



HAL
open science

El flamenco, entre estética y ética

Eve Brenel

► **To cite this version:**

Eve Brenel. El flamenco, entre estética y ética. *Andalucía en la Historia*, 2022, 74, pp.32-37. hal-03963134

HAL Id: hal-03963134

<https://hal.science/hal-03963134v1>

Submitted on 17 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

El desafío vuelve a ser determinar quién o qué tiene duende a día de hoy, como hizo en su charla Federico. Nick Cave, que parece identificarlo con el alma y “la verdadera tristeza”, ha probado a hacerlo

cramentadas en los años diez; el *esperpento* valleinclanescos se fecha un poco después, en los años veinte; *duende* fue, de los cuatro términos, el último, primeros treinta. Pero existen más oposiciones, y coincidencias, entre ellas.

En lo que Zamora Vicente denomina “palabras viejas, ajenas al quehacer usual literario, convertidas súbitamente en neologismos de sentido”, como *esperpento*, *gregería* o *duende*, se operó un desplazamiento metafórico; la diferencia con ellas la marca *nivola*, formada por imitación y deformación a partir de un juego de carácter gráfico.

Todas ellas pertenecen al campo semántico de lo artístico-literario, pero en este rodal la diferencia la marca *duende*, que lo trasciende y no designa un género nuevo o que se quiere nuevo, cual es el caso de *esperpento*, *nivola* y *gregería*.

Por último, en cuanto al sentido o los sentidos originales de los vocablos y su grado de cercanía semántica, el que exhibe *esperpento* es muy elevado, el que presenta *gregería* alto, el de *duende* medio y el de *nivola* difícil de determinar: elevadísimo si consideramos que el mero juego ortográfico sobre la voz original, *novela*, apenas si lo aleja de la misma, o bajo si nos centramos en el aspecto de broma, juego y distanciamiento que contiene.

Andrés Trapiello escribió que el acierto de dar con la palabra fue fundamental para el éxito literario de las gregerías. Un sustantivo como *vivencia*, de uso frecuente en el español actual, una voz que nos parece imprescindible y que semeja, incluso, contener un eco castizo, no es sino creación personal de José Ortega y Gasset, y fue formada a partir del verbo vivir pero generada por la necesidad de traducir un término alemán: *Erlebnis*.

Apareció en el DRAE en 1956 y se consignó la autoría del filósofo, por primera vez, en la de 1984. *Vivencia* nos parece haber estado siempre ahí. ¿No es esa la sensación que el hablante tiene con *duende*? Por estos y otros muchos motivos que la naturaleza de este trabajo no permite esgrimir, me parece de justicia lexicográfica que los repertorios españoles concedan al César Federico lo que es suyo.

La acepción segunda de la voz *duende* que el DLE, en su última edición, clasifica

como andalucismo y define como “encanto misterioso e inefable”, debe modificarse, fijando con precisión su trascendencia y su carácter. Esa definición no es exactamente heredera de la aportación del granadino, sino que responde en origen a la naturaleza de otros duendes, los de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, plurales, estereotipados y localistas. Los Quintero eran académicos de la Real y fueron ellos mismos los propulsores, en 1956, de la entrada del término en el vocabulario, pero sobre la base de su misma autoridad, repito, no de la lorquiana. Para el cambio postulado, la Academia habría de usar de mayor largueza, incorporando, sintetizadas, las ideas matrices que Lorca asignó a su aportación, un neologismo de sentido que solapó y superó nada menos que tres acepciones simbólicas anteriores y que hoy conquista, imparables, nuevas coordenadas lingüístico-culturales; de hecho, la lengua inglesa empieza a usar el sustantivo *duende*, sin mediar traducción.

HOY EN DÍA. El desafío vuelve a ser determinar quién o qué tiene duende a día de hoy, como hizo en su charla Federico. Nick Cave, que parece identificarlo con el alma y “la verdadera tristeza” ha probado a hacerlo, proporcionando una personal y jugosa lista circunscrita a su propia esfera, la del rock contemporáneo, también en una conferencia, *The Secret Life Of The Love Song*, que pronunció en el marco del Festival de Poesía de Viena, el 25 de septiembre de 1998: “Bob Dylan la ha tenido siempre. Leonard Cohen lidia específicamente con ella. Persigue a Van Morrison como un perro negro y, aunque lo intenta, no puede eludirla. Tom Waits y Neil Young son capaces de invocarla. Acosa a Polly Harvey. Mi amiga y Dirty 3 la tienen a raudales. La banda Spiritualised se entusiasma con ella. Tindersticks la pretende desesperadamente, pero, a fin de cuentas, parece que el duende es demasiado frágil para sobrevivir a la brutalidad tecnológica y a la aceleración cada vez mayor de la industria musical. Quizás, sencillamente, en la tristeza no hay dinero, ni dólares en el duende”.

Jonathan Mayhew, en un ensayo sobre su recepción en la poesía norteamericana,

ha considerado al duende un meme literario comparable, en términos de popularidad, a la *petite madeleine* de Proust, y Christopher Maurer, en el prólogo a mi ensayo *El duende, hallazgo y cliché* extiende los alcances de un concepto que parecía haberse circunscrito en España, fundamentalmente, al flamenco, la tauromaquia y la propia autorreferencialidad lorquiana, a nuevos ámbitos y personas: poetas, arquitectos, edificios, músicos de jazz, lugares físicos, bailarines de claqué, cantantes de rock...

Creíamos que la historia del duende, en la que el propio Lorca vislumbró una teoría global o alumbramiento interactivo de las letras y las artes, se había detenido en sus influjos españoles, importantes, pero limitados. Al contrario que el propio duende, pecamos de falta de ambición. ■

Más información

■ Borges, Jorge Luis

Otras inquisiciones.

En *Obras completas* (Tomo II 1952-1972). Emecé Editores, Barcelona, 2000.

■ Cave, Nick

The Love Song.

Another Magazin. 31 de marzo de 2020. Disponible en: <https://www.another-mag.com/design-living/12391/from-the-archive-the-love-song-a-lecture-by-nick-cave-tilda-swinton>

■ García Lorca, Federico

Juego y teoría del duende.

Athenaica, Sevilla, 2018.

■ León, José Javier

▶ *De Federico a Silverio, con amor.*

Universidad de Granada, 2020.

▶ *El duende, hallazgo y cliché.*

Athenaica, Sevilla, 2018.

■ Real Academia Española.

▶ *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*

Madrid, Espasa Calpe (DVD-Rom), 2001.

El flamenco, entre estética y ética

Un mundo estructurado por tensiones históricas

EVE BRENEL

UNIVERSIDAD SORBONNE NOUVELLE

El flamenco es un arte plural que se compone de expresiones de distinta naturaleza y se produce en contextos diversos (contextos de *participación*, en las fiestas y reuniones, y de *representación*, en el espectáculo). Es interpretado por profesionales y aficionados, gitanos y payos, lo que cristaliza por ejemplo en estilos de interpretación calificados como “gitanos” o “andaluces”.

Estas categorías de “fiestas/espectáculos” y “gitanos/payos (o andaluces)” se piensan y se presentan muy a menudo como opuestos, incluso en las producciones científicas. Estas oposiciones se remiten a los orígenes del flamenco e incluso también a la cuestión de su autenticidad y pureza.

Los orígenes del flamenco son objeto de debate, principalmente en torno a la identidad de sus creadores: gitanos o andaluces (payos), pueblo anónimo o artistas profesionales. Hoy en día, los estudios históricos, musicológicos y etnomusicológicos demuestran que el flamenco, como género musical y músico-coreográfico original, es históricamente el resultado de los intercambios y aportaciones mutuas entre gitanos y payos, de y en Andalucía. Además, las formas que componen el flamenco se han ido forjando y transmitiendo, tanto por artistas profesionales como por aficionados (anónimos o no), en un constante ir y venir entre contextos privados informales (fiestas familiares y de vecinos, fraguas, tabernas...) y contextos

profesionales (academias, cafés de cante, tablaos...).

Esas oposiciones en torno a los orígenes del flamenco aparecen también relacionadas con la idea de autenticidad o “pureza” del flamenco. Así, ya Demófilo en 1881 criticaba a los artistas no gitanos y al entorno profesional del flamenco que,

en su opinión, amenazaba su autenticidad y su futuro.

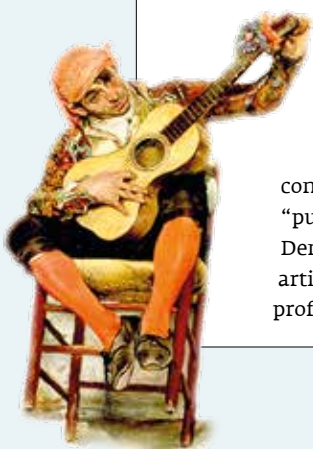
En este sentido, el concurso de 1922 nació de las reflexiones e inquietudes de algunos artistas e intelectuales, entre ellos Manuel de Falla y Federico García Lorca, sobre la evolución del flamenco profesional. Los promotores de este concurso tenían la ambición de salvar, y a la vez dignificar, el “cante jondo” o “cante primitivo andaluz”, entendido como arte del pueblo anónimo andaluz, en el que estaban incluidos los gitanos. Así, en los movimientos de “purificación” que recorren la historia del flamenco, surge una ecuación entre gitanos y/o pueblo/aficionados = pureza = *jondo*, frente a la ecuación: payos y/o profesionales = degradación del flamenco = *chico*.

Las categorías de “gitano” y “payo” (o “andaluz”) se siguen utilizando para definir y evaluar las actuaciones de los artistas o para evocar los gustos personales, y los debates entre “puristas” y partidarios de la innovación siguen estructurando el mundo del flamenco. Aunque también se observa que los debates entre “gitanistas” y “andalucistas” han ido perdiendo vigencia conforme la influencia de los escritos de Antonio Mairena y Ricardo Molina disminuía, mientras que los estudios científicos sobre el flamenco crecían.

La realidad actual de los artistas flamencos revela que son tanto gitanos como payos, y que expresan y viven el flamenco en contextos informales privados y profesionales por igual. La estética del flamenco es plural, marcada por estas diferentes polaridades: gitana y andaluza, popular/de aficionados y profesional. El “flamenco” es todo eso al mismo tiempo. Esas distintas polaridades son parte integrante de su realidad pasada y presente: fiestas familiares, de barrio o entre profesionales y aficionados, espectáculos tradicionales, propuestas artísticas innovadoras de profesionales (criticadas por unos y alabadas por otros), etc. Sin embargo, estos binomios siguen siendo considerados como opuestos, y su dialéctica muy poco analizada y comprendida.

ANDALUCÍA Y EL FLAMENCO

Quando nos interesamos por el flamenco nos encontramos con la siguiente paradoja: aparece a menudo en los textos y en los documentales como una expresión popular, con las fiestas como marco de expresión principal (fiestas familiares, de barrio o de aficionados y profesionales), pero al mismo tiempo, el flamenco también se conoce a través de eventos y de sus artistas profesionales (espectáculos, conciertos y discos). Por otro lado, aunque el flamenco se asocia en gran medida a los gitanos, en el imaginario colectivo y en muchos libros y reportajes, encontramos que los artistas profesionales, conocidos y/o reconocidos, son tanto gitanos como payos.





Museo Casa de los Tiros de Granada.

Cuadro de la zambra gitana. Fotografía de José García Ayola. Hacia 1890.

Nuestro objetivo es, por tanto, comprender cómo gitanos y payos, profesionales y aficionados participan en la producción del flamenco como género artístico reconocido como tal, y cuál es el papel de las fiestas y las actuaciones en este arte. ¿Cómo contribuyen estos diferentes actores y contextos de expresión a la existencia del flamenco?

UN MUNDO ARTÍSTICO. Es una realidad empírica que profesionales y aficionados, gitanos y payos, participan juntos tanto en fiestas “para nosotros” como en espectáculos. Comparten formas de hacer y referencias comunes y, con frecuencia, se

refieren a sí mismos como “flamencos”. Para entender la participación de estos actores en la producción del flamenco como género artístico, debemos revisar y ampliar nuestra concepción espontánea del arte, porque cuando pensamos en el arte, pensamos de manera inconsciente en las obras y en sus creadores: los artistas. Sin embargo, para que exista una obra de arte, un espectáculo o un disco, debe haber un artista o varios artistas, pero también una cadena de cooperación entre diferentes actores, en la que cada cual desempeña un papel para que la obra final exista. Así, por ejemplo, para que surja el espectáculo flamenco al que asistimos en un teatro, ha

sido necesaria la colaboración de muchas personas: desde luego, los artistas (cantaores, guitarristas, bailaores...), pero también los técnicos de luces y sonido, los diseñadores de vestuario, los gestores del teatro y los programadores de los espectáculos, entre otros. Incluso los críticos de flamenco participan en el proceso, en el porvenir de la obra.

Para participar en la *acción colectiva* de producir un arte (en el sentido del sociólogo Howard Becker), los actores de un mundo del arte comparten “presupuestos comunes, que les permiten coordinar sus actividades de forma eficaz y sin dificultades”. En trabajos anteriores, demostra-

Un estudio realizado en Granada

■ Este análisis se basa en un trabajo etnográfico de larga duración, en el que se han combinado la observación participante y las entrevistas. Hemos realizado el trabajo de observación participante en el curso de varias estancias largas, de dos a tres años, a lo largo de más de veinte

años, principalmente en la ciudad y la provincia de Granada, pero también en diversas estancias puntuales tanto en Granada como en Jerez y Sevilla. Hemos realizado entrevistas a cincuenta y seis artistas profesionales y aficionados, gitanos y payos. Y hay que señalar que los aficionados

no practicantes entrevistados desempeñan diversas funciones: directores de peñas, bares y locales de flamenco, críticos de flamenco, managers... Este enfoque se complementa con un estudio estadístico sobre la trayectoria de 323 artistas profesionales del flamenco.



Un baile de cañil en el barrio de Triana (1874), de Gustave Doré.

Grabado incluido en el volumen *Viaje por España* de Charles Davillier (siglo XIX).

mos que los profesionales y aficionados comparten, más allá de estas *convenciones*, una cultura común; esa cultura se plasma en formas de hacer, pensar y sentir que se movilizan en su relación con el flamenco. Esta cultura se construye y evoluciona a lo largo del tiempo, en el constante ir y venir de las experiencias flamencas de las fiestas y los espectáculos, contextos en los que los actores se desenvuelven y que forman parte de su relación con el flamenco, así como de la historia de éste.

LAS FIESTAS. Las fiestas (y reuniones de cante) tienen orígenes diversos: fiestas familiares, fiestas de barrio y fiestas entre profesionales y aficionados. Aquí analizamos estas últimas, en las que están participando aficionados y profesionales, gitanos y payos. Suelen surgir de forma espontánea, en lugares de sociabilidad flamenca (bares, peñas), o después de un espectáculo.

Los participantes se colocan siempre en círculo, creando así un espacio íntimo de “entre-soi”, donde todos pueden ver a los demás. Buscan crear las condiciones adecuadas para que todos se sientan cómodos (“a gusto”), y permitir y animar así la expresión espontánea del cante, el toque y el baile. “Estar a gusto” es muy importante tanto para los profesionales como para los aficionados e incluso es una condición necesaria para que cada cual pueda desplegar su arte en estos contextos. Aquí, cada uno se expresa libremente y porque le apetece en ese momento. La expresión “no se

canta forzado”, recurrente, marca claramente la diferencia con los contextos profesionales.

Nadie es designado a priori como intérprete: cada quien puede tocar, cantar o bailar según sus capacidades y sus ganas o estado de ánimo en ese momento, lo mismo da que sea un aficionado o un profesional. Todo el mundo es también “público” en un momento u otro, y la actividad de recepción participa plenamente en la expresión artística del momento, marcando las palmas y el jaleo. Esta participación requiere conocimientos y habilidades para marcar el ritmo correctamente, así como para saber lanzar un *olé* u otras palabras de ánimo o piropeo en el momento adecuado: a compás, a propósito y sin molestar al artista.

La expresión flamenca es aquí espontánea e improvisada. A menudo un guitarrista empieza a tocar hasta que un cantaor empieza a cantar. O un cantaor, a quien le apetece cantar en ese momento, hace voz para llamar a la guitarra, o pide a alguien que le acompañe en un determinado palo. Los cantaores y los guitarristas se turnan durante el transcurso de la velada, dependiendo de sus ganas y de su estado de ánimo en ese momento. Los cantaores pueden interpretar todos los *palos* (trágicos o alegres, a compás o libres). No hay limitaciones de tiempo y pueden cantar durante una hora solo por soleá, por ejemplo. Durante los cantes alegres y rítmicos,

alguien del público puede levantarse y bailar, a menudo seguido por otros, que se turnarán en el círculo. El baile es improvisado, en *pataítas* cortas, en diálogo con el cante y la guitarra. Aquí se privilegia la expresividad sobre la estética formal.

Todas estas reglas implícitas pretenden crear las condiciones para que pueda surgir el “duende”, un momento de intensa emoción y comunión entre los participantes, que ellos describen como un “estado de gracia” o un “momento de verdad”. El duende es imprevisible y no se puede controlar; no se debe esperar, o surge o no surge. Depende tanto de los artistas como de quienes los escuchan y miran. Los flamencos consideran que “saber escuchar es un arte”, y tienen un dicho: “saber escuchar es más difícil que saber cantar, tocar o bailar”.

En este sentido, las fiestas privadas son rituales de creación y autoafirmación de la comunidad flamenca, ya que “los ritos son los medios por los que el grupo social se reafirma periódicamente”, como explicó el sociólogo Emile Durkheim. En las fiestas, los flamencos forman una comunidad, unida por la afición al flamenco, entendida no sólo como una afición común, sino que también implica el compartir conocimientos, referencias y valores específicos. Más allá de las oposiciones entre gitanos y payos y de la segmentación social entre profesionales y aficionados, estos rituales crean, a la vez que refuerzan, el sentimiento común de pertenencia de los flamencos.

Las actuaciones flamencas tienen lugar en diversos contextos, desde

Los orígenes del flamenco son objeto de debate. Ya Demófilo, en 1881, criticaba a los artistas gitanos y al entorno profesional del flamenco que, en su opinión, amenazaba su autenticidad y su futuro

Chano Lobato y Juan Habichuela en una imagen tomada en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada de 1998.



Foto: Pablo López Ramírez.

las peñas y los tablaos hasta los mayores escenarios nacionales e internacionales, pasando por los festivales de verano, los teatros y los festivales de proyección internacional. Los actores están separados espacialmente y actúan según su estatus: los artistas profesionales cantan, tocan o bailan en el escenario; los espectadores, situados frente a ellos en el auditorio, escuchan y atienden. Los artistas responden a un contrato y su acción está orientada a la búsqueda de la calidad artística; insisten en que tienen una responsabilidad y que deben cumplir.

Aquí, la actuación de los artistas no es espontánea, está preparada y se puede dejar un espacio variable a la improvisación. En los tablaos, por ejemplo, hay mucha improvisación porque los artistas no ensayan juntos, se van ajustando unos a otros según códigos precisos que rigen la estructuración de una coreografía "tradicional". En cambio, un ballet flamenco está totalmente coreografiado y ensayado, incluso con los músicos. Existe toda una gama de actuaciones entre los dos, con una relación variada entre la preparación y la improvisación. Las actuaciones de los artistas están sujetas a una estructuración del tiempo restrictiva:

además de la duración total del espectáculo, que es limitada, los cantos que canta el cantaor, por ejemplo, no deben exceder de unos minutos. Además, el repertorio suele ser variado y se pueden bailar todos los palos rítmicos, incluidos los de carácter trágico, seguiriyas, por ejemplo.

Sin embargo, si los artistas y los espectadores están identificados y separados físicamente, a menudo existe una comunicación, si bien limitada, entre los flamencos del público y los artistas del escenario: es común que aficionados o profesionales del público dirijan palabras de ánimo y halago a los artistas del escenario. A veces también los artistas les responden, y asistimos a intercambios entre los artistas en el escenario y los flamencos en el público. Por otra parte, los artistas en el escenario, en muchas actuaciones (salvo en las de tipo "ballet"), se animan y apoyan unos a otros con las palmas y el jaleo. Además, el "fin de fiesta", que es una representación de un momento de fiesta en el escenario, ha terminado por ser algo consolidado.

La estética del flamenco es plural, marcada por estas diferentes polaridades: gitana y andaluza, popular/de aficionados y profesional. El "flamenco" es todo eso al mismo tiempo

En los eventos en los que los flamencos aparecen claramente como comunidad frente a un público profano, los artistas no solo ganan visibilidad, sino reconocimiento social. Se neutraliza así el estigma que todavía puede aparecer en el imaginario colectivo en el que se asocia a las fiestas privadas con costumbres de borrachos y gentes "de mala vida". El espectáculo actúa así como un rito de institución, que legitima y consagra a los artistas flamencos como portadores de un don particular. De este modo, se les dota de un valor social positivo, el del flamenco "dignificado".

UNA CULTURA COMÚN. Profesionales y aficionados comparten una cultura común, que se construye y redefine a lo largo del tiempo a través de estas experiencias colectivas, y que se plasma en universos de referencia: una memoria colectiva, un lenguaje flamenco y la afición.

Los flamencos comparten una memoria colectiva, en la que se integran el recuerdo de los "maestros" y el de un pasado de miseria. Así, las formas y el contenido del

flamenco están estrechamente vinculados a la memoria de los "Antiguos". Los maestros del pasado son la historia del flamenco



Gitana ensayando ante sus compañeras de zambra (1925). Postal.
Fotógrafo: Torres Molina.

porque lo forjaron, lo transmitieron y lo transformaron. Los actores establecen una relación afectiva con ellos: se interesan por sus vidas, evocan sus personalidades, se cuentan anécdotas sobre ellos. Las propias formas del flamenco son portadoras de esta memoria: cantar, bailar o tocar la guitarra constituye siempre una evocación de algunos de aquellos maestros. Los aficionados reconocen estas referencias, que mediatizan su recepción. En la interacción entre los artistas y los aficionados, se implementa esa memoria flamenca, que, además, condiciona su experiencia estética y emocional.

Además, los flamencos suelen remitirse al pasado del flamenco y de sus intérpretes para explicar lo que es, su esencia y lo que expresa. Este pasado es el de la dominación económica y social que vivieron los flamencos durante el siglo XIX y hasta los años 1970, cuando la mayoría de los artistas no vivía (o vivía muy mal) de su arte. El cante es un medio privilegiado para transmitir esta memoria social a través de las generaciones. En efecto, muchas coplas aluden a la pobreza, al hambre, a la injusticia social y económica, a la enfermedad o incluso a la cárcel. El recuerdo del pasado es a la vez una forma de conectar con los “Antiguos”, con la “gran familia” del flamenco, y una forma de reforzar el sentido de pertenencia y la identidad social común.

Por otro lado, tanto en el cante como en los intercambios verbales, los artistas y aficionados utilizan un lenguaje compues-

to por una mezcla de andaluz, caló (el lenguaje de los gitanos españoles) y términos específicamente flamencos. El andaluz se caracteriza principalmente por su pronunciación (una serie de variedades fonéticas y de entonación regionales del castellano), que lo hace identificable. Los préstamos del caló forman parte del repertorio de las coplas y son utilizados por los cantaos gitanos y payos. En los intercambios verbales, los préstamos del caló varían, estando más extendidos entre los gitanos y los payos más próximos a ellos. Los términos específicos del flamenco están directamente vinculados a este arte: designan los diferentes *palos*, los artistas, los diferentes tipos de voces... Así, el lenguaje flamenco, a través de su pronunciación y de sus usos léxicos, remite a los componentes principales del mundo flamenco: lo andaluz y lo gitano.

Finalmente, profesionales y aficionados, gitanos y payos, comparten la afición, la pasión por el flamenco, que es una íntima combinación de amor, emoción y conocimientos. Como público iniciado, comparten conocimientos y habilidades que les permiten entender el flamenco. Entender se refiere a dos dimensiones esenciales: por un lado, la capacidad de sentir el flamenco y las emociones que transmite, gracias a una sensibilidad agudizada por la experiencia y las referencias compartidas; por otro lado, también im-

plica conocer y reconocer los diferentes palos y formas del flamenco y ser capaz de valorar la actuación de los artistas.

Centrémonos en este segundo aspecto. Los actores establecen colectivamente criterios de calificación (de carácter estético y ético), que les permiten definir y evaluar las producciones de los artistas. Los criterios estéticos son objeto de debates, organizados principalmente en torno a las oposiciones entre puristas y partidarios de la innovación, y entre gitanos y payos o entre el carácter gitano y el carácter payo.

Así, los “puristas” consideran que “todo está hecho” y no aceptan ninguna innovación por parte de los artistas, que, según ellos, deberían mantenerse estrictamente fieles a los cánones marcados por la tradición. Por el contrario, los heterodoxos aceptan las innovaciones, dentro de ciertos límites y según ciertos criterios, que varían de uno a otro. Según ellos, el flamenco debe evolucionar para seguir vivo; debe incluir las innovaciones “válidas” de los artistas porque, de lo contrario, acabaría convirtiéndose en una pieza de museo. Por lo tanto, los debates giran esencialmente en torno a la frontera entre lo que está permitido o no en términos de innovación, en relación con los cánones del flamenco, con la tradición.

La oposición entre gitanos y payos se plasma en rasgos particulares (cualidades, facultades, gustos) atribuidos a los artistas

y a los aficionados, según sean gitanos o payos. Así, por ejemplo, se suele considerar que los cantaos gitanos tienen voces más

El cante es un medio privilegiado para transmitir su memoria social a través de las generaciones. Muchas coplas aluden a la pobreza, el hambre, la injusticia, la enfermedad o incluso a la cárcel



recias, ásperas y roncadas, mientras que las de los cantaores payos son más bien claras, agudas y vibrantes, o que los artistas y aficionados gitanos tienen un mayor sentido del compás que los payos. Estas oposiciones permiten caracterizar y calificar las estéticas y estilos de interpretación dentro del flamenco, pero de ninguna manera se pueden esencializar. En efecto, aunque los tipos de voz puedan distinguirse y nombrarse mediante adjetivos atribuidos a gitanos o a payos en las representaciones colectivas, lo cierto es que algunos cantaores gitanos tienen voces “laínas” (finas, agudas y vibrantes), mientras que algunos cantaores payos tienen voces “afilás” (recias, ásperas y roncadas). Del mismo modo, algunos bailaores payos tienen un estilo calificado como “gitano”, mientras que otros, gitanos, tienen un estilo “andaluz”. Más aún, se considera que muchos, gitanos o payos, tienen un estilo “gitano-andaluz”.

Si los criterios estéticos son objeto de debate, los criterios éticos son un factor de unión y de cohesión. En concreto y en especial, un buen artista es también y sobre todo un “buen aficionado”. Esto significa, en primer lugar, que es humilde y que nunca termina de aprender: se asegura de seguir profundizando en el conocimiento de la tradición, pero también de la obra de sus contemporáneos. Además, un artista “buen aficionado” actúa de acuerdo con los valores del grupo; su enfoque está guai-

do sobre todo por el interés del flamenco antes que por el suyo propio; está “al servicio del flamenco”, buscando contribuir a su calidad y reconocimiento. Por último, el artista “buen aficionado” se preocupa por la opinión de sus compañeros, profesionales y aficionados.

PARA CONCLUIR. Más que oposiciones, pensamos, a la luz de lo anteriormente dicho, que los binomios gitanos/payos, privado/espectáculo y tradición/innovación son más bien tensiones, que están estructurando el mundo del flamenco. La dinámica de estas tensiones permite comprender la pluralidad estética de este arte, así como su redefinición a lo largo del tiempo. Nos permite entender el hecho de que nunca deja de evolucionar, mientras sigue manteniendo su identidad estética y ética. La tradición se redefine a lo largo de las generaciones y por las propuestas de los artistas, más o menos innovadoras, a veces incluso vanguardistas, y cuando son retomadas por otros se integran finalmen-

Baile por bulerías.

Óleo de José García Ramos (1884).

te en la tradición. Por lo tanto, es el tiempo el que permite identificar qué innovaciones de los artistas se integrarán finalmente en la tradición.

El flamenco, como arte vivo y original, es el resultado, en cada momento de su historia, de las aportaciones, interacciones y tensiones entre puristas y partidarios de la innovación, entre gitanos y payos y entre contextos de fiestas “pa’ nosotros” y contextos profesionales. Estas tensiones e interacciones son constitutivas de este arte, cuya identidad estética está íntimamente ligada a la cultura del grupo y a su dimensión ética. ■

Más información:

■ Brenel, Eve

“Hacerse cantaor: un proceso de socialización al mundo del flamenco”, en *Música oral del Sur*, Junta de Andalucía, nº 7, 2006.

■ González Miguel Ángel

“El tocaor que iba para bailaoor y que hubiera querido ser cantaor. Juan Carmona y la dinastía de los Habi-chuela”, revista *Candil*, N°127, año XXIII, mayo-junio del 2000, pp. 3763-3773.

■ Leblon, Bernard

Flamenco.

Cité de la Musique, Actes Sud, París, 1995.

■ Navarro García, José Luis y Ropero Nuñez, Miguel (dir.)

Historia del flamenco.

Tartessos, Sevilla, 1995.

Un buen artista es un “buen aficionado”. Esto significa que es humilde y que nunca termina de aprender: se asegura de profundizar en el conocimiento de la tradición y en la obra de sus contemporáneos