos se divertían, se socializaban, descansaban y, como resultado, rendían más. Así acudían más gustosos al trabajo y sobrellevaban mejor su cautiverio⁵, por lo que al amo le interesaba fomentar o, al menos, tolerar dicha actividad.

c) Al estar al margen del sistema por no ser considerados personas jurídicas, podían dar rienda suelta a sus inclinaciones fiesteras pues no tenían que cumplir con los preceptos, normas, costumbres y ordenanzas que obligaban a los blancos⁶.

4 Son muy numerosas las obras literarias del Siglo de Oro en las que los personajes negros aparecen cantando, bailando y/o tocando instrumentos musicales. De entre estos últimos, se podía destacar la guitarra que tañen el negro portero de *El celoso extremeño* de Cervantes y los esclavos que protagonizan el *Entremés de los negros* de Simón Aguado; de hecho, según A. del Campo & R. Cáceres (ob. cit., p. 131), el negro tañedor de guitarra era una figura arquetípica en las obras literarias del Siglo de Oro que perduró hasta el siglo XVIII en sainetes y tonadillas.

5 Roger Bastide, *Las Américas negras*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, p. 160; Humberto Triana y Antorveza, *Léxico documentado para la historia del negro en América (siglos XV-XVI)*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1997, p. 81.

6 José Ramos Tinhorão, *Os negros em Portugal. Uma presença silenciosa*, Lisboa, Caminho, 1988, p. 124.

d) Por otra parte, en la afición de los africanos a la danza y al canto también había un componente subversivo: se valían de tales manifestaciones rítmicas para ridiculizar a los blancos. La fiesta era el único ámbito social de esparcimiento, distensión y relativa libertad con que contaban los subsaharianos⁷.

Hasta tal punto destaca esta manifestación religioso-cultural y lúdica, que es la que, a lo largo de toda la historia del encuentro de blancos y negros, más elementos propios (ritmos, bailes, instrumentos...) ha podido transferir a la cultura dominante.

Ya en fecha tan temprana como el siglo XIII, un trovador cancioneril, D. Lopo Lias, escribió en gallego-portugués una cantiga de escarnio que él mismo calificaba en el primer verso como *son de negrada*. Es muy posible que dicha cantiga derivara de la música y el canto africanos, habituales en la España musulmana debido a la existencia de una gran cantidad de esclavos negros en aquel territorio⁸. También en las bodas de Federico III de Habsburgo con Leonor de Portugal, celebradas en 1451, hubo danzas y bailes tribales protagonizados por negros y moros⁹; así como en las del futuro Juan II de Portugal con su prima Leonor de Viseu que tuvieron lugar en 1473 y para cuyos desposorios —que se celebraron en 1471— el cortesano Fernão de Silveira escribió el primer testimonio conservado de lengua de negro literaria. En esta composición, el rey de Sierra Leona ofrece como tributo a la princesa que va a desposarse una danza denominada *morisca*. Dicha danza de origen popular era ejecutada por bailarines disfrazados de negros y pasó a formar parte de las coreografías de las cortes europeas en los siglos XV y XVI¹⁰.

7 R. Bastide, ob. cit.; Baltasar Fra Molinero, «La formación del estereotipo del negro en las letras hispanas: el caso de tres coplas en pliegos sueltos», *Romance Languages Annual*, 3, 1991, (consulta: 14-4-10), tell.fll.purdue.edu/RLA-Archive/1991/Spanish-html/Fra-Molinero,Baltasar.htm.

8 Peter E. Russell, «La “poesía negra” de Rodrigo de Reinosa», en *Temas de La Celestina y otros estudios. Del Cid al Quijote*, Barcelona, Ariel, 1978, p. 406, n. 42.

9 P. E. Russell, ob. cit., p. 383.

10 Mario Barbieri, «Un espectáculo para la princesa: la danza del negro en el *Breve da mourisca ratorta* de Fernão da Silveira (*Cancioneiro Geral* de Resende)», en Andrea Baldissera e Giuseppe Mazzocchi, eds., *I canzonieri di Lucrezia. Los cancioneros de Lucrecia*,

En las *Coplas a los negros y negras* de Rodrigo de Reinosa –finales del XV-principios del XVI–, la negra Comba afirma que sabe cantar el «dulce undul» y la «magana» o «mangana». Jorge, su interlocutor también negro, le responde que él baila bien el guineo. En otras coplas de este autor tituladas *Otras suyas a los mismos negros*, explica que deben ser cantadas «al tono de guineo»¹¹. Según Covarrubias, el guineo era una «dança de mouimientos prestos y apresurados; pudo ser fuesse trayda de Guinea, y que la dançassen primero los negros»¹².

Pero no fue la única danza de raíz africana que arraigó entre la población general como atestiguan los nombres de muchos de los bailes que, estilizados, se han ido incorporando a las costumbres europeas o americanas hasta prácticamente hoy en día, con gran éxito y no solo entre las capas sociales más desfavorecidas: la zarabanda, la chacona, el zarambeque, el zambapalo, el paracumbé, el cumbé, el dengue, la cachumba, el gayumbo, el retambo, el jiquiri-juaico, el mandingoy¹³, la manduca, el tango, la rumba...¹⁴. De hecho, para el cantante y compositor Santiago Auserón, la música popular contemporánea está marcada por el influjo rítmico negro proveniente de una cultura, la afroamericana, que cuenta con abundantes elementos musicales y que floreció en todos aquellos lugares del nuevo continente adonde fueron llevados en masa los esclavos subsaharianos¹⁵.

Padova, Unipress, 2005, pp. 325-339. Antonio Santos, «¿Quién te lo vezó a dezir?» *El habla de negro en la literatura del XVI, imitación de una realidad lingüística*, tesis doctoral inédita, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010, pp. 67-70.

11 Rodrigo de Reinosa, *Coplas*, ed. de M.^a Inés Chamorro, Madrid, Taurus, 1970, pp. 112, 117. Asimismo, en las *Coplas de cómo una dama ruega a un negro que cante...*, atribuidas a Reinosa (Vanessa Tortosa, ed., «Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq», en anexos de la revista electrónica *Lemir*, 2003, <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Morbecq/Coplas> –consulta: 23-9-11–), el personaje femenino identifica las habilidades musicales del negro con las amorosas y le pide continuamente sus favores rítmico-sexuales. No se especifica en ningún momento qué estilo musical es el que tan bien domina el negro.

12 Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com> (ed. facsímil), 2006 [1611].

13 En la p. 22 del *Libro de la Gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el bachiller Revoltoso para que no se imprimiera* (edición facsímil a cargo de Antonio Castro Carrasco, Sevilla, Coria Gráfica S.L., 1995) se halla un apunte referido al año 1746 en el que se asegura que «las señoras quisieron verla [a la gitana nieta de Baltasar Montes] bailar el manguindoí [sic] por lo atrevida que es la danza».

14 J. L. Navarro, ob. cit., p. 77.

15 Santiago Auserón, «La célula rítmica o el eslabón perdido», *Palabras de la Ceiba*, Sevi-

Resulta, pues, un tanto extraño que, a la hora de establecer las posibles influencias en la génesis y desarrollo del flamenco, se haya prestado hasta hace poco escasa atención a la música negra a pesar de su peso y presencia en la cultura hispánica durante siglos: primero en la península y, después, en América. En todo caso, dichas influencias se suelen circunscribir a los llamados *cantes de ida y vuelta*: colombianas, milongas, vidalitas, guajiras, rumbas...; y se asegura que empezaron a llegar al flamenco a través de Cádiz en el siglo XVIII, precisamente cuando el flamenco entró en su primera fase de difusión más allá del entorno familiar gitano en que había nacido¹⁶. José Luis Ortiz Nuevo & Faustino Núñez, sin embargo, piensan que es a mediados del s. XIX cuando se aflamencan la mayor parte de los géneros populares (seguidillas, jaleos, malagueñas, fandangos...) así como los que procedían de América, entre los que cuentan el tango¹⁷.

La demostrada capacidad del flamenco de fusionarse con otras músicas obliga a pensar en el influjo de una tan relevante como la negroafricana que, como queda dicho, se registra en la música europea desde la Edad Media. La influencia se vuelve más probable si tenemos en cuenta la popularidad de los cantos y bailes africanos en nuestro país. Reflejo de ella es el hecho de que, durante el s. XVII, se pusieran de moda los villancicos de negros, composiciones que algunos estudiosos¹⁸ se resisten a pensar que fueran exclusivas de autores blancos¹⁹.

Ila, Ceiba. Fundación de Cultura Afrohispanoamericana, 1 (1998), pp. 17-20.

16 José Manuel Caballero Bonald, *Luces y sombras del flamenco*, Sevilla, Algaida, 1988, pp. 29-30; J. L. Navarro, ob. cit., p. 24. A día de hoy, aún no está resuelto el problema de los orígenes del flamenco. A grandes rasgos, se puede hablar de dos teorías principales: para una, se trata de un arte fundamentalmente gitano, creado por los gitanos andaluces; para otra, es un arte andaluz al que los gitanos aportaron su personalidad y sus dotes interpretativas (Miguel Roper, *El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991, pp. 54-55). Lo que nadie discute es su calidad de arte mestizo pues, a lo largo de su corta historia, ha ido adoptando y adaptando una gran cantidad de influencias diversas.

17 J. L. Ortiz Nuevo & F. Núñez, ob. cit., pp. 35, 60, 124.

18 J. J. Labrador Herraiz & R.A. Difranco, ob. cit., pp. 170-171, 176.

19 Antonio Zoido, al referirse a músicas y bailes que se ejecutaban lejos de las tierras de sus intérpretes y que adquirían el nombre de sus lugares de origen, alude a los procedentes de Guinea, Congo y Flandes (de donde, según él, el término *flamenco*) y asegura que los gitanos andaluces se quedaron con casi todos ellos. «Badulaques, soldados, negros,

Por otra parte, se dieron contactos entre las comunidades negra y gitana mientras hubo presencia africana en Andalucía²⁰. Así lo confirman algunos datos históricos. Uno de los barrios donde estaban obligados a residir los negros libertos era Triana, barrio gitano y flamenco por excelencia. Allí tenía su sede una de las hermandades de negros de la ciudad, la de la Virgen del Rosario, que fue fundada en el s. XVI²¹. A los bailes de negros que se celebraban durante aquel mismo siglo en las cercanías de Santa María la Blanca, acudía todo tipo de gente pobre y marginal²². Debido a la dificultad para encontrar galeotes que sirvieran al rey, el Gobierno de Felipe IV decretó enviar a galeras a esclavos y gitanos; orden que tuvo su mayor incidencia en la ciudad de Sevilla por la gran cantidad de perjuicios que causó²³. Negros y gitanos compartían marginación, discriminación, pobreza²⁴ y «los oficios más duros: trabajaban de albañiles, zapateros, esparteros, sastres, olleros, cordoneros, actividades manuales que propician el canto como forma de abatir la monotonía del trabajo»²⁵.

El contacto en Andalucía —región donde ambas comunidades concentraban su mayor número de integrantes— hubo de tener repercusiones

gitanos... y flamencos. La poesía popular y el origen del término *flamenco*», en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *De la canción de amor medieval a las soleares*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2004, p. 656.

20 J. L. Navarro, ob. cit., pp. 49-53; A. del Campo & R. Cáceres, ob. cit., pp. 121-131, 344-352.

21 Isidoro Moreno, *La antigua hermandad de los negros de Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, p. 76. También el Rosario fue la advocación de la cofradía que los negros gaditanos fundaron a finales del siglo XVI.

22 J. L. Navarro, ob. cit., p. 58.

23 A. Domínguez Ortiz, ob. cit. pp.34-35.

24 Esa ínfima posición social hace que, en ocasiones, negros y gitanos así como mujeres, soldados y gentes del hampa protagonicen composiciones épicas de literatura popular como los romances, agujero artístico por el que tales colectivos, en palabras de A. Zoido (ob. cit., p. 651), buscaban salir de la infamia.

25 J. J. Labrador Herraiz & R. A. Difranco, ob. cit., p. 168. También A. del Campo & R. Cáceres, aluden a las habituales relaciones entre negros, gitanos y el resto de la población marginal:

Mulatos, negros y gitanos interactuaban, además, con la enorme caterva de hampones de mil lugares, cada cual con sus particulares formas estéticas. La hibridación era inevitable, no solo en la calle, sino en el teatro o en las danzas del Corpus, pues el negro constituía un exotismo demandado en la barroca sociedad sevillana. (Ob. cit., p. 127)

en los mismos orígenes del flamenco, en los llamados *cantes primitivos*, y no solo en los derivados de procedencia hispanoamericana. Entre la «serie de dispersos materiales expresivos» que refundió el primer flamenco²⁶ debía de encontrarse el negroafricano también pues el contacto negro-gitano se mantuvo desde el siglo XVI hasta el XIX: en un primer periodo –ss. XVI - XVII–, cuando los negros llegaban a Sevilla directamente de África; y, en un segundo –ss. XVIII - XIX–, cuando entraban a través del puerto de Cádiz procedentes de América. No olvidemos que, junto con Jerez, Sevilla y Cádiz son consideradas los vértices entre los que nace el flamenco.

De la influencia americana ya habla Serafín Estébanez Calderón, primer escritor que ofrece datos sobre fiestas flamencas en sus *Escenas andaluzas* (1847). Asegura, en «Un baile en Triana», que algunos de los bailes flamencos proceden de América, alude a ciertos rasgos con los que se identificaba la música africana sin nombrarla y describe así su aclimatación e itinerario andaluzes:

En vano es que de las dos Indias lleguen a Cádiz nuevos cantares y bailes de distinta, aunque siempre de sabrosa y lasciva prosapia; jamás se aclimatarán, si antes, pasando por Sevilla, no dejan en vil sedimento lo demasiado torpe y lo muy fastidioso y monótono a fuerza de ser exagerado. Saliendo un baile de la escuela de Sevilla, como de un crisol, puro y vestido a la andaluza, pronto se deja conocer, y es admitido desde Tarifa a Almería y desde Córdoba a Málaga y Ronda.²⁷

269

El objetivo del presente trabajo, sin embargo, no es rastrear las huellas negroafricanas en la música flamenca sino en su léxico y, concretamente, el que nombra y clasifica a los distintos estilos de cantes o *palos*. Se trata de un estudio lexicológico que no desdeña datos de otras ciencias o disciplinas para su desarrollo ya que la lengua es una más de las diversas manifestaciones humanas que con ella se relacionan y la explican. Con ello, pretendo, desde una perspectiva lingüística, contribuir a la difusión y el afianzamiento de la teoría que postula la influencia africana en este arte andaluz.

26 J. M. Caballero Bonald, ob. cit., p. 29.

27 Serafín Estébanez Calderón, «Un baile en Triana», en *El costumbrismo romántico*, ed. de José Luis Varela, Madrid, Novelas y Cuentos, 1969, p. 131.

2. Afronegrismos en el español

El término *afronegrismo* fue acuñado en los años veinte del siglo pasado por el investigador cubano Fernando Ortiz para distinguir las palabras que proceden de lenguas habladas por los pueblos negros de África frente a las de otros que también habitan el continente²⁸. Debido a que —a excepción de algunas zonas americanas donde todavía hoy es numerosa— la presencia negra en el ámbito hispánico fue siempre minoritaria y marginal, su influencia lingüística en el español ha sido insignificante o nula. De ahí que el conjunto de afronegrismos en nuestra lengua sea muy reducido. Pero no tanto como parece deducirse de una ojeada al diccionario de la Academia. En él, solo se reconoce la etimología africana de menos de una veintena de voces a pesar de que, como demuestro en un trabajo de investigación inédito²⁹, el número de ellas puede elevarse a más de ciento cincuenta.

270

Aunque, efectivamente, los afronegrismos en español son muy escasos, dos circunstancias hacen disminuir su número más aún. Por una parte, el hecho de que, a pesar de que, en algunas ocasiones, se usen en dos o más países, sean considerados localismos que no merecen entrada en el *DRAE* por no ser compartidos por la mayoría de hispanohablantes. Por otra, el que, como acabo de exponer, se pase por alto su naturaleza africana cuando son admitidos.

3. Afronegrismos en el léxico flamenco

Las dos voces flamencas que se pueden considerar afronegrismos son *milonga* y *tango*. Derivada de esta última es la palabra *tanguillo* que designa un estilo de cante diferenciado del tango y que, por tanto, distingue semánticamente un término de otro. Si estamos en lo cierto, las realidades que nombran, esto es, los estilos musicales, son, al menos en su origen, africanos.

28 Fernando Ortiz, *Glosario de afronegrismos*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1990 [1923], p. 2.

29 Antonio Santos, *Afronegrismos en el diccionario de la Academia*, tesis de licenciatura inédita, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.

El *DRAE*, sin embargo, no considera afronegrismos a ninguna ni –excepto *tanguillo*– las relaciona con el mundo flamenco a pesar de que recientemente haya admitido la acepción de «cante y baile andaluces» de algunas otras voces como *soledad*, *fandango*, *petenera*, *granadina*, *malagueña*, *tientos*, *alegrías*, etc. Intentaré, por tanto, probar la etimología y la vinculación africanas de *tango* y *milonga*.

3.1. La milonga

La milonga, uno de los cantes flamencos de ida y vuelta, parte de la rioplatense, género musical de raíces africanas que nació en el s. XIX y que está emparentado con la habanera, el candombe y el tango. Según José Luis Ortiz Nuevo & Faustino Núñez³⁰, el patrón de habanera o ritmo de tango llega al Río de la Plata por dos caminos fundamentales: uno directamente desde La Habana en forma de candombe y milonga hacia 1860 y otro desde Cádiz a través del teatro lírico. Hay, pues, influencias mutuas entre la milonga rioplatense y la flamenca debido a los intercambios musicales entre la península y sus antiguas colonias.

271

La etimología africana de esta palabra y la acepción de «cante flamenco de procedencia hispanoamericana o *de ida y vuelta*» no aparecen en el *DRAE*. Para el diccionario académico, todas sus acepciones giran en torno a la composición musical folclórica argentina.

En el *Dicionário da língua portuguesa*, Almeida & Sampaio³¹ explican que la forma portuguesa *milongas*, que significa «enredos, intrigas» –al igual que en Bolivia, Chile y Río de la Plata³²– y que tiene la acepción brasileña de «brujerías, hechizos», proviene del quimbundo –idioma bantú hablado en África central– *milonga*, plural de *mulonga* («palabra»)³³.

30 Ob. cit., pp. 94, 153.

31 J. Almeida & A. Sampaio, *Dicionário da língua portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1989.

32 Alfredo N. Neves, *Diccionario de americanismos*, Buenos Aires, Edit. Sopena Argentina, 1975.

33 Marcos A. Morínigo, en su *Diccionario del español de América*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1993, asegura también que se trata de una voz negroafricana que significa «palabras».

Manuel Álvarez Nazario recoge el término, con la acepción de «canto y baile», entre los afronegrismos puertorriqueños, aunque como palabra ya poco conocida³⁴. Propone la misma etimología que Almeida & Sampaio y piensa que el significado que tiene en Brasil de «enredos, intrigas» y «barullo» —que también se registra en el Río de la Plata— es posterior al de «canto y baile» y consecuencia de este.

Es, pues, una palabra cuyo uso no se limita a Argentina como asegura el diccionario académico sino que se extiende a otros territorios americanos como Uruguay, Brasil, Bolivia, Chile, Puerto Rico y, según el *Diccionario de americanismos* elaborado por todas las academias de la lengua española, también en Nicaragua donde comparte la acepción de baile y composición musical. Todos estos países, en mayor o menor medida, han contado con población de ascendencia africana.

En cuanto a su primera documentación, solo consta lo que al respecto dice Rolando Laguarda quien registra su uso en Montevideo a fines del siglo XIX³⁵. Según el *Corpus diacrónico del español*, el primer texto donde aparece es en *Martín Fierro* de José Hernández, obra publicada en 1872³⁶.

272

3.2. El tango y el tanguillo

La primera vez que la Real Academia registra *tango* con la acepción de «reunión y baile de gitanos» es en el suplemento de algunas voces omitidas que aparece al final de la edición de 1843. Este significado se conserva durante tres ediciones más: 1852, 1869 y 1884; pero desaparece definitivamente en la de 1899, ocasión en la que se cambia por «fiesta y baile de negros o de gente del pueblo en América»³⁷ y «música de este baile». Al mismo tiempo, se asegura que la palabra deriva del verbo *tangir*.

34 Manuel Álvarez Nazario, *El elemento afronegroide en el español de Puerto Rico*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1974, p. 317.

35 Rolando Laguarda, «Afronegrismos rioplatenses», *Boletín de la Real Academia Española*, tomo XLIX, enero-abril, 1969, pp. 27-116.

36 Todos los datos provenientes de la RAE están extraídos de la página electrónica de esta institución: <http://www.rae.es>.

37 Actualmente, la tercera acepción que da el diccionario académico para esta voz es más políticamente correcta: «Fiesta y baile de gente de origen africano o popular en algunos países de América».

En la edición de 1925 se incorporan dos acepciones: «baile de sociedad importado de América en los primeros años de nuestro siglo» y, en Honduras, «instrumento músico que usan los indígenas, formado por un cilindro de un tronco hueco cubierto en uno de sus extremos con un cuero, sobre el que se golpea». Este hondureñismo semántico que desaparece en la última edición del diccionario académico lo recogen Alberto Membreño³⁸, Francisco Javier Santamaría³⁹ y Marcos Morínigo en los suyos respectivos. El primero lo define de forma parecida a la Academia, pero con un matiz importante pues no atribuye su uso a los indígenas sino a «los morenos de la costa norte». Para el segundo, es voz de origen africano importada por los mismos negros y, para el último, tiene tres acepciones: en Honduras, «instrumento músico similar a la marimba»; en Colombia, «hojas de tabaco arrollado que forman como una cuerda que se corta en trozos para mascar»; y, en México, adjetivo que significa «rechoncho».

En los diccionarios académicos de 1956, 1970 y 1984 se indica que es voz americana, pero, en los dos últimos, se lanza la idea de que posiblemente sea onomatopéyica sin especificar procedencia geográfica alguna. En la edición de 1984, se sustituye la definición de «baile de sociedad importado de América...» por «baile argentino [*rioplatense*, en la última revisión], difundido internacionalmente, de pareja enlazada, forma musical binaria y compás de dos por cuatro».

273

A raíz de los cambios semántico y etimológico que se observan en las sucesivas ediciones del diccionario académico desde 1803, se pueden plantear dos cuestiones que intentaré aclarar a continuación: ¿Cuál es realmente la etimología de este término? ¿Qué relación existe entre el tango de los gitanos y el de los negros?

1ª cuestión:

Debido a la temprana aplicación de la palabra a negros: «reunión de negros bozales para bailar al son de sus tambores y otros instrumen-

38 Alberto Membreño, *Vocabulario de los provincialismos de Honduras*, Tegucigalpa, Tipografía Nacional, 2ª ed., 1897.

39 Francisco Javier Santamaría, *Diccionario general de americanismos*, México, Edit. Pedro Robredo, 1942.

tos»⁴⁰, Joan Corominas & José Antonio Pascual⁴¹ tienen en cuenta la etimología africana propuesta por Fernando Ortiz⁴² pues –según el estudioso cubano– en el Calabar –Níger central– *tamgu* o *tuñgu* es la palabra que significa «bailar». Sin embargo, se inclinan más por considerarla creación onomatopéyica por el hecho de haber aparecido primeramente en el sentido de «reunión de negros para bailar al son de un tambor» y como nombre del mismo tambor. Este último significado se conserva en Honduras como se ha visto, pero también se registra en Cuba a mediados del XIX⁴³. Proponen que la onomatopeya de la que partiría la palabra sería *tang*, «expresiva de un tañido grosero de tambor o de otro instrumento».

274

Otras etimologías propuestas por Ortiz se fijan en lenguas habladas por dos grupos étnicos de África occidental: entre los soninké o sarakolé, *ntiangu* significa «bailar»; entre los mandingas, *dongo* es «bailar» y *tomton* o *tamtamngo*, «el tambor». Admite –como posteriormente Corominas & Pascual– que pudiera ser de creación onomatopéyica. No sería disparatado estudiar las posibles relaciones de esta palabra con otra onomatopéyica como *tamtan* que designa un tipo de tambor africano y, al mismo tiempo y al igual que *tango*, un baile o fiesta de negros en el Río de la Plata⁴⁴.

Por su parte, Laguarda⁴⁵, que halla testimonios escritos de *tango* a principios del siglo XIX, cree que estamos ante una voz española deformada por la pronunciación de los esclavos africanos. Según la etimología

40 Esteban Pichardo, *Diccionario provincial casi-razonado de voces cubanas*, La Habana, Imprenta de M. Soler, 2ª ed., 1849.

41 Joan Corominas & José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 6 vols., 1980-1991.

42 Ob. cit., pp. 424-426.

43 J. L. Ortiz Nuevo & F. Núñez (ob. cit., p. 22) lo encuentran en el habanero *Diario de la Marina* del 6 de enero de 1846: «En él [el día de Reyes], seguramente apenas resuenan el tango, el cuerno y la flauta en la calle, (...)».

44 H. Triana y Antorveza, ob. cit., p. 84.

45 Los significados de *tango* que recoge Laguarda (ob. cit., pp. 104-107) se refieren a bailes o canciones relacionados estrechamente con los negros del Río de la Plata. Los testimonios escritos provienen de Argentina –1802– y México –1803–.

que propone este investigador, en vez de *tambor*, el negro diría *tambó* que, por influencia de la palabra argentina *tambo* –«agrupación y baile de los negros en la época de Rosas»–, cambió de posición su acento y, posteriormente, convirtió la bilabial en una velar. Refuerza esta hipótesis un dato que ofrece Triana y Antorveza: *tango* tuvo acentuación aguda en la región del Plata⁴⁶.

El investigador peruano Fernando Romero⁴⁷, por su parte, recopila y resume diversas teorías acerca del étimo de esta voz. Entre ellas, destaca la de Laguarda, a la que añade una hipótesis propia: mientras el investigador uruguayo no encuentra relación alguna entre *tango* y las palabras africanas que designan los distintos tipos de tambores, Romero propone la congoleña *tángola* que tiene dos acepciones relacionadas: «un gran tambor largo y de dos parches» y «un pequeño tambor».

En resumidas cuentas y a pesar de las dudas sobre el étimo exacto de esta voz, se puede aventurar que se trata de un afronegrismo según apunta la mayoría de las hipótesis expuestas. Incluso en el caso de que fuera onomatopéyica –como sugieren la Academia y Corominas & Pascual–, hay que tener en cuenta que este tipo de lexías también se originan en una lengua determinada. La etimología más probable es la africana dado que el término hace referencia, desde su aparición, a un baile, una reunión, un instrumento y una música africanos.

275

2ª cuestión:

Es significativo el hecho de que, en las cuatro primeras ediciones del *DRAE* donde aparece *tango* con la acepción de «reunión y baile» (1843, 1852, 1869 y 1884), se relacione con los gitanos y que, a partir de la siguiente (1899), estos sean sustituidos por «negros o gente del pueblo en América». La rectificación considera de manera implícita que había una relación: se identificó como propio de las costumbres de un grupo étnico español lo que, en realidad, procedía de otro americano. Este equívoco

46 Ob. cit., p. 81.

47 Fernando Romero, *Quimba, fa, malamba, ñeque. Afronegrismos en el Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1988, pp. 255-256.

pudo ser debido a la rápida acogida del tango cubano en el panorama musical de la península, sobre todo entre las clases populares.

Si se buscan en el *Corpus diacrónico del español* (CORDE) ejemplos de la palabra *tango* aparecidos en textos peninsulares del s. XIX, es significativo que los pocos que aparecen se relacionan con negros (Valera, 1867), con Cuba (Muro, 1891-94), con la zarzuela (Galdós, 1888) y con Cádiz (Pardo Bazán, 1889). A grandes rasgos, en estos pocos ejemplos está condensada la historia de la aclimatación del tango en la península: el canto y el baile tienen su origen en las fiestas de negros cubanos, se hace popular en España gracias a que –estilizados– se incorporan a las zarzuelas, a los números del género de variedades y a los cantos del carnaval gaditano. Según Ortiz Nuevo & Núñez⁴⁸, a finales del XIX, el patrón de habanera o ritmo de tango se encontrará en la península por todas partes, pero no será hasta comienzos de la siguiente centuria cuando se aflamenque⁴⁹ gracias, sobre todo, al genio de Pastora Pavón, la *Niña de los Peines*.

276

J. L. Navarro⁵⁰, por su parte, retrotrae el aflamencamiento de los tangos a finales del XIX, en las décadas 70 y 80, gracias a las numerosas bailaoras que lo exhibían en los cafés cantantes. En lo que sí coincide con Ortiz Nuevo & Núñez es en la vinculación de los tangos flamenco y afroamericano al asegurar que el primero es descendiente directo del segundo; algo a lo que también parece apuntar Alcalá Venceslada al definir la palabra como «canto y baile andaluces procedentes de América»⁵¹. Ilustrando su hipótesis con numerosos ejemplos sacados de periódicos, tratados y obras de teatro, J. L. Navarro describe el proceso de aclimatación de la música y el baile que, con este nombre, llegó a nuestras tierras. Según dicho investi-

48 Ob. cit., pp. 84, 139.

49 En *La busca*, Pío Baroja (Madrid, Alianza Editorial, 2008 [1904], p. 140) apoya esta hipótesis cuando afirma que un gitano, en un tablao de Madrid, «bailó un tango, un danzón de negros». Sin embargo, en *Desde la última vuelta del camino. Memorias* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1978 [1944-1949], pp. 1136-1137), confiesa su ignorancia sobre el origen andaluz, árabe o americano de la música, pero asegura que, a partir de la segunda mitad del XIX, se extendió por toda la península gracias al impulso que le dio la corriente flamenquista de la época.

50 Ob. cit., pp. 161-173.

51 Antonio Alcalá Venceslada, *Vocabulario andaluz*, ed. facsímil, Jaén, Universidad de Jaén-Cajasur, 1998 [1951].

gador, el *tango* nació en Cuba a principios del siglo XIX y era un baile típico de esclavos⁵². A España parece que llegó el baile en la tercera década del ochocientos y era conocido con el nombre de *tango de negros* o *tango americano*, prueba evidente de su origen. Su éxito fue rápido y se incorporó con facilidad al inventario de danzas populares, sobre todo en Andalucía y, más concretamente, en Cádiz, por cuyo puerto entró.

También el compositor Manuel de Falla abunda en esta idea al identificar el tango andaluz con la habanera, otra de las músicas de ida y vuelta que tiene su origen en los cantos de nostalgia que entonaban esclavos africanos y marineros de la Cuba decimonónica: «la habanera (que hasta cierto punto no es otra cosa sino el tango andaluz)»⁵³. A esa misma nostalgia hacen alusión Emilio Castelar y Pío Baroja; el primero asegura que los esclavos cubanos cantan «el tango melancólico que recuerda el viento del desierto y el rumor de las selvas»⁵⁴; y el segundo, que el tango cubano tenía «una música de carácter nostálgico y triste, y las letras estaban llenas de melancolía»⁵⁵.

La melancolía a que apuntan estos últimos autores contrasta con el carácter alegre que tienen los tangos flamencos. Sin embargo, no hay contradicción: musicalmente, el ritmo de tango o patrón de habanera es lo mismo. Eran dos formas de interpretar la misma música: una, romántica (habanera) y otra, sensual y alegre (tango)⁵⁶. De hecho, hay un estilo flamenco que puede ser considerado puente entre ellos: me refiero a los tientos. Como no se sabe quiénes fueron los primeros, si los tientos o los

52 Esteban Pichardo (ob. cit.) define *tango* como «Reunión de negros bozales para bailar al son de sus tambores y otros instrumentos»; la voz hacía referencia a las cuadrillas de negros o cabildos que solían recorrer las calles de ese modo.

53 Manuel de Falla, *Escritos sobre música y músicos*, Madrid, Espasa Calpe, 1988 [1916-1939], p. 75. En «El atroz redentor Lazarus Morell» (*Historia universal de la infamia*, Madrid, Alianza editorial, 1997, p. 18), Jorge Luis Borges coincide con Falla al señalar a la habanera como raíz del tango, pero, en este caso, el argentino, por lo que, si ambos están en lo cierto, tanto este como el flamenco comparten ascendencia cubana.

54 Emilio Castelar: *Historia del año 1883*, (2002 [1884]), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, cap. III, (consulta: 7-11-11), <http://www.cervantesvirtual.com>.

55 Ob. cit., 1978 [1944-1949], p. 1137.

56 J. L. Ortiz Nuevo & F. Núñez, ob. cit., pp. 31, 66, 69.

tangos, se puede decir que los tientos no son más que tangos lentos o que los tangos no son más que tientos acelerados. Lo que sí parece evidente es que el tango flamenco deriva del americano y se puede afirmar, por tanto, que es otro de los cantes de ida y vuelta.

El poeta Fernando Villalón le dedicó una de las composiciones que aparecen en *Andalucía la Baja* (1926); en ella, alude a la difusión del tango por toda España y a la vinculación del flamenco con el americano:

Canto de los burdeles, tango cubano
que por Cádiz entraste con tus charangas,
los danzones criollos son tus hermanos
y juntas te cantaron Cuba y España.

Ni gachó, ni flamenco... De todo tienes.
Del negrito que siega la dulce caña
te recogió la musa de los cuarteles
y paseó tus notas por toda España.

En Cádiz y en los Puertos, que fue tu cuna,
te bailan y te cantan con el salero
que tiene aquella tierra como ninguna⁵⁷.

Caballero Bonald⁵⁸, sin embargo, siguiendo la línea marcada por Ricardo Molina y Antonio Mairena en *Mundo y formas del cante flamenco* (1963), clasifica el tango como derivación de los primitivos cantes gitanos con los que guarda una vinculación directa y cree que el nombre es extraflamenco –aunque no aventura ninguna hipótesis etimológica–. En cuanto a la relación de los tangos con la música hispanoamericana, solo la encuentra en la modalidad de los tangos de Málaga o tanguillos «del Piyayo» donde advierte «aires “aguajirados” que llegaban de Cuba». Para el escritor jerezano, pues, los tangos son de claro origen gitano y la impronta americana únicamente se acusa en los de Málaga y no en el resto de variantes.

57 Fernando Villalón, *Poesías completas*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 149.

58 Ob. cit., pp. 111-112.

No obstante, según Ortiz Nuevo y Núñez⁵⁹, hay un hecho que desmiente esta teoría: Demófilo no nombra los tangos en su *Colección de cantos flamencos* (1881), prueba de que no los consideraba flamencos o andaluces. De hecho, hacia 1906, aún no estaban los tangos incluidos dentro de los géneros flamencos sino que más bien pertenecían a los de variedades. Por otra parte, no tuvieron cabida en el célebre concurso de cante jondo organizado por Falla y Lorca en 1922 aunque, en este caso, se puede explicar por la exclusión de los cantes festeros ya que tampoco fueron admitidas bulerías ni alegrías.

En definitiva y aparte de las influencias musicales afrohispanoamericanas que se puedan reconocer en el tango flamenco, la hipótesis de la etimología afronegra de *tango* y su derivado *tanguillo* es la más plausible.

4. Conclusiones

Las dos voces aquí analizadas son una huella léxica de la interconexión de la música africana con la española en general y la flamenca en particular. Una relación que se ha dado siempre que ha habido contacto estrecho y prolongado con la comunidad negra y que tuvo su máxima expresión en los puertos andaluces que protagonizaron la aventura americana: Sevilla durante el Siglo de Oro y Cádiz en el XVIII y el XIX.

279

La buena acogida de los ritmos africanos en los hábitos musicales españoles durante siglos, el gusto popular por estas composiciones, la presencia de negros bailando y cantando en fiestas religiosas como el Corpus o las estrechas relaciones de aquellos con los gitanos en Andalucía, son datos que apoyan esta idea. Hubiera sido extraño que la influencia no alcanzara a una música tan permeable como la flamenca. Máxime cuando uno de los rasgos que la caracterizan es la capacidad para adaptar a su naturaleza rítmica estilos de las más diversas procedencias. De hecho, a raíz de los ya numerosos y multidisciplinarios⁶⁰ estudios sobre

59 Ob. cit., pp. 102, 131, 139, 142, 160.

60 Como se puede apreciar en la bibliografía indicada en la nota 1 de este trabajo, contamos con datos históricos, antropológicos, literarios, rítmicos, etc. que apoyan la idea de la

la impronta negra en la génesis y el desarrollo de este arte mestizo, se puede afirmar que ha sido una constante a lo largo de su historia.

Sin embargo, el apoyo de la lexicología a la tesis de la presencia africana en el flamenco no puede ser más que discreto ya que se ciñe a las dos voces que aquí se presentan y que son claramente afronegrismos. Unas voces que nombran estilos musicales que llegan a la península procedentes de América a lo largo del siglo XIX y que, aflamencándose, se incorporan como dos palos más.

Es cierto que son muy pocos los afronegrismos relacionados con este arte andaluz, pero, si tenemos en cuenta que, de los cerca de cien mil registros recogidos en el *DRAE*, solo unos ciento cincuenta corresponden a préstamos de lenguas subsaharianas, el hecho de que en el léxico flamenco aparezcan dos (*milonga, tango*), más otro derivado (*tanguillo*)⁶¹, es suficientemente significativo y supone un apoyo valioso a la teoría de la conexión entre la música afronegra y la que hoy es Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

280

presencia negra en el flamenco.

61 Aunque no sean afronegrismos, el significado de otros géneros flamencos como *rumba, tientos, garrotín, habanera, farruca*... los vincula con estilos musicales afroamericanos.

La intervención social a través del flamenco en la educación

Víctor Pastor Pérez

Resumen

282 La aproximación al Flamenco a través de sus características no solo artísticas y musicales, sino literarias, filosóficas y de educación en valores desde una posición científica encaminada a una aplicación en el ámbito escolar por sus cualidades y posibilidades transversales e interdisciplinarias nos remite al concepto de Didáctica del Flamenco. El material educativo en cuanto a unidades didácticas para la educación primaria y secundaria es todavía escaso, y del mismo modo no tenemos suficiente material documentado respecto a su utilización como herramienta y recurso metodológico para acceder a ciertos colectivos desfavorecidos, como es el caso de la población gitana o parte del alumnado adolescente no gitano en contextos educativos de bajo nivel socioeconómico y cultural. De esta manera, se hace necesario apoyar el proceso de creación de conocimiento en este ámbito y favorecer así las posibilidades de aplicación práctica del Flamenco en el ámbito educativo y como recurso para la intervención social.

El objetivo de las siguientes páginas es dar a conocer una experiencia didáctica concreta y a sus participantes mostrando la relación entre la Música y la Justicia Social. Mediante las palabras de las personas implicadas, informantes privilegiados conocedores de la realidad de la población gitana en un contexto educativo, conoceremos alguna de las estrategias adoptadas por un Centro de Educación Infantil y Primaria y la metodología llevada a cabo por una Asociación Cultural especializada en la intervención social con colectivos desfavorecidos a través del Flamenco.

Introducción

Las dos principales instituciones de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía que trabajan en relación a la conservación, recuperación, difusión y promoción del Flamenco en sus diferentes ámbitos son el Centro Andaluz de Documentación del Flamenco y el Instituto Andaluz de Flamenco. La primera institución ha incluido recientemente en su servicio documental un importante recurso educativo para el tercer ciclo de primaria y primer ciclo de secundaria, la publicación de la guía didáctica *Entre Dos Barrios*¹. Y la segunda institución ha publicado el *Libro Blanco del Flamenco*², que recoge tanto el desarrollo y conclusiones del I Congreso Internacional de Flamenco celebrado a finales del año 2010 como las propuestas y líneas de trabajo a seguir en el ámbito educativo.

Del mismo modo, el *Portal de Flamenco y Universidad*³ ofrece una gran variedad de recursos para la docencia e investigación: desde cursos y seminarios sobre su historia y evolución, o la descripción de sus elementos artísticos y musicales hasta publicaciones, tesis doctorales, recursos educativos, localización y actividades de peñas flamencas, revistas especializadas en investigación, grabaciones, etc.

283

Igualmente, son cada vez más numerosos los centros educativos andaluces de Educación Primaria y Secundaria en los que se llevan a cabo experiencias de talleres en relación a la introducción del Flamenco en los contenidos de las asignaturas, en las actividades extraescolares o en la programación educativa como herramienta transversal. Algunos docentes que están trabajando en este sentido y que han publicado obras basadas en los ejemplos de las actividades realizadas en sus propios centros son Miguel López Castro⁴, Jerónimo Utrilla Almagro⁵ y José Cenizo

1 <http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/centroandaluzflamenco/RecursosEducativos/index2.html>. Fecha de consulta: septiembre, 2013.

2 <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaf/opencms/portal/LibroBlanco/>. Fecha de consulta: septiembre, 2013.

3 <http://flun.cica.es/>. Fecha de consulta: octubre, 2013.

4 Miguel López Castro, coord., *Introducción al flamenco en el currículum escolar*, Madrid, Akal, 2004.

5 Jerónimo Utrilla Almagro, *El Flamenco en la ESO*, Córdoba, Toro Mítico Educativa, 2007.

Jiménez⁶. Y el apoyo más reciente a este tipo de metodologías de aplicación educativa ha sido la publicación del trabajo de Eulalia Pablo Lozano⁷ titulado *Las didácticas del Flamenco*.

Por otro lado, en la Comunidad Autónoma de Madrid, la Fundación Antonio Gades lleva a cabo el programa de *Flamenco en el aula* en centros de Educación Primaria, teniendo el claro objetivo para la bailaora y pedagoga Silvia Marín⁸ de difundir el Flamenco e introducirlo en las diferentes áreas curriculares, participado así en varios centros educativos madrileños.

El trabajo que están desarrollando todos estos profesionales es una labor fundamental para la difusión de este arte entre los más jóvenes dotándolo a su vez de un merecido reconocimiento al situarlo en ámbitos educativos normalmente vetados al Flamenco anteriormente. Pero más allá de la mera transmisión de determinados conocimientos culturales o estéticos y de su aplicación como recurso transversal en primaria o secundaria, el Flamenco es una herramienta eficaz a la hora de lograr una mayor inclusión de determinados colectivos, como es el caso de la población gitana o de jóvenes y adolescentes no gitanos en determinadas zonas deprimidas con sectores socialmente desfavorecidos. Con este fin trabaja la Asociación Cultural Sueños Flamencos⁹, entidad con la que colabora el autor de este documento, habiendo realizado talleres con este tipo de alumnado durante el curso 2011-2012 en el CEIP Manuel Núñez de Arenas de Vallecas. Del mismo modo, con el objetivo de orientar metodológicamente a los docentes del IES Numancia en relación a la elaboración de estrategias didácticas prácticas encaminadas a abordar positivamente la multiculturalidad presente en las aulas, y en particular la relación proble-

284

6 José Cenizo Jiménez, *Poética y didáctica del flamenco*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2009.

7 Eulalia Pablo Lozano, *Las didácticas del Flamenco*, Sevilla, Libros con duende S.L., 2013.

8 Silvia Marín, *Flamenco para niños*, Género: Documental didáctico (DVD), Productora: RGB-El Flamenco Vive, 2007.

9 La *Asociación Cultural Sueños Flamencos* nace con el fin prioritario de trabajar en la Intervención Socioeducativa mediante espacios dirigidos a diferentes colectivos en situación o riesgo de exclusión y/o marginación social a través de los valores de la cultura flamenca (<http://intervenirdesdelflamenco.blogspot.com.es/>). Fecha de consulta: septiembre 2013.

mática entre docentes y alumnado gitano, también han participado entre los meses de noviembre de 2012 y marzo de 2013 en calidad de ponentes en el seminario financiado por el Centro Territorial de Innovación y Formación de la Comunidad de Madrid (CTIF) titulado: «La música como estrategia intercultural para la mejora de la convivencia escolar».

En la Comunidad Autónoma de Andalucía ha habido ya varias experiencias en el ámbito de la *coeducación* en relación a la igualdad de género y la vertebración social, utilizando el arte flamenco como elemento para la Justicia Social. Miguel López Castro¹⁰ publicó «El Flamenco y los valores: una propuesta de trabajo escolar», y entre sus objetivos se encontraba el hacer reflexionar al alumnado sobre el problema del sexismo y la violencia de género a través de las letras de diferentes coplas flamencas. Jesús Tomás Alarcón¹¹ realizó un taller utilizando el Flamenco como herramienta para la coeducación dirigido a la niñez gitana de Jerez de la Frontera (Cádiz) con el fin de «propiciar la igualdad de oportunidades a niños y niñas del colectivo gitano, para ir desmontando y aislando estereotipos y prejuicios, y potenciando la igualdad de género para que se consolide desde la niñez», ya que «la incorporación de la mujer gitana al terreno de la música puede ir potenciando la disminución del valor sexista en la cultura gitana». Francisco Perujo¹² comentó que es posible «la utilización del Flamenco como una herramienta para la vertebración social, la corrección de diferencias y el aprovechamiento del tiempo libre y de las capacidades individuales para el aprendizaje». En la Universidad de Córdoba se celebró el I Seminario Flamenco y Universidad titulado «El Flamenco: compromiso social y político», y en donde Miguel López Castro¹³ presentó su ponencia

285

10 Miguel López Castro, *El Flamenco y los valores: una propuesta de trabajo escolar*, Málaga, Junta de Andalucía, 1995. Recuperado de <http://mitadoble.com/miguel-lopez-castro/flaval.html>

11 Jesús Tomás Alarcón, «El flamenco como herramienta para la coeducación gitana», ABCdeSevilla.es, (2001). Recuperado de http://www.abcdesevilla.es/hemeroteca/historico-07-11-2001/sevilla/Jerez/el-flamenco-como-herramienta-para-la-coeducacion-gitana_24425.html#

12 Francisco Perujo, «El flamenco debe estar presente desde la escuela hasta la Universidad», *diariodecadiz.es*, (2009). Recuperado de <http://www.diariodecadiz.es/articulo/encuentrosdigitales/352840/director/la/agencia/andaluza/flamenco/ha/respondido/los/lectores.html>

13 Miguel López Castro, «Experiencias de uso del Flamenco como herramienta para tratar temas sociales en la escuela», *I Seminario Flamenco y Universidad «El Flamenco: compro-*

«Experiencias de uso del Flamenco como herramienta para tratar temas sociales en la escuela», bajo la idea de que el Flamenco, como manifestación cultural, tiene desde sus orígenes un compromiso social y político. Y en estos momentos, una Asociación Cultural que trabaja utilizando el Flamenco como herramienta para el crecimiento personal es la Asociación Autoestima Flamenca, entidad que según Carlos Sepúlveda¹⁴ fomenta a través del baile y el uso terapéutico del movimiento la autoaceptación, el autorrespeto y la autoconfianza, trabajando principalmente con mujeres víctimas de violencia machista y con personas que sufren diferentes tipos de trastorno mental.

286

Una opinión generalizada entre las personas implicadas en este tipo de acciones es que, salvo algunas experiencias concretas, el Flamenco no está realmente presente en la Educación. No existen suficientes materiales didácticos de aplicación, ni una adecuada formación del profesorado en magisterio en cuanto al Flamenco en relación tanto a su enseñanza musical como a sus aspectos literarios, sociológicos y antropológicos. La mayor parte del material existente abarca aspectos históricos, formales o técnicos, estableciéndose poca relación con las diferentes áreas de conocimiento a modo de herramienta transversal e interdisciplinar y mostrando escasa vinculación en cuanto a sus posibilidades como recurso para la intervención social con colectivos desfavorecidos. En este sentido, entre los objetivos del IV Congreso Interdisciplinar INFLA se especifica la necesaria relación y unión de la investigación flamenca con otras ciencias y ramas del conocimiento. Así, estas páginas nos acercan al trabajo de campo propio de las Ciencias Sociales en el ámbito de la Educación, y mediante un trasfondo artístico, concretamente en relación al Flamenco, se muestra cómo a través de este arte podemos afrontar determinados problemas de los que adolece nuestro sistema educativo en las etapas de Primaria y Secundaria, como es el caso de la desmotivación de parte del alumnado por la sensación de que las materias guardan poca relación con sus vidas. Es preciso decir que, superando la visión reduccionista de unión entre etnia

miso social y político», Universidad de Córdoba (diciembre 2009).

14 Carlos Sepúlveda, «Qué es la autoestima flamenca. Los caminos terapéuticos del flamenco», *Museo del baile flamenco, Flamenco Sapiens* (2010), pp. 93-112.

y música, no podemos negar el vínculo entre lo gitano y lo flamenco. Por este motivo, resulta positivo utilizar este arte como recurso metodológico en centros educativos con alto porcentaje de alumnado gitano.

Con la intención de llevar a cabo la divulgación de experiencias didácticas, he creído conveniente transcribir las palabras de las personas entrevistadas, otorgando así un carácter más real al no realizar una posterior construcción del discurso. El trabajo de campo en el que se incluyen las entrevistas realizadas forma parte del proceso de elaboración del documento audiovisual perteneciente al Proyecto de Investigación (I+D+i) del Ministerio de Ciencia e Innovación llevado a cabo por el IMEDDES (Instituto Universitario de Investigación sobre Migraciones, Etnicidad y Desarrollo Social) del departamento de Antropología Social de la UAM: *Conflictividad y migración en contextos locales. Una aproximación teórico-práctica a la convivencia y la mediación.*

El presente documento recoge la transcripción de las palabras de las siguientes personas entrevistadas, además de las percepciones y valoraciones del propio autor, observador participante que formó parte como músico e investigador del grupo de trabajo que llevó a cabo los talleres de Flamenco:

287

(E-1) Directora del CEIP Manuel Núñez de Arenas de Vallecas.

(E-2) Jefe de estudios del CEIP Manuel Núñez de Arenas de Vallecas.

(E-3) Trabajadora social, miembro de la Asociación Cultural Sueños Flamencos.

(E-4) Trabajadora social y animadora sociocultural, miembro de la Asociación Cultural Sueños Flamencos.

El contexto socioeducativo del CEIP Manuel Núñez de Arenas

El Centro de Educación Infantil y Primaria «Manuel Núñez de Arenas» del distrito madrileño de Vallecas, situado entre los barrios de Entrevías y el Pozo del Tío Raimundo, cuenta con un 79% de alumnado de etnia

gitana, con un 16% de población española no gitana y con el 5% restante de población inmigrante de diferentes nacionalidades.

El proceso de diversidad cultural caracterizado por el alto índice de población gitana y seña de identidad del barrio comenzó con el desmantelamiento del poblado chabolista de La Celsa¹⁵, llevándose a cabo la escolarización de los niños de etnia gitana en los centros de la zona, siendo de esta manera el CEIP Núñez de Arenas el segundo centro con más población gitana de la zona después del CEIP García Morente. Recientemente, el desmantelamiento del poblado de Santa Catalina¹⁶ ha provocado el mismo proceso que se dio anteriormente con La Celsa, aumentando así el número de alumnado gitano en el Centro. De esta manera, el alumnado del Núñez de Arenas presenta unas características propias tanto por su cultura de origen –la cultura gitana–, como derivadas de un perfil socioeconómico concreto –una situación de marginalidad–.

288

Una de las variables determinantes a la hora de que la población gitana del Núñez de Arenas no participe activamente en el sistema educativo que representa el Centro y tenga lugar un alto grado de absentismo y de abandono escolar, tiene que ver con la situación de clase de esas familias y su grado de inclusión en la sociedad mayoritaria.

El jefe de estudios enfatiza que el mayor problema en cuanto a la adaptación positiva de este tipo de alumnado en los centros educativos deriva fundamentalmente de la clase social, no del hecho de pertenecer a una cultura diferente:

(E-2) [...] Hay que separar dos cosas. Por un lado, la etnia gitana siempre ha estado asociada a una serie de prejuicios, de valores... en fin, a un mundo y a un conjunto de ideas, vamos, a una discriminación por parte de la sociedad. Esos mitos perduran, pero perduran debido a la marginalidad, o sea, nuestra población es una población que vive en chabolas, y que

15 La Celsa fue uno de los poblados marginales más antiguos de Madrid, en el que residían 110 familias. Fue desmantelado en 1999.

16 El poblado chabolista de Santa Catalina, con 171 familias censadas, fue desmantelado en el año 2011.

efectivamente cuando una población vive en chabolas tiene un contexto marginal pues que condiciona también sus respuestas, y que condiciona su forma de relacionarse, condiciona su modo de vida, condiciona muchas cosas, ¿no? [...] Hay que diferenciar, que es lo que me parece interesante, entre lo que es etnia gitana y lo que es marginalidad, que se tiende siempre a meter todo en lo mismo.

[...] Hay dificultades pedagógicas, pero más asociadas al tema de la marginalidad que al de la etnia, porque hay otros gitanos en otros barrios de Madrid que viven en pisos totalmente integrados en una situación normal y su acceso a la cultura es como la de cualquier otra persona. Lo que pasa es que hay unas condiciones de marginalidad, una situación de marginalidad.

Estrategias educativas desarrolladas con el alumnado gitano

Hasta ahora hemos destacado algunos de los elementos del contexto del CEIP Manuel Núñez de Arenas de Vallecas. Pero, ¿qué estrategias educativas adopta el equipo directivo y docente del Centro con un alumnado de estas características?

Por un lado, el jefe de estudios señala que para transformarse y adaptarse a la situación se han centrado en primer lugar en la funcionalidad, dándose cuenta de que entre las necesidades que existen la prioridad es la alimentación de los niños y niñas, ofreciendo alternativas a las familias al reunir una pequeña cantidad de dinero y llevar a cabo un taller de desayunos. Y por otro lado, se está llevando a cabo una apertura para que los padres conozcan el Centro desde dentro. Los principales actores que han formado parte de estas estrategias pedagógicas han sido los profesores, y las estrategias se han llevado a cabo siempre partiendo de las ideas y de las propuestas del profesorado. En este sentido, al buscar diferentes estrategias para trabajar y acercarse de manera positiva al alumnado gitano surgió la participación en el curso 2011-2012 de la Asociación Cultural Sueños Flamencos con la realización de talleres: «(E-2) [...] todo lo que sea relacionado con la música y en especial el Flamenco, con lo que representa el Flamenco de arte, de expresividad, me parece que era una transición lógica... Sería estar ciego si no nos damos cuenta que el Flamenco es la herramienta pues para llegar a muchos».

Sobre los elementos que han aportado al alumnado gitano la realización de estos talleres nos comenta la directora:

(E-1) Una cosa que se ha hecho en el taller de Sueños Flamencos, y que yo he visto, es que han aprendido a tener una directriz, no es el palmoteo y la juerga y la jarana que les va mucho. [...] habéis conseguido que ordenen eso que tienen en la cabeza y eso que tienen en los pies y que tienen en los brazos. Que lo ordenen, que no vayan a su aire, que sea un motor que ellos puedan seguir y que les ha venido muy bien... [...] que cuando uno está tocando escuche al otro que también está tocando y que funcionen en sintonía todos, ¿no? Organizar eso es muy difícil.

Y añade el jefe de estudios hablando como si fuese un alumno:

(E-2) –Me tengo que enterar de las instrucciones que tú me estás dando y cuando llegue mi turno tengo que hacer lo que tengo que hacer, y tengo que estar pendiente de lo que está haciendo mi compañero y tal –... Y eso es muy importante, es una estrategia fundamental en la vida, y lo aprenden con el Flamenco.

290

El respeto al otro, ya sea un profesor o un compañero, la escucha, la participación y la cooperación necesarias para un trabajo en grupo conjuntado con la puesta en escena de momentos en los que cada chico o chica se expresan individualmente, son actitudes potenciadas en este tipo de espacios. Más allá de lo que es una serie de actividades artísticas cercanas al alumnado, surgen elementos necesarios para un óptimo proceso educativo, que son interiorizados y puestos en práctica en estos momentos concretos pero que también les pueden ayudar y servir como base y experiencia para que puedan tener esas actitudes y ese conjunto de valores en cualquier momento y en cualquier lugar.

El flamenco como herramienta para la intervención social

La Asociación Cultural Sueños Flamencos fue constituida en el año 2010 por dos mujeres formadas académicamente en el ámbito de la Intervención Social, la Mediación, la Integración, el Trabajo Social, la Ani-

mación Sociocultural, la Psicología y el Flamenco, y con una experiencia profesional de más de diez años interviniendo con colectivos en situación de marginación y exclusión social: drogodependencia, salud mental, reclusos y ex-reclusos, colectivos con los que han trabajado temas desde la alfabetización hasta la perspectiva de género y la igualdad de oportunidades, o el apoyo escolar en la infancia y adolescencia.

Fue a raíz de su trabajo para el Secretariado General Gitano cuando comenzaron a desarrollar de forma más amplia los espacios de intervención a través del Flamenco. Para apoyar la labor de estas dos personas, al equipo de trabajo de la Asociación se unen eventualmente los miembros del conjunto musical «Remedios Flamencos»¹⁷ y el autor del presente artículo.

En relación con los motivos por los que el CEIP Manuel Núñez de Arenas pide a Sueños Flamencos llevar a cabo los talleres, nos dicen:

(E-3) La profesora de música se pone en contacto con Sueños Flamencos porque ella lo que está observando es que en las clases de música, chavales que tienen conductas más agresivas, cuando están en el espacio de música y hacen Flamenco se transforman. Entonces, los niveles de agresividad se reducen: –Les cambia la cara...–, esa es la explicación que ella nos da. Y nos propone empezar a realizar un taller de una hora a la semana con edades de tercero, cuarto y quinto de primaria.

291

Respecto al aporte del Flamenco en el trabajo de aula en contextos educativos con población gitana, nos comentan:

(E-4) Los niños en general tienen mejores resultados académicos en temas que interesan a la comunidad. Entonces, en colectivos en donde hay tanto fracaso escolar, donde hay tanto absentismo, donde el cole sigue siendo todavía, pues eso, una institución muy alejada de su día a día, introducir el Flamenco creemos que es una herramienta por eso. A ver, porque es valorado en la comunidad, porque para ellos super-cercano y sobre todo porque les gusta, porque disfrutan.

17 Remedios Flamencos (<http://www.youtube.com/user/PlasKany>).

Asimismo, nos hablan de los objetivos de los talleres:

(E-4) Hay algo que es muy importante, que es romper ese bloqueo que existe con capacidades y competencias que los chavales y las chavalas tienen, que tienen en su vida diaria, pero que no son capaces de transferir al ámbito académico. Entonces, a través del Flamenco sí que apostamos por estar poniendo en el aula en práctica todo eso que saben hacer de puertas para fuera del cole, y eso después poderlo aplicar también a las clases.

Un ejemplo de que este tipo de actividades puede poner en marcha capacidades que el alumnado no siempre desarrolla en el ámbito académico –pero que poseen, y a veces pensamos que no las tienen porque en ese ámbito académico no siempre las muestran– es el caso de uno de los alumnos que en la actuación de final de curso cantó varias letras de fandangos y de bulerías mientras la propia directora se sorprendía por el hecho de que este alumno ni escribía ni leía prácticamente nada en el aula, y en ese momento estaba demostrando una gran capacidad memorística y determinadas habilidades del lenguaje.

292

(E-3) Nuestro objetivo era darle también otro enfoque al Flamenco, que era utilizar letras infantiles, es decir, si ya son niños que bueno, que en ocasiones crecen demasiado rápido, y viven situaciones que a lo mejor, desde la cultura mayoritaria la vemos como más de adultos, nos parecía utilizar el Flamenco para devolver esa parte de infancia. Entonces, estamos utilizando letras de Soniquete Alendoy¹⁸, que es otra gente de Jerez que está trabajando con chavales y que tienen letras, pues eso, para niños...

Sobre la metodología llevada a cabo en los talleres, nos dicen:

(E-3) Intentábamos que vayan aprendiendo un poquito la dinámica de lo que es una clase siguiendo unas rutinas, ¿no? [...] el resultado final no es que salgan una cantera de profesionales, aunque tenemos chavales que son muy buenos, lo que sí nos interesa más es toda esa elaboración hasta llegar a un producto final, que es una serie de actuaciones que hemos

18 El Proyecto *Alendoy* tiene como objetivo el facilitar la integración social a través de talleres flamencos para niños (<http://www.soniquete.net/alendoy.php>). Fecha de consulta: octubre 2013.

hecho con ellos y que se ha visto ese resultado, ¿no? [...] Intentamos que todos y todas participen, cada uno en función de sus posibilidades, en la medida de lo que pueda hacer, pero todos participamos y todos y todas hacemos algo. [...] No se nos olvide que son niños, y que se lo tienen que pasar bien, que tienen que disfrutar, pero que también se necesita para que aprendan un cierto orden, una cierta estructura, que a veces es verdad que cuesta, pues porque es el momento ese de desfogue de cajones, y de madre mía... [...] Es una de las dificultades que también nos encontramos, parece ser que tampoco el arte o el Flamenco tenga un orden o requiera de una estructura... y nosotras vemos que hay una parte que dejamos también libre justamente porque pensamos en esa parte de creatividad, pero sí que nosotras seguimos una estructura. Es verdad que al principio cuesta ir metiendo, pero vas metiendo poco a poco esa estructura, y entonces también da como más seguridad, y a los peques yo creo que les pasa mucho eso: cuando ya sé a lo que voy, cómo voy, quiénes vienen, por qué lo hacemos, etc. tiene ya y recoge todo ese significado, ¿no?

Reflexión y conclusiones

Atender a la diversidad de las aulas mediante propuestas de entidades y profesionales que apoyen con su trabajo la educación formal es algo positivo. En nuestro caso, con los talleres de Flamenco llevados a cabo en el CEIP Manuel Núñez de Arenas de Vallecas se ha pretendido que los chicos y chicas asuman un papel protagonista en algo donde normalmente sólo participan las personas mayores, a la vez de dotar al Flamenco de un carácter infantil propio separándolo de alguna de las connotaciones negativas a las que está asociado. Normalmente, estos niños y estas niñas participan de este arte en unos ambientes que no son propios de la infancia, es decir, en contextos festivos y de celebración en los que a menudo está presente el alcohol. Se pretende separarlo de este ámbito y que lo sientan como una capacidad de expresarse artísticamente con algo que sienten suyo, pero que normalmente hacen sus mayores; que ellos y ellas tomen ese papel protagonista, llevando a cabo también ese trabajo en grupo y fomentando el respeto hacia el otro potenciando determinadas capacidades intelectuales en relación al lenguaje y la memoria. Al mismo tiempo, los participantes de los talleres interiorizan el hecho de que para hacer buen Flamenco –para tocar bien

el cajón o la guitarra, para bailar o cantar bien— es preciso un esfuerzo y un trabajo continuado creando determinados hábitos de trabajo para conseguir ciertos objetivos.

En este caso, los objetivos para los chicos y chicas son expresarse artísticamente, pero las habilidades, competencias y capacidades puestas en marcha pueden transferirlas a muchas otras facetas de la vida.

En el contexto social, las variables económica, política y educativa no se encuentran aisladas, debiendo incidir en todas y cada una de ellas para no entender como un simple problema educativo la situación del alumnado gitano en el aula, teniendo que ir más allá. Hemos de incidir en la marginalidad, ya que es un tema de clase social y no de cultura. El reto tiene que ver con favorecer la inclusión de la población gitana más que la mera integración, posibilitando relaciones que acaben normalizando la situación en cuanto a las pautas de comportamiento entre gitanos y no gitanos.

294

Debemos superar la visión que tiene parte de la población gitana en relación a que la asistencia a los centros educativos no les va a aportar nada, ya que dentro de su grupo familiar o cultural tienen todo lo que necesitan. Y avanzar en la implicación real del sistema educativo español en cuanto a lo que a la atención a la diversidad y adecuación a los diferentes contextos socioeducativos se refiere, valorando en un mayor grado la intervención a través del arte.

La transformación social a través de espacios artísticos en el ámbito de la educación no formal es posible. Este tipo de actuaciones suponen un importante apoyo a la educación formal y sistematizada en cuanto a hábitos de trabajo, de participación y cooperación, de esfuerzo y de respeto al otro, consiguiendo un paso más en la comprensión de ese «otro» y en la relación entre personas de diferentes culturas. De esta manera, es necesario proporcionar un mayor apoyo a la mediación y la intervención social por parte de las instituciones públicas en el ámbito educativo, y lograr una mayor implicación de los equipos directivos y docentes po-

sibilitando el desarrollo de propuestas como las que se muestran en el presente documento.

El estudio de diferentes prácticas metodológicas de intervención socioeducativa con determinados colectivos desfavorecidos en situación de exclusión social nos acerca al concepto de Educación para la Justicia Social en relación al Flamenco, valorando así de manera positiva sus posibilidades didácticas y de aplicación educativa con este tipo de colectivos en el ámbito de la Educación Primaria y Secundaria.

Sobre los autores

Antonio Alcántara

Licenciado en Periodismo por la Universidad de Sevilla trabaja actualmente en Cadena *SER Extremadura* cubriendo información parlamentaria en Mérida. Con experiencia en prensa escrita durante cuatro años en *Diario de Almería*, *La Voz de Almería* y colaborador del diario *Público*. En la actualidad es articulista en *El Periódico Extremadura*. Ha trabajado para diversos medios digitales como la web italiana *Firenze.net*, *Diario Siglo XXI* o *Eurosport* en el que realizó un máster de periodismo deportivo por la Universidad Europea de Madrid. En radio ha ejercido en medios como *RNE Andalucía* y *Cadena SER Almería* y también tiene experiencia televisiva en *Canal Almería*. En el ámbito flamenco es doctorando en el programa interdepartamental sobre flamenco de la Universidad de Sevilla con un proyecto sobre los cantes de labor de su pueblo: Torredelcampo. Dirige y presenta el programa *SER flamencos* que se emite los sábados en *Cadena SER Extremadura*. Ha dirigido durante cuatro años *Flamenquería* en *Candil Radio* de Almería y colaborado con revistas o páginas especializadas como *El canon* del Ministerio de Cultura, *La Flamenca*, *Aireflamenco* o *Jondoweb*. Promotor de proyectos como *Educarte flamenco* de la Diputación de Almería, ha presentado numerosos festivales flamencos como la fase final del concurso *Desencaja* del Instituto Andaluz del Flamenco, el de Huércal de Almería o el de Cáceres.

296

José Francisco Balbuena Pantoja

José Francisco Balbuena Pantoja (Barcelona, 1973). Doctorando del Programa «Estudios avanzados del flamenco. Un análisis interdisciplinar» de la Universidad de Sevilla. Licenciado en Sociología y Ciencias Políticas por la Universidad de Granada. Desarrolla su carrera profesional

como periodista en medios de comunicación locales (Director de Radio Casares (Málaga) 2001-2011). Actualmente realiza un programa de divulgación del flamenco (“Al compás de los tiempos”) en la red de Emisoras Municipales de Andalucía EMA RTV.

José Cenizo Jiménez

José Cenizo Jiménez, Paradas (Sevilla), 1961. Licenciado y Doctor en Filología Hispánica. Actualmente es profesor de Lengua y Literatura (E. Secundaria) y del Área de Didáctica de la Lengua y la Literatura de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Sevilla. Crítico literario (*www.papel-literario.com...*, *Renacimiento*, *Archivo Hispalense*, *Anthropos...*). Autor de libros sobre la poesía de Rafael Porlán, Javier Salvago, Manuel Gahete, entre otros. Investigador de Flamenco, con libros sobre la copla flamenca y su didáctica, Antonio Mairena, la alboreá y la petenera, etc. Coordina el programa de Doctorado “Estudios avanzados de Flamenco” de la Universidad de Sevilla.

297

José Miguel Díaz Báñez

José Miguel Díaz Báñez es Profesor Titular de Universidad del Departamento de Matemática Aplicada II ubicado en la Escuela Superior de Ingenieros de la Universidad de Sevilla. Desde 1994 realiza labores de investigación en las áreas de Geometría Computacional y Optimización Geométrica y desde el año 2004, en Análisis de la música flamenca. Ha dirigido distintos proyectos de investigación subvencionados por el Ministerio de Educación y Ciencia, La Junta de Andalucía y la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco. Ha sido director de cuatro tesis doctorales y entre las publicaciones más relevantes destacan 50 artículos en revistas internacionales de impacto científico, un libro, varios libros de actas y varios capítulos de libros. Ha organizado diversos congresos nacionales e internacionales. En el año 2004 inicia, en colaboración con otros profesores de matemáticas de otras universidades, el estudio de las propiedades de la música flamenca haciendo uso de herramientas

científicas y, en particular, desde la óptica de las matemáticas. Desde 2009 es responsable de un grupo interdisciplinar de investigación en música flamenca que trabaja en el proyecto de excelencia COFLA: investigación COmputacional de la música FLAmenca, subvencionado por la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresas de la Junta de Andalucía. Es creador e impulsor de un nuevo campo de investigación: Teoría Computacional del Flamenco, así como del congreso INFLA: INvestigación y FLAmenco. Ha impartido diversas conferencias invitadas en distintas universidades relativas a los progresos que se están llevando a cabo en esta novedoso área de investigación.

Ana Domínguez Manzano

Ana Domínguez Manzano (1986) es bailaora profesional y profesora de la Escuela de baile flamenco “CBS & Ana Domínguez”. Fue diplomada en Educación Infantil en el año 2008 y licenciada en Coreografía y Técnicas de Interpretación de la Danza en la Modalidad de Flamenco, en 2012. Actualmente está realizando el programa doctorado Estudios Avanzados de Flamenco: Un Análisis Interdisciplinar, por la Universidad de Sevilla.

298

Emilio J. Gallardo Saborido

Emilio J. Gallardo Saborido es profesor del Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura, y Filologías Integradas, de la Universidad de Sevilla. Ha sido becario de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos, centro del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), e investigador postdoctoral en la University of Birmingham y la University of Nottingham (Reino Unido). Entre sus líneas de especialización, destaca el estudio de la literatura y la sociología de la cultura de la Revolución Cubana. En 2009, apareció su monografía *El martillo y el espejo: directrices de la política cultural cubana (1959-1976)* (CSIC). Además, trabaja sobre la configuración de la identidad cultural andaluza contemporánea. En conexión con esta línea, ha sido investigador del Proyecto de Excelencia de la Junta de Andalucía denominado “Andalucía y América Latina: inter-

cambios y transferencias culturales”, y ha publicado la monografía *Gitana tenías que ser: las Andalucías imaginadas por las coproducciones fílmicas iberoamericanas* (Centro de Estudios Andaluces, 2010). Actualmente forma parte del proyecto de investigación europeo “In search of transcultural memory in Europe” (ISTME) (COST, European Cooperation in Science and Technology), desarrollando una investigación sobre las relaciones entre flamenco, teatro, migraciones e identidad andaluza. Ha publicado artículos, reseñas y entrevistas en revistas como *Latin American Theatre Review*, *Confluencia* o *Anuario de Estudios Americanos*, entre otras.

Emilia Gómez

<http://emiliagomez.wordpress.com/>

Investigadora del Grupo de Investigación en Tecnología Musical y profesora ayudante doctora del Departamento de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones de la Universitat Pompeu Fabra. Es especialista en el análisis de grabaciones musicales mediante herramientas computacionales. En su investigación ha trabajado en el análisis automático de música de diferentes estilos para aplicaciones musicológicas y sistemas comerciales de búsqueda y recomendación musical. Ha desarrollado algunos programas para el análisis de la música flamenca con ordenador, en concreto para la transcripción automática del canto. Es profesora del programa de doctorado en Flamenco de la Universidad de Sevilla.

299

Carmen María González Sánchez

Carmen María González Sánchez (Sevilla, 1976) ha cursado la doble licenciatura en Filología Hispánicas y en Historia y Ciencias de la Música, además tiene el Título Profesional de Música en la especialidad de violín. Ha finalizado el D. E. A. en el programa de doctorado *El Flamenco: acercamiento multidisciplinar a su estudio* con la calificación de Sobresaliente. Ha realizado varios artículos sobre el flamenco y participado, tanto como oyente como ponente en varios de los Congresos de INFLA. En la actualidad imparte clases de música en el IES Doñana.

Ana María Gorbe Martínez

Ana María Gorbe Martínez obtuvo el Título de Profesor Superior en Violín en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y el Título de Profesor Superior en Música de Cámara, también en el RCSMM. Fue semifinalista en el Concurso del LII Festival Internacional del Cante de Las Minas. Estudia el doctorado en la Universidad de Sevilla. Es profesora de violín en el Conservatorio Profesional de Música de Teruel.

Rafael Hoces

Rafael Hoces es Profesor Superior de Guitarra Flamenca por el Conservatorio Superior de Música de Córdoba, Doctor en Flamenco por la Universidad de Sevilla y Diplomado en Magisterio de Educación Musical por la Universidad de Granada. Ejerce como profesor de la especialidad de Guitarra Flamenca desde 2007. Actualmente trabaja en el Conservatorio Profesional de Música de Granada. Imparte cursos de didáctica y teoría musical del flamenco.

300

Nadine Kroher

<http://nadinekroher.wordpress.com/>

Investigadora del Grupo de Investigación en Tecnología Musical y estudiante de doctorado en el Departamento de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones de la Universitat Pompeu Fabra. Participó en varias producciones musicales de Flamenco como ingeniera de sonido y productora. En su tesis doctoral está desarrollando nuevas herramientas de análisis computacional y transcripción automática del cante flamenco.

Fernando López Rodríguez. Université Paris VIII.

Madrid, 1990. Licenciado en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid, en “Artes del espectáculo-Danza” por la Universidad Paris VIII y diplomado en “Baile Flamenco” por APDE (Cátedra de Flamencología

de Jerez). Cursa estudios de Máster en “Filosofía y Críticas contemporáneas de la Cultura”, así como en “Artes, mención Música, especialidad Danza- itinerario Teoría e investigación”.

Miembro del International Dance Council de la UNESCO desde 2013, compagina actualmente la investigación en danza (siendo el flamenco y las vanguardias en la danza española, su ámbito principal de estudio) con la enseñanza de baile flamenco y Análisis del Movimiento, así como con la creación escénica, participando como autor, coreógrafo e intérprete en diversos proyectos y compañías en España, Francia y Alemania.

Inmaculada Marqués Donaire

Inmaculada Marqués Donaire, Licenciada en Filosofía por la Universidad de Sevilla donde también realiza los estudios de doctorado en el Programa: Flamenco: un análisis interdisciplinar. En la actualidad es miembro colaborador del proyecto de excelencia COFLA, subvencionado por la Junta de Andalucía, marco donde está realizando su tesis doctoral centrada en la música flamenca y religiosidad popular.

301

Inmaculada Morales Peinado

Inmaculada Morales Peinado, Licenciada en Guitarra Flamenca por el Conservatorio Superior de Música de Córdoba. En la actualidad, además de trabajar como maestra de música en centros de Educación Primaria, colabora en labores de investigación con el grupo COFLA y realiza los estudios de doctorado en el Programa: *Estudios Avanzados de Flamenco: un análisis interdisciplinar*, marco donde está realizando su tesis doctoral centrada en la música flamenca y el intercambio musical que se produce entre los diferentes aspectos que la engloban.

Victor Pastor

Licenciado en Sociología e Historia y Ciencias de la Música lleva a cabo su tesis doctoral dentro del Programa de Doctorado en Educación

(UAM). A una formación académica que combina la investigación social, musicológica y pedagógica, se le une una formación musical instrumental en el ámbito del Flamenco siendo miembro de cuarta generación de una familia de guitarristas conocidos como los *Pucherete*. Miembro del Grupo de Investigación “Cambio Educativo para la Justicia Social” (GICE-UAM) trabaja en estos momentos como profesor en la asignatura de música del Colegio María Reina (Orcasur) de Madrid.

Francisco Perujo Serrano

Doctor en Periodismo por la Universidad de Cádiz, precisamente con una trabajo de investigación sobre el flamenco en los medios de comunicación de Granada. Profesor del programa de doctorado interdepartamental de la Universidad de Sevilla “El flamenco: acercamiento multidisciplinar a su estudio” (2004-2013). Profesor de la Universidad de Sevilla (2007-2011) y de la Universidad de Cádiz (2011-14). Ha centrado sus trabajos en el flamenco como fenómeno comunicativo. Máster en Dirección de Empresas Audiovisuales y Experto en Comunicación Institucional y Política.

302

Libros: “La presencia del flamenco en los medios de comunicación de Granada” (2002) y “El flamenco, un modelo de comunicación institucional” (2005)

Coordinador académico del ciclo de conferencias del programa Flamenco en Red.

Rafael Ramírez

Profesor Titular en Ciencias de la Computación en la Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España. Obtuvo su licenciatura en Matemáticas puras en la Univesidad Nacional Autónoma de México, y su Master en Inteligencia Artificial y su Doctorado en la Universidad de Bristol, Inglaterra. Durante 5 años fue profesor en la Universidad Nacional de Singa-

pur. Sus intereses de investigación incluyen la Inteligencia artificial, el aprendizaje automático, la informática musical y las interfaces cerebro-ordenador. Rafael ha publicado más de 100 artículos de investigación arbitrados en revistas y conferencias internacionales.

Juan Carlos Rizo Massia

Juan Carlos Rizo Massia es Ingeniero Superior Industrial por la Escuela de Ingenieros de Sevilla. En la actualidad es miembro colaborador del proyecto de excelencia COFLA, subvencionado por la Junta de Andalucía, marco donde ha realizado su proyecto fin de carrera titulado *Un algoritmo eficiente para la similitud melódica de los cantes flamencos* que ha obtenido la máxima calificación.

Guillermo Salinas Ayllón

Guillermo Salinas Ayllón nace en Córdoba en 1975. Es diplomado en Magisterio Educación Musical y posee, entre otros, el Título de Profesor Superior de Guitarra Flamenca. Ha realizado actuaciones como concertista en Córdoba, Madrid o París y ha desarrollado comunicaciones en varios congresos sobre flamenco. Actualmente es funcionario de carrera del Cuerpo de Maestros en el CEIP Algafequi (Córdoba).

303

Antonio Santos Morillo

Antonio Santos Morillo, doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Sevilla y profesor de enseñanza secundaria en el I.E.S. “San José de la Rinconada”, ha orientado sus estudios académicos principalmente hacia la investigación de las huellas lingüísticas afronegras en la lengua y la literatura españolas. El trabajo que aquí se reproduce es fruto de la combinación de esta temática filológica con su afición al flamenco. Actualmente forma parte del grupo de investigación de la Universidad de Sevilla “Estudios lingüísticos, histórico-culturales y Enseñanza del Español como Lengua Extranjera”.

Este libro se acabó de imprimir el día 26 de junio de 2015, el mismo en que, en 1997, falleció el cantaor Miguel Vargas, un cantaor por derecho muy apreciado por la crítica y por la afición.