

EL FLAMENCO –TRADICIÓN INVENTADA Y TRADICIÓN VIVIDA

Shigenobu KAWAKAMI

kawakami.s@tufs.ac.jp

1. INVENCIÓN HECHA REALIDAD

El título de este artículo, «el flamenco», podría sugerir que voy a hacer una apología de este arte, sobre todo si el que escribe es japonés: qué fascinación ejerce el flamenco sobre los japoneses, con su fuerza negra y misteriosa; o los japoneses podemos comprender el flamenco porque somos orientales como los gitanos, etc. Pero no lo voy a hacer.

Y el término que le he añadido, «tradición inventada», podría dar a entender que voy a hacer un discurso antiflamenco o antitradicionalista: que la llamada tradición flamenca es toda una falsedad, que no hay tal tradición y que el flamenco simplemente se hace como se quiera, etc. Pero no, eso tampoco voy a hacerlo.

La invención de la tradición es un término muy conocido gracias al título del libro coeditado por Eric Hobsbawm: «The invention of tradition». Según el historiador británico, «las “tradiciones” que parecen o reclaman ser antiguas son a menudo bastante recientes en su origen, y a veces inventadas (Hobsbawm 2002: 7)». Y decir que una determinada tradición es inventada implica una actitud crítica, pero no necesariamente una en contra de esa tradición. Por lo menos yo no estoy utilizando aquí este término para hacer una campaña antiflamenca sino para constatar un hecho. La tradición flamenca es algo que se ha ido elaborando a lo largo de su historia a base de hechos e invenciones. Y probablemente lo es toda tradición¹.

Ahora bien, la tradición, por muy inventada que sea, está ahí. Está ahí e influye sobre las personas que la reconocen como tal. Es decir, una vez establecida como tradición, ya no importa que sea inventada o no. Lo importante es que existe y es real. Incluso las personas que rechazan la tradición o que se rebelan contra ella pueden hacerlo porque saben que es real. Por lo tanto, la historia del flamenco sería la historia de las sucesivas integraciones de esas invenciones que, al formar parte de la tradición, se han hecho reales para contribuir al desarrollo posterior de este arte.

Y así terminamos de leer el título entero: la tradición flamenca es inventada y, al mismo tiempo, real y vivida. Es una tradición que se vive. Es una invención hecha realidad.

En lo que sigue, voy a tratar de algunas invenciones que fueron configurando

¹ «Probablemente, no hay ningún tiempo ni lugar por el que los historiadores se hayan interesado que no haya vivido la “invención” de la tradición en este sentido» (Hobsbawm 2002: 11).

la tradición flamenca a lo largo de su historia, interpretando el término *invención* en un sentido quizá más amplio que el original. Me ocuparé principalmente del binomio gitano / andaluz, que, como veremos, constituye el fundamento mismo del arte flamenco.

2. CUESTIÓN ETIMOLÓGICA

2.1.

Empezamos con la palabra *flamenco*. Hay distintas teorías sobre la etimología de este término y no hay acuerdo común ni tenemos versión «oficial». Esto refleja el hecho de que *flamenco*, palabra que significa ‘de Flandes’, no parezca tener ninguna relación semántica ni histórica con el arte del que estamos hablando.

No voy a enumerar concretamente esas teorías, pero creo que vale la pena clasificarlas². Dejando aparte una explicación aislada que quiere vincular el arte flamenco con el ave del mismo nombre, las teorías etimológicas se pueden clasificar mediante dos ejes: el primero es el origen lingüístico y el segundo, la etnicidad.

Según el primer eje pueden establecerse dos grupos: el que parte del *flamenco* de Flandes y el que se basa en un origen árabe (por ejemplo, *felah mengu*, supuestamente ‘labradores huidos’). Alrededor del segundo eje podemos encontrar teorías, la mayoría, que relacionan este término con los gitanos, las que lo ven vinculado con los moriscos y, por último, opiniones que para derivar el significado en cuestión no suponen ninguna etnia en concreto sino más bien ciertos grupos sociales.

Las teorías lingüísticas árabes son también moriscas. Estas teorías, rechazadas tajantemente por los especialistas lingüísticos³, siguen gozando de cierta aceptación porque, a mi juicio, ofrecen un argumento sobre la identidad cultural andaluza. Andalucía es, según esta visión, peculiar frente a las otras regiones de España gracias a la influencia árabe.

2.2.

2.2.1.

Las teorías que parten de la acepción ‘de Flandes’ de la palabra *flamenco* tienen por su tarea principal encontrar el hilo que conecte este sentido primario con el que alude al arte flamenco, tarea nada fácil dada la lejanía semántica que separa estas dos acepciones. No entro a enumerar los diversos intentos de encontrar la solución, pero quiero destacar que a grandes rasgos hay dos orientaciones, que no

² Para las distintas teorías etimológicas, véase Ropero Núñez (1995).

³ Lo que se rechaza son las teorías etimológicas arabistas sobre el término *flamenco*. La influencia morisca sobre la formación del flamenco parece estar comprobada.

son necesariamente excluyentes pero que pueden reflejar dos actitudes muy diferentes. La primera busca una explicación étnica: supone que de alguna manera este vocablo llegó a significar ‘gitano’. La segunda, en cambio, presta más atención al carácter jergal de este término e intenta dar una explicación social. Mientras que la explicación étnica puede implicar una actitud que ve el arte flamenco como esencialmente gitano, la explicación social puede llevar a una visión totalmente distinta.

La primera orientación está expresada, por ejemplo, en el libro que publicó en 1881 Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*, quien abre el prólogo con estas palabras:

Los gitanos llaman *gachós* a los andaluces, y éstos a los gitanos *flamencos* sin que sepamos cuál sea la causa de esta denominación, pues no hay prueba alguna que acredite la opinión de los que afirman, ora que con los flamencos venidos a España en tiempos de Carlos I, llegaron también numerosos gitanos; ora que se trasladó a éstos en aquella época el epíteto de flamencos, como título odioso y expresivo de la mala voluntad con la que la nación veía a los naturales de Flandes, que formaban la corte del rey, ingeridos en los negocios públicos. El pueblo, o mejor dicho los cantadores, no dan noticia alguna que pueda servir de seguro indicio para conocer el origen de la denominación de flamencos; consta sólo que se llama así a los gitanos; pudiendo acontecer, dada la índole y genialidad siempre festiva y picaresca de la raza andaluza, que se dé este nombre a los gitanos por el color de su tez, moreno-bronceado, que es precisamente el opuesto al blanco y rubio de los naturales de Flandes (Machado y Álvarez 1996: 77).

Para Machado y Álvarez *flamenco* es sinónimo de *gitano*, habiendo sufrido algún cambio semántico a partir del significado originario ‘de Flandes’. También menciona teorías sobre el origen de este cambio, de las que parece preferir una que se basa en la genialidad lingüística de los andaluces.

2.2.2.

Steingress, por su parte, propone otra explicación:

En síntesis, parece que el término «flamenco» se inventó en la primera mitad del siglo pasado [el XIX] en el ambiente germanesco para caracterizar a cierto tipo de jerga empleada por el mundo agitanado. Hablar tal lenguaje ininteligible para los de fuera significó hablar como los oriundos de Flandes o, como diríamos hoy, «sonó chino». «Flamenco» pues se usó como sinónimo de extraño, vulgar, germanesco y fue un fenómeno

lingüístico provocado por la moda gitanista en amplios sectores de la sociedad andaluza y en el teatro menor (Steingress 2005: 357).

Y unas páginas más adelante:

Mientras algunos gitanos hablaron caló o un andaluz vulgar, los poetas agitanados solían usar el «flamenco» como sinónimo de un andaluz agitanado. Por esta razón la identificación del habla «flamenca» con el caló es incorrecta y tampoco la identificación con el habla gitana es precisa, porque «flamenco» no se refirió solamente a este (sic) habla jergal, sino sobre todo al *habla agitanada de los no-gitanos*. Podríamos definir, pues, el término «flamenco» como sinónimo de habla «vulgar» o «jergal» muy divulgada en el mundo del «gitanismo». Los «flamencos» fueron tanto los gitanos que usaron esta jerga «flamenca» como los demás «agitanados». Es decir, la palabra «flamenco» apareció como denominación de un fenómeno lingüístico para extenderse más tarde a todo tipo de persona que usó esta jerga y para atribuirse en última instancia a los gitanos mismos (Steingress 2005: 362).

La teoría de Steingress es interesante porque supone una etapa intermedia en la que *flamenco* no quería decir *gitano*, y también porque subraya la existencia de la moda de lo gitanesco, un mundo agitanado que lógicamente no era gitano pero que serviría de base para el nacimiento del arte flamenco.

3. LOS GITANOS Y EL NACIMIENTO DEL FLAMENCO

¿Cuándo nació el flamenco?

Algunos piensan que el flamenco es de los gitanos y que es tan antiguo como la etnia gitana; por lo tanto existiría desde tiempos inmemoriales. Los gitanos lo llevarían consigo desde el Norte de la India hasta España.

Esta visión se topa con una dificultad: en las tierras por donde debieron de pasar los gitanos antes de llegar a España no hay flamenco, aunque hay personas que encuentran semejanzas entre el flamenco y el baile y música de la India.

El flamenco sólo está en España, concretamente en Andalucía. Esto hace que la mayoría de las personas que creen que el flamenco es de los gitanos admitan que, para que naciera el flamenco, fue necesario que los gitanos llegaran a Andalucía, que se encontraran con la cultura andaluza y que con esa materia prima forjaran un arte único que no ha podido surgir más que en esta tierra. Dicen Ricardo Molina y Antonio Mairena:

Los gitanos crean o forjan el cante primitivo; son los agentes creadores. Pero lo forjan con metales en su mayoría andaluces. Eso explica el fenómeno de que sólo los bajo-andaluces, y no los gitanos de otras regiones españolas o del mundo, sean sus cultivadores y depositarios fieles (Molina & Mairena 1979: 27).

Ahora bien, los datos históricos indican que los gitanos entraron en España en el siglo XV (Lebron 1995: 152), mientras que la primera referencia explícita al flamenco con este mismo término aparece a mediados del siglo XIX: «En 1853, en el diario madrileño *La Nación*, se estableció por primera vez una relación directa entre la música gitanesca y flamenca, en la que se hace referencia a cierto tipo de protagonistas llamados “flamencos” (Steingress 2005: 211–212)»⁴. Molina y Mairena piensan que «el primitivo cante flamenco se ha debido formar lentamente (siglos XIV al XVIII) en las provincias de Sevilla y Cádiz (Molina & Mairena 1979: 33)» y que «De principios del XIX hasta alrededor de 1860, perfílase vagamente una primera etapa que pudiera calificarse de “hermética” (idem: 35)». Según estos autores, durante esta etapa hermética «los cantes gitanos (flamencos puros) prosperaron principalmente en los hogares calés (ibid.)», de ahí que no se conocieran fuera de ese ámbito.

La teoría de Molina y Mairena gozó de una gran aceptación, reforzada por el prestigio que alcanzó el propio Mairena como cantaor. Investigaciones más recientes han revelado, sin embargo, una dinámica muy distinta.

Se ha demostrado documentalmente que durante la primera mitad del siglo XIX no había el hermetismo que dicen Molina y Mairena. Al contrario, el flamenco se iba formando en los teatros, en las academias de baile, en los cafés cantantes. En los teatros se representaban bailes populares como el fandango, el bolero, el jaleo y el olé (Plaza Orellana 1999). En Sevilla, las academias de baile organizaban sesiones donde se bailaban en 1850, por ejemplo, «seguidillas gitanas acompañadas de cante y guitarra (Blas Vega 1987: 13)». Y el primer café cantante de Sevilla se abrió en 1847 (idem: 27).

Los cafés cantantes, según Blas Vega:

surgieron en razón lógica de unos hechos naturales. Por un lado, el auge que toman en toda Europa los cafés con espectáculos musicales, no sólo como entretenimiento sino también como inquietud artístico-cultural. Por

⁴ Gamboa (2005: 503–504) cita un artículo del periódico *La España* —no *La Nación* como dice Steingress— donde se lee: «No se trata de ningún compositor de la escuela de los Tintor y Josquin Desprez: la *música flamenca* que motiva esta gacetilla es la que en la tierra de *María Zantísima* se conoce con este nombre». La advertencia va para quien puede confundir la música flamenca de Flandes con la flamenca de España.

otro, la necesidad de canalizar la expansión cada vez más pujante del costumbrismo andaluz (idem: 11).

También es interesante notar que Navarro García sugiere la posibilidad de que la ópera italiana ejerciera cierta influencia sobre la creación de la siguiriya, forma que se considera como uno de los palos más gitanos (Navarro García 1995: 351–352). Esta posibilidad nos hace sospechar que no sólo no hubo etapa hermética sino que la distinción entre los cantes gitanos y los andaluces (no gitanos) tampoco tiene fundamento histórico.

Algunos investigadores incluso niegan la unidad étnica de los gitanos. Steingress sostiene que:

la existencia de una raza gitana ya era una ficción en el siglo XVIII: Ser gitano significó menos pertenecer a un grupo étnico entre otros que pertenecer a las clases más bajas y despreciadas de la sociedad andaluza. Lo decisivo para la situación de los gitanos no fue su raza, sino su posición social. Después de siglos de una asimilación permanente los gitanos habían perdido muchas de sus características étnicas convirtiéndose en andaluces (Steingress 2005: 222).

Así, la palabra *gitano* también perdió su connotación étnica, adquiriendo un matiz social y «debió pues aplicarse en muchas ocasiones como sinónimo de persona marginada, hampón, asaltador, germano, etc. (idem: 221)». Por lo tanto, los llamados gitanos no serían necesariamente romaníes y es difícil de pensar que los gitanos étnicamente gitanos pudieran mantener su personalidad artística para crear los llamados cantes gitanos.

4. LOS CAFÉS CANTANTES

4.1.

Pues bien, después de la etapa hermética que en realidad no lo era, el flamenco encontró en el café cantante el cauce para su desarrollo. Para Blas Vega, los cafés cantantes constituyen un hecho positivo para la historia del flamenco:

al definir bien los géneros que integran el espectáculo. Por un lado la *escuela bolera*, y por otro lo autóctono andaluz al integrarse en el nuevo género *flamenco*, con estilos que se crean y perfeccionan, quedando la guitarra como instrumento único y definitivo. Y eliminando hasta casi el olvido algunos estilos musicales, canciones andaluzas y ciertos instrumentos de

acompañamiento: panderetas, violines, bandurrias, que por cierto ahora vuelven a incorporarse de nuevo (Blas Vega 1987: 11).

También hubo opiniones contemporáneas negativas sobre los cafés cantantes. En 1881 dice Machado y Álvarez:

Los cafés, último baluarte de esta afición, hoy, a nuestro juicio, contra lo que se cree, en decadencia, acabarán por completo con los cantes gitanos, los que andaluzándose, si cabe esta palabra, o haciéndose *gachonales*, como dicen los cantadores de profesión, irán perdiendo poco a poco su primitivo carácter y originalidad y se convertirán en un género mixto, a que se seguirá dando el nombre de *flamenco*, como sinónimo de gitano, pero que será en el fondo una mezcla confusa de elementos muy heterogéneos; lo bufo, lo obscuro, lo profundamente triste, lo descompasadamente alegre, lo rufianesco, etc. etc. (Machado y Álvarez 1996: 79–80).

El concepto de gitano que se maneja aquí no parece social sino racial. Si aceptamos la teoría de Steingress de que en el siglo XVIII el término *gitano* había perdido su connotación étnica, probablemente fue el romanticismo el que la resucitara.

La visión demofiliana la retoman Molina y Mairena, y tratan de dar una evaluación equilibrada sobre los cafés cantantes. Piensan que con los cafés «los gitanos se *andaluzaron*, como bien dijo Machado (lo cual perjudicó a la pureza de sus cantes), y los andaluces se *agitanaron* (prestigiándose con ello el folklore andaluz) (Molina & Mairena 1979: 53)». Pero, para estos autores, el acercamiento mutuo de estos grupos no llegó a una fusión completa y sigue existiendo la diferencia entre los cantaores gitanos y no gitanos.

Silverio Franconetti (¿1831?–1889), cantaor no gitano, fue la figura más importante de esta época. Él mismo abrió su propio café, desde donde difundía su fama cantando. Las opiniones contemporáneas coincidían en que era el mejor cantaor de todos, gitanos y no gitanos. Silverio se resistía al principio a que su arte se llamase flamenco, que para él era cante andaluz, aunque su repertorio incluía cantes gitanos, entre ellos la siguriya, cante considerado como genuinamente gitano. Con el tiempo tuvo que conformarse porque el término *flamenco* se había impuesto (Gamboa 2005: 498).

Así se puede suponer que, en las últimas décadas del siglo XIX, el flamenco era para unos simplemente andaluz y para otros era una mezcla de artes gitano y andaluz. Y el concepto racial del arte gitano era probablemente una invención romántica.

4.2.

En la generación que sigue a Silverio, hay dos figuras importantes: Antonio Chacón (1869–1929) y Manuel Torre (1878–1933). Chacón no era gitano y alcanzó tanta fama y tanto respeto que llegaron a llamarle don Antonio Chacón. Es conocido sobre todo como creador de varios estilos de cantes andaluces, malagueña, granaína, cartagenera, etc., pero también cantaba por siguiriya, por soleá, es decir, cantes gitanos. Tenía una amplia gama de repertorio; era un cantaor «general». Manuel Torre era gitano. Dicen que no siempre cantaba bien, pero cuando lo hacía, no había quien pudiera competir con él. Era un cantaor de inspiración. Es considerado el mejor cantaor dentro del repertorio gitano: sobre todo la siguiriya.

Chacón, payo, perfección y equilibrio. Torre, gitano, inspiración y jondura. Aquí tenemos un esquema de contraste entre lo gitano y lo no gitano que se repite hasta la saciedad. Es una tradición bien establecida. Pero también es verdad que se trata de una visión simplista. Manuel Torre era muy conocido por su farruca, cante considerado de base folklórica (y por tanto de carácter no gitano) e introdujo los campanilleros, cante también de origen folklórico, en el repertorio flamenco (Ríos Ruiz 1995: 424–425). Manuel Torre era, como Chacón, creador de palos y de ninguna manera repetía simplemente lo que estaría almacenado en la supuesta tradición milenaria⁵.

5. ANDALUCÍA

5.1.

La teoría andalucista tampoco está libre de invenciones. Suele decirse que el flamenco es un arte milenario y, en efecto, hay quien dice que ciertas formas, los fandangos de Huelva, por ejemplo, tienen su raíz en la época tartésica, es decir, desde antes de que llegaran los romanos a la Península Ibérica (González Merchante 1999: 17).

Este tipo de afirmación, de que el flamenco hunde su raíz en el reino de Tartessos (o en el Norte de la India), tiene gran vitalidad porque no es posible negarlo completamente desde el punto de vista lógico. No es comprobable, pero tampoco rebatible.

El fandango es, según el diccionario académico de 1732, «Baile introducido por los que han estado en los Reinos de las Indias, que se hace al són de un tañido mui

⁵ Antonio Mairena estima, en una entrevista emitida en el programa *Rito y geografía del cante*, que «Manuel Torre ha sido el revolucionario más grande que ha conocido la historia del cante», aunque no se refiere a la creación de palos que he mencionado sino a su voz: «creó una forma de cantar, por sus reacciones, por sus maneras, porque rompió la norma de la voz afillá y la voz de falsete. Él fue el primero que empezó a cantar con la voz natural».

alegre y festivo». Y «Por ampliacion se toma por qualquiera funcion de banquète, festéjo ù holgúra à que concurran muchas personas». Es decir, en el siglo XVIII se consideraba un baile venido de América. Y, además, la *f*- inicial indica un origen no castellano⁶. Sin embargo, ha habido teorías que buscan la etimología dentro de la Península Ibérica. Corominas & Pascual (1980) relacionan este término con el portugués *fado*: «origen incierto, quizá de **fadango*, derivado de *fado* ‘canción y baile populares en Portugal’ (del lat. FATUM ‘hado’ porque el *fado* comenta líricamente el destino de las personas)». Sería entonces un baile de ida y vuelta, es decir, que primero lo llevaron de la Península Ibérica a América para que luego volviera. Yo creo que no hay ninguna razón para dudar de la etimología americana o, mejor dicho africana (mandinga), pero el baile o la música de fandango podrían ser de origen criollo o incluso español. La segunda acepción de este vocablo puede apoyar la última posibilidad: fandango-festejo donde se tocaría música autóctona, quizá influenciada por la que llegaba de América.

De todas maneras, la moda del fandango que hubo en el siglo XVIII debió de llegar de fuera y se extendería folklorizándose.

5.2.

Por otra parte, García Lorca distingue el «cante jondo», representado primordialmente por la siguiiriya gitana, y el «cante flamenco», que incluye las malagueñas, granaínas o peteneras. Las diferencias «consisten en que el origen del primero hay que buscarlo en los primitivos sistemas musicales de la India, (...), mientras que el segundo, consecuencia del primero, puede decirse que toma su forma definitiva en el siglo XVIII (García Lorca 1982: 148)». La referencia a la India se debe naturalmente a los gitanos: «Son estas gentes misteriosas y errantes quienes dan la forma definitiva al *cante jondo* (idem: 150)». Sin embargo, es «un canto puramente andaluz, que ya existía en germen en esta región antes que los gitanos llegaran a ella (ibid.)».

Lo que Machado y Álvarez llamaba cante andaluz lo llama Lorca cante flamenco y el cante gitano de aquél es el cante jondo de éste. Su intención me parece muy clara: quiere dejar de llamar gitano al cante troncal que es la siguiiriya, para resaltar lo andaluz. García Lorca en este sentido es un férreo defensor del andalucismo.

El discurso de Lorca se dio cuando se celebró el famoso concurso de cante jondo en 1922. El compositor Manuel de Falla, García Lorca y otros organizadores del concurso creían que la profesionalización del cante había causado la pérdida de la pureza e intentaron rescatar el primitivo canto andaluz, que esperaban poder

⁶ «La /f/ inicial latina pasó en castellano a [h] aspirada, que en una etapa más avanzada ha desaparecido (Lapesa 1980: 38; §4.2)».

encontrar entre los mejores aficionados. Pero estaban equivocados. Como ya he apuntado, el cante flamenco se formó en los teatros y en los cafés cantantes, lo que viene a significar que este arte es desde el principio un género profesionalizado. La visión equivocada de los organizadores del concurso fue criticada por muchos, sobre todo por los profesionales del cante, y no llegó a imponerse, pero de alguna manera contribuyó, quizás, al desarrollo del concepto de la pureza.

6. LA INVENCION DE LA ORTODOXIA

6.1.

Entre los años 20 y los 50, el flamenco sigue su camino de evolución. Con la decadencia de los cafés cantantes el flamenco vuelve al teatro, a la plaza de toros. Llega la época de la «ópera flamenca», que no tenía nada que ver con la ópera; se llamaba así el tipo de espectáculo flamenco que se hacía entonces.

El cantaor que simboliza esta época es Pepe Marchena. Era muy popular y es conocido por sus fandangos personales. También creó la colombiana, que, por cierto, no parece tener ninguna relación musical con Colombia.

Esta época se caracteriza por innovaciones: cantar a orquesta, mezclar palos, intercalar recitados, cantar a dúo... Sin embargo, a diferencia de la época anterior, pocas de estas innovaciones consiguieron entrar en la tradición.

¿Por qué? Porque esas innovaciones iban en contra de la esencia del flamenco, dirían algunos. Pero a lo mejor fue simplemente porque no tuvieron tiempo. Que, antes de que estos nuevos elementos se integraran en la tradición, hubo un cambio de gusto.

Efectivamente, en los años 50 empezó la revalorización del cante tradicional. O, mejor dicho, la tradición se redefine y excluye algunas orientaciones trazadas en décadas anteriores. Esta nueva corriente clasicista se materializa, por ejemplo, en una grabación que se titulaba «Antología del cante flamenco», publicada en 1954 en Francia y al año siguiente en España (Gamboa 2001: 28). Y «[a]l poco de ver la luz en 1954, la Academia Charles Cross concedió a la “Antología del Cante Flamenco” su Gran Premio, a la sazón, el más importante del mundo (idem: 57)».

El guitarrista Perico el del Lunar se encargó de elegir a cantaores y los acompañó. En el disco se recogían también palos que casi se habían olvidado, lo que sirvió para su revitalización. Hay que destacar también que este disco resume la tradición chaconiana que había en Madrid. Antonio Chacón se había instalado en Madrid y cantaba allí; Perico, jerezano como Chacón, lo acompañó durante sus últimos días artísticos. Cuando se editó el disco, quedaban todavía cantaores que conocieron a Chacón directamente.

6.2.

Si la antología de Perico representa de alguna manera la tradición chaconiana y por ende andalucista, el que se encargó de resaltar la línea gitanista fue Antonio Mairena. Mairena también editó una antología, con cantaores y guitarristas que él seleccionó (también cantó él mismo). Pero la repercusión que tuvo esta antología fue mucho menor que la de Perico. Mairena ejerció su influencia más bien por sus propias actividades como cantaor con las que llegó a representar lo más ortodoxo del cante; y, sobre todo, como coautor del libro *Mundo y formas del cante flamenco*.

Este libro está lleno de invenciones y ha contribuido poderosamente a la formación de una visión ampliamente aceptada pero, desde el punto de vista histórico, insostenible. De ahí que haya críticas tan duras como ésta: «entiendo que [la clasificación de los palos hecha por Molina y Mairena] es la clasificación que más ha influido en el mundo del flamenco y, a la vez, la que más daño ha hecho a este arte tan universal, pues no solamente deja de lado palos bastante importantes, sino que a la vez prioriza los cantes con criterios racistas (Anguita Peragón 2009: 24)». En este sentido es un libro fundamental para comprender el flamenco en cuanto tradición inventada.

Mairena (1909–1983), cantaor gitano, se dedicó a rescatar y difundir los cantes gitanos, que aprendía de los herederos de esos cantes que los cantaban en ámbitos alejados de comercialismo. Grabó discos que sirvieron como modelo para sus seguidores, los mairenistas. Pero en realidad Mairena no repetía simplemente lo que había aprendido, sino que más bien lo regeneraba; era también innovador.

El cantaor sostenía que los gitanos llevaban consigo lo que llamaba «razón incorpórea», que no debían exteriorizar:

—¿Por qué canta Antonio Mairena, (por) qué motivo tiene Antonio Mairena para cantar?

—Muchísimos motivos, porque la problemática del cante gitano es inmensa. Le pasa como al diapasón de la guitarra. No se termina nunca, nunca acaba de dar la última nota. Esta es la problemática del cante gitano-andaluz. Tenemos una razón incorpórea, que nunca, por honor de ser gitano, debemos exteriorizar. Es una ley que de mucho tiempo, de muchos años, llevamos consigo y todo aquel gitano que sepa ser gitano y sepa tener honor, sepa... hacer honor de ser gitano debe quedarse con ella. (entrevista incluida en *Rito y geografía del cante*)

6.3.

No todos los gitanos son mairenistas. Manolo Caracol (1909–1973), que nació en el mismo año que Mairena, constituye un contraste muy interesante. Caracol era

gitano, pero parece que el hecho de serlo no era para él lo más importante: decía en una entrevista que Silverio era el mejor cantaor de todos los tiempos.

¿Quién fue Silverio Franconetty (sic)?

¡Casi nadie!... El mejor “cantaor” de todos los tiempos..., y no fue gitano (Cerrojón Redondo 2009: 45).

Tampoco le importaba la ortodoxia: cantaba canciones, cantaba a piano y a orquesta. Esta actitud refleja, a mi juicio, más que un espíritu innovador o heterodoxo, la situación premairenista. El innovador era Mairena.

7. OTRA VEZ ANDALUCÍA

7.1.

La Constitución española del año 1978 permitió que se formaran comunidades autónomas y Andalucía actualmente es una de ellas. Ser una comunidad autónoma supone, además de ser una entidad política, tener una identidad histórico-cultural. La Junta de Andalucía lleva su propia política cultural y, como el flamenco «constituye una de las señas de identidad más destacadas de la cultura andaluza (Cruces Roldán 2002: 145)», debe ser el objeto de «conservación y estudio, y de divulgación y fomento (idem: 146)». El flamenco es patrimonio cultural de Andalucía.

La política para la conservación de este arte no se limita, por ejemplo, a patrocinar actividades de los artistas actuales, sino que se refiere también a la concienciación histórica a través, por ejemplo, del reconocimiento del valor artístico que tienen grabaciones históricas. En 1999 «se publicó en BOJA el Decreto por el que se declaraban Bien de Interés Cultural, con la categoría de Patrimonio Documental, los Registros Sonoros de la Niña de los Peines radicados en Andalucía (Cruces Roldán 2002: 165)».

Pastora Pavón, la Niña de los Peines (1890–1969), considerada como la mejor cantaora de la historia, dejó grabaciones en discos de pizarra que ahora se pueden escuchar en 13 CDs. No es nada sorprendente la declaración arriba citada. Lo curioso es que Japón parece haber desempeñado un papel, digamos importante, en este hecho: según Cruces Roldán, «[e]l procedimiento administrativo para la Declaración de los Registros Sonoros arranca de una denuncia de masiva salida de España de las placas de Pastora, fundamentalmente a Japón (idem: 189)»⁷.

⁷ No tengo suficientes datos para comentar esta información curiosa, y sólo diré que conozco a unos japoneses que coleccionan discos de pizarra, no solamente de Pastora sino también de otros cantaores, por puro amor al arte y sin ningún interés comercial.

De todas formas, el interés por las grabaciones históricas supone un reconocimiento de la tradición. Algunos discos de pizarra, reeditados en formato CD, ahora son más accesibles que en décadas anteriores, lo que permite comprobar aspectos históricos que antes no eran tan fáciles de conocer. Esto podría cambiar la forma de concebir y transmitir la tradición: la tradición sería abierta para más personas y se contemplaría con más realismo.

La culminación de la política cultural sobre el flamenco es la inclusión en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO⁸. El flamenco se ha convertido en un patrimonio universal, pero esto no quiere decir que haya perdido su carácter regional: Andalucía es donde nació este arte.

Todo esto indica que ahora, más que nunca, el flamenco es de los andaluces y no de una minoría étnica o social. Es cierto que esta situación es algo novedoso en su historia: Ropero Núñez observaba que el flamenco «no ha sido justamente valorado, sobre todo en los medios intelectuales. Normalmente se le ha tratado con cierto desprecio, como “cosa poco seria” y en general, con bastante ligereza, sin preocuparse por conocer el origen y la naturaleza de este complejo fenómeno (Ropero Núñez 1989: 91)»; para Gelardo Navarro «no se ajusta a la realidad definir “el flamenco, como marcador de la identidad andaluza” (Gelardo Navarro 1998: 227)» y «lo que sí es constatable en el cante es su carácter de clase popular, su identidad con los parias, con los desposeídos de Andalucía y de algunas zonas extraandaluzas (ibid.)». Pero la situación puede ir cambiando de tal manera que prácticamente todos los andaluces llegaran a aceptar el flamenco como algo suyo, dando lugar a una reinterpretación de la historia: entonces sería la realidad la que se ajustaría a la definición del flamenco como marcador de la identidad andaluza.

7.2.

¿Y los gitanos?

Lo gitano nunca dejará de ser uno de los elementos definitorios del flamenco, pero si sigue la tendencia actual, su influencia se irá haciendo menos importante, en comparación con la época del auge gitanista. Ante esta situación llama la atención un fenómeno quizá muy reciente: algunos cantaores cantan en romaní. Esperanza Fernández (1966–) incluye en su álbum *Recuerdos* (2007) «Gelem-gelem (himno de los gitanos en versión romanó)»: el himno está cantado íntegramente en romaní. Y he escuchado cantar en directo a Diego Carrasco (1954–) parcialmente en esta lengua.

⁸ Aprobada en la quinta reunión del Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, en Nairobi, 15/19 de noviembre 2010.

Los flamencos, gitanos y payos, siempre han cantado en castellano; usan también caló pero el caló no es un idioma sino un conjunto de vocablos de origen romaní⁹. Cantar en romaní debe de reflejar, por tanto, un interés nuevo que muestran algunos cantaores gitanos por su identidad étnica. Aunque dudo que esta práctica se extienda ampliamente en el escenario flamenco, puede interpretarse como un intento de crear una tradición nueva, propia de los gitanos flamencos.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGUITA PERAGÓN, José Andrés. (2009). *Un paseo amable por el mundo del flamenco*. Granada: Octaedro Andalucía.
- BLAS VEGA, José. (1987). *Los cafés cantantes de Sevilla*. Madrid: Editorial Cinterco.
- CERROJÓN REDONDO, Manuel (ed.). (2009). *Manolo Caracol. Centenario 1909–2009*. Sevilla: Marita Ediciones.
- COROMINAS, Joan y José A. PASCUAL. (1980). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina. (2002). *Más allá de la música. Antropología y flamenco (I)*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- GAMBOA, José Manuel. (2001). *Perico el del Lunar. Un flamenco de Antología*. Córdoba: La Posada.
- GAMBOA, José Manuel. (2005). *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa Calpe.
- GARCÍA LORCA, Federico. (1982). *Poema del cante jondo*. Madrid: Alianza Editorial. Edición, introducción y notas de Mario Hernández.
- GELARDO NAVARRO, José. (1998). «El cante flamenco: ¿identidad andaluza o identidad de una clase (la de los desposeídos) en Andalucía?». En STEINGRESS, Gerhard. y Enrique BALTANÁS (eds.). *Flamenco y nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco*. Sevilla: Fundación Machado, Universidad de Sevilla, Fundación el Monte. 223–237.
- GONZÁLEZ MERCHANTTE, Antonio. (1999). *Historia antológica del fandango de Huelva*. Sevilla: Pinceladas Musicales.
- HOBSBAWM, Eric. (2002). «Introducción: la invención de la tradición». HOBSBAWM, Eric y Terence RANGER (eds.). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica. cap. 1, 7–21.
- LAPESA, Rafael. (1980). *Historia de la lengua española*. 8.^a edición refinada y muy

⁹ Matras (2002: 10) apunta que «Iberian Romani is also extinct, and survives only as a special lexicon in Spanish-based Caló (< *kalo* 'black'; [...]) and Basque-based Errumantxela (< *romaničel*; [...])».

- aumentada. Madrid: Gredos.
- LEBRON, Bernard. (1995). «Los gitanos». In NAVARRO GARCÍA y ROPERO NÚÑEZ (1995), 149–170.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio. (1996). *Colección de cantes flamencos*. Sevilla: Portada Editorial. Edición, introducción y notas de Enrique Baltanás.
- MATRAS, Yaron. (2002). *Romani. A linguistic introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MOLINA, Ricardo y Antonio MAIRENA. (1979). *Mundo y formas del cante flamenco*. Sevilla: Librería Al-Andalus, 3.ª edición.
- NAVARRO GARCÍA, José Luis. (1995). «Un nuevo tipo de seguidilla, ¿la seguriya?». En NAVARRO GARCÍA y ROPERO NÚÑEZ (1995), Tomo I, 345–357.
- NAVARRO GARCÍA, José Luis y Miguel ROPERO NÚÑEZ (eds.). (1995). *Historia del flamenco*. Sevilla: Ediciones Tartessos.
- PLAZA ORELLANA, Rocío. (1999). *El flamenco y los románticos*. Sevilla: Bional de Arte Flamenco.
- RÍOS RUIZ, Manuel. (1995). «Manuel Torre (significación y genialidad flamenca)». En NAVARRO GARCÍA y ROPERO NÚÑEZ (1995), Tomo II, 419–427.
- ROPERO NÚÑEZ, Miguel. (1989). *Estudios sobre el léxico andaluz*. Sevilla: Ediciones el Carro de la Nieve.
- ROPERO NÚÑEZ, Miguel. (1995). «El término “flamenco”». En NAVARRO GARCÍA y ROPERO NÚÑEZ (1995), Tomo I, 15–39.
- STEINGRESS, Gerhard. (2005). *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2.ª edición.

FUENTES AUDIOVISUALES

- Esperanza FERNÁNDEZ. (2007). *Recuerdos*. Discmedi Blau COB 4350-02.
- Antonio MAIRENA. (1973). Entrevista en el programa *Rito y geografía del cante*. RTVE (Círculo Digital 2006).