



Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 6. Año 2005

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

JUNTA DE ANDALUCÍA
Consejería de Cultura

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Presidente y Fundador

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Director

MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo de Redacción

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo de Redacción

ÁNGEL MEDINA

MOHAMED METALSI

JOSEP MARTÍ

MANUEL LUNA

ESTEBAN VALDIVIESO

DAVID COPLAN

SUSANA ASENSIO

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

MANUEL LORENTE RIVAS

MARTA CURESES

MANUELA CORTÉS

STEVEN FELD

CARMELO LISÓN TOLOSANA

JOSÉ MANUEL GAMBOA

Secretaria del Consejo de Redacción

MARTA CURESES

Secretaría Técnica

ISABEL SÁNCHEZ OYARZÁBAL

CARLOS ARBELOS

Diseño

JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión

LA GRÁFICA, S.C.A.N.D. GRANADA

Depósito Legal: GR-487/95

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

Edita

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

El flamenco como transculturación.

Manuel Lorente Rivas

Antropólogo y cantaor.

I.- Introito

El presente ensayo es el resultado de un largo proceso que en antropología de la música –David Coplan, 2002– se denomina “etnografía ejecutante”. Después de culminar una tesis doctoral en Antropología Social y Cultural en el año 1999 y publicar en la editorial universitaria mi libro: *Etnografía Antropológica del Flamenco en Granada* (2001), he tenido oportunidad de participar como conferenciante y articulista en una serie de eventos y revistas científicas como en Oviedo en 1999 y 2000, Granada, 2000, 2002 y 2003, Tanger 2001, Música Oral del Sur y Archivo Antropológico Mediterráneo que orientaron mi interés hacia los procesos de cambio por interacción de sistemas, más allá del mero ámbito de la especificidad etnocéntrica.

De forma paralela y alternando con la etnografía reflexiva de la música, desde el año 2000 hasta ahora he realizado recitales como cantaor flamenco profesional en tres continentes: Tanger, Assilah y Rabat, en Marruecos; París y Belfort en Francia; Granada, Murcia, Almería, Huelva, Madrid y Salamanca en España; Isla de Guadalupe en las Antillas. Proceso experiencial y artístico que ha culminado con la grabación y edición de un CD de cante flamenco clásico a finales de 2003.

Esta doble identidad social real, de antropólogo y cantaor flamenco profesional, podría dar lugar a la disolución de la relación sujeto-objeto del método científico por efecto de la identificación y acabar en una suerte de discurso presentista de carácter narcisista. La solución al problema está en saber estar, entrar y salir en los diferentes mundos e interpretar cada papel en su contexto y momento oportuno. Estos viajes de ida y vuelta a mundos diferentes pero complementarios constituyen un proceso de interacción que va más allá de una simple escaramuza universitaria de observación participante y posterior etnografía para la galería académica. En mi personal hibridación, creación artística y reflexión antropológica pretenden avanzar en un frente de liberación de estereotipos identitarios al uso.

En otros contextos he tenido oportunidad de tratar más extensamente este asunto y en resumidas cuentas no creo que la doble identidad social o profesional sea algo patológico ni obstáculo para oficiar con solvencia y autoridad en los dos ámbitos. Antes bien, creo que puede ser la culminación de ese necesario “cambio de piel” que dice el antropólogo Carmelo Lisón llevado hasta sus últimas consecuencias, y la mejor forma de obtener la necesaria familiaridad para etnografiar y crear con autoridad; para mi son dos mundos diferentes y complementarios, los sucesivos viajes de ida y vuelta enriquecen mi experiencia y capacidad reflexiva a la hora de ejercer estos oficios, posibilitándome ir más allá de lo dicho y hecho hasta ahora.

Tanto el arte flamenco como la académica antropología tratan lo universal desde lo específico original y las dos requieren de la empatía para con lo humano como cualidad sensible de sus actores. De otra parte, tienen de diferente que uno es fundamentalmente arte y por tanto, especialmente sensible e intuitivo, aunque no exento de saber y conocimientos técnicos. El otro, es una forma de pensamiento y método que constituye un saber académico, que investiga, describe, compara, interpreta y pone en contacto las culturas, partiendo del trabajo de campo.

En el primero, después de un largo y tortuoso aprendizaje, miedo e indecisión, ya que no hay enseñanza reglada ni títulos que lo validen, los roles y rutinas profesionales consisten en ensayos, viajes y actuaciones en las que se interpretan los repertorios propios del género. Su posición estructural se podría definir como precaria y sujeta a altibajos laborales y emocionales que afectan a la autoestima y posibilidades de una vida normal. La identidad virtual del artista flamenco es generalmente negativa y se les incoa una serie de dispendios disipativos y comportamientos compulsivos que dan lugar a su estigmatización social, que no excluye la existencia minoritaria de excepcionales figuras de gran reconocimiento y proyección socio cultural.

En el segundo, los roles y rutinas, después de una enseñanza reglada, oscilan desde la lectura crítica y transmisión del saber a través de la docencia, hasta la investigación, reflexión y escritura de un pensamiento reconocido institucionalmente y axiomático. Sus comportamientos suelen ser comedidos y en su posición estructural goza de reconocimiento, estabilidad y honorabilidad. Su ámbito de acción suele ser el universitario y con tal motivo, en algún momento de su carrera, generalmente y casi que exclusivamente durante la realización de su tesis doctoral, llegan a realizar algún que otro trabajo de campo. También se da el caso, de que unos pocos puedan elevarse y proyectarse socio culturalmente en su función y compromiso intelectual más allá del medio académico docente.

El debate sobre la autenticidad y autoridad, pone en cuestión la idoneidad de la posición nativa o extranjera de los antropólogos y de los flamencos. En los dos casos, el cuestionamiento se resuelve con el grado de familiaridad con el tema, sensibilidad con lo humano, factura técnica literaria o musical y excelencia expresiva en el dominio de la interpretación, tanto si se es nativo como extranjero.

Por otro lado, la acción sociocultural de la antropología o aplicabilidad más allá de las docencias universitarias, pasa por la llamada aplicabilidad y/o ingeniería cultural. La cuestión resulta estimulante y enriquecedora al introducir capacidad reflexiva en el mundo artístico y compromiso social en la acción cultural de los antropólogos.

El recuerdo de lo vivido, los estudios anteriores y las reflexiones realizadas durante este tiempo serán la base de este ensayo en el que utilizaré como perspectiva y “transferencia” teórico interpretativa la noción de “transculturación”, entendida como proceso de cambio por interacción de sistemas que da lugar a nuevas realidades “compuestas y complejas”. La noción fue acuñada por el etnólogo cubano Fernando Ortiz y sirvió para introducir claridad frente a otras nociones como aculturación, enculturación y sincretismo, que se utilizaban para explicar los procesos de hibridación social y cultural. La noción está resultando especialmente fértil para explicar los resultados del acelerado proceso de cambios por

interacción que devienen del actual estado de globalización que trasciende las tradicionales fronteras territoriales y contactos por contigüidad.

El arte flamenco es un género de música oral originario del sur de España, que emerge en el siglo XIX y en la actualidad disfruta de un amplio reconocimiento internacional. De las tres vertientes desarrolladas: cante, toque y baile, es en el primero dónde reside la matriz y principal fuerza expresiva. El hiperbólico lamento, la fragmentación melódico melismática y su especial lírica “popular” de emociones básicas están diseñadas para conmover, el cantaor interpreta e incoa sobre el oyente la adversidad en una especie de drama trágico musical psicoterapéutico. La eficacia y universalidad del género se ha demostrado por su difusión y adopción internacional, pese a ello, el imaginario del flamenco está poblado de estereotipos etnocéntricos, mitopoéticas y estigmas que actúan como un lastre de confusión y misterio que lo hacen especialmente atractivo para las ciencias sociales.

Durante las dos últimas décadas se ha operado un acelerado proceso de cambios en el flamenco que han dado lugar a lo que podemos llamar un modelo actual, diferenciado del tradicional. Si utilizamos el esquema propuesto por la antropología estructural de Levi-Strauss para los sistemas de comunicación podemos hacer dos conjuntos que nos aportarán claridad más allá de las posiciones diacrónicas, argumentos apasionados y descalificaciones entre tradicionalistas e innovadores, tan propia de los aficionados y eruditos del mundo flamenco. Podemos proceder por tanto, a establecer una descripción y comparación que nos permita focalizar y explicar las principales procesos de cambio por transculturación que intervienen en la configuración del arte flamenco.

II.- Modelo tradicional

El contexto territorial en el que emerge el flamenco es el ámbito local-regional del sur de España; emerge durante el siglo XIX a la par que la economía de mercado y esta es la primera transculturación fácil de observar. Las emigraciones y aparición de nuevos centros de encuentro como las explotaciones mineras, ciudades y otros trabajos temporeros componen el decorado de dispersión, fragmentación y recomposición socio cultural para la espectacularización de nuestro arte que emerge de la descomposición del mundo tradicional de reinos y repoblaciones del sur, decantándose de los diferentes calendarios y prácticas diletantes de los diferentes folclores festivo-rituales, hasta estilizarse a través de la competencia profesional que ofrece la aparición del mercado y la oportunidad para transformarse en espectáculo remunerado y por tanto, reconocido.

La configuración del repertorio artístico flamenco como un conjunto, expresa los avances de la comunión y relación sociocultural en el ámbito local-regional, los palos del flamenco suelen tener un origen local y un desarrollo estilístico profesional que acaba encuadrándose en los repertorios de los profesionales y constituye un conjunto plural que expresa la suma de identidades locales y regionales, en una lógica metonímica, y metafórica una vez que se desgaja de sus lugares e intérpretes para incoarse sobre el conjunto como el “alma regional”. Desde el variopinto eje temático expresivo del folclore hispano hasta el carácter trágico como nódulo central poético del arte flamenco hay un cambio que solo se puede explicar por la

transferencia por contigüidad que se opera desde el imaginario religioso de la hiperbólica contrarreforma católica; será por tanto, la imaginería barroca de la semana santa con su dramatización del sufrimiento, la representación del “mayor dolor” y sus deslizamientos analógicos, el paradigma expresivo de la cultura flamenca. Esto es fácil de observar en los repertorios y grabaciones históricas de los artistas clásicos del género e incluso hoy día en la forma de sentir y vivir la Semana Santa en el sur de España. El cante flamenco por saetas condensa y dramatiza toda la expresividad emotiva del cante jondo, la catarsis emocional es terapéutica y axiomática para el individuo y para el conjunto social. Es por tanto, otro importante eje de transculturación en la configuración del arte flamenco.

El mercado para el flamenco adquiere dos formas de realización que podemos diferenciar como capitalista y primitiva, mientras en la primera se aplican criterios de producción e inversión, con una planificación, comedimiento del gasto y previsión de ingresos para el evento artístico; en el segundo se realiza un hiperbólico dispendio como medio de obtener prestigio y legitimar posiciones de prestigio y poder.

La economía y mentalidad capitalista y primitiva del flamenco llegan hasta la actualidad, entre la primera encontramos los Cafés Cantantes, la Opera Flamenca y la industria discográfica, entre la segunda encontramos las juergas disipativas, más o menos espontáneas o “cantes de cuarto”, protagonizadas por el señorito que realiza el gasto y más tarde los festivales institucionalizados con sus dispendios axiomáticos. En algunos momentos las cosas han ido paralelas y en otros se han producido tensiones y exclusiones, como es el caso del acoso, estigmatización y derribo que padece la Opera flamenca a manos de las instituciones franquistas que convierten y monopolizan el evento flamenco en una ceremonia institucional, en nombre de lo que ellos llaman “la dignificación”, que expresa una purificación endogrupal de las prácticas flamencas disipativas y supone por tanto, una economía moral que reviste la misma lógica del “dispendio disipativo”, aunque orientado de manera axiomática en la política cultural. Esta estigmatización hará que las juergas y sus dispendios disipativos y consumos compulsivos pasen a la trastienda de las prácticas flamencas.

De manera, que todavía hoy en día, la mayoría de los eventos flamencos son deficitarios económicamente, no hay ni rastro de criterios, ni mentalidad empresarial. Sobre la planificación programática prima el dispendio axiomático como fórmula. Encontramos por tanto, otra transculturación en la interacción del arte flamenco y la política cultural de las instituciones que legitiman su liderazgo con la inversión y orientación de los recursos en un sentido axiomático.

Será esta combinación de institucionalización ceremonial de la lógica primitivista del dispendio y la histórica elevación de cachés de los artistas como medio de control del mercado, junto al mantenimiento de la mentalidad y roles disipativos en las trastiendas del género, lo que dará lugar a la culminación de un modelo estereotipado de autenticidad, que generará una de las peores crisis en la historia del arte flamenco y la prematura y traumática muerte de Camarón de la Isla en 1992, fecha de referencia para el declive del modelo tradicional.

El mítico cantaor encarnará la identidad virtual del flamenco. Lo bueno y lo malo, señor de los estigmas y de la excelencia artística, famoso por sus adicciones y resistencia a la domesticación, que llevará esta lógica hasta el final y culminará la encarnación el mayor dispendio que es la propia muerte. Constituyendo de esta forma, la culminación traumática de un modelo de autenticidad y de toda una lógica primitiva - casi que chamánica- por la búsqueda de inspiración y excelencia interpretativa a través de estados de conciencia, y la trasgresión de los límites normales. Camarón en vida fue admirado y despreciado con fanatismo, su excelencia artística y mala fama de sus comportamientos encarnaba el paradójico paradigma flamenco y ponía en cuestión todo el proceso de purificación y dignificación de las últimas décadas. Los sentimientos encontrados se resolvieron con la muerte, su encarnación del mayor dolor y dispendio a modo de chivo expiatorio. Se tornó en axiomático su ejemplo y de esta forma logró la mitificación y consagración como el más grande artista del panteón flamenco. La emulación de Camarón y la repetición del modelo provocaría numerosas muertes de artistas en los años noventa y se haría necesario la búsqueda de nuevos modelos y caminos que andar.

En este contexto radical y tradicionalmente machista, la mayor parte de los actores serán hombres, la presencia de la mujer será minoritaria y en muchos casos serán personas que no responden al prototipo de feminidad normalmente entendida.

Las peñas flamencas, aglutinadoras del mundo flamenco durante los últimos cuarenta años y sostén del proceso de “dignificación”, comedia en lo público y disipativa en la “trastienda”, se ven desbordadas por la política económica de las instituciones de las que dependen y a las que sostienen. Pronto verán mermada su actividad en la medida que los costes y cachés de los eventos y artistas superan sus posibilidades. Entretenidas en las subvencionadas programaciones de invierno y en concursos de la ortodoxia y el casticismo, se verán incapaces de controlar los cambios en el fluir artístico del flamenco; la calidad y cantidad de sus programaciones se irá mermando paulatinamente hasta perder el liderazgo y quedar en un plano residual, que devuelve al flamenco tradicional al “reparto del pan de los pobres”. Las peñas aglutinarán a gran parte del mundo de aficionados al flamenco y precisamente en este diletantismo asociativo, meritario y apasionado, muchas veces altruista y admirable incluso, encontramos una de sus limitaciones para liderar las necesidades del profesionalismo de los actores y el presente futuro en el desarrollo artístico del género

En el orden del código musical, la estructura es compuesta y compleja: modalidad en lo melódico y microintervalico del llamado “cante”, y tonalidad en lo armónico del acompañamiento guitarrístico. Los ritmos binarios, ternarios y de amalgama configuran células y acentuaciones rítmicas características, como la de los doce tiempos. El cante, basado en quejíos o lamentaciones melismáticas introductorias de los palos o formas, generalmente son piezas musicales cortas, consistentes en estrofas de tres o cuatro octosílabos. Versos que sitúan el clímax expresivo en el “ligado de tercio” o versos, además se pueden distinguir notas tenidas y cadencias melismáticas. En el timbre del cante flamenco tradicional es frecuente observar voces láneas, naturales, afillás o roncas, y toda una serie de “sonidos o ronquidos guturales y nasales”. En la emisión y recogida de la voz, estas irregularidades contribuyen

al color y dan más valor a la excelencia expresiva de la interpretación que a la belleza tímbrica y alarde de facultades de los intérpretes, tendencia fuertemente criticada durante el periodo de la Opera Flamenca y denominada “gilguerismo”.

Las formas musicales del cante flamenco se pueden dividir en libres y a compás, las primeras melódico melismáticas y las segundas sujetas a la medida rítmica, lo que implica una alternancia de voz y guitarra para los primeros y simultaneidad para los segundos.

La decantación y estilización desde el folclore hispano se puede observar con facilidad en los fandangos. Desde el fandango rural y folclórico, todavía conservado en zonas aisladas como los montes de Málaga, alpujarras y otras localidades, generalmente interpretado en grupos diletantes y instrumentaciones varias, con usos y funciones vinculadas al calendario festivo ritual de las respectivas comunidades locales y comarcales, se pasará al fandango flamenco, libre y tabernario, para después estilizarlo por la competencia y oportunidad de la profesionalización en la órbita de la espectacularización decimonónica. Posteriormente y en esta misma línea, a principios del siglo veinte, las estilizaciones de estas formas darán lugar a los llamados cantes libres.

El anclaje y raíz folclórica del flamenco, como la referencia territorial y los usos identitarios locales, se completan e hibridan con la referencia a los estilizadores o intérpretes que imprimieron su sello y dieron lugar a “escuelas” o linajes en la forma de interpretar los cantes. De forma que podemos encontrar formas y estilos que como la granaína se basan en un fandango local, que fueron estilizados por D. Antonio Chacón y otros cantaores que no eran de esa ciudad, encontrando en estos intérpretes de referencia obligada un control del código musical mucho mayor que los repetitivos y folclorizantes cantaores locales. El conjunto de las formas musicales del cante flamenco.

Se pueden dividir en cantes sin guitarra, cantes a compás y cantes libres, pero a esta clasificación formal hay que añadir la de las estilizaciones llevadas a cabo por los intérpretes que crean de esta forma referencias artístico culturales cristalizadas en el complejo repertorio flamenco.

La grandeza del cantaor flamenco está en su capacidad interpretativa y repertorio, para lograrlo tiene que trascender fronteras familiares y locales, aprender de otros a dominar los diferentes formas y estilos, cosa nada fácil en el proceso de transmisión oral, se aprende de oído y por imitación, en las buenas interpretaciones siempre se evocan y resuenan los “ecos” de los viejos cantaores, hay una relación entre las voces del panteón y la del intérprete, también en la complicidad del buen aficionado que descubre qué ancestro es el que cabalga en ese momento sobre el cantaor. El cantaor tiene que extrañarse de su localidad, viajar para asimilar a los otros, vivos y muertos, para de esta forma completar su formación y un repertorio que le posibilite un reconocimiento que le permita poder vivir de su oficio. El proceso de formación generalmente requiere de una etapa de bohemia y extrañamiento, desarraigo local, vagabundeo y acercamiento a los otros que nos recuerda un rito de paso y que de esta manera supera el ámbito de lo local en un proceso de ida y vuelta para la obtención del reconocimiento.

Este entramado dará lugar al género flamenco como conjunto plural que engloba y trasciende sin despreciar, el ámbito local-regional, provinciano y segmentario. Necesitando

de plazas neutrales y lugares de encuentro, promoción y desarrollo, como es el caso de Madrid. Alcanzada esta configuración artística, el arte flamenco se constituye en un acervo cultural que se proyecta internacionalmente como imagen y estereotipo de lo español.

En el modelo tradicional de ámbito hispano será el cante el que lidere el desarrollo del género, la razón está en la economía del modelo y en el mensaje que completa lo melódico musical. El conjunto de la obra ha quedado grabada en lo fundamental y constituye un acervo cultural de primer orden en el que podemos observar un bosque de interpretaciones de las diferentes formas que servirán como base para la transmisión e interpretaciones actuales. La complejidad del sistema posibilita la continuación y recreación del conjunto en un infinito número de combinaciones ya que los tipos de voz y tesitura, dominio técnico, personalidad, sensibilidad y capacidad expresiva, dan lugar a estilos diferenciados en las nuevas e infinitas posibilidades de interpretación para el presente futuro.

El género, “compuesto y complejo”, se ha generado en un proceso de interacción sistémica metaestructural y la acción individual es solo un parámetro más del conjunto. El género compuesto a modo de un “bricolaje” en el que los actores han sido y son legión dispone de un importante panteón y acervo referencial obligado que articula la comunidad de vivos y muertos en el tiempo y el espacio, los intérpretes a su vez se engarzan históricamente en escuelas o linajes que trascienden los ámbitos locales e hibridan de esta forma la trama cultural de la comunidad más allá de lo local. En un género oral en el que no existe enseñanza reglada, la personalidad y sensibilidad de los actores es fundamental para el éxito, se dice que “hay que nacer” con el don, también que hay que “sufrir”, además de otras cualidades artísticas, en el sur a estas personas se les reconoce desde niños y la comunidad los orienta hacia este mundo.

La posición socio estructural del artista flamenco ha sido y es la precariedad, sometido por el desarraigo y la bohemia en la mayoría de los casos, sus condiciones de vida han estado sometidas a altibajos, la identidad virtual del personaje condensa la negatividad de las adicciones, demencias, encarcelaciones, analfabetismo, primitivismo, gitanismo, etc. Estigmatizados como “borrachos y gente perdida”, los flamencos han sido apreciados por su arte y despreciados por sus dispendios. Las anécdotas de vidas al límite, hambrunas y trágicas muertes son moneda corriente en la tradición oral del género, este imaginario ha actuado como estereotipo identitario de autenticidad y parece haber llegado al límite con la muerte de Camarón. Esta forma de demostrar y evidenciar con la muerte la autenticidad del personaje hasta las últimas consecuencias nos recuerda al Cristo y la transferencia ya reseñada desde el paradigma católico de la contrarreforma católica y sus dramáticas representaciones de Semana Santa. Tras su muerte, la figura de Camarón pasó a ser representada en el medallero popular como un no va más de auténtica afición-devoción al flamenco y su más destacado intérprete.

En el ámbito de la exégesis, el flamenco queda signado como “cantes de borrachos y gente perdida” por la crítica costumbrista decimonónica, el estigma causa vergüenza en los eruditos locales que se ven afectados por las incoaciones identitarias de lo español y lo andaluz que llega a condensar simbólicamente el flamenco. Tal estado de cosas llega hasta nuestros días, pero es en el 1922, cuando intelectuales y artistas de la talla de Manuel de Falla

y Federico García Lorca, con su famoso concurso, mitopoética y fantasía de los orígenes remotos, introducen una hiperbólica defensa e inicio de la llamada “dignificación”. Proceso que se institucionalizará a finales de los años cincuenta con la organización de las peñas y festivales flamencos que conllevan la aparición de una flamencología diletante preocupada por la trascendencia y valores etnocéntricos del hecho flamenco, como es el caso del libro de Ricardo Molina que mitifica al mairénismo y delimita geográfica e interesadamente el origen de este arte, el libro se ha reeditado este año en el veinticinco aniversario de la fundación de la Bienal Flamenca de Sevilla, lo que de alguna manera ha servido de justificación ideológica para excluir a los artistas de otros territorios, provocando un descontento e indignación que se ha expresado en la prensa granadina durante estos días, el rapto de lo regional por lo local sevillano llega a ser una evidencia flagrante y las autoridades regionales han tenido que ceder a Málaga la organización de otro macroevento para los años impares.

Paralelo a este proceso, la literatura exótica y esotérica, interior y foránea, ha contribuido a oscurecer los llamados misterios de este arte, dando lugar a los “guiños fingidos” y “llamaradas temperamentales” del flamenco para turistas y otras escenografías y simbolismos fantásticos que remiten los orígenes del flamenco a tiempos y lugares arcanos y remotos. De manera que es la crítica periodística de estos últimos cuarenta años la que de alguna forma ha generado un conjunto exotérico descriptivo más aceptable y cercano a la realidad. No obstante, con una fuerte presencia de motivos temáticos repetitivos y trillados, como la fisión de los localismos andaluces por “la denominación de origen” y el todavía más trasnochado de la falacia lógico metonímica del gitanismo y sus contrarios, las recopilaciones y transcripciones de letras al modo de cancioneros, se han realizado estudios entre los que destaca el género biográfico y anecdótico.

III.- Modelo actual

Han pasado doce años de la muerte de Camarón, en este tiempo su tumba en el cementerio de San Fernando, la casa-fragua en la que nació y la Venta Vargas en la que se iniciara como profesional siendo todavía un niño, se han convertido en paso obligado y circuito turístico para los aficionados. Su inmensa y magnífica obra se ha reeditado y divulgado hasta convertirse en una de las más importantes referencias de la cultura flamenca mundial. Su obra resulta una culminación artística que abre puertas a la musicalidad del flamenco a la par que su vida y muerte encarnan de manera hiperbólica el éxito y naufragio de un modelo tradicional de cantaor que habrá que abandonar. Por este tiempo son muchos los aficionados que abandonan estos ambientes de bohemia e idealizada marginación flamenca. Por estos años, la iglesia evangélica se instala en los ambientes y barrios marginales de Andalucía.... Tuve ocasión de visitar y conocer durante el verano de 1998 el culto casi familiar que la iglesia había montado para la familia de Camarón y sus allegados en la Línea de la Concepción (Cádiz) para contrarrestar -tengo que decir que con bastante eficacia- la anomia y entropía generalizada de aquel tiempo, prácticamente casi todas las familias de aquel barrio habían sufrido en sus carnes las consecuencias de la drogadicción y sus

derivados. La militancia de los conversos al ‘culto’ era infatigable y hay que decir a su favor que su permanente dedicación a la asistencia de los necesitados resultaba una verdadera terapia social y espiritual que reactivaba las relaciones de solidaridad comunal. Pasé todo el verano con ellos y me integré en sus cultos, guardo un grato recuerdo y agradecimiento por su atención y amistad.

Sin embargo, yo estaba allí por mi relación con Camarón e invitado por Luis, su hijo mayor. En el contexto andaluz la Iglesia Evangelista es una aculturación de reciente implantación y para ellos el flamenco estaba demasiado vinculado con los consumos compulsivos y sus lamentables consecuencias, es comprensible un cierto recelo e incluso condena hacia lo flamenco y en este caso hacia mi persona. Después de varios exorcismos fui admitido en el ‘culto’ y me convertí en uno más... Pasado el verano volví a mi ciudad habitual y de esta forma me fui olvidando de esta terapéutica práctica sociocultural y espiritual, dejé de lado ofertas para trabajar en el flamenco y orienté mi trabajo en la redacción de mi tesis doctoral y ahora, –años más tarde– intento reflexionar y relacionar estos recuerdos en la trama del flamenco actual.

Pese a los intentos de ocupar el trono de la jerarquía flamenca por parte de otros cantaores, la excelencia de la obra y especial personalidad de Camarón ha seguido siendo un referente vivo y objeto de reconocimientos de todo tipo. Incluso el gobierno regional, en el año 2000 y a título póstumo, le otorga la distinción de “La Llave de Oro del Cante” principal condecoración del mundo flamenco. Me enteré del hecho por televisión desde las Antillas, dónde estaba contratado para cantar en el I Festival Internacional de la Guitarra en la Isla de Guadalupe .

En poco tiempo la horizontalidad sustituirá a la verticalidad, haciéndose más visible la pluralidad del conjunto y emergiendo nuevas formas y modulaciones del género. Lo curioso es ver como Camarón se ha transfigurado en un valor axiomático para nuestra cultura y no solo en lo artístico, también como ejemplo de lo que no se debe hacer y hay que evitar en lo personal y social, encarnando la representación dramática del mayor dolor. También sus hijos, aunque sin su presencia física, han podido crecer con su cariñoso recuerdo paternal y gracias a su herencia en derechos de autor, algo inédito en este género. La legión de imitadores integrales que surgió tras su muerte estuvieron abocados al fracaso, la representación había concluido y habría que pasar página.

Durante estos doce años los cambios se precipitaron de forma acelerada, los avances de la globalización llevaron a la mundialización del ya internacional flamenco y darán lugar a la emergencia de nuevas realidades. Lo local, regional y nacional, e incluso internacional se transforma con los avances de la globalización y el acercamiento de las culturas.

Expresión de este nuevo panorama es la aparición de foros flamencos en internet que ponen en contacto a la afición internacional. La consolidación de nuevos centros de consumo y producción estable del arte flamenco como Japón, París, Nueva York, Cataluña, etc. La concurrencia y promoción institucional del flamenco en macroeventos y festivales internacionales. Las hibridaciones musicales del flamenco en el contexto de la inmigración y los nuevos contactos interculturales generalizados. La extranjerización, feminización y nueva mentalidad de los actores. El avance e importancia de la guitarra y del baile con relación al

cante. La electrodomesticación del género y el peso de la nueva economía, la industria discográfica y nuevas expectativas profesionales, la importancia de la imagen y los medios de comunicación para lograr la ubicuidad. El cante flamenco clásico como resistencia cultural frente al peligro de disolución comercial. El flamenco y las ciencias sociales como nueva flamencología y reflexión del efecto de la globalización.

Todo este conjunto de transculturaciones nos permiten hablar de un modelo actual que pone en cuestión los estereotipos etnocéntricos, castizos, exóticos y esotéricos del modelo tradicional. Algunos de estas ideas las hemos reflexionado y presentado en el coloquio internacional de Oviedo en el año 2000 (Alcantud-Lorente).

Pero la divulgación de los nuevos enfoques no es perentoria, hay que lamentar estas dificultades pero también celebrar el contacto de los flamencólogos con los especialistas de otros géneros musicales y considerar la cosa como un proceso lento pero irreversible en el cultivo del pensamiento musical. El contacto con otros sistemas está resultando fértil, como es el caso de esta noción de la transculturación, cazada para el flamenco en aquel evento internacional y desarrollada en el coloquio internacional de Granada, con la que ahora intento forzar la explicación del misterio flamenco.

La música oral en interacción con las tecnologías de grabación, reproducción y consumo sufre un cambio que podemos llamar electrodomesticación y afecta al contacto entre creadores y consumidores que pasa de directo a indirecto y del contacto social de la escucha y ceremonialización institucional del evento, al consumo aislado, individualizado y doméstico, lo que supone una nueva economía y hábito socio cultural generalizado.

La transmisión también se verá afectada en este orden, la disponibilidad del acervo y la repetición de la escucha a placer posibilita la mejora en la transmisión de la memoria y la aparición de nuevos intérpretes en lugares alejados de los centros originarios, sin antecedentes familiares, sin contacto directo con los maestros ni necesidad de pasar por la trastienda juerguística. Esta transculturación trasciende la forma y la economía bohemia del artista flamenco, que tendrá que asumir comportamientos respetuosos con las inversiones económicas que se requieren para rentabilizar las inversiones, contribuir a las promociones y presencia en los medios de comunicación, en definitiva, cuidar su imagen.

Lejos irán quedando las famosas "espantás" de última hora, el cantar borrachos y otras extrañas irregularidades de la identidad virtual negativa. La música oral flamenca ha asimilado esta situación y se puede decir que en la actualidad, los que no entran en el engranaje quedan en el ámbito de la marginación y/o la folclorización diletante. La electrodomesticación entrafña por tanto, un nuevo modelo de artista más comedido, consciente e implicado en el sistema, que necesitará de la confianza de las empresas discográficas, una imagen y discurso propio para trascender en los medios y lograr la ubicuidad necesaria para rentabilizar las inversiones.

En el modelo tradicional del mundo flamenco la mayoría eran hombres y la edad un valor añadido, en el que las mujeres eran la excepción. De otra parte, es fácil imaginar que un modelo en el que la trastienda y el dispendio juerguístico jugaba un papel vital para la transmisión, no fuese un lugar idóneo para la mujer normal. Ha habido algunas excepciones y momentos, pero siempre acompañadas por sus respectivos maridos e incluso familias al

completo, como es el caso de Carmen Amaya. Concluyendo, el ambiente del flamenco tradicional es machista y como consecuencia con un predominio absoluto de hombres. Han existido en él mujeres, pero en la mayoría de los casos no han respondido a los cánones de feminidad normal.

Los actores generalmente han sido de origen humilde y curtidos en los altibajos de la precariedad y adversidades de la vida, cuando menos sensibles y familiarizados con el sufrimiento. Los receptores y primeros consumidores solventes del flamenco fueron estigmatizados como “señoritos juerguistas”. Posteriormente el consumo flamenco se hará más democrático con los espectáculos públicos, comerciales e institucionales. Con las peñas emerge el “buen aficionado”, que conoce, vive, siente e incluso lleva una práctica militante en el mundo flamenco, jugando un rol de intermediación entre los artistas y las instituciones, compartiendo la gestión de los programas y recursos durante los últimos cincuenta años de la llamada “dignificación” del flamenco. Por último, en el modelo actual, “el público” flamenco se ha desarrollado a nivel de masas, ampliando sus fronteras más allá de los tradicionales aficionados y constituye toda una comunidad internacional sensible al tema, que trasciende las fronteras etnocéntricas, territoriales, culturales, generacionales y de género.

En esta línea de focalizar y explicar los cambios acaecidos en el ámbito de los actores, podemos referirnos a uno de los últimos programas realizados por la televisión andaluza, dirigido por el poeta y flamencólogo José Luis Ortiz Nuevo, titulado “La llama viva”. La serie de programas transcurre en un escenario circular, rodeado de antorchas de fuego y una puesta en escena impecable de luces y efectos. En los diferentes capítulos aparecen uno tras otro las nuevas figuras jóvenes del flamenco. Los actores seleccionados aparecen interpretando e incluso hablando de como ven el panorama actual del mundo flamenco. Practicamente todos los que parecen llamados a continuar y liderar el flamenco están, siendo de esta forma destacados y promocionados a través y por obra y gracia del poder mediático e incluso una retórica de símbolos esotéricos.

La operación mediática es impecable, significativa y coherente con lo que venimos hablando, pero como antropólogo no me puedo resistir a analizar el conjunto discursivo audiovisual. La manía de incoar un simbolismo esotérico y milenario sobre el flamenco ya se ha vuelto una costumbre de elites eruditas iniciadas en extraños y ocultos saberes. Tema en el que han destacado los flamencólogos franceses y algún que otro nativo. Desde el punto de vista simbólico el círculo representa un espacio sagrado que une el cielo y la tierra y delimita un escenario para la consagración ritual. El fuego que acota el círculo representa la purificación y consagración de lo que allí acaece y va oficiando y presentando el poeta y director artístico y la llama viva representa la purificación de lo nuevo, algo similar a los nuevos rebaños y el fuego vivo, estudiado por el antropólogo francés Jean Cuisenier en el mundo tradicional del pastoreo rumano y que tiene antecedentes en el mundo bédico, romano y otras culturas arcanas.

Todo esto para patrocinar, destacar y legitimar el liderazgo de nuevos actores que responden al modelo actual del flamenco. El esfuerzo financiero, mediático, artístico para promocionar y destacar con todo tipo de lujos y retórica esotérica lo nuevo, sirve también

y a la par, para enterrar y ocultar lo viejo y contaminado del modelo tradicional que de esta manera es arrojado a la fosa del olvido y calcinado en el fuego eterno del sufrimiento que representa la exclusión, marginación y anomia: verdadero origen primigenio del hiperbólico y virtuoso lamento flamenco, que en definitiva es una de las explicaciones de la universalidad del género, anterior y diferente al nuevo rebaño purificado por “la llama viva”, inmaculada y sin pecado, que se promociona desde el poder económico, mediático, institucional y aliño esotérico. Como dice Carlos Arbelo, crítico del diario “Ideal” de Granada “que cantan y hacen melódico el quejío y el lamento, pero sin llegar a dolerse y sin transmitir”. Esta opinión no descalifica y se puede matizar y discutir, pero el espectáculo resulta magnífico y de manera impecable expresa el registro del nuevo panorama, despertando inquietud por la evidente fractura entre el pasado y el presente. En este proceso de cambios en el parámetro de los actores del género, el más significativo e importante es el de la feminización y en la última década hemos asistido a una numerosa incorporación de mujeres jóvenes al mundo flamenco. El fenómeno resulta coherente con la emergencia mundial de la mujer, pero implica una serie de cambios en los valores y comportamientos en los actores que requiere de explicación.

En este sentido, cualquier observador puede ver que lo que antes era minoritario y raro, ahora es casi que mayoritario y normal, la feminización responde a una tendencia mundial y es coherente con la división de modelos que hemos establecido para describir y explicar el flamenco. El modelo machista tradicional con sus estigmatizados dispendios disipativos y comportamientos compulsivos es sustituido por un modelo actual de dispendios axiomáticos y comportamientos comedidos que tradicionalmente encarna la mujer. Pero hay todavía más, mujer joven e incluso infantil, que responde a los cánones de belleza, feminidad y moralidad establecida en los modelos estéticos y mediáticos de otros géneros imperantes en el mercado musical, como es el caso de la música pop.

Esto parece dar confianza en las empresas discográficas que en pocos años han orientado y realizado inversiones millonarias para feminizar y domesticar de esta forma el mundo flamenco. Todo esto implica la exploración de nuevas temáticas sentimentales, un tanto disolventes y frívolas con relación al carácter trágico del modelo tradicional. Pero en definitiva, representa una modulación al presente futuro del flamenco y un equilibrio de intereses entre la economía moral de las instituciones con sus dispendios axiomáticos, la rentabilidad capitalista de las inversiones discográficas y el auge del género femenino comedido y axiomático como relevo del machismo compulsivo y disipativo.

Otra evidencia es la extranjerización: el atractivo del flamenco en su difusión internacional ha dado lugar a que surjan aficionados de otros países que no se han contentado con sentirlo y han pasado a practicarlo, los artistas flamencos de origen extranjero son una realidad en la actualidad y sería largo enumerarlos. Solo destacar la existencia de numerosos aficionados japoneses y espectáculos de flamenco nipón que hacen giras por todo el mundo, así como el nuevo plantel de artistas catalanes. Durante muchos años esto fue inconcebible, pero hoy día es una realidad que pone en cuestión el estereotipo de autenticidad etnocéntrico.

La confluencia de todos estos factores dibuja una nueva perspectiva en las expectativas profesionales de los artistas, que cuando menos aspiran a vivir de forma estable de su trabajo.

La bohemia artística irá pasando a la oscuridad marginal y la anomia, es curioso que la Iglesia Evangélica conocida como ‘el culto’ se haya especializado en la desintoxicación de artistas flamencos. A la par, otros cantaores locales tendrán que llevar una práctica de su afición a tiempo parcial y de manera cada vez más roma y folclorizante. Esta situación hace que el nivel artístico se mantenga en los mínimos de la imitación de tal o cual ídolo, ya que para alcanzar el nivel artístico de la estilización diferenciada se requiere del tiempo y dedicación que posibilita la remuneración.

Ya hemos visto que la actual electrodomesticación y contacto indirecto posibilita la transmisión del acervo históricamente acumulado y sin mancha de estigmas tradicionales. Pero creo que aquí se produce una mutación digna de señalar, hay una fuente de autoridad que emana del contacto directo con los maestros y los muertos del panteón, el contacto directo en la transmisión de la cultura oral posibilita el posterior contacto a través del mundo de los sueños, creo que esta es una diferencia interesante a la hora de fraguar la trama interpretativa y la incardinación en los linajes artísticos. Los “ecos”, los cantos, la gestualidad, la forma de vestir y otros roles del estereotipo se pueden imitar de oído y por imágenes grabadas, pero la principal fuente de autoridad y una característica de este arte sigue siendo el contacto directo y “el haber estado allí”, curiosa coincidencia con la autoridad discursiva en la antropología.

Los muertos del panteón flamenco se organizan en linajes que son recordados y evocados en las nuevas personalidades artísticas y sus interpretaciones, la relación entre el mundo de los muertos y los vivos constituye una trama en la configuración de las nuevas identidades y nos recuerda el mundo de la posesión en los cultos de trance. Lo artístico simboliza y activa con eficacia “la communitas” diacrónica de vivos y muertos, creando y tendiendo puentes entre lo invisible y lo visible para atraer a modo de presencias el recuerdo y la memoria de pérdidas y desapariciones en un juego de sombras y emociones que forjan la transmisión de la identidad.

En el ámbito de los cambios producidos en la temática de los cantos, podemos poner a modo de ejemplo para el flamenco tradicional, la siguiente letra de siguiriyas:

A pasito lento
to el cementerio
llevo andao
la sepultura de mi pare no la he encontrao.

Grabada por el cantaor Manuel Agujetas, y editada en el CD nº 8 de la colección dirigida por el francés Mario Bois.

Para el flamenco actual y feminizado podemos reseñar la interpretada por la joven artista Niña Pastori:

Échame una mano prima,
que viene mi novio a verme.
Estoy tan nerviosa,
que no se que vestío ponerme.

Entre lo trágico del modelo tradicional y lo frívolo del modelo actual, las diferencias son evidentes. No obstante, existen otras tendencias y sensibilidades con respecto a la poesía flamenca, especialmente la que intenta adaptar la llamada “poesía culta” y que viene a representar otra interesante transculturación para el género.

En el aspecto de las formaciones flamenco musicales, el protagonismo y el liderazgo pasará a los guitarristas y bailaores, que llegarán a desarrollar sus conjuntos y actividades por todo el mundo. La explicación de este relevo puede estar en las dificultades del idioma para la comunicación del mensaje, también en la crisis que sufre el modelo tradicional del cantaor flamenco, no sólo por su primitivismo, también por sus deficiencias técnico musicales y anclaje folclorizante y localista. Los públicos extranjeros puede que no entiendan el idioma pero sí están acostumbrados a escuchar música. En estas circunstancias el cante se convierte en mera melodía que requiere de afinación y ensayo, lograr transmitir y conmovir al oyente en esta circunstancia se vuelve mucho más difícil y complicado.

Pero lo más llamativo y diferenciado serán las hibridaciones, el contacto entre diferentes culturas musicales producirá toda suerte de combinaciones o como se suele llamar “fusiones”. Para los que se escandalizan y desprecian la experimentación musical hay que decir que la música es el sonido organizado con fines expresivos y que el flamenco, en tanto que música se ha conformado y decantado en sucesivas estilizaciones del folclore hispano y la base territorial y cultural ha sido una frontera de contacto e interacción que en la actualidad se ha ampliado globalmente, lo que ha posibilitado la emergencia de nuevas realidades. Creaciones en definitiva que revitalizan y amplían las fronteras del género, dando lugar a una serie de hibridaciones que van desde el flamenco-rock, hasta el flamenco-chill out, pasando por el flamenco-jazz, flamenco-pop y otras. La cosa va desde la más simple incorporación de instrumentos de percusión como las cajas o timbales, hasta la incorporación de instrumentos melódicos como la flauta travesera, el violín o el saxofón, hasta la incorporación de grandes orquestas de cámara e incluso sinfónicas. Todo esto en general ha servido para desarrollar el universo musical del flamenco, son muchos los artistas que han experimentado a la vez que alternaban con sus repertorios y actuaciones flamencas. Todo este conjunto de trabajos pueden tener diferentes calidades y diferentes grados de éxito, pero son una nueva realidad del mundo flamenco.

Hay otro tipo de mixtura musical de motivación fundamentalmente económica, denominada como “comercial”, dónde el producto artístico se rebaja y simplifica a los cánones e intereses de la máxima difusión y venta. En estos casos la cosa ha ido en una dirección plenamente disolvente que reduce el flamenco a citas e incluso nada más que al uso y abuso de la denominación “flamenco” para productos que nada tienen que ver con el género y que son los resultados negativos de la actual economía del sistema global. En este caso, la indignación y el desprecio pueden justificarse, pero sin extenderlo a todo el acervo de nuevas creaciones que representan una suma de esfuerzos y resultados dignos para la historia del género y expresión del modelo actual.

Por mi parte, he experimentado y fusionado flamenco con la música electroacústica en la realización de bandas sonoras para tres documentales y tres CD. El CD titulado “Melismas” (1998) es una fusión flamenco-tecno que más tarde se englobaría en lo que la multinacional

Sony ha promovido y divulgado en España con la denominación de “flamenco chill out”. La fusión tecno-etno, es algo que también se conoce internacionalmente con la categoría “músicas del mundo”, consiste en una reelaboración de la músicas étnicas a partir las nuevas tecnologías, especialmente la grabadora, el sampler y el sintetizador, mesa de mezclas y otros medios. De esta forma “el estudio y sus aparatos” se convierte en un instrumento musical de primera magnitud y los técnicos e ingenieros en los actores y autores principales en la manipulación y recreación descontextualizada de los sonidos etno. Las tensiones que aparecen en el proceso de creación y explotación de las producciones tienen que ver con la desigual relación de poder económico, tecnológico y organizativo discográfico. La tendencia del sistema a la apropiación del trabajo del otro, ha dado lugar a expolios y saqueos de músicas y músicos, incluidos los archivos del Museo del Hombre en París (Steven Fel). En nuestro caso hemos tenido que hilar fino con el registro de la propiedad en autores y recurrir a los tribunales para reclamar los derechos de imagen; pero son muchos los casos en los que la parte tecno y las editoriales se apropian del alma y del trabajo de la denominada parte etno. Es una fusión de partes desiguales en lo musical y en lo que se refiera al poder económico, este desequilibrio se ve reflejado en las historias de las creaciones artísticas.

Otra experiencia interesante e ilustrativa de estos procesos es la fusión flamenco andalusí en la que trabajamos durante varios años en Granada, ciudad emblemática y referente cultural para el imaginario árabe y cristiano. Desde la llamada reconquista en el año 1492 y las incumplidas capitulaciones firmadas en Santa Fe, pasando por las guerras de los moriscos y las expulsiones, dispersiones y asimilaciones, las repoblaciones y la evangelización de la contrarreforma, hasta la emergencia por transculturación de lo que hoy día conocemos por Andalucía y el estado nación español contemporáneo durante el siglo XIX. Lo moro ha ocupado un lugar fundamental en el imaginario granadino, que tiene el legado arquitectónico de la Alhambra como el símbolo cultural identitario más importante, siendo paradójicamente una ciudad repoblada y cristianizada, occidental aunque provinciana y atrasada con relación al conjunto de provincias del solar hispano, lo que en diacrónico escorzo comparativo representa una decadencia con relación al romántico e idealizado esplendor de la Garnata anterior al siglo XVI.

La Alhambra sin moros fue engullida por la nueva realidad, pero la música de los moros granadinos de aquel tiempo fue expulsada junto con sus intérpretes y se instalará en el norte de África, donde se conserva y se conoce como música andalusí. Existe por tanto, una fractura y fragmentación histórico cultural que se articula a través de una especial relación de alteridad en la que fragmentos socioculturales del pasado histórico se han conservado sin evolucionar en una situación de contigüidad vecinal y presentan relaciones y sentimientos ambivalentes y contradictorios como la filio-fobia de la familiaridad y la alteridad radical para con la transculturada Andalucía contemporánea.

La situación no tiene otra salida que admitir la condición transcultural de la Andalucía contemporánea y la música andalusí como expresión de uno de los polos de tensión segmentaria que articulan ancestralidad y contigüidad en la fantasmática y segmentaria realidad socio cultural del compuesto y complejo bricolage andaluz, abriéndose de esta forma a considerar a este otro cercano y ancestro como encarnación del patrimonio socio

cultural, histórico y actual, más allá de los estereotipos excluyentes, fronterizos y /o neo coloniales. Incoar sobre lo moro “magrebi” la identidad virtual negativa del moro falso, doble y traidor, es condenarlo a la desconfianza y justificar de esta forma la no cooperación y negación del derecho a progresar y la instalación de pleno derecho de los inmigrantes en nuestra región, lo que lamentablemente da lugar a tensiones y conflictos que requieren de un especial tratamiento político de cooperación y trasciende la mera hibridación musical.

La inmigración norteafricana en la ciudad ha resultado especialmente importante en estos últimos doce años y reviste un perfil cultural elevado por ser Granada un referente cultural y universitario en el área del mediterráneo occidental, de unos pocos estudiantes con posibles en los años setenta y ochenta, se ha pasado a una importante población que ha rehabilitado espacios urbanos e implantado comercios, teterías, baños, carnicerías, incluso mezquitas, estimándose en unos veinte mil inmigrantes censados en la actualidad. Lo islámico fundamentalista está presente, pero también las tendencias laicas europeizantes, los músicos han ido llegando poco a poco hasta formar varias agrupaciones y establecimientos que programan con periodicidad. Los moros han vuelto a ocupar un escenario diseñado por y para ellos mismos, aquí se sienten en su casa y han reproducido su ambiente. La música andalusí cuenta con espacios para su desarrollo y promoción institucional por estar considerada como patrimonio cultural de la región y por tanto recibe un trato que está más allá del mero consumo exótico. Sin embargo, las expectativas de realización no siempre suelen satisfacerse.

Más allá de estereotipos e idealizaciones románticas de la música andalusí, la obra de referencia durante los últimos veinte años en Granada ha sido el libro titulado: “De las melodías del reino Nazarí de Granada a las estructuras musicales cristianas”, del musicólogo y gestor cultural Reynaldo Fernández Manzano.

En lo que se refiere a espectáculos, “Macama Honda” del dramaturgo Pepe Heredia a principios de los ochenta, todavía está en nuestra memoria y representaba una boda y su celebración como lugar de encuentro entre moros y flamencos. Entonces conocimos a Chekara y su orquesta andalusí, pero la fusión musical no pasó del popular tema conocido como la tarara, en el espectáculo y como se suele decir estaban juntos pero no revueltos, sin embargo el mensaje destacaba esta vecindad y familiaridad.

Por mi parte, nacido en un pueblo llamado Vélez Benaudalla, en el sur de Granada, siempre he estado fascinado por el tema morisco y durante mi juventud alimenté mi imaginación con las lecturas de Pedro Antonio de Alarcón, Julio Caro Baroja y otros literatos eruditos en el tema, con 17 años viajé por Argelia y Marruecos buscando el rastro de esta fantasmática identidad ancestral, imaginando similitudes más allá de las diferencias en los oficios, fisonomías, gastronomía, música y demás ámbitos posibles.

Pero por aquellos años setenta, en Granada solo había moros en nuestra imaginación, ni el bandolerismo de las alpujarras tenía nada que ver con los Monfíes de la desesperada resistencia morisca, ni las zambras del sacromonte tenían nada que ver con las moriscas, lo que nos hubiese gustado que fuera y lo que realmente era daría lugar a espejismos y fantasmáticas que alimentaron el imaginario andalucista de aquellos años de las década de

1970 y 1980. Todavía hoy en día, desde oriente y occidente Al-Andalus sigue siendo una fuente de mitificación que empaña la visión de la realidad, como señala el profesor Pierre Guichar (Ideal, 10-XI-04).

Por el año 1992, se me ocurrió diseñar una zambra andalusí, retomé la idea instrumental de cuerda pulsada a cargo del trío Ángel Barrios junto a la joven guitarra flamenca de Miguel Ángel Cortés, rejuvenecí el cuerpo de baile e introduje laúd y percusiones árabes a cargo de Sujair y Mustafá Bakali, encargué arreglos para insertar un violín en el conjunto. Todo esto aliñado con una puesta en escena circular, adornos de flores y vestuario apropiado para las jóvenes bailaoras de danzas circulares y de pareja que presididas por las viejas faraonas de la zambra tradicional, pretendían evocar los ritos de fertilidad de las sociedades agrarias. Toda una revisión fantástica y adaptada como espectáculo moderno de las zambras castizas sacromontanas; la nueva hibridación musical y simbolismo expresaba una serie de significados que trascendían la interpretación moral del casticismo local. En aquel tiempo ya había leído las obras de Mircea Eliade y Francisco Rodríguez Adrade, sobre las primitivas culturas agrarias.

La puesta en escena tuvo como resultado varias actuaciones y presentaciones en la televisión regional. Desde un centro provinciano y pobre como Granada, la gira no estuvo mal y dio algún que otro fruto.

Mi protagonismo con las zambras había comenzado años antes, llevaba viviendo más de seis años en el Sacromonte y había hecho de agente y productor artístico en varias ocasiones para presentarlas en festivales fuera del tradicional contexto de las cuevas sacromontanas. El problema de las zambras era la edad avanzada y envejecimiento del conjunto de intérpretes tradicionales, pensé que había que rejuvenecer y revitalizar el espectáculo un tanto deteriorado por el tiempo y su economía de arrabal, adecuando el espectáculo a las nuevas formas de puesta en escena y promoción, este proceso tuvo su éxito hasta que aparecieron las luchas locales por el control y el liderazgo de la considerada reliquia cultural de lo "nuestro".

Frente al destacado protagonismo de hacer cosas de unos se organizó un verdadero frente a la contra, de otros que no reparó en presentarse en los medios para hacer toda clase de descalificaciones y crear un violento frente de acoso y derribo. Las furias provincianas despertaron de su habitual inacción y espoleadas por la envidia y celos por el protagonismo ajeno, hicieron un alarde de su capacidad destructiva, este nefasto espectáculo es frecuente en Granada y en aquella ocasión me quitaron la ilusión por trabajar en y por el espectáculo granadino. En el orden de la poética musical, coreográfica y simbólica, pretendí trascender la decadencia y revitalizar estilizando una formación artística prácticamente residual y roma, el proceso me sirvió para conocer en mis carnes el grado de mediocridad y maldad del casticismo granadino, además de desengañarme de la supuesta supervivencia morisca en las zambras y ponerme en alerta con la manipulación de los símbolos. Pensé irme de la ciudad, pero al final opté por exiliarme en ella, abandoné la proyección pública de la actividad flamenca y me dediqué al estudio.

Otra obra musical relacionada con el tema morisco, pero ya de corte vanguardista y género electroacústico, fue la que me inspiró las percusiones aleatorias que producían los artesanos

caldereros en un taller del barrio andaluz de la medina de Fez. Partiendo de la grabación digital del sonido de unos viejos cascabeles utilizados en la ganadería trashumante de las alpujarras, utilicé el sampler y el sintetizador como instrumentos que me posibilitaron evocar el ambiente de los trabajos artesanos en el tiempo de los moros, la obra titulada “Caldereros de agua y metal” se editó y cumplió la función de música para la “Exposición del Agua en el Tiempo del Al-andalus”, en la Alcazaba almeriense a mediados de los noventa y que patrocinaba la Fundación del Legado Andalusi.

La audición del tema y reflexión del recuerdo de este proceso de aislamiento y metamorfosis que duraría cuatro años, me produce satisfacción, durante este tiempo crecí hacia adelante y hacia dentro, como dice mi amigo y antropólogo Ricardo Sanmartin. En esos años de aislamiento y estudio me purifiqué de mis andanzas con el flamenco maldito y comencé a reflexionar sobre la mentalidad y encarnación del estereotipo en el que también había estado atrapado, ya había dejado de organizar eventos flamencos y abandonado los ambientes del género, ahora también dejaría de vivir en el Sacromonte y volví a la ciudad.

En la década de 1990 me dediqué a la etnografía musical, lo que me sirvió para investigar y reflexionar el mundo flamenco en el que había estado inmerso como actor durante una década, los resultados han sido reconocidos y editados por las instituciones culturales y académicas de la provincia y de la región. La investigación y reflexión rigurosa de la cultura musical es otra hibridación transcultural que nos posibilita avanzar en el conocimiento más allá de las simplificaciones estereotipadas y fantasías esotéricas al uso. Este largo proceso de retiro de la práctica musical y dedicación al estudio y reflexión *pueda hacerlo* por la implantación en la universidad de Granada de los estudios de doctorado en Antropología Social y Cultural, así como por la creación del Centro de Investigaciones Etnológicas “Ángel Ganivet” por la Diputación de Granada.

Es en este contexto intelectual en el que retomo el contacto con lo moro, durante la década de los noventa la inmigración marroquí hace acto de presencia y se hace visible en los comercios y ambientes universitarios, la fantasmática de lo moro compartirá escenario con la realidad sociocultural de la inmigración. El CIE “Ángel Ganivet” se convierte en un lugar de encuentro intercultural y a través de conferencias y coloquios internacionales, exposiciones, publicaciones y conciertos, se irá avanzando en el conocimiento del otro por contacto directo con actores -autores de su propia cultura. De esta forma pude conocer al antropólogo y gran especialista del magreb, Montgomery Hart; al famoso escritor tangerino Mohamet Chukri; al también tangerino y director de Acción Cultural del Instituto del Mundo Árabe con sede en París, Mohamet Metalsi; además de otros estudiantes y gestores culturales como Mustafá Akalay, líderes políticos rifeños y por supuesto artistas. La convivencia con los moros de carne y hueso se volvió cotidiana en Granada.

A finales de la década señalada diseñamos el proyecto científico cultural denominado “Andalucía Plural”, nuestro objetivo era organizar y promover actividades que nos permitieran ampliar el conocimiento y diálogo intercultural en el área del mediterráneo occidental, se hicieron coloquios, exposiciones, conciertos y publicaciones de interés que nos han permitido avanzar en este propósito de ir más allá del conocimiento estereotipado

del otro y por tanto de nosotros mismos. Los eventos de carácter internacional e interdisciplinar tuvieron lugar entre Francia, Marruecos y España. (Alcantud, 2002)

Por este tiempo mi posición era precaria, los encargos de música, conferencias, artículos y becas de investigación –como se suele decir– eran pan para hoy y hambre para mañana. A los cuarenta años, como dijo Ángel Ganivet en su obra “El Escultor de su alma”, comencé a sentir la crueldad de la vida, no encajaba en ningún lugar y la adversidad me llevó a la anomia.

En esta época de marginación y dolorosa metamorfosis identitaria, acabé encontrando refugio en la amistad y solidaridad de los moros que se estaban instalando en la ciudad. Comencé a sentirme valorado por mis cantes en las reuniones tabernarias de las frías noches granadinas, llovía sobre mojado en el palimpsesto de mi vida. Los recuerdos de mi infancia cuando me hacían cantar, juergas de juventud y dilatada bohemia por la geografía del mundo flamenco en el que más tarde pude officiar como agente, productor y director artístico de importantes eventos y magníficos artistas, de las interminables reuniones escuchando a Camarón y otros amigos ya desaparecidos. La memoria de todas estas cosas y la insistencia de un sueño oculto y larvado emergen en este contexto para configurar de forma decidida mi identidad social de cantaor flamenco profesional. Comencé cantando para señores en la trastienda de un restaurante y en fiestas privadas en las que también actuaban los moros instalados en la ciudad. Poco a poco fui superando la inseguridad y el terrible miedo escénico, antes de las actuaciones recurría a los estados de sueño semi dirigido como forma de reencuentro con el recuerdo de las personas, cantes y situaciones en las que había aprendido el flamenco.

Al poco, Utman, músico y productor artístico de origen marroquí me contrató para actuar en el teatro Isabel la Católica, era el primer evento musical que organizaban los andalusíes en Granada que de esta forma buscaban su promoción artística e integración social y cultural en la ciudad.

De la contigüidad y amistad con estos músicos, rápidamente surgieron proyectos de fusión musical y de hecho, en las fiestas y de manera improvisada, al final de las respectivas actuaciones solíamos hacer alguna que otra interpretación musical conjunta que solía entusiasmar al público. Mohamed Metalsi, director de Acción Cultural del Instituto del Mundo Árabe, con sede en París, habitual de estas fiestas, se integró decidida y activamente en este proceso, de manera que ilusionados con el proyecto y confiados en el respaldo de esta institución, comenzamos a pensar y trabajar en un repertorio conjunto de fusión para la casi que segura actuación en París.

El proyecto Andalucía Plural resultó un marco de acción y reflexión intercultural en el que se integraron personalidades e instituciones que dieron lugar a un ambiente de colaboración y producción científico cultural sin precedentes, los coloquios internacionales e interdisciplinarios, exposiciones y publicaciones se sucedieron sin problemas durante varios años. Pero en lo musical y personal pronto afloraron tensiones que evidenciaron las dificultades para las relaciones de alteridad radical y las dificultades para la integración de los inmigrantes, aunque fueran andalusíes descendientes de moros granadinos.

Leyendo mis diarios de entonces y reflexionando los recuerdos de lo vivido en aquel tiempo

para explicar lo acaecido en la convivencia entre músicos y músicas de la Granada de finales de siglo XX, encuentro no solo la acción institucional y los proyectos que favorecieron el diálogo y la colaboración intercultural. También estaban los músicos andalusíes de reciente instalación en una ciudad fundada por sus antepasados y que por ello consideraban legítimo vivir en ella sin complejos de extranjería. Por aquel entonces, las dos agrupaciones andalusíes que oficiaban en la ciudad eran las que lideraban Utman y Mohamet el Akel; el primero laudista, productor artístico y empresario; el segundo cantante y violinista. Con relación a las orquestas del norte de Marruecos tenían como diferencia el no estar vinculadas ni legitimadas por ningún conservatorio de música como era normal en Marruecos, aquí lo que había eran reagrupaciones de músicos inmigrantes formados en diferentes escuelas y conservatorios norteafricanos.

Inmigrante y músico son dos condiciones que acentúan la precariedad socioestructural, la formación de pequeños grupos es necesaria para la realización del repertorio esencialmente orquestal y por tanto, para la búsqueda y obtención de recursos. La necesidad y debilidad socioestructural hace que las relaciones de dependencia, solidaridad, jerarquía y lealtad sean muy fuertes, los directores suelen ejercer una autoridad indiscutible, como mínimo cobran el doble que los otros músicos y son los que redistribuyen lo recaudado y cualquier irreverencia o deslealtad puede dar lugar a grandes problemas para el que se atreva a cuestionar la autoridad. Es un modelo medieval que necesita de fuertes lazos de solidaridad y jerarquía para sobrevivir. Contrasta en este sentido con el contemporáneo modelo flamenco, acostumbrado a una fuerte competencia individual, atomización y reagrupación continuas en función del liderazgo del momento. Pues bien, el mercado europeo en general e incluso internacional reconoce en la actualidad este tipo de música, no sólo por el peso de la inmigración, también por el reconocimiento como patrimonio cultural que le otorgan las instituciones culturales. Existe por tanto, un mercado local para amenizar fiestas y locales privados a la par que eventos institucionales, no obstante, los recursos disponibles para los artistas siguen siendo insuficientes, la condición de inmigrante y músico se sigue traduciendo en precariedad.

Es en este contexto de oportunidad histórica, inédito reconocimiento institucional e inmigración generalizada, que se producen las condiciones para llevar a cabo diferentes hibridaciones flamenco andalusíes. Por mi parte, con la colaboración de Yerbíta, guitarrista flamenco de origen francés, Mohamed el Akel con su grupo y Mustafá Akalay como representante, diseñamos una fusión a la que denominamos “Garnata Flamenco-Andalusí” y que llegamos a grabar para la televisión española. También trabajamos con la orquesta andalusí de Tetuán y compartimos escenario con la orquesta de Utman y la de Tanger. Las actuaciones se realizaron entre los tres países mencionados y generalmente consistían en tres partes, en las dos primeras cada una de las formaciones hacía su repertorio y por último se hacía una actuación conjunta. En el caso de la fusión “Garnata Flamenco-Andalusí”, pudimos constatar la resistencia que ofrecen estas formaciones a su deconstrucción musical y para aceptar criterios y formas de trabajo y remuneración de tipo occidental. Para nuestro diseño heterofónico de la fusión se requería de la aportación individual de los músicos andalusíes, pero la libertad e independencia en lo artístico y profesional son muy difíciles

de entender y peligrosos de asumir en una situación de necesidad y dependencia, diría que medieval en el que resultaba un agravio para el director el hacer contratos “civiles” de tipo individual y remunerar directamente a cada uno de los músicos andalusíes. De otra parte, para cualquier arreglo musical, había que hablar primero con el director y este resolvía con los músicos, difícilmente se podía trabajar de forma directa.

En estas circunstancias, la autoridad residía en la parte que buscaba y distribuía los recursos, esta guerra de posiciones desiguales y lucha por el liderazgo generaba más tensiones que fusiones, la situación resultó muy incómoda y después de un tiempo compartiendo escenario y actuaciones con diferentes orquestas, abandonamos toda ilusión al respecto. La convivencia, respeto y admiración mutua era posible, pero la alteridad resultó una frontera difícil de franquear para la realización de hibridaciones que podían resultar peligrosamente deconstructivas.

Paralelamente a estas actuaciones con las orquestas andalusíes, fui perfeccionando mi repertorio como cantaor flamenco clásico y de hecho, la mayor parte de mis recitales transcurren en eventos internacionales producidos y/o coproducidos por instituciones árabes en Marruecos y Francia, de lo que resulta otro tipo de hibridación intercultural que tiene como sentido el acercamiento, convivencia, conocimiento y tolerancia para con la alteridad. Después de todo este proceso, resulta curioso que mi actuación en París fuera titulara “La huella del moro”. También que tuviera que desarrollar gran parte de mi carrera artística como cantaor fuera de los circuitos flamencos españoles y apoyado en su mayor parte por los gestores, instituciones y entrañables públicos del mundo árabe.

Por último, hay que destacar la transculturación que supone para el flamenco su investigación e interpretación desde las ciencias sociales, el presente artículo forma parte del coloquio internacional e interdisciplinar titulado “Pensar el Flamenco desde las Ciencias Sociales”, que constituye un hito inédito hasta el momento e inaugura una nueva etapa de rigor y claridad en el hasta ahora descuidado y oscurecido estudio del flamenco.

La transculturación nos abre la puerta de los misterios flamencos y de esta forma podemos explicarlo con claridad desde sus orígenes hasta la actualidad, pasando por su ininterrumpido proceso de cambios por interacción de sistemas que trascienden la constricción etnocéntrica, hasta su reconocimiento, instalación internacional y dimensión universal. El gran misterio del duende flamenco no es otro que la eficacia psicoterapéutica, individual y colectiva que deviene de la representación dramática y virtuosa del sufrimiento, consecuencia de la condición humana disipativa y la condición social excluyente.

Con la noción de transculturación la autenticidad de los actores y sus interpretaciones queda libre de cadenas territoriales y étnicas situándose en el ámbito de la familiaridad con el tema, la factura técnica, la excelencia expresiva y sensibilidad con lo humano.

El acelerado proceso de cambios por transculturación global no han debilitado la vitalidad de nuestro arte, pero si han marcado la caducidad de unos modelos y evidenciado la emergencia de otros. Trascendidos las fronteras familiares, locales, regionales e incluso internacionales por el efecto de la globalización, la reflexión del fenómeno se desplaza desde el etnocentrismo casticista, exotismo, esoterismo y otras flamencologías diletantes al uso, hasta las ciencias sociales y marcos de reflexión internacional e interdisciplinar.

Frente a los posibles efectos disolventes de la llamada globalización del arte flamenco y dudas sobre su presente futuro, recientes creaciones dan muestras de la existencia de una resistencia cultural consciente del valor referencial de su acervo histórico y de sus posibilidades para seguir interpretándolo en el nuevo contexto, sin repliegues sobre un pasado ideal y superando estereotipos tanto locales como globales.

Referencias:

- COPLAND, David. "La identidad y el renacimiento africano en la música popular tradicional" *Música Oral del Sur* nº 5, 2002. Granada. Junta de Andalucía.
- LORENTE RIVAS, Manuel. *Etnografía antropológica del flamenco en Granada*. Universidad de Granada, 2001.
- LORENTE, Manuel. *Decante flamenco* (CD) Producciones Trenti, Murcia, 2003. depósito legal 1867. 03.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropología estructural*. Siglo veintiuno editores 1979, México.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio & LORENTE RIVAS, Manuel. "Transculturaciones flamencas: las nuevas músicas y la tradición flamenca". Ponencia presentada en el coloquio internacional: *Música en España y música española: Identidades y procesos transculturales*. Oviedo, 1999.
- CUISNIER, Jean. "Fuegos rituales en los balcanes: técnica y simbolismo". En *El fuego. Mitos, ritos y realidades*. Editorial Anthropos, 1997, Barcelona.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo. *El fuego: permanencias y variaciones enigmáticas*. En *El Fuego: mitos, ritos y realidades*. Editorial Anthropos, 1997, Barcelona.
- AGUJETAS, Manuel. CD nº 8 de la colección "Grandes cantaores del flamenco" dirigida por Mario Bois, París.
- LORENTE, Manuel & Intro. *Cd Melismas*, 1998. Arisa editorial, Madrid.
- FELD, Steven. "Una nana dulce para la Música del mundo" en *Música Oral del Sur* nº 5, 2002, Granada. Junta de Andalucía.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio. *Lo moro*. Editorial Anthropos, 2002, Barcelona.
- FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo. *De las músicas del reino nazari de Granada a las estructuras musicales cristianas*. Edita la Excma. Diputación provincial de Granada, 1985.
- ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Editorial Labor, 1985, Barcelona.
- ELIADE, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del extasis*. F.C.E. 1968, México.
- LORENTE, Manuel. "Caldereros de agua y metal" en el CD *El agua en la agricultura de andalus*. 1995 Edita G.V. Comunicación, Granada.
- GANIVET, Ángel. *El Escultor de su alma*. Universidad de Granada, 1999.
- AUGÉ, Marc. *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Editorial Gedisa, 1996, Barcelona.
- AUGÉ, Marc. *La guerra de los sueños*. Editorial Gedisa, 1998, Barcelona.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco. *Fiesta, comedia y tragedia*. Editorial Alianza, 1983, Madrid.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo. *Antropología social y hermenéutica*. F.C.E. 1983, Madrid.