

Demófilo

Revista de Cultura Tradicional de Andalucía

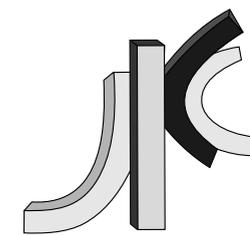
2ª época de EL FOLK-LORE ANDALUZ

Nº 50



DEMÓFILO

Revista de Cultura Tradicional de Andalucía
(2ª época de EL FOLK-LORE ANDALUZ)



FUNDACIÓN MACHADO
2017-2018

La Fundación Machado es una institución inscrita con el número 2 en el Registro de Fundaciones Privadas de carácter cultural y artístico de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, con fecha 29 de julio de 1985. Tiene por objeto el estudio y promoción de la cultura tradicional andaluza y su relación con otras áreas culturales. Su denominación es un permanente homenaje al iniciador de los estudios científicos de cultura tradicional en Andalucía, Antonio Machado y Álvarez *Demófilo* (1846-1893), creador y director de la revista *El Folklore Andaluz*.

Correspondencia, suscripciones e intercambios:

Demófilo. Fundación Machado

C/Estrella, 2 - 41004, SEVILLA.

Telef: 955 60 43 48

www.fundacion.machado.org

Email: fundacion.machado@outlook.com

Demófilo no se responsabiliza de los escritos vertidos en la revista, siendo responsabilidad exclusiva de los autores.

Fundación Machado, Demófilo y logotipos registrados.

Con la colaboración de Fundación Cajasol.

© *De la edición: Fundación Machado.*

© *Textos e imágenes: Los autores.*

© *Portada: Fotografía de la exposición "Imperio Triana" de Javier Caró.*

Inaugurada en la XX Bienal de Flamenco de Sevilla. (@javiercaro_fotografo)

ISSN: 1133-8032

Depósito legal: SE-2054-2003

Diseño y maquetación: Javier Caró / www.javiercaro.es

DEMÓFILO

Revista de Cultura Tradicional de Andalucía

DIRECCIÓN

Antonio José Pérez Castellano

CONSEJO DE REDACCIÓN

Jesús Cantero Martínez

Marta Carrasco Benítez

Alberto González Troyano

Pedro M. Piñero Ramírez

Antonio Zoido Naranjo

CONSEJO ASESOR

Encarnación Aguilar Criado

Cristina Cruces Roldán

José Antonio González Alcantud

José Manuel Pedrosa Bartolomé

Rocío Plaza Orellana

Enrique Rodríguez-Baltanás y González

Gerhard Steingress

Han sido directores de esta revista:

Salvador Rodríguez Becerra

Cristina Cruces Roldán

Antonio Rodríguez Almodóvar

Enrique Baltanás

Marta Carrasco Benítez

EDITORIAL

<i>¿Hay nuevas coplas flamencas de calidad? Un acercamiento a la actualidad de la creación poética para el flamenco.</i> José Cenizo Jiménez	11
<i>Poética musical, paisaje sonoro y oralidad simbólico-narrativa en el pensamiento estético de Pedro Bacán.</i> Francisco Javier Escobar	23
<i>Las coplas flamencas contemporáneas, la memoria y las relaciones intertextuales: una propuesta de análisis de las letras del cante en su performance.</i> Florian Homann	81
<i>Lorca como fuente de inspiración para el baile flamenco.</i> Juan Vergillos	121
<i>Letras de ayer y hoy: Perspectiva de un Cantaor.</i> Edu Hidalgo	137
<i>Aquella saeta de Miles Davis.</i> José M ^a Rondón	151
<i>“www.flamencoradio.com, porque el flamenco está vivo”</i> Manuel Casal	155
<i>Antología. Bienal de Famenco: coplas contemporáneas en sus diversos espectáculos.</i>	159
• Andrés Marín, <i>Don Quixote</i>	159
• María Pagés y El Abri El Harti, <i>Una oda al tiempo</i>	166
• Rocío Molina, <i>Grito pelao</i>	174
• Dorantes, <i>La roda del viento</i>	176
RESEÑAS	
<i>Refranes con cuento, tomo I.</i> José Luis Agúndez García	179
<i>Antonio Machado, un pensador poético. Meditaciones del Juan de Mairena.</i> José María Hernández	182

<i>Flamenco y canción española.</i>	
Inés María Luna	183
LOS AUTORES	185
NOTICIAS DE LA FUNDACIÓN	187
UN RECUERDO	189

EDITORIAL

La revista *Demófilo* no había dedicado hasta ahora ningún **número** monográfico al flamenco, de modo que la cifra mágica de los **50 números** se llena de feliz contenido.

Siendo conscientes de la imposibilidad de abarcar en estas páginas el inconmensurable universo flamenco, hemos elegido para esta primera ocasión a las letras del cante gitano andaluz. Nace este proyecto, por otra parte, del deseo de documentar las letras inéditas que formaron parte de los distintos espectáculos de la XXI Bienal de Flamenco de Sevilla.

Vive el flamenco un momento histórico, pero convulso. Junto a la casi desaparición de los espacios de la sociedad tradicional en los que surgían el rito y la fiesta flamencos y el nacimiento con enorme fuerza de nuevas formas trasmisoras de las melodías, además de los casi ya pretéritos modos de transmisión, como los discos, grabaciones o vídeos, está llegando un enorme aluvión de documentos flamencos bajo el cobijo de las nuevas tecnologías digitales y las redes sociales, abiertos a cualquier receptor interesado.

A ello se suma la conexión continua del flamenco, y de los flamencos con otras músicas contemporáneas, que sin duda, lo enriquecen; pero otras muchas veces, lo desvirtúan y lo alejan excesivamente de sus orígenes, en especial cuando los canales de transmisión (publicaciones periódicas, radio, televisión) actúan desde la ignorancia de las esencias de la música del flamenco.

Destacable es también la evidente elevación del nivel de profesionalización que han alcanzado los distintos actuantes de este ámbito musical: cantaores, bailaores, guitarristas, pero también, directores escénicos y demás personal vinculado a la producción artística.

¿HAY NUEVAS COPLAS FLAMENCAS DE CALIDAD? Un acercamiento a la actualidad de la creación poética para el flamenco

José Cenizo Jiménez
-Doctor en Filología Hispánica-

RESUMEN / ABSTRACT

En nuestro artículo reflexionamos sobre las nuevas aportaciones y cambios que se han producido en el conjunto de coplas o letras flamencas que sirven de soporte al cante. En los últimos años ha habido un importante número de creaciones a partir de autores que parten de la tradición del flamenco o adaptando poemas de la llamada poesía culta a los esquemas rítmicos del cante. Los artistas del flamenco tienen, por tanto, motivos para la renovación de sus textos.

In this article, we reflect upon the new contributions and changes that have taken place in the field of flamenco lyrics used to support the *cante*. Recently, there have been an important number of both creations by authors of flamenco tradition and adaptations of poems from the so-called “cultural poetry” to the rhythmic schemes of “El Cante”. Thus, flamenco artists have good reasons to renew their texts.

PALABRAS CLAVE

Letras flamencas, nuevos autores, adaptación de poemas, renovación teatral.

KEY WORDS

Flamenco lyrics, new authors, flamenco and poetry, lyrical renewal.

Por citar tres ejemplos emblemáticos. En cuanto a géneros, encontramos, con mucha diferencia, lírica, en verso sobre todo, claro está; narrativa (El Lebrijano canta a García Márquez), teatro menos (García Lorca, cómo no), incluso ensayo (recientemente, Eduardo Galeano).

Al hacer estas adaptaciones, encontramos diferentes dificultades, motivaciones y resultados: literal o con algunos cambios; mayor o menor grado de dificultad... Recordamos que el cantaor Calixto Sánchez comentaba en la presentación de su disco dedicado a Antonio Machado que lo más difícil había sido adaptar los alejandrinos de “Retrato” al flamenco, por sevillanas: “Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla...”.

Podemos disfrutar de logros inmensos: Camarón y su *Leyenda del tiempo* de Lorca, *El Niño yuntero* de Miguel Hernández en la voz robusta y comprometida de Manuel Gerena, las lorqueñas de Pastora Pavón, *Aunque es de noche* de San Juan de la Cruz o *La aurora de Nueva York* de Lorca por Enrique Morente, la obra lorquiana o juanramoniana de Carmen Linares, la obra *La lírica del cante* de Calixto Sánchez...

Encontraremos entre los autores versionados, por lógica, preponderantemente españoles (muchos de ellos andaluces), así como latinoamericanos (Nicolás Guillén, José Martí...), y casi todo será versionado al cante, pero también localizamos espectáculos o discos para la guitarra (Vicente Amigo a Alberti...), y baile (que incluye, claro, a la vez, el cante y la guitarra).

Una relación, mutua inspiración intensa, elegante, fructífera. No nos cabe duda, y lo venimos defendiendo desde hace muchos años en los foros universitarios, congresos, conferencias, foros en los que a veces nos hallamos, aún con no pocos prejuicios contra este arte musical y literario que llamamos flamenco.

Lo hemos estudiado con detalle en nuestro libro *Poética y didáctica del flamenco*, editado en por Signatura Ediciones en 2009, donde ofrecemos un listado amplio y detallado, que desde entonces habría que aumentar, por fortuna, y en ello estamos. Recientemente, en el artículo “Flamenco y literatura: una relación majestuosa. Autores versionados al flamenco” que será publicado hacia el otoño de 2019 en la revista *Dos orillas*, dirigida por Paloma Fernández Gomá, un recorrido por las versiones que los flamencos han hecho de textos de la llamada poesía culta, a sabiendas de que la poesía o lírica del flamenco es igualmente culta, y a menudo tan intensa que marea con una sencillez apabullante, una brevedad luminosa, una profundidad incontestable.

No dejamos pasar la ocasión de recordar cuatro de estas versiones que, entre

otras muchas, nos hacen disfrutar y que pueden consultar en Internet o en los discos originales. Una, el soneto “La lluvia”, de Jorge Luis Borges, que traslada el cantaor José Domínguez el Cabrero al flamenco por el palo o estilo de las bulerías:

La lluvia

Bruscamente la tarde se ha aclarado
porque ya cae la lluvia minuciosa.
Cae o cayó. La lluvia es una cosa
que sin duda sucede en el pasado.

Quien la oye caer ha recobrado
el tiempo en que la suerte venturosa
le reveló una flor llamada rosa
y el curioso color del colorado.

Esta lluvia que ciega los cristales
alegrará en perdidos arrabales
las negras uvas de una parra en cierto

patio que ya no existe. La mojada
tarde me trae la voz, la voz deseada,
de mi padre que vuelve y que no ha muerto.

La segunda propuesta, y cuesta elegir, una joya musical, la versión de *La aurora de Nueva York*, de Lorca, que hace Enrique Morente para el disco *Omega*:

La aurora de Nueva York tiene
cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.
La aurora de Nueva York gime
por las inmensas escaleras
buscando entre las aristas
nardos de angustia dibujada.
La aurora llega y nadie la recibe en su boca

porque allí no hay mañana ni esperanza posible.
 A veces las monedas en enjambres furiosos
 taladran y devoran abandonados niños.
 Los primeros que salen comprenden con sus huesos
 que no habrá paraíso ni amores deshojados;
 saben que van al cieno de números y leyes,
 a los juegos sin arte, a sudores sin fruto.
 La luz es sepultada por cadenas y ruidos
 en impúdico reto de ciencia sin raíces.
 Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
 como recién salidas de un naufragio de sangre.

La tercera, otro logro de adaptación, la versión que hace la maestra Carmen Linares del poema *El viaje definitivo* de Juan Ramón Jiménez:

... Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros
 cantando;
 y se quedará mi huerto, con su verde árbol,
 y con su pozo blanco.

Todas las tardes, el cielo será azul y plácido;
 y tocarán, como esta tarde están tocando,
 las campanas del campanario.

Se morirán aquellos que me amaron;
 y el pueblo se hará nuevo cada año;
 y en el rincón aquel de mi huerto florido y encalado,
 mi espíritu errará nostálgico...

Y yo me iré; y estaré solo, sin hogar, sin árbol
 verde, sin pozo blanco,
 sin cielo azul y plácido...
 Y se quedarán los pájaros cantando.

Por último, la magistral interpretación por alegrías de Calixto Sánchez con la guitarra de Manolo Franco de un poema de Rafael Alberti, del disco *De la lírica al cante*:

Branquias quisiera tener
 porque me quiero casar.
 Mi novia vive en el mar
 y nunca la puedo ver.

Madruguera, plantadora,
 allá en los valles salinos.
 ¡Novia mía, labradora
 de los huertos submarinos!

¡Yo nunca te podré ver
 jardinera en tus jardines
 albos del amanecer!

Si bien las coplas tradicionales del flamenco son, en su mayoría, anónimas, sabemos de grandes maestros de la historia del cante que han compuesto sus propias letras para el cante. Así el Fillo, Enrique el Mellizo, Juan Breva, don Antonio Chacón, Silverio Franconetti, el Canario, José Cepero, etc. La verdad es que, en muchos casos, la atribución no está formalmente probada, y se pudo tratar de una popularización o perfilación de la copla más que de una pura creación en términos absolutos. Y más recientemente, entre otros, también son o han sido autores de todas o de la mayoría de las coplas o letras de sus cantes Fosforito, Juanito Valderrama, Calixto Sánchez, Diego Clavel, Naranjito de Triana, Marcelo Sousa, etc.

A partir del siglo XIX los poetas cultos empiezan a escribir coplas flamencas, como vemos en el *Cancionero de Palau*, con composiciones de Antonio Trueba, Augusto Ferrán, Campoamor, Zorrilla, Luis Montoto, etc., aunque muchos de estos cantares no llegaron a cuajar como coplas flamencas.

Y en el siglo XX vemos cómo grandes poetas han puesto su creatividad al servicio del cante: Luis Rosales, Félix Grande, Caballero Bonald, Fernando Quiñones, Manuel Ríos Ruiz, Antonio Murciano, etc. A ellos se suman poetas y/o letristas muy cualificados como Manuel Benítez Carrasco, José Prada, Elena Bermúdez (ligada al cante de el Cabrero), Onofre López (unido al cante de Paco Toronjo), Antonio Sánchez (al cante de Camarón), Antonio Rincón, Emilio Jiménez Díaz, Francisco Díaz Velázquez, Manolo Bohórquez, Carmen Aguirre, Máximo López Jiménez, Daniel Pineda Novo, Juan Velasco, Francisco Moreno Galván y José Luís Rodríguez Ojeda (ya citados), etc. Como ven, algu-

nos forman con los cantaores una especie de pareja de relumbre, al modo de los guitarristas con los mismos (como Ramón Montoya con Pepe Marchena o Antonio Mairena con Melchor de Marchena).

Queremos ceñirnos a las aportaciones de nuevas letras para el cante, de manera directa, consciente, o de manera indirecta, menos consciente. Por ejemplo, al primer caso correspondería un poeta y letrista como José Luis Rodríguez Ojeda, a quien los cantaores (más de veinte ya) le han pedido letras para determinados cantes de un disco, sabiendo que conoce la estructura métrica y melódica de los cantes y que, al crearlas, lo hace prácticamente cantándoselas para sí; al segundo, un poeta, no letrista consciente, como Juan Peña Jiménez, que ha editado varios libros con títulos como *Letras flamencas* y *Nuevas letras flamencas*, con acopio de soleares y coplas y cuartetas asonantadas, con el deseo básico de que sean leídas como cualquier poema, sin que conozca su autor técnicamente los cantes pero con la atracción hacia el mismo por su métrica, lenguaje y significación (de hecho, cantaores como Juan Meneses o el Mati ya se han fijado en sus composiciones y las han grabado).

Venimos siguiendo la bibliografía flamenca en general desde hace tiempo, y comentándola en diversas revistas o medios (en papel *El Olivo* o *Acordes -ya desaparecidas-*, y ahora en formato digital *jondoweb*, *La musa* y *el duende...*). Podemos decir, por ello, que, respondiendo a la pregunta inicial y al título de este artículo para la hermana y admirada revista *Demófilo* de la Fundación Machado, sí hay nuevas coplas flamencas, sí ha aumentado el acervo en cantidad y, lo más importante, con calidad (siempre en general, pues es evidente que hay joyas entre las coplas entre el legado tradicional y, al mismo tiempo, otras de menor enjundia). Precisamente coordinamos en 1992, a instancias de la Fundación Machado y el grupo literario Gallo de Vidrio, el libro *De la tierra al aire*, de coplas flamencas de diez autores (entre ellos, los cantaores Calixto Sánchez y Naranjito de Triana), editado por Ediciones Alfar, con magnífica portada de Amalio García del Moral. Y en 2004, junto al profesor Miguel Roperero, el número de la revista *Litoral* dedicado a *La poesía del flamenco*, donde también aparecía una selección de nuevas coplas flamencas de cincuenta autores. Otras muchas pueden consultarse en libros colectivos como las diversas ediciones de los ganadores del concurso de letras flamencas de la Asociación Andaluza *Hijos de Almáchar* de Barakaldo.

Esto tiene una consecuencia inmediata: los cantaores que, de haberlos, argumenten que no renuevan su repertorio porque no hay letras nuevas y menos aún de calidad, están desinformados, no compran, no leen los libros nuevos sobre este asunto. Y digo libros, porque si dirigimos la mirada hacia coplas flamencas

publicadas en sueltos, revistas, discos, Internet, etc., entonces tendríamos quizá el doble o más de lo publicado en libros, en los que nos centraremos. En nuestra biblioteca particular disponemos de más de setenta libros de coplas flamencas. Si bien ahí están obras del XIX, como la colección de Demófilo, reeditada varias veces por fortuna, o la obra completa de poetas del cante muy conocidos de la segunda mitad del XX como Antonio Murciano o Francisco Moreno Galván, casi todos están escritos en los últimos veinte o treinta años, y la lista no deja de crecer, algo que, particularmente, como filólogo, amante de la poesía y del flamenco, nos produce gran satisfacción.

Como decíamos, casi todas están creadas con criterios tradicionales, siguiendo el lenguaje y las características de las de la tradición, anónima o no tan anónima. Los ejemplos en contra que hemos citado son más bien excepciones, no por ello carentes de encanto en mayor o menor medida.

Respecto a la cantidad, ¿cuántas coplas hay? el Archivo Arriate, de la Fundación Machado, desde finales de los ochenta, bajo la coordinación de Fernández Bañuls y Pérez Orozco, llegaron a fichar unas 30.000, y unas 16.000 variantes. En colecciones como las de Rodríguez Marín hay más de 22.000 coplas amorosas. O sea, que se trata de un dominio amplio de verdad y en continuo crecimiento.

Apuntada la idea de la cantidad, creemos necesario demostrar, con un ramillete de ilustres ejemplos recientes de algunos autores, la de la calidad, entendida en un doble sentido, como contenido o temática y, por supuesto, como formalización métrica y expresiva apta para el cante flamenco. Veamos esta brevísima selección (de tres o cuatro versos o tercios, en esta ocasión, por pura preferencia personal):

Mira si no siento na
que yo paso por tu vera
como el río hacia la mar.

(Máximo López Jiménez)

No te pongas a mi vera
que esta penita que tengo
es penita que se pega.

(Juan Peña)

Tanto añoraba la mar
que el agua dulce del pozo
la rociaba de sal.

(Antonio García Barbeito)

El cante por soleá
en una boca dice mucho
y en otras no dice na.

(José de la Tomasa)

Lleva esta pena conmigo
tantos momentos pasaos
que ya le tengo cariño.

(José Luis Rodríguez Ojeda)

Por darle que hablar a la gente
me puse a pescar estrellas
con una caña en la fuente.

(Francisco Moreno Galván)

Me estoy muriendo y no tengo
un sitio en tu corazón
adonde caerme muerto.

(Rafael Montesinos)

A las claritas del día
el sol por los olivares
y tus manos ya tan frías...

(Javier Salvago)

Me sobra la voluntad
pero me falta el dinero
que es como no tener na.

(José Prada)

El daño que nos hacemos
va sientito pasito a paso
lo poquito que tenemos.

(Félix Grande)

Para jornales de hambre
los tiempos que yo me paso
sin los besos de mi madre.

(José García Pérez)

No digo que sí o que no.
Digo que si Dios existe
no tiene perdón de Dios.

(Manuel Alcántara)

Estoy tan hecho a sufrir
que ya hasta quiero a mis penas
y ellas me quieren a mí.

(Antonio Murciano)

Me tengo que “ve” por ti
como pájaro “enjaulao”;
loco y sin “podé” “salí”.

(Ricardo Rodríguez Cosano)

A los ojitos de mi mare
los está secando el tiempo.
Cuando dejen de mirarme
nadie me verá perfecto.

(Manuel Bohórquez)

A mí se me da muy poco
de lo que digan de ella
las lenguas de doble filo:
su querer me tiene loco.

(Enrique Baltanás)

Hermosa despedida para este artículo que ha pretendido dejar constancia, con estos apuntes, de que sigue habiendo cantidad y calidad en las nuevas creaciones de letras o coplas flamencas de autor. Otra cosa es que muchas duerman en las páginas de un libro o revista esperando esa mano de nieve (o garganta adecuada) que, milagrosamente, las lleve al cante, al acervo magnífico del flamenco. Todo se andará. Como último deseo, que la Fundación Machado prosiga con su gran labor de recopilación, estudio y publicación de coplas flamencas.

/BIBLIOGRAFÍA/

AA.VV., *De la tierra al aire (antología de coplas flamencas originales)*, Sevilla, Gallo de Vidrio, Fundación Machado y Alfar, 1992.

AA. VV., *Colección de soleares* (Antonio Luis Baena, Emilio Durán, Francisco Vélez Nieto), Sevilla, Diputación de Sevilla, 2000.

AA.VV., *Letras flamencas premiadas en los concursos internacionales convocados por la Asociación Andaluza "Hijos de Almachar" de Baracaldo (Vizcaya)*, 1987-1992, Baracaldo (Vizcaya), 1993; ídem, 1993-2000, Baracaldo, 2003.

AA.VV., *La poesía del Flamenco*, coord. por Miguel Roperó Núñez y José Cenizo Jiménez, Litoral, 238 (Málaga, 2004).

Baltanás, Enrique, *Alcalá, copla y compás. Coplas de son nazareno*, Sevilla, Fundación Machado, 1992.

Bohórquez, Manuel, *El esquimo. Coplas flamencas en la Red*, Sevilla, CulBucks, 2014.

Cenizo Jiménez, José, *Con pocas palabras*, Sevilla, Signatura, 2007.

_____, "Flamenco y literatura: una relación majestuosa. Autores versionados al flamenco", *Dos orillas*, XXXII-XXXIII (otoño 2019), en prensa.

García Barbeito, Antonio, *Coplas apenas*, Sevilla, Ediciones de la Bienal de Flamenco, 2004.

García Pérez, José, *Sin los besos de mi madre (soleares)*, Málaga, Antigua Imprenta Sur, 1994.

López Jiménez, Máximo, *Memento de cal y arena (Letras flamencas)*, Sevilla, 2004.

Machado y Álvarez, Antonio ("Demófilo"), *Colección de cantes flamencos*, Sevilla, Impr. y Lit. El Porvenir, 1881; Madrid, Demófilo, 1975; ed., intr. y notas Enrique Baltanás, Sevilla, Portada Editorial, 1996.

_____, *Cantes flamencos* (selección), Sevilla, Alfar, 1992.

_____, *Cantes flamencos y cantares*, ed. Enrique Baltanás, Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral, 1998.

_____, *Cantes flamencos*, Barcelona, DVD Ediciones, 1998.

Montesinos, Rafael, *Antología por soleares (1944-1996)*, Sevilla, Fundación El Monte-Parque del Alamillo, 1996.

Moreno Galván, Francisco, *Letras flamencas completas*, ed. Cristino Raya González, La Puebla de Cazalla (Sevilla), 1998.

Murciano, Antonio, *Andalucía a compás. Mi poesía flamenca 1950-1990*, Jerez de la Frontera, Fundación Andaluza de Flamenco, 1991; 2.º ed. revisada y ampliada, Sevilla, Fundación Cruzcampo, 2005.

Peña Jiménez, Juan, *Letras flamencas*, Granada, La Veleta, 1996.

_____, *Nuevas letras flamencas*, Valencia, Pretextos, 2000.

Rodríguez Cosano, Ricardo, *Letras flamencas y biografías inéditas*, Los Palacios (Sevilla), 1978.

Rodríguez Ojeda, José Luis, *Mis letras para el Cante*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2008.

Salvago, Javier, *El oleaje de la llama (Homenaje de la poesía al baile flamenco)*, Sevilla, Ediciones de la Bienal de Flamenco, 1988.

Tomasa, José el de la, *Alma de Barco (antología de sus coplas)*, Sevilla, Fundación Machado y Procuansa, 1990.

POÉTICA MUSICAL, PAISAJE SONORO Y ORALIDAD SIMBÓLICO-NARRATIVA EN EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE PERDO BACÁN

(con manuscritos autógrafos inéditos)

Francisco Javier Escobar
-Universidad de Sevilla-
fescobar@us.es

RESUMEN / ABSTRACT

El presente artículo ofrece un análisis monográfico circunscrito a la poética musical del guitarrista flamenco Pedro Bacán (1951-1997), con especial énfasis en categorías conceptuales como paisaje sonoro y oralidad simbólico-narrativa. Se editan, además, tanto los dos estadios redaccionales de su poética musical como otros dos textos autógrafos suyos, inéditos hasta el momento: el primero se ubica en las fronteras de la creación literaria entre realidad y ficción, dada su caracterización genérica de memoria autobiográfica; el segundo se orienta más bien hacia la ética, la estética y el compromiso cívico. En fin, en la armonización de estudio analítico y edición crítica, se atiende a una pluralidad metodológica sustentada en el comparatismo interdisciplinar, la etnomusicología y la edición de textos, junto a otras herramientas instrumentales procedentes del análisis filológico y musicológico, así como de la *crítica genética o filología de autor*.

This article offers a monographic analysis limited to the musical poetics of flamenco guitarist Pedro Bacán (1951-1997), with special emphasis on conceptual categories such as sound landscape and symbolic-narrative orality. The two editorial stages of his musical poetics are also edited, as well as two other autograph texts of his, unpublished until now: the first is located on the

borders of literary creation between reality and fiction, given its generic characterization of autobiographical memory; the second is oriented more towards ethics, aesthetics and civic commitment. Finally, in the harmonization of analytical study and critical editing, we attend to a methodological plurality based on interdisciplinary comparatism, ethnomusicology and the edition of texts, together with other instrumental tools from philological and musicological analysis, as well as *critical genetics* or *author's philology*.

PALABRAS CLAVES

Música, literatura y otras artes, poética musical, paisaje sonoro, oralidad, flamenco, Pedro Bacán

KEY WORDS

Music, literature and other arts, musical poetics, sound landscape, orality, flamenco, pedro bacán

... mi respeto por todas las personas que dedican su tiempo a investigar, a estudiar y profundizar en el conocimiento de nuestro arte flamenco.

(Pedro Bacán)

En el estado de la cuestión circunscrito a la intersección de códigos entre flamenco y literatura, se hacen necesarios diferentes paradigmas metodológicos y conceptuales que puedan implementarse en la investigación de procesos compositivos y creatividad estética. Tanto es así que suele ser habitual la aplicación de metodología deductiva e inductiva, con especial énfasis, por lo general, en un enfoque epistemológico de comparatismo interdisciplinar.¹

En este contexto, el músico, revestido de formación integral (holística) y de aliento *humanístico*, durante su paulatina búsqueda compositiva e interpretati-

¹ Una síntesis de tales planteamientos metodológicos, epistemológicos y conceptuales ofrece Escobar (2005a, 2005b, 2012, 2013, 2018a, 2018b, 2019a, 2019b, en prensa).

va, se erige como un avezado investigador en su laboratorio *laberíntico* en virtud de la epistemología de la creatividad, con suma frecuencia en las fronteras entre el discurso musical y el literario. Por ello, no es de extrañar que, a efectos de canon e historiografía contemporánea del flamenco, un granado núcleo de músicos, como es el caso que me ocupa en estas páginas, el guitarrista lebrijano Pedro Bacán (1951-1997), se hayan decantado por la investigación y hasta por la docencia de la creatividad entre la ciencia y el arte.²

Como voy a poner de relieve al hilo del pensamiento estético de este músico, como si de un puente cronológico modulador se tratase y más allá de las barreras del tiempo, la formación humanística interdisciplinar propuesta para sus discípulos y alumnos por el maestro Nebrija *in illo tempore* acabaría preludiando *in nuce* sus resonancias en el paisaje sonoro de la Lebrija musical y literaria recreada, ya en el siglo XX, por Bacán.³ De hecho, según iremos comprobando al trasluz de su amplia mirada poliédrica y reticular, el músico lebrijano, desde su experiencia formativo-vivencial, acabaría conformando su universo creativo conforme a un lento proceso multidisciplinar consistente en imaginar, *pintar* y hasta describir cromáticamente los *colores* del sonido en su *laberinto* creativo.⁴

² El presente artículo es un avance de un estudio monográfico que dedico a la intersección de códigos entre el discurso musical y el literario en el flamenco. En lo que hace a la labor de campo y documentación al servicio de este artículo, quiero agradecer la impagable aportación de informantes de primera magnitud, en mis entrevistas cualitativas y semidirigidas, tanto en lo profesional como a nivel de calidez humana; así, entre otras señeras fuentes, sobre todo a Pedro Bacán, en la década de los noventa hasta prácticamente su fallecimiento, y en estos últimos años, de manera muy especial, a Inés Bacán, Sebastián Bacán, Dorantes, José Bacán, Antonio Moya y Tomás de Perrate. En este contexto, como se procede en el campo de la etnomusicología actual y semiología performativo-musical, no me he limitado metodológicamente al empleo de la entrevista como herramienta o instrumento de acceso a las fuentes de información, sino que he convivido con tales artistas en sus respectivos entornos profesionales y familiares en aras de ir afinando, con la mayor precisión posible, el enfoque y prisma investigador al tiempo que me estaba enriqueciendo a nivel humano.

³ Se trata, por cierto, de una inclinación interdisciplinar muy arraigada en la familia Peña, habida cuenta de que, como me comenta Dorantes, su padre, el guitarrista e investigador Pedro Peña, marida también música y literatura en su práctica creativa, e incluso hasta él mismo, cuando sus obligaciones pianísticas se lo permiten.

⁴ En el pensamiento estético de Bacán resulta esencial, como iremos comprobando, el simbolismo del *laberinto*, así en sus alegrías homónimas, con paseillo, rosa y silencio, en la tradicional fórmula de armonizar el sistema tonal mayor con el menor desde Niño Ricardo a Paco de Lucía;

Por tanto, voy a centrar mi atención seguidamente en un análisis monográfico ceñido al pensamiento estético de Bacán a partir de su formulación teórico-empírica, concebida a modo de poética musical,⁵ que edito en el presente estudio. Al tiempo, atenderé también a su *praxis* creativa bajo el maridaje de música y literatura, como reflejan sus textos inéditos autógrafos que ven la luz por vez primera en el presente artículo.⁶ Tal enfoque, que permitirá comprender la validez implementativa de paradigmas metodológicos y categorías conceptuales procedentes del comparatismo interdisciplinar para la investigación en procesos de composición y creatividad entre la ciencia y el arte,⁷ se organiza, a efectos de *dispositio* o diátaxis estructural, en las siguientes líneas de indagación: 1. Pedro Bacán: datos biobibliográficos. 2. Pensamiento musical: investigación e implementación creativa. 3. Creatividad: estadios redaccionales. 4. Apéndice textual: edición crítica. Veámoslo.

PEDRO BACÁN: DATOS BIOBIBLIOGRÁFICOS

En primer lugar, sirva este epígrafe de obertura o pórtico de entrada al presente estudio como manifiesta reivindicación canónico-historiográfica de Pedro Bacán por su aportación técnica no solo a la historia de la guitarra sino también a la historia de las *ideas*, mentalidades y representaciones entre música y literatura aplicada al flamenco. Como es sabido, Bacán nace el 12 de febrero de 1951 en el sevillano pueblo de Lebrija. De origen humilde, el estudio progresivo e ilusionante de la música y de otros campos culturales afines le habrán de facilitar un medio de ascenso tanto profesional como espiritual.⁸ De hecho, su dilatada y sólida andadura le hará merecedor en 1980 del Premio nacional de guitarra, en el marco de la Cátedra de flamencología y estudios folclóricos

andaluces, mientras que en esta misma década obtiene otros reconocimientos en diferentes ámbitos y marcos académico-universitarios; así, en 1983, recibe la mención de honor por el Departamento de musicología de la Universidad de Washington, mientras va madurando su obra discográfica *Aluricán*, bajo los auspicios de Le Chant du monde, que vería la luz en 1989. Sin embargo, de manera inesperada y trágica, cuando Bacán había logrado el acmé de su trayectoria profesional, contando con solo 46 años, el 26 de enero 1997 tuvo un accidente de tráfico, en las proximidades de Utrera, que acabaría con su vida.

Pues bien, pese a la indiscutible contribución de Bacán a la estética del flamenco,⁹ lo cierto es que los estudios monográficos al respecto, en lo que hace al estado de la cuestión, no resultan abundantes e incluso puede detectarse hasta cierto vacío a efectos de nuevas perspectivas críticas. A este respecto, hay que recordar, como honrosas salvedades, el realizado por Alfonso García Herrera (2006), redactado a partir de las siguientes directrices: Preámbulo; De Nabrisa a Lebrija; La Lebrija de los años 50; Genealogía familiar; Mi pueblo, mi gente; Sevilla: de profesión, artista; Francia: un mundo nuevo; Su último viaje; Discografía y documentales; Añoranzas. A esta monografía cabe sumar tanto el texto de Juan Manuel Suárez Japón,¹⁰ como sendas referencias puntuales al cuidado de Norberto Torres¹¹, así como de José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz.¹² Especial mención merecen, en fin, por sus respectivos enfoques de fuste musicológico y etnomusicológico, los avances técnicos de Claude Worms (s. a), a propósito de las modalidades genéricas y estilemas de la soleá “por medio” y “por arriba”, siguiuriya, tientos, tangos y bulerías, y sobre todo los de Corinne Frayssinet Savy,¹³ sobre el concepto performativo propuesto por Bacán,¹⁴ en el paso del ámbito familiar y privado, con Lebrija al fondo, a la dimensión pública y de práctica escénica.¹⁵

9 Y como iremos viendo, con notorio calado en las relaciones fronterizas entre música y literatura.

10 J.M Suárez Japón, *Pedro Bacán para siempre*, 2004.

11 N.Torres, *Hª de los gitanos flamencos*, 2005, pag. 126

12 J. Blas Vega y M. Ríos Ruiz, *Diccionarios enciclopédicos*, 1988, I, pag. 67.

13 C. Frayssinet Savy, *Le paradoxe de la performance flamenca*, 2008, págs. 67-85.

14 Con otros trabajos de Frayssinet Savy previos, pero complementarios, consagrados a la etnomusicología y las artes performativas (1985, 1987, 1994).

15 Sobre este particular, Dorantes, durante mi entrevista, pone especial énfasis en el hecho de que, en esa temprana implementación de la práctica escénica por parte de su tío Bacán, contó con artistas que en aquella época todavía no eran profesionales, aunque, eso sí, músicos de indiscutible magnitud estética, tales como Inés Bacán, Mari Peña o Miguel el Funi.

es el caso de *Recuerdo a Patiño*, tema incluido, como esa sabido, en *La fabulosa guitarra de Pavo de Lucía*.

5 Siguiendo la categoría conceptual de Ígor Stravinski en su conocida obra homónima (2006), con data de 1939-1940.

6 Así se trasluce, por ejemplo, en su aporte crítico-reflexivo a propósito de la dicotomía *cante – canción*; *vid.* Apéndice textual.

7 Binomio que interesó a Bacán, como deja ver en sus notas de poética musical; véase Apéndice textual.

8 Cuestión, la de la espiritualidad, tratada por Bacán en sus ensayos de reflexión crítico-musical, sobre todo en lo que atañe a la estética de oriente; *vid.* Apéndice textual.

Por lo demás, la estética conceptual de Pedro Bacán, en diálogo con su hermana la cantaora Inés Bacán, ha dejado su huella en una interesante filmografía al cuidado de Carole Fierz,¹⁶ como puede comprobarse en *Pedro Bacán et le Clan des Pinini (Pedro Bacán y la familia Pinini)*, de 1998, e *Ines, ma Soeur (Inés, hermana mía)*, de 2005. Por último, en este marco cultural con vínculos intrínsecos entre las artes a propósito de Bacán y la familia Peña, sobresale una escultura orgánica, a modo de reivindicación canónica, entre el sonido y el silencio realizada por Augusto Arana; en concreto, *Monumento al guitarrista Pedro Bacán en Lebrija*, de 2007, como poética del vacío, en la línea conceptual de Eduardo Chillida, Jorge Oteiza y otros artistas contemporáneos. Arana, no obstante, llevó a cabo este diseño escultórico con el objeto de captar el fugaz e efímero instante de una escala (*picado*) ejecutada con la mano derecha y una posición o acorde con la izquierda que contó, en fin, como fuentes de referencias tanto una fotografía de Pedro Bacán como un modelo bien próximo a éste, es decir, el hijo del guitarrista lebrijano, Sebastián Bacán.¹⁷



16 Para una mayor comprensión del calado estético de Fierz, a la que agradezco su amabilidad en la recepción de mis consultas, puede examinarse el siguiente hipervínculo: <http://carole.fierz.free.fr/>. Más allá de esta filmografía documental, cabe poner de relieve la meritoria labor en la difusión del legado de Bacán por la Asociación Pedro Bacán y Lebrija Flamenca, entidades a las que transmito igualmente mi agradecimiento por mis reiteradas consultas documentales, fotográficas y fonográficas.

17 Como me ha comentado Sebastián durante mi investigación circunscrita a la obra de su padre, prolongada en el tiempo durante años.

PENSAMIENTO MUSICAL: INVESTIGACIÓN E IMPLEMENTACIÓN CREATIVA

Si se examina con detenimiento y atención el complejo pensamiento musical de Bacán, se reconoce, de entrada, una visible imitación de modelos que conlleva, como gradual aprendizaje de este arte de la memoria, la aplicación de las *neuronas espejo* o *encantadas*, según se estudia en neurología cognitiva y psicología de la música. No obstante, en su poética musical conviven, en armonía y concierto, la retroalimentación (*feedback*), recreación y creación en la intersección apuntada de códigos entre música y literatura; o lo que es lo mismo, en las lábiles fronteras de la imitación o mimesis,¹⁸ en la memoria sonoro-visual de Pedro Bacán se conjugan los híbridos *colores* vocales de Perrata, Perrate,¹⁹ Bastián Bacán, Pedro Peña²⁰, Juan Peña el Lebrijano, Inés Bacán y otros señeros modelos que irá desgranando seguidamente. Procedió, además, Bacán conforme a procesos de composición y técnicas para la interpretación entre la voz y la palabra,²¹ como sucede con la imitación vocal de la melodía o musitación del fraseo melódico,²² a la manera de Niño Ricardo²³. Asimismo, como he indicado, la aplicación de las *neuronas espejo* por parte del niño Pedro, ya desde sus primeros compases durante el arduo y complejo aprendizaje, propició la imitación o *sublimación* del

18 Entendida como *traducción*, adaptación y hasta versión del texto cantado en clave de música.

19 Especial interés reviste el siguiente documento visual de Perrate de Utrera, cantando por soleá, acompañado de las guitarras de Pedro Bacán y Pedro Peña; accesible en: <https://www.youtube.com/watch?v=89IC4jYwrv>. Otros datos complementarios sobre la estética de su padre y los vínculos con la familia Peña, con Perrata a la cabeza, me ha ofrecido Tomás de Perrate, en calidad de informante.

20 Primo hermano suyo, con quien compartió enriquecedoras experiencias estéticas humanas entre la voz y la palabra. De hecho, Pedro Peña y Pedro Bacán compusieron el discurso musical y literario de sevillanas que cantaban, como he tenido la ocasión de comprobar examinando los textos autógrafos, no solo en el ámbito familiar sino también a nivel de práctica escénica o acto performativo; para otros aspectos medulares en la cosmovisión estética e investigadora de Pedro Peña, véase de este autor su monografía de 2014, con diálogo conceptual con su hijo, el pianista Dorantes, en el siguiente documento audiovisual a propósito de *Presencias flamencas en la Universidad de Cádiz* (04-04-2013): <https://www.youtube.com/watch?v=-X3PihvXDj0>.

21 Bien conocida es, a este respecto, la faceta de Bacán como *cantor* de la guitarra y hasta cantaor o sutil *escritor-traductor* musical del fraseo oral a partir de un texto literario preexistente. Para otras implicaciones conceptuales afines, puede leerse el Apéndice textual.

22 Muy reconocible en sus grabaciones, a las que me refiero más adelante, si bien esta práctica empírico-ritual se identifica igualmente en otras músicas de tradición oral.

23 Otra de sus fuentes directas en la más acendrada escuela sevillana del toque flamenco.

cante a través de la *escritura* tímbrica y textural de la guitarra, o sea, como una auténtica *partitura sonora*, más allá de la música fijada o impresa;²⁴ de ahí que en los maduros textos de poética musical de Bacán²⁵, se identifique su sensibilidad por los microtonalismos, la divergencia en lo que hace a la técnica vocal entre occidente y oriente,²⁶ o, en fin, la *cortedad del decir* de la guitarra, como poética de lo inefable y sus limitaciones organológicas.²⁷

A la vista de lo expuesto, en lo que atañe a la conformación de la polifacética figura artística de Bacán, cabe considerarlo, en síntesis, como un *músico-escritor*, *traductor* de códigos y polisistemas plurales, y hasta, si se quiere, *pintor* de sonidos y *colores* vocales, con implicaciones simbólicas en sus heterogéneos escritos. No obstante, en su pensamiento conceptual se maridan, desde una fundada intuición vivencial y continua búsqueda empírica,²⁸ *écfrasis* y plasticidad sonora, sinestesia multidireccional e iconotexto sonoro²⁹ conforme a los ideales *humanísticos* de *ut poesis musica* e incluso *ut pictura musica*. De hecho, Bacán fue receptivo a los matices y sutilezas de la plasticidad rítmica y textural tanto de las obras poéticas como pictóricas, de manera que se deleitaba, con frecuencia, en la contemplación de cuadros, con su intrínseca eurritmia y eufonía, dedicados a él por artistas como Antonio Sanz.³⁰

24 Se trata de un concepto arraigado en el universo sonoro de Bacán, que siempre supo valorar la importancia de la música impresa, como él mismo me decía con frecuencia y me ha confirmado también Dorantes, aunque el guitarrista lebrijano no se sirviera, es verdad, de este valioso recurso para su práctica profesional. En cualquier caso, Bacán se refiere a dicho medio de transmisión y conservación musical en sus ensayos de poética musical, como se puede comprobar en el Apéndice textual. Por lo demás, la *partitura sonora*, vinculada a la oralidad y el arte de la memoria, suplía en su estética compositiva la posibilidad de trabajar con música fijada, como resulta habitual en el ámbito clásico de occidente.

25 Que edito a modo de Apéndice textual como cierre conclusivo del presente artículo.

26 Con notable relevancia, a su entender, de la estética oriental, incluso más, si cabe, que el canon de la música clásica de occidente. Sobre esta cuestión, y a efectos también de su experiencia formativo-vivencial, he conversado detenidamente con Dorantes durante mi entrevista, entrando en diálogo interdiscursivo, a su vez, con las claves cardinales de la poética musical de su tío.

27 Directriz, con implicaciones espirituales y como *misión de vida*, a la que volveré más adelante a propósito de Narciso Yepes y la guitarra de diez cuerdas, por la que sintió curiosidad estética Bacán a raíz de su espectáculo *Marisma*.

28 Línea de pensamiento medular abordada por Bacán en sus notas de poética musical; véase Apéndice textual.

29 En cuanto a la sutil armonización de imagen sonora y visual.

30 Recuerdo, durante mis conversaciones con Bacán, su marcada inclinación por los *colores* pic-

Por todo ello, no es de extrañar la necesidad por parte de Bacán de imaginar y *pintar* la armonía o “sonido vertical”,³¹ atendiendo a nuevos espacios y contextos *cromáticos* en el proceso compositivo-interpretativo desde una creatividad estética interdisciplinar. Ello explicaría, claro está, su creación personal de espacios acústicos, tratando de generar *ilusiones sonoras* diferentes y no esperables. En cualquier caso, entre estos ensayos próximos a la acuidad acusmática se distingue como una patente suya, en diálogo con amigos arquitectos, el diseño técnico de una cabina como espacio sonoro de madera, tras la estela de la arquitectura orgánica de Frank Lloyd Wright,³² en un salón con pórtico próximo al jardín de su casa en Mairena del Aljarafe, en concreto, en la sevillana zona residencial de Simón Verde.³³ Tanto es así que esta paulatina indagación centrada en sonoridades sorprendidas, por lo general con reverberación ecoica en la onda físico-acústica de las ondas, le llevaría a la grabación, en dicho contexto experimental-vivencial, de los temas 2, 5 y 7 del disco *De viva voz*, esto es, soleá por bulería *Hojita de limón verde*, tango *Si quieres venir, te vienes* y bulería *Qué bonito ser gitano*, con su hermana Inés Bacán, en paralelo a la grabación de *Aluricán* en la arquitectura sonora *espiritual* de espacios acústicos franceses.³⁴

Sea como fuere, esta experimentación empírico-vivencial más allá de la materialidad físico-acústica del sonido³⁵ permitiría que Bacán se familiarizase con sus connaturales estructuras armónico-métricas y arquetipos definidos³⁶, complejos polisistemas e híbrida caracterización genológica;³⁷ tampoco

tóricos, dato corroborado por otros miembros de su familia, así, su hijo Sebastián, su hermana Inés y también Dorantes. Por lo demás, resulta bien visible la influencia en este pianista, ya desde su etapa en el Conservatorio de Sevilla, del impresionismo francés, o sea, en lo que hace a la amplia paleta de *colores* tímbricos, texturales y hasta de agógica de Claude Debussy, con paisaje sonoro al fondo.

31 De esta manera lo refiere el guitarrista lebrijano en su poética musical; *vid.* Apéndice textual.

32 En paralelo también a la escultura orgánica del monumento consagrado a su memoria en Lebrija, ya referido.

33 Es un dato que me confirma Sebastián Bacán *in situ*.

34 Retomo el contenido de estas dos grabaciones en páginas sucesivas.

35 O sea, conforme a la recomendada multidisciplinariedad de las formalizaciones *humanísticas* contemporáneas.

36 Como refiere en su poética musical, según puede leerse en el Apéndice textual.

37 Incluso mediante *imágenes obsesivas*, a modo de constantes simbólico-sonoras, en términos de psicocrítica.

falta, claro está, su inclinación por el agudo examen de microtonalismos melismáticos característicos del flamenco, a su entender, de filiación oriental,³⁸ y hasta *ilusiones sonoras*, pero, eso sí, sin desnaturalizar en modo alguno los géneros, formas y modalidades elegidas,³⁹ y siempre con un granado conocimiento de la tradición.⁴⁰

Ello no fue óbice, en cambio, para su consciente gusto, como *propiedades de preferencia*, en clave de etnomusicología, por la disonancia como categoría estética predilecta,⁴¹ a veces en virtud de nuevos *temperamentos*, tan habituales, de otro lado, en las músicas de tradición oral, mediante microtonalismos o microcromatismos.⁴² Es más, no cabe olvidar, sobre este particular, su palmario interés por la escala de tonos enteros, tan reconocible en las estructuras armónico-métricas del jazz, las distintas formalizaciones de la música

38 *Vid.* Apéndice textual.

39 Así lo deja ver en sus notas de poética musical al hilo de la soleá, seguiriya y otras formas genéricas, cuya caracterización estética vincula a *loci communes* de la tradición cultural de oriente; *vid.* Apéndice textual.

40 Entendida como legado dinámico y en continuo cambio, como tuve la ocasión de comprobar a lo largo de mis conversaciones con Bacán.

41 Según me recuerda Dorantes, bien sensible a los espacios sonoros de Béla Bartók e Ígor Stravinski, compositores, por cierto, sobre los que hemos estado reflexionando detenidamente durante la entrevista. En efecto, Bacán, por su parte, tendía a la búsqueda de un sonido diferente o alternativo, con frecuencia, disonante a efectos de *temperamento*, hasta el punto de que, en ocasiones, se podía tener cierta *ilusión sonora* de desafinación puntual conforme al canon ortodoxo. En cualquier caso, más allá de posibles heterodoxias y marcos de experimentación vivencial, se trata de un fenómeno musical, identificable y reconocible en las músicas de tradición oral, como he tenido la oportunidad de comprobar en mi diálogo musical con artistas mejicanos y de otros enclaves geográficos de Hispanoamérica.

42 Tan complejos de representar en la escritura musical; de ahí, entre otras razones, la dificultad de transcribir para guitarra composiciones de Bartók o Stravinski, con resonancias añadidas de las danzas populares en calidad de citas. Sea como fuere, en consonancia con la deuda de estos modelos en el creativo universo multicultural de Leo Brouwer, con quien tuve la ocasión de dialogar ampliamente sobre esta cuestión siendo alumno suyo en sus cursos de composición en el Festival internacional de guitarra en Córdoba, un notable ejemplo de dicha dificultad ofrece Christophe Dejour en su transcripción de los cuatro movimientos (*Tempo di ciaccona; Fuga. Risoluto, non troppo vivo; Melodia. Adagio; y Presto*) de la Sonata Sz.117, BB 124 (1944) de Bartók, originariamente para violín solista; accesible en: <https://www.youtube.com/watch?v=qml00C5x0wg>. Por lo demás, a tales límites y limitaciones de la música de occidente, con implicaciones microtonales y melismáticas en el canto flamenco y otras músicas de tradición oral, alude Bacán en su poética musical, como se puede leerse en el Apéndice textual.

contemporánea y, cómo no, el flamenco actual;⁴³ e incluso por la *scordatura*, así en una rondeña inédita,⁴⁴ aunque también con reescrituras armónicas en Fa# M-F# M (enarmónico: Sol b M-G b M), Do# M-C# M (enarmónico: Re b M-D b M) y otras tonalidades afines⁴⁵, e improvisaciones, a veces visiblemente disonantes, en los arquetipos rítmicos de las bulerías arromanzadas.⁴⁶

Por lo demás, lejos de una mera deconstrucción estética transgresora de Bacán,⁴⁷ se detecta igualmente, tanto en su pensamiento conceptual como en su *praxis* creativa, una meditada ampliación de paisajes sonoros, en calidad de personal sonosfera compositivo-interpretativa. De hecho, resulta una práctica coherente con su reflexión crítica, de calado ensayístico, sobre la necesidad de conservación de la identidad estético-cultural⁴⁸ y el imaginario creativo, en tiempos de globalización mental;⁴⁹ de ahí su palmario gusto por los ritos, rituales, fiestas y ceremonias de su tierra, con predilección añadida por el ritmo procesional en la Semana Santa y el Rocío. Esta práctica entra en consonancia, a su vez, con la fiesta entre amigos cabales en diferentes marcos y contextos que van de lo privado hasta la práctica escénica; o lo que es lo mismo, del café-bar y la gañanía⁵⁰ a los espectáculos, de notable difusión internacional, sobre todo en Francia. Por tanto, en la siempre tensión creativa entre el respeto al canon orotodoxo de la tradición y la apertura hacia renovados lenguajes y formas de expresión estética, esta dialéctica hegeliana entre tesis y antítesis se resuelve por parte de Bacán desde una postura de síntesis de ambos términos contrapuestos

43 Entre otras fuentes e informantes, me confirma especialmente este dato el guitarrista y discípulo de Pedro Bacán, Antonio Moya, cuando juntos estaban escuchando, como experiencia vivencial compartida, una grabación del saxofonista Charlie Parker.

44 En proceso de edición junto a otros toques flamencos inéditos, según me indica Sebastián Bacán. Asimismo, Dorantes recuerda a su tío tocando una guajira de concierto, no grabada, con su sobrino Pedro M.^a Peña, es decir, hermano del pianista sevillano, en el formato escénico de dúo de guitarra.

45 Sin llegar, claro es, a la pantonalidad y otras sonoridades tímbricas, texturales, rítmicas y de agógica cercanas a la atonalidad, serialismo o dodecafonismo contemporáneos.

46 De sabor lebrijano, con tendencia a los patrones ternarios; volveré sobre esta cuestión.

47 Sobre tal tensión entre canon tradicional y apertura hacia la renovación vanguardista, puede leerse el Apéndice textual.

48 Véase el Apéndice textual.

49 En aras de la pluralidad signica e iconicidad en el flamenco como construcción cultural de Andalucía y, en concreto, de los gitanos andaluces.

50 Como deja ver en su relato autobiográfico, que edito en el Apéndice textual.

de la polaridad; o sea, decantándose por un posicionamiento equilibrado entre *apocalípticos e integrados*, por recordar una conocida dicotomía en el plano semiológico cultural.⁵¹

Sobre este particular, notorio interés reviste asimismo el retrato de Pedro Bacán, desde el prisma de su hermana, Inés Bacán, como informante,⁵² más allá de la prosopografía y la esperable etopeya al uso. No obstante, al decir de la cantaora lebrijana, se hacen bien presentes, en la personalidad artística y humana de su hermano, rasgos y constantes tales como su formación *humanística* integral entre tradición y vanguardia, y una visible transmisión de sentimientos, emociones y valores⁵³. De esta manera ha quedado reflejado, en calidad de marca identitaria, en la entrañable pareja artística conformada por ambos hermanos⁵⁴, según recuerda Inés tanto en mis entrevistas como en otras precedentes; así, con anterioridad, cabe destacar la realizada por alumnas del IES Bajo Guadalquivir de Lebrija, en el marco educativo del Programa ARCE,⁵⁵ o la de Araceli Pardal, *Entrevista a Inés Bacán con motivo del XX Aniversario del fallecimiento de su hermano Pedro Bacán*, con fecha de 15 abril de 2017.⁵⁶

Ahora bien, en estas fuentes, se pone de relieve fundamentalmente la experimentación con texturas tímbricas cordófonas de Pedro Bacán y su pervivencia en proyectos estéticos ulteriores de su hermana Inés; es el caso del

disco *Serrana* con el guitarrista Pedro Soler y el violonchelo de Gaspar Claus, que tienen su origen en las primigenias transcripciones de la música de Pedro Bacán por Soler.⁵⁷ Tanto es así que, como sucede a propósito de la guitarra de diez cuerdas de Stephan Schmidt y el violonchelo de Ramón Jaffé en la práctica escénica de *Marisma*, el pensamiento estético-conceptual de Pedro Bacán dialoga y se imbrica, al tiempo, con las aportaciones híbridas entre flamenco y música clásica de la altura de Maurice Ohana (1913-1992) y la escuela francesa. Pasemos a profundizar en esta cuestión medular para comprender el alcance de sonoridades renovadas en el imaginario del guitarrista lebrijano.

En este marco fronterizo, Ricardo Molina y Antonio Mairena habían contado ya, para los aspectos musicales de su consabida obra *Mundo y formas del cante flamenco*, con Ohana, quien, entre otros apuntes de escritura musical, tan valorada por Bacán,⁵⁸ viene a matizar su ritmo estructural interno en tempo rubato frente al ritmo base o externo, sea de la guitarra o bien de la percusión mediante palmas. Es más, Ohana fue autor, como es sabido, de unos *Tientos* con disonancias,⁵⁹ categoría conceptual muy valorada por Bacán, que tratan de evocar la sonosfera peculiar de la música flamenca. De hecho, no hay que olvidar tampoco sus puentes modulatorios desde el *tiento flamenco* a las percusiones africanas, como se ve en *Tiento para guitarra de 10 cuerdas*, que dio paso al *Concierto para guitarra y orquesta* de Narciso Yepes,⁶⁰ o *Si amanece*, serie de siete piezas para guitarra de diez cuerdas, *Reloj lunar*, igualmente para guitarra de diez cuerdas, la *Canción del cisne*, o la última obra guitarrística del compositor francés: *Anónimo del s. XX*, en contraste con sus primeros proyectos; es decir, *Sonatina monódica para piano*, *Sarabande para clave y orquesta*, oratorio *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y los *3 Caprichos para piano*.

Como se ve, alentado por tales disonancias y experimentación cordófono-organológica guitarrística entre la escuela clásica francesa y el flamenco de

51 V. Eco, *Apocalípticos e integrados*, 19565.

52 Agradezco a Inés tanto las entrevistas concedidas, de naturaleza cualitativa y semidirigida, para la presente investigación, como las sesiones de trabajo interpretativo para mi nueva producción discográfica en la que participa como artista invitada.

53 Transmisión de valores entre ética y estética a la que alude Pedro Bacán en su poética musical, según se lee en el Apéndice textual.

54 Puede verse al respecto el siguiente hipervínculo a propósito del referido documental de Carole Fierz, *Inés, hermana mía*, accesible en: <https://www.youtube.com/watch?v=lzWcsOVCWFs>

55 Como puede comprobarse en: <https://www.youtube.com/watch?v=gMYSpA7WBvo>; y <https://www.youtube.com/watch?v=CsxdEw46O5g>.

56 En la que Inés Bacán se refiere a su hermano en los siguientes términos: “En Francia decían que mi hermano era el músico del siglo XXI”; y “La música de Pedro era profunda, era muy refinada y era de una sabiduría enorme. Porque él cantaba también y muy bien. Entonces, para acompañar y para todo, eso le valía mucho. Nada más que tú salías cantando ya sabía el tono que te tenía que dar, por eso lo llamaban tanto para acompañar. Y la faceta de solista, aquí en España no lo sabían pero en Francia sí, y era una maravilla”; accesible en: <http://www.lebrija-flamenca.com/2017/04/entrevista-a-ines-bacan-con-motivo-del-xx-aniversario-del-fallecimiento-de-su-hermano-pedro-bacan/>.

57 Contexto en el que, al hilo de la entrevista de Pardal, Inés Bacán viene a declarar el principal objetivo de Pedro Bacán en sus espectáculos: “[...] lo que es el flamenco natural de las casas de los gitanos de la baja Andalucía, la jugera de los gitanos en las casas. ... Esa última faceta es la que tuvo él con Stephan y Ramón (los músicos del espectáculo *Marisma*, la guitarra de diez cuerdas de Stephan Schmidt y el violonchelo de Ramón Jaffé). [...]”.

58 Como he analizado en páginas precedentes; *vid.* también Apéndice textual.

59 Una granada versión interpretativa de esta composición brinda el concertista sevillano Francisco Bernier, como puede comprobarse en: <https://www.youtube.com/watch?v=chWpX-BFgzs>.

60 Al que me refiero más abajo.

raíz, Pedro Bacán estuvo ciertamente interesado en las atractivas sonoridades y modulaciones estéticas desde Ohana a Narciso Yepes;⁶¹ de ahí su diálogo con Stephan Schmidt en *Marisma*, que viene a entroncar con los orígenes o proto-historia de la guitarra de diez cuerdas. Baste recordar en este sentido, en 1828, la valiosa aportación de Fernando Carulli para su método Op. 293 a partir de una guitarra de diez cuerdas, con ampliación en el mango del luthier René Lacote (1861), si bien también Sor, Coste y Mertz contribuyeron, por su parte, al desarrollo de obras para guitarra de ocho y diez cuerdas. Avanzando en el tiempo, ya en la década de los sesenta del siglo XX, hay que mencionar, de manera preferente, el desarrollo organológico del instrumento al cuidado del constructor José Ramírez, siendo consciente de las limitaciones físico-acústicas guitarrísticas, con paulatina evolución de los espacios sonoros y armónicos para la mano izquierda. No obstante, Ramírez llevó a cabo una crucial labor conjunta con Yepes,

en aras de añadir cuatro cuerdas en la extensión grave en un mango amplio. Su propuesta residía, como acabaría calando en el proceso dialogístico-compositivo de Bacán con Schmidt, en la guitarra de diez cuerdas con efectos de resonancia interpretativa respecto a la música barroca con laúd.⁶²

61 En lo que concierne a la formación multidisciplinar de los guitarristas contemporáneos, hay que subrayar, además, la formación *humanística* de Yepes, quien alude a otro Yepes, o sea, San Juan de la Cruz, a propósito de la espiritualidad del arte como misión en la vida (Yepes, 1989: 12); esto es, como hace Pedro Bacán en su poética musical (*vid.* Apéndice textual) y como él mismo me venía a decir, con frecuencia, en numerosas conversaciones que mantuve con él. En cuanto a Yepes, en particular, por el que Bacán sentía verdadera admiración por su destreza en la guitarra de diez cuerdas, trae a colación su aporte en *Ser instrumento*, o sea, su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, datado en 30 de abril de 1989:

Sólo quiero compartir con vosotros la sensación interior que me hace ver la evidencia de esta Ley de Evolución, presente en el continuo e implacable cambio de las cosas [...].

¿Por qué tenemos que tocar obras antiguas con instrumentos modernos haciendo transcripciones inútiles que mutilan la música? Yo he salido al encuentro de esta limitación, restituyendo al mundo del Arte la guitarra de diez cuerdas que ya había existido en los siglos XVIII y XIX [...].

Las cuerdas que yo he añadido confieren una amplitud de tesitura y además incorporan toda la resonancia natural que le faltaba al instrumento en ocho de las doce notas en la escala temperada. Una resonancia que no sólo sirve para tenerla sino para dejar de tenerla cuando no se necesita [...].

Igual que un niño que crece sigue siendo la misma persona, también el instrumento sigue siendo el mismo; yo no he desvirtuado su esencia ni he profanado su espíritu. Sólo he sumado sin empobrecer; he ensanchado su horizonte respetando lo existente. Nace de mi escucha a una determinada llamada, en un preciso momento [...].

¿Y qué mensaje transmite? Tal vez ninguno, o uno erróneo, o simplemente uno que está en una tesitura más alta y los humanos todavía no lo percibimos bien (Yepes, 1989: 15 ss.).



En síntesis, Bacán, sin llegar a ser un consumado especialista en tales innovaciones organológicas de la guitarra, sí llegó, en cambio, a familiarizarse con estas sonoridades, no exentas de sutiles disonancias, y posibilidades alternativas de expansión armónico-melódicas a la *scordatura*; en concreto, conforme a la secuencia sonora Mi / E - Si / B - Sol / G - Re / D - La / A - Mi / E - Do / C - La# / A# - Sol# / G# - Fa# / F#.



Pues bien, siguiendo la estela de estas experimentaciones sonoras con implementación conceptual añadida, Bacán desarrolló un instinto y sabiduría

62 Atendiendo, al decir de Yepes (1989: 17 ss.), a las limitaciones organológicas de la guitarra de seis cuerdas por cierto desequilibrio sonoro y falta de posibilidades de armónicos naturales.

musical que entroncaba, al tiempo,⁶³ con una verdadera poética de la interioridad del ser,⁶⁴ materializada, en definitiva, en su original propuesta de categorías identitarias para la música y cultura lebrijanas. Entre éstas cobró un lugar preeminente el paisaje sonoro o sonosfera de la marisma, lo que viene a otorgar carta de naturaleza a su espectáculo homónimo y el marco contextual de la guitarra de diez cuerdas, ya trazado. De hecho, desde el prisma humano-estético de Bacán, la marisma se erige como un auténtico macrocosmos, topografía e incluso topotesia⁶⁵ para una música original con sus señas estéticas connaturales. Tanto es así que, como tuve la ocasión de comprobar durante mis conversaciones con él, éstas llegan a traducirse en auténticas *notas* de ecología del sonido o ecosistema de la música como tratamiento estético desde su universo creativo y personal cosmovisión artística; o lo que es lo mismo, una recurrente evocación ficcionalizada e imaginativa del sonido de la naturaleza o música *natural-concreta* del paisaje sonoro de Lebrija, que llegó a bosquejar parcialmente en los trazos y esbozo de un texto literario autógrafo, de naturaleza biográfica, que edito en el Apéndice textual.

En cualquier caso, en consonancia con este imaginario sonoro-visual intransferible de su tierra lebrijana, desde la década de los ochenta, Bacán, asentado ya en tierras francesas,⁶⁶ fue experimentando, a su vez, cierta añoranza y nostalgia del sabor humano y cultural de su pueblo; así, el calor familiar y estético en el hogar de su hermana Inés, las afables tertulias rituales con amigos como el ceramista José M.^o Herrera, *el Gallo*, sobre política y la escucha compartida de música desde una refinada acuidad,⁶⁷ no solo de artistas flamencos sino de

63 Por su calidad y calidez humanas; véase otras implicaciones complementarias en el Apéndice textual.

64 A la que le dedica Bacán un notable relevancia en sus ensayos de poética musical, como se colige del Apéndice textual.

65 Esto es, ficcionalización, con implicaciones simbólicas, de un enclave geográfico concreto.

66 Donde acusó la influencia organológica clásica señalada.

67 Se trata éste de un concepto crucial en el *modus operandi* de Bacán, como me confirma su sobrino Dorantes. Tanto es así que, durante su etapa como estudiante de piano en el Conservatorio Superior de Sevilla, recuerda a su tío escuchándole de manera analítica, sobre todo, piezas de Bach y Debussy, incluso llevando el ritmo con el pie, para luego pedirle seguidamente que tocara de nuevo tales composiciones con un tempo lento y de esta suerte poder realizar un examen más atento y pormenorizado del discurso musical. Por lo demás, como es sabido, pese a su formación guitarrística, Dorantes no suele implementar técnicas de este instrumento al universo sonoro pianístico, cuestión sobre la que tuvimos ocasión de conversar con él detenidamente.

otros géneros, especialmente al compás rítmico y sonoro de Bob Marley y Police.⁶⁸ Todo ello se llegó a concretar, en fin, en el imaginario estético-vivencial de Bacán, en una progresiva búsqueda de su *maestro interior*, vinculada a la poética de lo jondo; y lo hizo, en efecto, desde la genuina intuición del ser, el autoaprendizaje y una incesante curiosidad de fuste autodidacta y *humanístico*, alentada por el aprendizaje como descubrimiento de la causa y origen de los fenómenos estético-culturales, más allá de la música.⁶⁹

Por tanto, este modo de proceder viene a explicar, sin duda, su inclinación por la metodología plural, aunque prácticamente sin pretenderlo, aplicada a la labor de examen de campo y de las fuentes, como recomiendan la etnomusicología y la musicología comparada a partir de escuchas causales, semánticas y reducidas.⁷⁰ Bacán fue, no obstante, en este crisol y laboratorio sensitivo, sensorial e interpretativo, bien sensible a las denominadas *propiedades de preferencias* de la música flamenca, como he apuntado. De hecho, las puso al servicio de su poética e imaginario cultural en virtud de la (di)similitud/(di)similaridad, las músicas *aceptadas* y *rechazadas*, e incluso, por qué no, atendiendo a cierto hedonismo estético en el reconocimiento de patrones, arquetipos y estructuras armónico-métricas definidas.⁷¹

68 Son claves biográficas que me han confirmado tanto Sebastián Bacán como José M.^a Herrera, autor de la exposición *Blues flamenco*, que pude paladear con la presencia de su artífice.

69 El lector puede encontrar una granada ampliación de estas nociones conceptuales en la poética musical de Bacán; véase para ello el Apéndice textual.

70 Como tuve la ocasión de comprobar, en efecto, a la hora de escuchar con atención analítica tanto *Aluricán* en acústico, cuando me pedía recíprocamente que le tocara mis composiciones, como sus *notas* orales de auténtica poética musical que me ofrecía durante nuestras dilatadas conversaciones.

71 Sobre estas cuestiones, que hunden sus prístinos orígenes en el pensamiento estético-filosófico aristotélico, Inés Bacán, en la entrevista realizada por Pardal, brinda notas ilustrativas y complementarias a la poética musical del guitarrista lebrijano (cf. también Apéndice textual):

¿De dónde piensas tú que le venía a Pedro ese instinto musical o esa sabiduría que tú hablas?

Inés Bacán: Pues de dónde le va a venir, de los genes. A un niño gitano le haces compás desde pequeño y ya está cantando y bailando. Eso lo traemos nosotros y él lo expresó en la guitarra. Él era una persona muy... [*sic*] se iban los gitanillos con él al *sobearao* y tenía una afición enorme. Se llevaba horas... él no se daba cuenta nunca de soltar la guitarra. Se le iban las horas, yo lo tenía que llamar para comer. No se acordaba de comer, de tanta afición que le tenía a la guitarra.

A estas señas de identidad multiculturales cabe sumar, por añadidura, su templado pulso creativo y hasta un método intuitivo de autoconocimiento educativo, desarrollado a partir de sus cualidades innatas y connaturales,⁷² que bien puede ser objeto de estudio analítico de la llamada música genética; o sea, desde los planteamientos epistemológicos de la neurociencia de la creatividad, motivada por la *inteligencia celular* del músico y la activación de las *neuronas espejo* o *encantadas*.⁷³ No obstante, su reiterada inclinación por la cita en el discurso y hasta hipertexto musical en su práctica escénico-performativa,⁷⁴ deja entrever la sutil inteligencia estético-emocional de Bacán a efectos de neurociencia de la creatividad y necesario cambio de paradigmas contemporáneos en el que arte + ciencia = innovación.⁷⁵

Pero sin duda, como he venido apuntando, en el pensamiento cultural de Bacán se viene a reconocer el imaginario del arte como observatorio humano-científico de la vida y la vida en calidad de obra de arte.⁷⁶ Por esta razón,

la poliédrica personalidad del músico lebrijano cobra su punto álgido en la producción discográfica *De viva voz* (1995), ofrendada a su hermana Inés, vinculada conceptualmente a Frédéric Deval y con arreglos de cuerda en el formato de cámara. Baste recordar, en cuanto a la estructura o *dispositio* del proyecto entre el discurso musical y el literario, con *tonos humanos y divinos*, temas tan significativos para ambos hermanos como los siguientes: 1. Nana *Cansada marisma*; 2. Soleá por bulería *Hojita de limón verde*; 3. Bulería *La carita colorá*; 4. Siguiriya *El llanto mío*; 5. Tango *Si quieres venir, te vienes*; 6. Fandango *De lejos lo vi pasar*; 7. Bulería *Qué bonito ser gitano*.

Pues bien, sobre este entrañable y afectivo proyecto y su metodología a propósito de la cuadratura y *movimiento* literario-musical, Inés Bacán⁷⁷ alude constantemente a un proceso de retroalimentación o *feedback* entre los dos hermanos, sustentados en el fraseo vocal-instrumental como modelización y estilización formalizada,⁷⁸ bien representada en la nana *Cansada marisma*.⁷⁹ Asimismo, subraya Inés la dificultad de imitar el *movimiento* dinámico mu-

Fue también el tesón, el trabajo de día a día. Eso es muy importante, el trabajo diario en la música. Aunque yo soy la primera en decir anda, pero en el fondo pienso que no, que hay que prepararse y estar en el mundo del arte, actualizada, estar en el momento que hay, saber lo que suena, eso es muy importante.

72 Como viene a ponderar su hermana Inés en calidad de informante.

73 En virtud, además, de la autodidaxis y en el entorno de aprendizaje propicio para ello.

74 A partir de llamadas implícitas y sugeridas a la tradición, de naturaleza dinámica y cambiante, no estática.

75 Con implicaciones conceptuales y culturales en la poética musical de Bacán; *vid. Apéndice* textual.

76 A este respecto, Inés Bacán viene a decirle a su entrevistadora Pardal lo siguiente a propósito de la personalidad estética y humana de su hermano:

[...] Era una persona muy curiosa de todas las cosas, por eso sabía tanto. Siempre detrás del porqué de las cosas.

Le gustaba mucho conocer a otros gitanos de otros sitios, conocer la forma de ellos. [...] Queríamos enterarnos del porqué de las cosas. Nosotros los gitanos tenemos más o menos la conciencia de dónde venimos, de la India, pero no sabemos. Y él tenía esa curiosidad del origen de las cosas, como todos nosotros lo tenemos. Yo creo que todos los que nos consideramos gitanos tenemos esa curiosidad.

Lo que define perfectamente la historia de los gitanos es el disco de Juan de *Persecución*. ¿Por qué no tenemos nuestra lengua? Porque nos la prohibieron, nos llevaban a las galeras, como decía mi primo Juan, pobrecito. Hacían inquisiciones con todos nosotros. Adoptábamos los nombres de ellos, teníamos que renegar de nuestra raza, todo eso. Y por ahí los gitanos no sufrieron tanto como los de aquí. Porque yo estuve con mi hermano Pedro

en Hungría y allí los gitanos hablaban perfectamente su idioma. Hablaban el romaní perfectamente y decía Pedro: “¡qué vergüenza, que nosotros no sabemos!” [...].

La relación que tú tenías con tu hermano era muy íntima y especial, desde pequeñitos.

A mí, mi hermano no me dijo cómo cantar por soleá o por seguiriyas, como la gente se cree. A mí, mi hermano me corregía: “es así porque cuadra mejor y es más bonito”. Pero a cantar no. Yo cantaba por seguiriyas desde que tenía 12 años, de haber escuchado a mi padre y a mi gente. Mi hermano Pedro decía que yo jugaba con la estructura de la seguiriya y de la soleá. Yo una letra chica, me pongo y le hago una terminación por seguiriyas.

Yo aprendí también mucho de escuchar a mi padre. Mi padre decía que lo más importante de los cantes era versificar: “Ay, qué fatiga más grande la que estoy pasando...” (y se pone a cantar Inés Bacán, termina la entrevista por seguiriyas). Por cierto, durante mis entrevistas y sesiones de trabajo con la cantaora lebrijana he tenido la suerte de disfrutar, con guitarra en mano, de sus cantes por seguiriyas, a partir de los siguientes esquemas en las fronteras entre la métrica literaria y la musical: endecha o copla de la seguiriya gitana: 7- 7a 11- 7a, asonante o consonante; seguidilla castellana: 7- 5a 7- 5a, con una coda o seguidilla abreviada; y, finalmente, seguiriya corta: 6(7)a 11- 6a.

77 En concreto, en una de mis entrevistas cualitativas y semidirigidas.

78 Con implicaciones teórico-conceptuales en la poética musical de Pedro Bacán; véase el Apéndice textual.

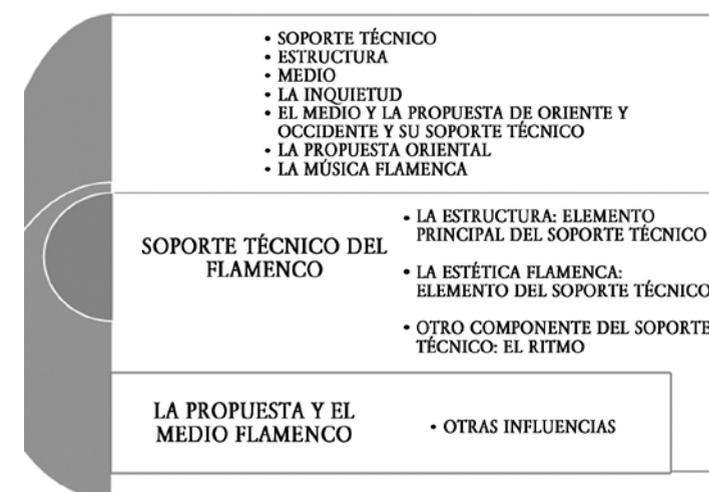
79 Al trasluz del paisaje sonoro lebrijano, siempre de fondo. A este respecto, notable interés reviste la *Nana de los luceros*, comprendida en *Orobroy* de Dorantes, con la voz de Inés Bacán, en homenaje a su hermano Pedro.

sical que fluye entre ella y su hermano Pedro, a efectos de variaciones en las estructuras armónico-métricas propuestas.⁸⁰ A ello cabe añadir, igualmente, la importancia de la cuadratura así como de la reescritura de *estilos* para una misma letra, en las fronteras entre métrica literaria y musical. De hecho, me lo llega a ejemplificar Inés con su voz cantada, y yo con guitarra en mano, a propósito de la soleá de Enrique el Mellizo *Tiro piedras por la calle*. Del mismo modo, se refiere a Lebrija como macrocosmos, con su paisaje sonoro específico para la preservación de su arte y señas de identidad estética pero con riesgo también de aislamiento, como había reconocido ya su hermano Pedro en varias conversaciones al respecto que mantuve con él. Ello no es óbice, claro está, para la conservación del rito, el ritual, la fiesta y la ceremonia en los albores del siglo XXI, incluso en lo que atañe a la alboreá “de la Baja Andalucía”, en palabras del guitarrista lebrijano.⁸¹

Por lo demás, Inés recuerda, evocando el testimonio de su hermano, un marcado escepticismo por parte de los dos artistas en lo que concierne a marbetes y etiquetas aplicados al flamenco; por ejemplo, a propósito de la modalidad genérica de los Puertos. En cambio, siguiendo las notas de poética musical de Pedro⁸², Inés trae a colación, en lo que hace al imaginario estético de su hermano, su concepto musical como arte de la memoria, acompañado de una marcada espiritualidad, con correlato en la mística oriental a partir del diálogo interno⁸³; esto es, lo que vendría a dar sentido, a su vez, a la referida musitación de la melodía guitarrística por parte de Bacán. De hecho, recuerda Inés, en fin, el interés precoz del niño Pedro, durante su infancia en el colegio, por el ritmo eufónico de la poesía y en general por la literatura, hasta con recitación interior desde su estado introspectivo y de recogimiento; no obstante, ello viene a explicar su afición y sensibilidad por la escritura de sesgo ensayístico-autobiográfico, así como sus conversaciones sobre Federico García Lorca, Miguel Hernández y otros escritores contemporáneos con el hispanista Ian Gibson.

En efecto, tales *notas* sobre poética literario-musical de Pedro Bacán, al trasluz del testimonio de su hermana Inés, quedan corroboradas sustancialmente en sus ensayos, materializados en dos estadios redaccionales (Bacán: 1997a, 1997b). No obstante, esta amplitud de miras, de calado multidisciplinar, hace entroncar y dialogar los prístinos orígenes humanísticos de antaño, desde Nebrija a partir de la *paideía* y la *humanitas* de filiación clasicista, hasta las formalizaciones holísticas de los nuevos *humanismos* contemporáneos, en los que la música y la performatividad resultan esenciales para las denominadas *inteligencias múltiples*, en términos de neurociencia cognitiva y de creatividad estética.

Pues bien, estos ensayos, concebidos como poética musical, brindan cuestiones medulares organizadas en tres núcleos temáticos principales: 1. Soporte técnico, estructura, medio, la inquietud, el medio [*sic*] y la propuesta de oriente y occidente y su soporte técnico, la propuesta oriental y la música flamenca; 2. Soporte técnico del flamenco; la estructura: elemento principal del soporte técnico: la estética flamenca: elemento del soporte técnico; [*sic*] otro componente del soporte técnico: el ritmo; 3. La propuesta y el medio flamenco; otras influencias. Gráficamente, quedaría así el presente esquema:



Estos escritos se complementan, de otro lado, con dos textos complementarios, en las fronteras entre literatura y música, que ofrezco en el Apéndice textual, a modo de edición crítica; esto es, un autógrafo inédito entre la realidad y la ficción que entronca con la memoria autobiográfica y la creación literaria de

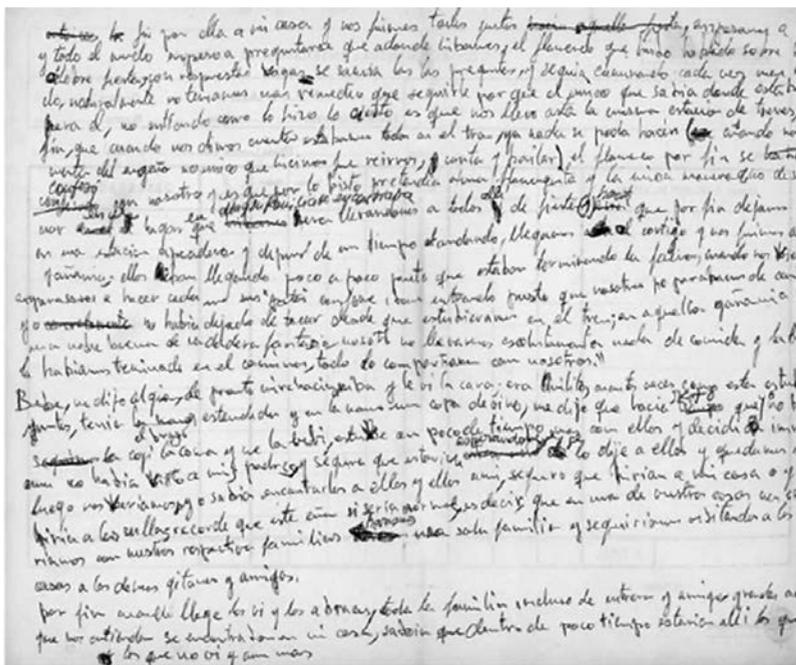
80 El lector interesado puede leer los planteamientos estéticos de Pedro Bacán para los casos de la soleá, seguiriya, cantiñas, desde el imaginario de la familia Pinini, fandangos, con apuntes de paso a las variaciones sobre un tema de Luigi Boccherini y Antonio Soler, *estilos de ida y vuelta* y otros *palos* a propósito de la filiación y herencia de los sistemas dórico-frigio y los modos mayor-menor; *vid.* Apéndice textual.

81 *Vid.* Apéndice textual.

82 *Vid.* Apéndice textual.

83 *Vid.* Apéndice textual.

su autor, con el paisaje sonoro de Lebrija como telón de fondo; y un segundo autógrafo inédito sustentado sobre la ética, la estética y el compromiso cívico.⁸⁴



84 Señas de identidad reconocibles en la familia Peña, como me confirman Dorantes, Sebastián Bacán e Inés Bacán, entre otros informantes, durante mis entrevistas.

En otras palabras, en los textos referidos de Bacán⁸⁵ se puede extraer una teoría y poética literario-musical, vinculada sobre todo a los fundamentos musicales y expresivos del flamenco; así: sistemas armónicos (modal y tonal); cadencia andaluza, bimodalismo, melodía micromelismática, polimodalidad y politonalidad, transportes en la secuencia *tónica - dominante - medianta - subdominante, scordatura* y armonías; el ritmo en el flamenco, creatividad rítmica y ritual con contratiempos, silencios y síncopas, *estilos* festeros, polirritmia, ritmo interior y contaminaciones rítmicas; pulso creativo, tiempo y tempo; matices de expresión en la bulería arromanzada y al golpe, con superposiciones, en ocasiones, de esquemas binarios; amplios períodos en estructuras armónico-métricas procedentes de la narratividad del romance⁸⁶; creatividad e improvisación al margen del canon marenista y otros modelos señeros de la tradición; y, en fin, siempre al *aire* de la familia Pinini con estilización formal de un canon; es decir, desde las cantinañas⁸⁷ a la bulería al golpe, con un tempo más vivo respecto a una bulería por soleá.⁸⁸

Ahora bien, en la amplia poética musical de Pedro Bacán, transmitida por él tanto en sus ensayos escritos como de manera oral y con implicaciones en la *praxis* propiamente instrumental, cobra sentido la falseta como estructura armónico-melódica de la guitarra.⁸⁹ De hecho, desde su prisma estético-expresivo, el principal concepto del músico lebrijano reside preferentemente en su toque compacto, con contenido esencial y de fondo en las falsetas, sin exageración o desmesura, aunque con numerosos elementos en corto espacio de tiempo.⁹⁰ Tanto es así que en su estética se detecta lo que denomino *movimiento musical*

85 Con cotejo añadido de los datos extraídos de las entrevistas y los testimonios de los informantes, incluyendo al propio músico lebrijano.

86 Integrando, en esta cadena de fuentes e informantes de la familia Peña, a la abuela Ana como transmisora esencial de cuentos, Sebastián Bacán y hasta Inés Bacán, quien recuerda, de hecho, los relatos de su padre, según me comenta a lo largo de las entrevistas.

87 Modalidad genérica evocada en sus notas de poética; *vid.* Apéndice textual.

88 Esto es, en entronque ritual con la cartografía de la bulería al golpe (Lebrija, Morón, Jerez y Utrera). Por lo demás, Bacán recuerda su familia tanto de Lebrija como de Utrera en su texto de carácter biográfico; *vid.* Apéndice textual.

89 Instrumento que, al igual que el piano, al decir de Bacán en su poética musical, hunde sus raíces en la música de occidente; véase el Apéndice textual.

90 Como vienen a subrayar Dorantes y Sebastián Bacán, en calidad de informantes. Por lo demás, otras implicaciones vinculadas al contenido esencial y sintético de la estética musical del flamenco al trasluz de Pedro Bacán pueden leerse en el Apéndice textual.

estático o lo que es lo mismo, ‘pararse en reposo’. Para ello resulta fundamental el empleo de un nutrido conjunto de elementos susceptibles de desarrollo compositivo, en virtud de un tempo lento, silencios y remanso expresivo, además de cierto anticlímax con *aire* lebrijano, en calidad de señas de identidad, con el objeto de romper el clímax esperable.⁹¹

De otro lado, Bacán tiende, en su práctica artística, hacia la continua creación y desarrollo de estructuras armónico-métricas y ciclos, a modo de *improvisación*,⁹² gracias a esquemas demorados en el tiempo y tempo; de hecho, lo hace dependiendo de su necesidad expresiva y como una manera de desgranar células temáticas a partir de un motivo expositivo previo.⁹³ Esto es, se reconoce cierta plasticidad elástica en la narratividad rítmica de Bacán, a veces con repeticiones en una suerte de mantra hipnótico oriental⁹⁴ o *perpetuum mobile* tendente al ritmo ternario. Para ello se sirve de sucesivas variaciones en los dibujos métricos con ciclos o ruedas de acordes como *ostinato* en tres y seis tiempos, mediante estructuras *profundas* sustentadas en detalles de binarización como efecto polirrítmico hasta completar doce tiempos; es decir, como un *laberinto* ritual, en términos de Bacán,⁹⁵ de donde finalmente salía *airoso*, sin necesidad de exhibir un excesivo o declarado virtuosismo y con frecuencia en un contexto de diálogo contrapuntístico.

Por tanto, resulta medular la creatividad *improvisatoria* del guitarrista le-

brijano a este respecto en las variaciones y sentido rítmico lúdico como *homo ludens* en el tiempo y tempo, al igual que sucede en otras músicas de tradición oral y modalidades tan complejas y ricas como el jazz.⁹⁶ Ello viene a explicar, en fin, su *obsesiva* preferencia, en términos de psicocrítica estética, por amplias introducciones u oberturas instrumentales como invitación al rito, ritual y ceremonia de la fiesta; es decir, a modo de *introito* y morosidad narrativa en entronque con la oralidad, pero en un formato de espectáculo performativo o práctica escénica; todo ello conducente al realce de la esencia de la tradición y sus raíces desde el conocimiento técnico concretado, por lo general, en rasgueados percusivos acompañados, pulgar y alzapúa, arpeggios y escalas.⁹⁷

De otro lado, más allá de una manifiesta coherencia entre la poética literario-musical de Bacán y su *praxis* creativa, cabe poner de relieve, asimismo, su interés y conocimiento de la filosofía y estética del flamenco, con énfasis en la historia de las mentalidades, psicología de la estética⁹⁸ y la espiritualidad del arte con raíces en oriente. De hecho, el guitarrista lebrijano valoró, en buena medida, en las culturas de oriente, prácticas como la meditación y la atención plena;⁹⁹ la realización, desarrollo y trabajo personal a través de la creatividad y la percepción estético-expresiva; la interculturalidad o el diálogo entre culturas y músicas del mundo: etnia gitana, árabe, sefardí, persa, siria, de Pakistán; la educación creadora y ontológico-creativa desde el ser y la conciencia, así como el proceso personal, autoconocimiento y desarrollo interior mediante la transmisión de valores estéticos y humanos.¹⁰⁰

Conforme a este rico marco ontológico-conceptual, existe una predilección de Bacán por el ser humano y su expresión vocal; de ahí que, en sus *notas* de poética musical, brillen categorías conceptuales referidas a la voz humana, con reiteración sobre la tónica y sus próximas cromáticas, más allá de la *coloratura*. Bacán muestra igualmente su apertura hacia el barroquismo ornamental, la creatividad *improvisatoria*, cómo no, los microtonalismos, *portamenti*, glosolalias y vibratos; tampoco falta su sensibilidad por el reducido ámbito tonal,

96 Manifestación estético-expresiva a la que Bacán era un excelente aficionado en calidad de oyente.

97 Si bien en menor medida, martillo doble, *scordatura* o trémolo, aunque esta técnica última resulte presente en sus *improvisaciones* por bulería, con *aire* lebrijano.

98 De notable importancia para la neurociencia cognitiva actual.

99 O *mindfulness*, en términos más recientes.

100 Vid. Apéndice textual.

91 Incluso con la inclusión de cortes y una manifiesta intencionalidad percusiva en aras de marcar los tiempos mediante rasgueos.

92 Entendida, en términos técnicos musicales, con cierta proximidad a la modalidad genérico-improvisatoria del *impromptu*, de raigambre romántica; así lo deja ver la literatura pianística de Chopin, Schubert o Fauré, entre otros modelos destacados.

93 Cuestión sobre la que he podido conversar de manera pormenorizada con mis informantes, especialmente, con Sebastián Bacán, Antonio Moya y Dorantes. Este último, además, me comenta que recuerda cómo su tío aprovechaba las reuniones y fiestas familiares para experimentar con estos esquemas y patrones de *improvisación* creativa sobre una sólida base de estudio, a modo de rearmonizaciones y *juegos* rítmicos, como si de un *laboratorio* empírico se tratase. De hecho, consistía en una práctica estético-expresiva, en el ámbito de lo privado, que a Dorantes le agradaba en buena medida, si bien como contrapunto a la actitud e intereses de otros miembros de estas reuniones que esperaban acaso una práctica ritual canónica y tradicional.

94 Sobre la herencia, deuda y legado de la estética oriental en la expresividad performativa del flamenco, al decir de Bacán, véase el Apéndice textual.

95 Véase más adelante tales implicaciones simbólico-literarias a propósito de sus alegrías homónimas.

la enarmonía moduladora, las deudas del cante jondo respecto a los cantos orientales, la melogénesis y las ornamentaciones del cante flamenco, que se justifican por la reiteración melismática en una vocal o sílaba, adquiriendo plena autonomía sobre la palabra.¹⁰¹ Por ello, el *músico-escritor* de Lebrija llega a plantear un paralelismo o *locus communis* entre el flamenco y los primitivos cantos y cánticos orientales, examinando, *de facto*, las ornamentaciones de modelos, pero sin mencionar a ninguno de éstos de manera explícita. Sea como fuere, conforman un capítulo esencial en su pensamiento literario-musical las ornamentaciones y la naturaleza melismática del cante flamenco como *propiedades de preferencia*, incluyendo el *ostinato*, y sobre todo las ornamentaciones *aceptadas y rechazadas* por la comunidad flamenca.¹⁰²

Es más, según me hizo ver Bacán durante nuestras conversaciones, por su inagotable curiosidad, atendía primeramente al examen de la protohistoria o germen histórico antes de la codificación canónica de las ornamentaciones preceptivas de los cantes, y a la imbricación de sutiles ornamentaciones creativas en la *performance improvisatoria*.¹⁰³ En cualquier caso, al margen de sus ensayos literario-musicales que nos ha legado, tuve la ocasión de comprobar a partir de su testimonio oral, *de viva voz*, cómo Bacán se había decantado por centrar su mirada analítica, y hasta con cierta voluntad de sistematicidad, en categorías conceptuales aplicadas a las ornamentaciones,¹⁰⁴ tales como naturaleza, caracterización, tipología y taxonomía, recursos, contextos y funciones en el discurso poético-musical; es decir, en un ejercicio de musicología comparada mediante la reconstrucción de arquetipos o patrones ornamentales comunes a otros géneros melismáticos de tradición oral, entre ellos, claro está, el cante jondo.

En fin, a la vista de lo expuesto, no es de extrañar el empleo de numerosas fuentes de documentación en la forja y génesis de este *laberíntico* laboratorio empírico-vivencial que sustenta la poética literario-musical de Bacán. Tanto es así que he podido tener acceso a los libros y lecturas de su biblioteca, que resumo en los siguientes términos para que se pueda comprobar el nivel cultural del *músico-escritor*, más allá de una mera concepción utilitaria de su profesión como guitarrista: *Cancionero* de Demófilo; *Arte y artistas flamencos* de Fernando de Triana; *Antologías de poesía y Romancero gitano* de Lorca; An-

101 *Vid.* Apéndice textual.

102 *Vid.* Apéndice textual.

103 Ya fuesen en el cante gitano o de otra naturaleza étnico-cultural.

104 A buen seguro tanto por su afición al cante como por la *traducción* musical del texto literario.

tologías de Miguel Hernández; *Memoria del flamenco* de Félix Grande; *Versos* de Eugenio Carrasco; variadas obras de Frédéric Déval; heterogéneas obras de consulta sobre Oriente, India, China, judíos, gitanos, arte renacentista y otros temas de *varia lección...*; abundantes libros de filosofía, sobre todo, Platón, y matemáticas, especialmente, aritmética. En cuanto a su fonoteca, sobresalen los maestros canónicos de la guitarra: Niño Ricardo, Diego del Gastor, Melchor de Marchena, Pedro Peña...; y entre sus contemporáneos: Paco de Lucía, Vicente Amigo¹⁰⁵, Enrique de Melchor...; en lo que hace al cante: Tomás Pavón y Juanito Mojama, al tiempo que resulta de interés la escucha atenta de discos con Miguel Acal y otras experiencias estéticas con su también amigo *Pacote* además de la reiterada audición analítica de cintas, o sea: grabaciones suyas, proyectos *in fieri* y hasta archivos fonográficos en francés con el objeto de ir aprendiendo gradualmente la lengua.

Como puede comprobarse, Bacán sintió siempre la necesidad de documentarse, bien mediante la escucha sonora, bien mediante la lectura, lo que viene explicar la forja y génesis de sus textos dedicados a la poética musical y, en general, su escritura creativa entre el discurso musical y la literatura. De hecho, cabe poner en valor, en esta reticular intersección de códigos a modo de taracea, su reescritura o palimpsesto de la fuente literaria (hipotexto) al hipertexto poético-musical en la mayoría de los artistas a los que acompañaba.¹⁰⁶ Caso paradigmático viene a ser el cantaor y poeta José de la Tomasa, en obras como *Alado bronce*, con textos literarios que llevan la rúbrica autorial (*sphragis*) de José Giorgio y en los que Bacán participó en el *movimiento musical* de cuadratura métrica; así en temas como *Ya saltó la liebre* (bulerías), *La Alhambra de noche llora* (granaína), *Andar de la tropa* (seguiriyas), *Nueva York, Londres y París* (fandangos), *Los gitanos de Triana* (garrotín) o *Mañana me voy pa Vélez* (malagueñas), además de la colaboración de Pedro Peña¹⁰⁷ en las cantinas *Que tu tierra lloró sangre*. Asimismo, junto a José el de la Tomasa cabe recordar al

105 Pedro Bacán me llegó a comentar que le agradaban las sonoridades en posiciones de Mi b M-E b M, Do# M-C# M y otras afines en la línea conceptual de Niño Miguel, Paco de Lucía y un joven, por entonces, Vicente Amigo, aunque sin llegar a transitarlas en el plano compositivo; sobre esta cuestión he conversado también detenidamente con Dorantes y Sebastián Bacán.

106 Con implicaciones estético-compositivas, de paso, para la forja de su imaginario entre el discurso musical y el propiamente literario; o lo que es lo mismo, en las fronteras entre la métrica poética y la musical conforme a los ideales del *ut musica poesis* y *ut poesis musica*.

107 Primo hermano de Bacán, como he señalado.

cantaor, investigador y docente Calixto Sánchez, en la producción discográfica *Calle Ancha*, con evocaciones entre la voz y la palabra de Manuel Machado (*Bulerías. Pregón de las flores*), Rafael Alberti y José Luis Ortiz Nuevo (*Alegrías*), Fernando Villalón (*Diligencia de Carmona*), José Luis Rodríguez Ojeda (*Colombiana, Malagueña, Tangos, Soleá, Fandangos*), y sobre todo, la fértil adaptación, en las fronteras entre la métrica literaria y la musical, de Bacán para la amplia obra del cantaor lebrijano Curro Malena, en un período cronológico que comprende desde 1971 a 1988 aproximadamente; así, desde 1971: *Yunque del cante gitano* (Movieplay); 1973: *Estilos* (Movieplay); 1974: *Curro Malena* (Movieplay); 1977: *Curro Malena con la guitarra de Pedro Bacán* (Discophon); 1981: *Golpe a golpe de Curro Malena* (Discophon); 1986: *Antorcha de oro del cante* (Fonoruz); a 1988: *Manantial gitano* (Pasarela).

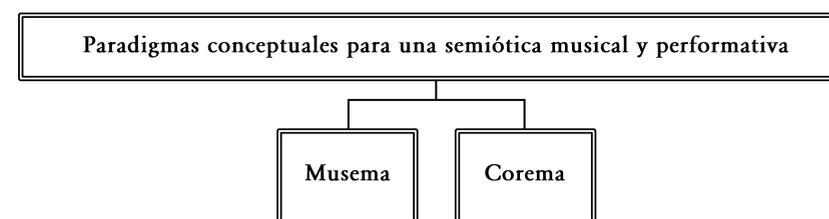
Por otra parte, la refinada sensibilidad estética de Bacán por la lectura y escritura de textos literarios y su implementación en la *praxis* musical, como si de una *traducción* en clave se tratase, va más allá de esta práctica híbrida hasta el punto de que el polifacético artista fue forjando paulatinamente su simbólico y connotado imaginario personal. Acaso el concepto paradigmático resulte ser el de *aluricán*, título homónimo de su obra discográfica como solista, si bien en diálogo creativo con otros emblemas identitarios para el músico tales como la simbología cromático-sinestésica,¹⁰⁸ reconocible tanto en los *colores* de la música de *Aluricán* como en la bandera gitana.¹⁰⁹



108 De notable interés para una semiótica performativo-musical y, en general, aplicada a las artes.

109 En diálogo cultural, como es sabido, con el himno *Gelem Gelem* y las deudas iconológicas con el estandarte de la India.

Pues bien, en lo que hace a *aluricán*, más allá de la etimología *lubricán* ('crepúsculo'), con variantes sonoras *lubicán*, *lupi-can* y *luri-cán*, por deformación fonética, se trata de un neologismo connotado para Bacán con verdaderas implicaciones simbólico-familiares y de pertenencia identitaria lebrijana. De hecho, resulta una palabra mágica o talismán en su vida y trayectoria estético-expresiva, que llega a atesorar incluso el paisaje sonoro de su tierra como *bajo continuo* u *ostinato*; de ahí que titulase su obra solista desde este prisma simbólico; o en otras palabras, a modo de iconicidad, musema y hasta corema,¹¹⁰ si se tiene en cuenta la performatividad y percusión corporal de artistas lebrijanos como Miguel el Funi, en calidad de acompañante del guitarrista en *Aluricán*, a efectos de semiosis musical.



Además, este concepto icónico-simbólico había sido elegido por Bacán para su proyecto de didáctica del flamenco, finalmente truncado, que había de traducirse en una escuela de música y cultura andaluza, en colaboración con su primo Juan Peña el Lebrijano, en la década de los noventa.¹¹¹ Y es que este emblema hunde sus orígenes en las raíces familiares del padre de Bacán, o sea, Bastián Bacán y sus relatos de vida, como si de un cuento oral se tratase que se iniciaba siempre con el mismo estilema narratológico, a saber, "Al aluricán ... la noche"; esto es: 'A la hora del lubricán, del crepúsculo'.¹¹² Por lo demás, en consonancia con este icono literario-musical de oralidad narrativa tan connotado para Pedro Bacán y su familia, ofrezco, en los gráficos siguientes, una síntesis de sus principales fuentes instrumentales. De hecho, me sirvo,

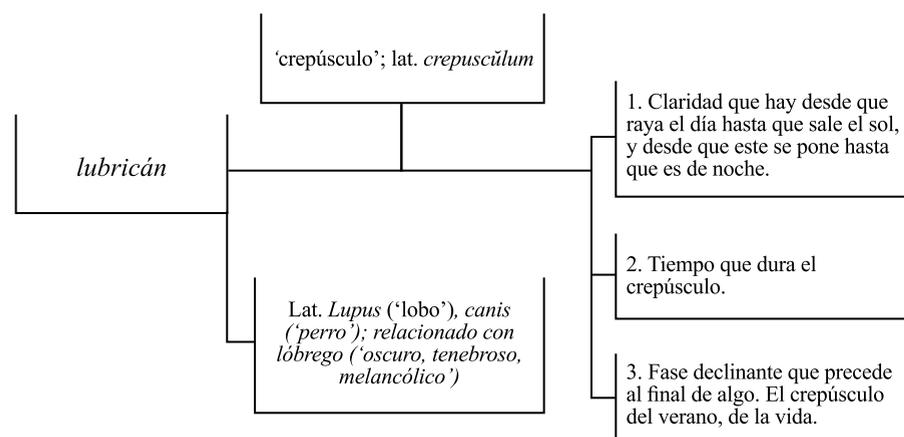
110 Para otros pormenores técnicos circunscritos a tales planteamientos epistemológicos y categorías conceptuales: Tagg (2000), Tagg y Clarida (2003), así como Kaeppler (2003).

111 Coincidiendo con su etapa de madurez, a modo de implementación didáctica de su magisterio.

112 Me confirman esta práctica de oralidad narrativa por parte de Bastián Bacán, en calidad de informantes, tanto su nieto Sebastián Bacán como Inés Bacán.

en primer lugar, de la definición de la Real Academia Española para pasar seguidamente a las principales obras literarias, paremiológicas y lexicográficas que han transmitido el concepto como arte de la memoria, con notorio calado en el humanismo hispalense, desde Nebrija, claro está, y Fernando de Herrera hasta la edad moderna:

Definición (RAE)



Etimología: fuentes del humanismo sevillano

1. Nebrija	2. Fernando de Herrera	
<i>Vocabulario español-latino</i> , Salamanca, 1495 (II, 431).	<i>Anotaciones a Garcilaso de la Vega</i>	<i>Algunas obras</i> , Sevilla, Andrea Pescioni, 1582
Gato-cerval ('lince').	Llaman los matemáticos <i>día</i> a aquel espacio del tiempo que se coge en medio del orto i del ocaso del sol, de suerte que el <i>lubricán</i> o la primera luz de la mañana...	Centella soi, si el <i>lubricán</i> parece

Fuentes paremiológicas y lexicográficas

1. Hernán Núñez

Refranes o proverbios en romance, Juan de Cánova, 1555; reedición con las obras de Juan de Mal Lara y Blasco de Garay: *Refranes o proverbios en romance*, 1621

Entre lubricán: Quiere dezir entre lobo y perro, quando a la mañana y al anochecer no conocemos si es uno u otro.

2. Sebastián de Covarrubias

Tesoro de la lengua castellana o española, según la impresión de 1611

Lubricán: Aquel tiempo de crepúsculo en que se va mezclando la luz con las tinieblas; y nuestra vista se desliza en no poder ver perfectamente lo que se nos pone delante en alguna distancia, y así se dixo de *lubricus*, *lubrica*, *lubricum*. Algunos quieren que se aya dicho *quasi lubricus*, interpuesta la R, porque en aquel tiempo el pastor no acierta a divisar si el animal que vee es su perro o es el lobo.

Fuentes instrumentales: recepción desde el siglo XVIII

1. Diccionario de autoridades, 1732

Lubricán: Lo mismo que crepúsculo. Es voz antigua. F. Herr. sobre la Égloga 3 de Garcilaso. De suerte que el *lubricán* o la primera luz de la mañana no se comprehende en aquella apelación mathemática del día.

2. Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes, 1787

Lubi-can [luri-can]: animal feroz [...]. Este es propiamente el linco, tanto por las pintas de la piel, que semejan un animal lleno de ojos, como por la agudeza de su vista, con que anda de noche, y se semeja como de día. Lebrija le llama gato-cerval. Los gallegos *lobezno* y *lobo-rabaz*, y en cast. y gallego *lobo-cerval* porque se arroja sobre los ciervos. En Andalucía le llaman *gato clavo*. [...] Algunos le llaman en cast. *lupi-can*: pero él ni es lobo, ni perro, ni aun parecido á alguno de estos animales, y este nombre se tomó de *lupus-canarius*.

Fuentes instrumentales: recepción desde el siglo XVIII

3. Corominas – Pascual, *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*

Lubricán 'crepúsculo'. 1580 F. de Herrera; Cej. VII 92.

Entre lubricán 'entre dos luces': 1549, Núñez de Toledo, de entre lob(o) y *can*, porque a esta hora no se puede distinguir entre los dos animales (Cuervo, *Rom.* XII, 110-2); la *r* se debe al influjo de *lóbrego*. Gall. (en muchas partes) *lubricán* 'lobezno, mezcla de loba y perro, muy dañoso' (Sarm. Ca 6. 231r).

Por tanto, en esta granada cadena de transmisión mnemotécnica desde Bastián Bacán a su hijo Pedro a propósito de *aluricán*, asistimos a formalizaciones narrativas de la tradición oral, *viviendo en variantes*, para un efecto lumínico consistente en la transición moduladora, hasta con ritmo y eufonía musical, de la luz del día a la noche, de la vigilia al sueño...; o sea, la hora del lobo o entreluces del lubricán, como en *La casa sosegada* y *Los invitados al jardín* de Antonio Gala.¹¹³ Al mismo tiempo, esta simbología conceptual tiene su fiel entronque en las señas de identidad lebrijana, cuyo paisaje sonoro, como he puesto ya de relieve, resulta crucial en el pensamiento estético del guitarrista. De hecho, este elemento simbólico-visual consta de forma figurativa en el escudo de Lebrija, por Delgado y Orellana, con data de 1798, junto a otros elementos representativos como la torre, en calidad de fortaleza romano-árabe conquistada en 1249 por Fernando III, las ondas y un pato, como referentes icónicos de las marismas del Guadalquivir, tan importante en el imaginario de Bacán,¹¹⁴ y, en fin, los lince formando parte de la fauna marismeña.¹¹⁵



CREATIVIDAD EN LA COMPOSICIÓN MUSICAL: ESTADIOS REDACCIONALES

Como sucede con sus textos de aliento ensayístico y su imaginario conceptual, a efectos de interpretación y composición guitarrísticas, Pedro Bacán se erige como un investigador autodidacta y creativo por su continua búsqueda de cualidades y calidades del sonido. No obstante, éstas llegan a adquirir impli-

caciones organológicas, por su tan valorada guitarra almeriense de Gerundino, e incluso de naturaleza física por el hecho de tocar con uñas de la mano derecha de evidente longitud con el objeto de percutir con fuerza y encontrar así su sonido más genuino.¹¹⁶ Además, tales señas de identidad visiblemente creativas, con tendencia a la *improvisación*, se materializan, como he venido subrayando, en sus variadas facetas como guitarrista de acompañamiento al cante, con *traducción* musical de textos literarios de por medio, compositor, investigador y *escritor* de la voz, e incluso hasta director de espectáculos teatrales, sobre todo en su vertiente de productor y gestor cultural. En este contexto plural, como es sabido, supo desarrollar una intensa capacidad de trabajo y de continuo diálogo en equipo, desde una atalaya de liderazgo pero siempre en aras de la cooperación, la armonización interdisciplinar, la interculturalidad y, claro está, la multiculturalidad conforme a sus raíces familiares lebrijanas.

Pues bien, este amplio despliegue de facetas alcanza igualmente su *floruit* creativo en su única obra como compositor y solista de guitarra: *Aluricán*, de 1989, fruto de un dilatado camino de investigación como *work in progress*, sustentado sobre arquetipos interpretativos *in fieri*. Tanto es así que, si se atiende al análisis detallado y atento de esta producción discográfica, se comprueba que viene a constituir la fijación de una música ya impresa como resultado de progresivos estadios redaccionales previos mediante palingénesis, de marcado contenido *improvisatorio*.¹¹⁷ Se trata, en suma, de un meditado y prolongado proceso en el tiempo y en su trayectoria estético-vivencial al servicio de la composición, *improvisación* y transmisión del mensaje literario-musical *traducido* en cante desde la tradición oral.

En otros términos, se pueden detectar progresivos estadios redaccionales y contextos comunicativos en lo que concierne a la composición expresivo-musical de Pedro Bacán.¹¹⁸ Sucede con su toque por tarantas en obras como la

116 Se trata de un detalle éste, en un principio singular y heterodoxo, que llamaba la atención tanto a su primo, el guitarrista e investigador Pedro Peña, como de sus hijos instrumentistas Pedro M.ª Peña y Dorantes, según me indica este último en calidad de informante.

117 Es decir, palimpsesto o reescritura hasta esa fecha, fruto de su granado conocimiento empírico-vivencial, con componente *improvisatorio*, al trasluz de la música guitarrística y el cante, la voz y la palabra, el fraseo melódico de falsetas y el mensaje literario *traducido* en clave musical.

118 Un amplio muestrario de estas variantes redaccionales de Bacán previas a la forja definitiva en *Aluricán* resulta accesible en el siguiente hipervínculo: https://www.google.es/search?q=Pedro+bac%C3%A1n+youtube&rlz=1C2RNVG_enES554ES554&source=lnms&tbm=vid&sa=X&ved=0ahUKEwiIpLOclYXjAhWKnxQKHQGCiWQ_AUIECgB&biw=1920&bih=969.

113 Buen aficionado, por cierto, al flamenco y, en general, a la cultura andaluza.

114 Recuérdese, en efecto, su espectáculo *Marisma*, anteriormente referido.

115 Acaso en alusión simbólico-metafórica a la sagacidad y astucia de sus lugareños.

conocida serie de televisión *Rito y geografía del cante flamenco*, con detalles creativos e *improvisatorios*, e incluso al hilo de otras versiones suyas en directo, como su participación en el Giraldillo de la Bienal de Arte flamenco de Sevilla o en variados programas de televisión como Canal Sur, con una ulterior revisión y evolución depurada en *Calle Sinagoga* para el disco *Aluricán*. Lo mismo cabe decir de los otros *palos*, *estilos* y modalidades genéricas que ofrece en dicha producción discográfica, según refleja *A María Peña*, resultado de un maduro desarrollo de su toque por soleá en calidad de concertista, en contraste evolutivo respecto a otras versiones interpretativas suyas en directo, impregnadas de sutilezas *improvisatorias*; y, cómo no, su personal concepto rítmico y acompasado de las bulerías, de sabor y aliento lebrijano, tan recreadas por el guitarrista en sus conciertos y en la práctica escénica *improvisatoria* hasta quedar fijada en *Aluricán*; así lo reflejan los dos cortes, con diferentes formalizaciones del tiempo y el tempo, en *Yerbabuena* y *Madrugá*, evolución de la interpretación en vivo de Bacán con Miguel el Funi desde *Rito y geografía* a esta granada producción discográfica, con sabrosos musemas y coremas en sus jaleos y efectos percutivos.

Por lo demás, en el análisis de estas variantes redaccionales de su producción discográfica destaca, claro está, la rica intersección de códigos del discurso musical que el guitarrista lebrijano propone en sus diferentes planos vinculados a la fonética, sintaxis y semántica de la *estructura profunda* compositiva.¹¹⁹ Tanto es así que esta obra, hasta su fijación musical última, más allá de sus contextos de producción, contó asimismo con variados tipos de público, contextos y prácticas escénicas para dicha experimentación *improvisatoria* en calidad de laboratorio creativo;¹²⁰ es decir, desde el marco familiar y paisaje sonoro lebrijano, tan representado por la marisma y el *aluricán*, hasta los diferentes espacios internacionales, con especial énfasis en Francia y en entronque con su escuela clásica contemporánea¹²¹, en lo que hace a su *horizonte de expectativas*.¹²²

119 En términos, como es sabido, de Noam Chomsky y la gramática generativa o transformacional.

120 Como bien me recordaba, durante mi entrevista y según he señalado ya, Dorantes a propósito de las fiestas rituales en un contexto privado con su tío Pedro y otros miembros de la familia Peña.

121 Lo he puesto de relieve en páginas precedentes.

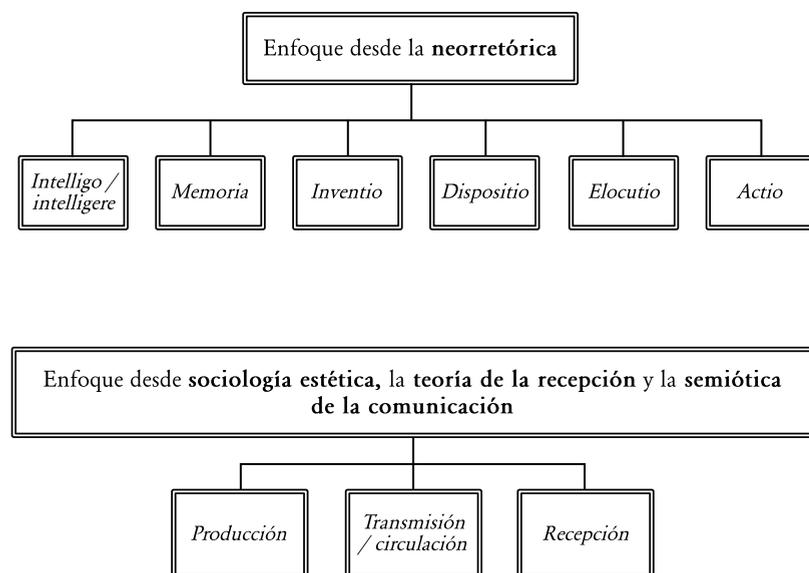
122 Al trasluz de los planteamientos de H. R. Jauss y la escuela de Constanza.

En suma, como resultado, *Aluricán*, en calidad de producción discográfica, constituye un testimonio no solo estético sino de vida, con los *colores* del paisaje sonoro lebrijano siempre presente conforme al ideal del *ut pictura musica*; se comprueba, en efecto, si se atiende a los elementos literario-conceptuales de los títulos vinculados a las modalidades genéricas que se ofrece desde una poética del fragmento o de *collage* reticular hasta cristalizar en el principio de unidad: Bulería *Yerbabuena*; Soleá *A María Peña*; Taranta *Calle Sinagoga*; Siguiriya *A mi padre Bastián*; Alegría *Laberinto*; y Bulería *Madrugá*. De hecho, se reconoce la sutil apelación a los sentidos de Bacán, es el caso de *Yerbabuena*, incluyendo la sinestesia, con un continuo *movimiento* musical afectivo, como se trasluce en *A mi padre Bastián* y *A María Peña*. Además, este criterio simbólico-conceptual aparece acompañado de otras señas de identidad lebrijana, por ejemplo *Calle Sinagoga*, fruto de su *laberinto* multicultural, en correspondencia con las alegrías *Laberinto*; y cómo no, tampoco están ausentes ni la fiesta *improvisatoria* ritual ni la poética romántica de *lo nocturno* como categoría simbólica en su *Madrugá*, a modo de apuntes y retazos para una topotesia de Lebrija como macrocosmos en la cartografía sentimental y emocional del artista. Por ello, en términos de poética del imaginario, mitocrítica y mitoanálisis, bien podría desplegarse tales microelementos, o sea sus mitemas latentes y patentes, en un auténtico *atlas mítico*, acaso como *triedro del saber crítico*; esto es, *Aluricán*, *Calle Sinagoga* o *Laberinto*, con analogías respecto a otros artistas de Lebrija, afines a la *educación sentimental* de Pedro Bacán, como Inés Bacán, El Funi o Curro Malena, entre otros.

Esto es, en este *continuum* de creatividad estética lebrijana, con interesantes implicaciones de sociología estética, teoría de la recepción y semiótica de la comunicación, se reconocen en el pensamiento compositivo-interpretativo de Bacán distintos elementos susceptibles de análisis a efectos de la denominada neorretórica. No obstante, en el complejo proceso de producción, transmisión-circulación y ulterior recepción de su discurso musical,¹²³ con implicaciones visuales y literarias por añadidura, el guitarrista lebrijano parte de su indagación intelectual sustentada sobre su pensamiento estético e intuición (*intelligere*), fija sus patrones, estructuras armónico-métricas y otros arquetipos en su *memoria* empírico-vivencial, atendiendo así a los niveles de contenido (*inventio*), estructura (*dispositio*) y representación formal (*elocu-*

123 En el que cabe tener en cuenta, además, el deslinde entre *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris*.

tio), para finalmente llevar el discurso musical y literario-visual a la práctica escénica *improvisatoria* (*actio* o acto performativo).



A modo de coda final y como reivindicación canónica del pensamiento estético de Pedro Bacán, en la poliédrica intersección de códigos planteada, cabe subrayar su legado, estela y magisterio, como he podido comprobar durante mi dilatada labor de campo y documentación por el notable número de testimonios de informantes y fuentes;¹²⁴ y fue así hasta el punto de vislumbrar nuevos horizontes hacia otros discursos y formas de expresión estética, como ha quedado reflejado, desde otras ópticas artísticas, en sus sobrinos Dorantes, Pedro M.º Peña y el cantautor de sabor flamenco José Bacán, hijo de Inés Bacán, en cuyos temas *Azucena y romero* y *Tú eres Pedro*, con guitarra en mano, se reconoce la herencia de un maestro de nuestra música. No obstante, haciendo realidad aquellos ideales del humanismo de antaño tales como *ut pictura poesis, ut poesis musica* y, por qué no, *ut pictura musica*, consiguió enriquecer su plural pensamiento holístico, con creatividad imaginativa e *improvisatoria*,

adentrándose en otros discursos multiculturales; eso sí, para ello siempre tuvo muy presente, en su *laberinto* de la interioridad o de lo jondo, el paisaje simbólico-sonoro de *aluricán*; es decir, emblema icónico de su tierra lebrijana, con oralidad narrativa al fondo, en los cuentos de su padre Bastián (“Al aluricán ... la noche”); o lo que es lo mismo, auténtico arte de la memoria entre la realidad y la ficción.

APÉNDICE TEXTUAL

I. MEMORIA AUTOBIOGRÁFICA Y CREACIÓN LITERARIA: UN AUTÓGRAFO INÉDITO ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN

Aquella Torre tenía para mí algo especial: esbelta y orgullosa como una joven quinceañera que nunca sobrepasara aquella edad, tan joven y a la vez tan vieja. A su alrededor se habían desenvueltos todos mis juegos y mis principales enseñanzas. Junto a ella, en aquella placita vivían y viven mis padres, y a pocos metros la que fuera mi escuela. Ya se ha derruido, aunque su portada, esa espectacular y entrañable portada, siga manteniéndose como una rebelde a pesar de los años, a pesar de los tiempos.

Cada vez que me acerco a Lebrija y empiezo a divisarla, tengo estos pensamientos. Sin embargo, esta vez estaba mucho más excitado y nervioso. Era un veinticuatro de diciembre y estaba deseando llegar y estar con mis gentes, pero aquellos dichosos kilómetros parecían [*sic*] que no terminaban nunca. Por fin y tras una pequeña espera de tiempo, conseguí llegar al punto de Santa Brígida, el principio de[l] pueblo, y seguí en dirección al centro, alcancé la gran plaza principal y en sus proximidades aparqué; luego fui al sitio donde tenía que ir, que naturalmente era a tomarme una copa, pero una copa donde yo sabía bien que tomarla [*sic*]: al bar Paula; y al momento allí estaba yo y, como esperaba, allí estaban casi todos, aquellos flamenco[s], aquellos gitanitos esperaban celebrar la fiesta que se aproximaba: la Nochebuena.

Empecé a saludar a todos y a tomar copas con todos. Eran varias reuniones pero, al mismo tiempo, era una sola reunión; éramos muchas personas juntas y una persona al mismo tiempo; éramos muchas sensibilidades y una misma sensibilidad. Todos y todo era un conjunto completo. Sabíamos quiénes somos [*sic*] y lo que queríamos; nos conocíamos en todos los sentidos y nos entendíamos. No era simplemente una reunión de buenos amigos, bien avenidos, éramos algo más; aquello era otra cosa, quizás inexplicable pero al mismo tiempo perceptible y admisible.

124 Tanto de cantaores y cantaoras, como de discípulos indirectos y otros muy directos, como son los casos de Sebastián Bacán, hijo del guitarrista, y Antonio Moya, con una destacada recepción y ecos del instrumentista lebrijano en Francia, por añadidura.

Cada vez más y según pasaba el tiempo, íbamos entrando en un ambiente más alegre; nos reíamos unos con otros y de vez en cuando, y aun guardándole el respeto, le dábamos bromas a los viejo[s] con la sana intención de hacerle[s] olvidar un poco su edad, y nos cantaran y bailaran, como en sus tiempos jóvenes, o nos contarán sus experiencias de antaño. Al poco rato, jóvenes y mayores estábamos haciendo nuestros pinitos y aportando lo que sabíamos para que aquella fiesta siguiera.

Empecé a pensar que aproximadamente sabía lo que ocurriría en adelante, pero se me vino a la mente lo de aquel año; concluí que cualquier cosa imprevista podría pasar. Recuerdo, debía de hacer quince años de aquello, que serían las cuatro de la tarde y estábamos varios flamencos en una situación parecida a la del momento cuando uno de ellos nos dijo que en una casa había una gran fiesta y que todos estaban muy a gusto. Yo que empezaba a tocar la guitarra, fui por ella a mi casa y nos fuimos todos juntos, empezamos a andar y todo el pueblo empezó a preguntarse que adónde [sic] íbamos; el flamenco que hubo hablado sobre la célebre fiesta con respuestas vagas se sabía las preguntas y seguía caminando cada vez más rápido. Naturalmente no teníamos más remedio que seguirle porque el único que sabía dónde estaba era él. No entiendo cómo lo hizo; lo cierto es que nos llevó [h]asta la misma estación de trenes. En fin, que cuando nos dimos cuenta, estábamos todos en el tren. Ya nada se podía hacer. Cuando nos dimos cuenta del engaño, lo único que hicimos fue reírnos, canta[r] y bailar. El flamenco, por fin, se confesó con nosotros[s] y es que por lo visto, pretendía a una flamenquita y la única manera de no desentonar en el lugar en que ella y su familia se encontraba era llevándonos a todos allí de fiesta hasta que, por fin, dejamos el tren en una estación apeadero y después de un tiempo andando, llegamos al cortijo y nos fuimos a la gañanía. Ellos iban llegando poco a poco, pue[s]to que nosotros no parábamos de cantar. Yo no había dejado de tocar desde que estuviéramos [sic] en el tren. En aquella gañanía hicimos una Nochebuena de verdadera fantasía. Nosotros[s] no llevamos a[b]solutamente nada de comida y la bebida la habíamos terminado en el caminar. Todo lo compartieron con nosotros.

“Bebe”, me dijo alg[u]ien. De pronto miré hacia arriba y le vi la cara: era Quilito. ¡Cuántas veces como ésta estuvimo[s] juntos!. Tenía el brazo extendido y, en la mano, una copa de vino. Me dijo que hacía rato que yo no bebía. Cojí el vaso, la copa y me la bebí. Estuve un poco de tiempo más con ellos y decidí irme. Aún no había visto a mis padres y seguro que estarían esperándome. Se lo dije a ellos y quedamos en que luego nos veríamos. Yo sabía

encontrarlos a ellos y ellos a mí. Seguro que irían a mi casa o yo iría a las suyas. Recordé que este año sería normal, es decir, que en una de nuestras casas nos encontraríamos con nuestras respectivas familias. Haríamos una sola familia y seguiríamos visitando a las casas [sic], a los demás gitanos y amigos.

Por fin, cuando lleg[u]é, los vi y los abracé. Toda la familia, incluso de Utrera, y mis amigo[s], grandes amigos que nos entienden, se encontraban en mi casa. Sabía que dentro de poco tiempo estarían allí los que dejé, los que no vi y aún más...

II. ÉTICA, ESTÉTICA Y COMPROMISO CÍVICO EN UN MANUSCRITO AUTÓGRAFO INÉDITO

Los motivos importantes y acciones en la vida de personas con talentos las masas, por múltiples razones, generalmente los destruyen. No obstante, lo curioso es que las civilizaciones superdesarrolladas critican los métodos, gobierno[s] y demás cosas de este tipo de los que están menos [sic], si[n] saber que caen en los mismo[s] errores que los otro[s] a nivel de masas, los cuales son criticados de antiguos e incultos.

En mi conclusión, deduzco que la cultura no es suficiente con un desarrollo educativo bastante alto sino que [serían necesarios] ideales que son inculcados o tienen que ir inculcado[s] de generación en generación, porque la [h]istoria a través del tiempo y del desarrollo continuo de las mentes pueble [sic] las sensibilidades y las lógicas.

Con esto quiero decir que sin base cultural tradicional es imposible una verdadera captación de las ideas si éstas son ajenas, en su fondo, al mundo nuevo y joven, aunque pueda desarrollarse perfectamente en él. Con esto no quiero decir *tradicional* como ‘costu[m]bre’ sino como ‘sensibilidades e historias de formas’.

III. POÉTICA MUSICAL Y PENSAMIENTO ESTÉTICO: ENSAYOS

III.1 “ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE”, EN *ACTAS DEL XXIV CONGRESO DE ARTE FLAMENCO*, SEVILLA, BIENAL DE FLAMENCO, 1997, PP. 112-116.

Existen diferentes estéticas dentro de la música flamenca, que en origen están interconectadas con estructuras tonales de diversa procedencia, pero que el soporte técnico se ha encargado de aproximar para que no se produzca una ruptura del mundo flamenco. Veamos qué intento explicar: los propios modos

dórico y frigio (soleá, etc.) en sí mismos demuestran el carácter oriental de esta raíz. Pero además, las ornamentaciones en estas estructuras reafirman aún más esta procedencia. La estética flamenca, en sus componentes de vibración microcromática y el efecto de percusión en la emisión, sugiere una procedencia más cercana a las culturas persa, siria y de Pakistán que a las de los países árabes. Intento aclarar esto: Oriente ha desarrollado unos sistemas musicales basados en una estética de descomposición del sonido. Esto no es otra cosa que realizar infinidad de particiones sonoras de una misma nota. Hay que decir que la cultura musical de Oriente tiene su base en la voz, puesto que es el instrumento que desde esta estética más posibilidades tiene. Ello explica que Oriente haya inventado infinidad de instrumentos con la idea de reproducir en ellos todas las posibilidades que permite la voz. Pues bien, esta estética, y es donde quiero llegar, se emplea en el flamenco, pero está mucho más presente en las estructuras dóricas que en las demás.

El otro efecto de la estética, el de la percusión en la vibración con el bajo diafragma, como se suele decir *cantar con el estómago*, está más próximo al modo persa por la razón siguiente: el modo árabe realiza las inflexiones más frecuentemente con la garganta. ¿Cómo podemos comprobar que todo esto último es así y no de otra manera? El tratamiento estético de los microcromatismos en la raíz dórica-frigia se puede comprobar fácilmente: existen infinidad de fandangos y otros cantes del modo mayor o menor perfectamente imitables melódicamente por la guitarra. Sin embargo, es imposible imitar nada con ésta de todo lo que proviene de las estructuras de los modos dórico o frigio (soleá, etc.). ¿Por qué doy este ejemplo? Pues porque a pesar de la adaptación de la guitarra al mundo flamenco, no deja de ser un instrumento occidental que, al igual que el piano, tiene divisiones de semitonos, y por lo tanto no puede imitar la voz en las fórmulas modales dórica y frigia, donde los cromatismos están ultrapresentes, pues para esto se necesitaría un instrumento de procedencia oriental. Este punto es muy importante y además demuestra que el soporte técnico de la guitarra tiene sus variantes en cuanto a la voz.

Como vemos, este ejemplo comprueba el efecto pro oriental de la música flamenca en sus sistemas de microcromatismos. Ahora vamos a comprobar el efecto de percusión del bajo diafragma. Es muy sencillo: cuando a una soleá o seguiriya empezamos a influirlas gargantalmente, las desposeemos de su contenido; sin embargo, este mismo efecto, si bien le restará profundidad a otros cantes, no será totalmente rechazado por el cante encuadrado en los modos mayores y menores.

Decíamos anteriormente que el soporte técnico ha permitido que el mundo flamenco no se haya dividido en caminos diferentes, y es lo que intento explicar a continuación. Aunque existan otras muchas circunstancias que expliquen este resultado, desde lo musical se ha realizado un trasvase de la estructura oriental (o dórica) a la occidental (mayores y menores). Veamos qué quiero decir. Aunque el fandango esté encuadrado en el modo mayor, sus terminaciones finales, entre otras, desembocan en modo dórico (Existen unas composiciones de fandangos del padre Soler y Boquerini [*sic*] que se mantienen en la raíz principal, lo que nos da perspectiva de tiempo, aunque de todas formas una estructura no se cambia como no esté influida).

Retomando la idea: ¿qué ocurre cuando el fandango está influido por la estructura dórica? Sencillamente se adquiere una naturaleza propia de esta estructura con el carácter estético de los microcromatismos orientales y es, por lo tanto, imposible de imitar con los instrumentos occidentales. Este ejemplo sencillo, ya que existen circunstancias más complejas imposibles de explicar en tan breve intervención, demuestra cómo el soporte técnico cumple su cometido.

El ritmo es uno de los componentes, quizás el más importante del flamenco, que adquiere un comportamiento rítmico que no se encuadra en las fórmulas que emplea Occidente. Los compases de seguiriya, soleá, etc. son compases que no responden ni a las formas binarias ni a las ternarias, sino que son compases con personalidad propia. Podemos decir que los compases orientales son compases compuestos cuya naturaleza no se ha sacrificado para la comprensión, lo que demuestra la personalidad musical del mundo en donde se ha dado.

La música flamenca, en su raíz principal, se ha dado y desarrollado en un medio con vocación intimista. La propuesta de esta música ha consistido en enseñar la interioridad del individuo a los demás para que éstos pudieran compartir las inquietudes del ser. Este arte se desarrolló sin pretensión de convencer a nadie a ultranza, sino de enseñarse tal como es y siente. Los conocimientos musicales fueron acumulados y desarrollados de generación en generación de maestros empleando la fórmula oral. La creación y su soporte técnico se nutrieron de las aportaciones de todos ellos. Muchas melodías cantoras se deben a la aportación creativa de dichos maestros. El mundo flamenco ha ido realizando un desarrollo lento pero seguro, pues las ornamentaciones superfluas no habían tomado importancia. Por ello este arte se convirtió en una música de alto poder sintético. Los maestros, aunque no explicaron teóricamente sus conocimientos, desarrollaron un lenguaje alrededor de la conducta del ejemplo, con

más elementos basados en lo vivencial. La transmisión de información musical se realizó de forma restringida. Las familias y los amigos de músicos adquirieron las claves musicales; todas se producían en un medio social organizado y vivido por ellos mismos. La propuesta de esta música era el sentimiento en su sabiduría musical desde lo íntimo del ser humano, y como resignación ante su propia debilidad, en un intento de huida del presente y cotidiano [sic], como acercamiento a otra dimensión distinta y más afable que lo real. Como vemos, se hablaba de códigos básicamente orientales.

En un momento histórico, este mundo flamenco salió de su medio natural en un intento más amplio y menos intimista de ser enseñado a otros. Esto significó el contacto de todo este mundo con unos códigos diferentes a los suyos. Podríamos decir que se había empezado un nuevo viaje. Sólo habría que esperar algún tiempo para comprobar la pérdida progresiva de los valores y las inquietudes con los que había nacido esta música, y el auge de otros tomados del nuevo medio al que se llegaba.

Fue en estas circunstancias que apareció la guitarra de forma definitiva. El nuevo medio necesitaba de un instrumento que dulcificara la aspereza musical de la voz, consecuencia del proceso sintético que había realizado el mundo flamenco al desposeer de ornamentación superflua a las melodías. Ante esto, la música flamenca se bipolarizó en dos medios paralelos: el exterior y el interior. Al exterior, en un proceso paulatinamente comercial, se le incorporaron cada vez más maestros procedentes del medio antiguo. El medio original del flamenco, salvo muchísimas excepciones, se había dado en un entorno económico y social con enormes deficiencias; era, por lo tanto, normal que muchísimos de los maestros cantaores intentaran mejorar su situación. Este nuevo medio, aunque no solucionó por completo el problema, sí mejoraba en algo la situación. Por lo tanto, la profesionalidad, conforme pasaba el tiempo, se convirtió en algo real. Sólo los maestros que económicamente podían subsistir con sus tradicionales empleos resistirían a esta tentación. No obstante, el medio natural del flamenco tenía tanta fuerza que los nuevos profesionales que se habían hecho en él volvían para renovar las fuerzas creativas, produciéndose con esto, por bastante tiempo, una correspondencia entre ambos medios.

Con el tiempo, el nuevo proceso profesional se fue separando cada vez más de su raíz original, pues empezó a ser sometido a las leyes normales de Occidente (geografía en la cual realmente se estaba). Con la mentalidad occidental era imposible que esta música siguiera desarrollándose como antes. De manera que, a mi entender, ocurrió lo siguiente: se rechazó la importancia de la fórmu-

la intimista de este arte; a la intelectualización se le dio la importancia que en Occidente tiene, se razonó y se archivaron las melodías. Para esto naturalmente hacía falta, como en Occidente, la partitura. Las grabaciones ocuparon el lugar de éstas. El concepto de síntesis, al cual había llegado el flamenco, empezó a ser transformado para que fuera mejor la comprensión en el nuevo medio. En el baile es donde más exageradamente se observa todo esto. En definitiva, la propuesta había sido sustituida. En el otro medio se pretendía que la música fuera la excusa que sirviera como vehículo de transposición y en cierta manera como código de conexión con fórmulas místicas como en Oriente. La nueva fórmula, como occidental que es, consideraba a la música como principio y fin. Había aparecido con esto el concepto de ciencia.

Ante estas nuevas circunstancias, hubo acciones muy distintas por parte de los maestros profesionales. Algunos desarrollaron trabajos muy dignos en el intento de mantener los códigos antiguos, pero estaba claro que lo que proponía el medio intimista no era precisamente el inmovilismo sino la creación desde dentro, lenta pero continua. Por otra parte, el consumismo de Occidente necesitaba de una creación más rápida, imposible de realizar desde la naturaleza que la música flamenca había adquirido en su medio natural. Además, la música flamenca empezó a ser bombardeada por la información musical de Occidente en los últimos tiempos, ya que los medios de difusión habían tomado medidas gigantescas con las que el medio natural del flamenco no podía competir, ni siquiera los movimientos profesionales guiados por algunas inquietudes moralistas en el intento de defender unos códigos que ellos mismos no tenían claros; entre otras cosas, porque los pocos maestros, a los cuales podían dirigirse, vivían en un medio que desaparecía a pasos agigantados.

Con esta nueva tesitura, hasta el soporte técnico empezó a ser cambiado. Era demasiado denso para la creación desde la nueva perspectiva. Las noticias musicales de Occidente fueron cada vez más fuertes. A la estética se le empezaron a incorporar elementos más lisos hasta el punto que la voz fue utilizada para imitar composiciones realizadas con la guitarra, totalmente al contrario de lo que había ocurrido antes. Al ser, como he dicho, un instrumento occidental, a la voz se le quitó la naturalidad de los microcromatismos del canto y por consiguiente se le produjo un efecto de canción.

El razonamiento occidental es como ir de una nota a nota, incorporándose el soporte técnico que subsistía. De esta manera, se había cerrado el círculo. Resultado: la creación ha tomado la misma velocidad que antes tomó Occidente, los códigos de procedencia oriental se han cambiado por los occi-

dentales. La cuestión es que, al no tener conciencia, se ha tomado esta dirección por imitación, produciéndose un estado de confusión, pues los nuevos códigos tampoco tienen la consistencia suficiente. Prueba de ello es que algunos profesionales que se han sometido al nuevo proceso alguna que otra vez van en busca del medio natural o, claro está, de lo poquito que queda. Sin embargo, la guitarra se ha adaptado muy bien al nuevo medio y no es de extrañar, ya que pertenece realmente a él. Toda la información no ha hecho más que engrandecerla. Como instrumento occidental, ha desarrollado un proceso rapidísimo de absorción de la información moderna, especialmente en lo que se refiere al gran invento occidental: la armonía.

La idea que sintetizo es que la música flamenca ha pasado de unos códigos orientales a otros occidentales sin darnos cuenta y que los individuos que no hayan tenido el acceso al medio natural donde originariamente se ha desarrollado el flamenco tienen una visión totalmente diferente a los que lo han tenido; y ésta es la base de las grandes diferencias de pensamientos y las locuras del actual mundo flamenco. Las apreciaciones se hacen a partir de las comparaciones que vivencialmente cada uno tenga. He de decir también que los que han tenido la oportunidad de asomarse al medio original flamenco, cada día tienen más dificultad de ser entendidos, ya que los que no han participado de las originarias experiencias forman un bloque mayoritario. Podemos decir que un mismo arte, por estas circunstancias, ha producido códigos totalmente diferentes.

III.2 “EL FLAMENCO, UN ESCALÓN ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE”, *CANDIL*, 1997, pp. 66-73.

[Nota aclaratoria del autor:]

Este artículo no tiene la pretensión de hacer ningún tipo de defensa de las cuestiones tratadas, entre algunas de las cosas porque lo que se expone es principalmente la importancia de la voz en la música flamenca y los amigos aficionados saben que soy guitarrista.

Sólo he querido hacer un análisis musical como si fuera un pensamiento en alta voz, esos pensamientos que los instrumentistas, alguna que otra vez, realizamos y decimos en un coloquio de amigos.

Siempre he sido reacio a escribir en un medio público, pues a fuerza de ser sincero, nuestra geografía no es precisamente sencilla a la hora de escuchar a los demás, entre algunas cosas porque, bastantes veces, ven sombras donde no las hay.

Sólo quiero decir que lo que expongo en el artículo me sale del corazón y sin más pretensión que de razonarme a mí mismo las cuestiones flamencas, pues mi calidad me obliga a ello de vez en cuando. Bajo ningún concepto pretendo polemizar con nadie y de antemano quiero dejar expresado mi respeto por todas las personas que dedican su tiempo a investigar, a estudiar y profundizar en el conocimiento de nuestro arte flamenco.

* * *

En un arte musical de carácter tradicional, para que no sea efímero, han de darse razones fundamentales y verdaderamente consistentes, las cuales, por su fuerte contenido, sean la base de existencia de este arte y su desarrollo. Estas razones han de convertirse en elementos, los cuales, unidos, definen la dimensión total del arte en cuestión.

Partiendo de esta idea preliminar, he desarrollado un trabajo dirigido a la localización de los elementos que pudieran responder a la cuestión planteada, deduciendo de esta forma que estos elementos pudieran ser los siguientes:

Una estructura, como parte fundamental de un soporte técnico, en donde la música se apoye, un medio desde donde se parta y se desarrolle, y más inquietudes que se quieran contar con una propuesta de a qué o a quiénes va dirigida. De otra manera, no sería otra cosa que un arte basado en lo abstracto y digo esto sin ánimo moralista.

Expliquemos la naturaleza de estos elementos para mayor comprensión.

SOPORTE TÉCNICO

Es el elemento en donde se depositan los datos musicales desde el punto de vista técnico. Esta acumulación de datos convierte a éste en el sostén de un arte musical. Además, la naturaleza del soporte, al haberse formado en la relativa diversidad de las informaciones, hace un cuerpo con ellos acercando con esto los distintos caracteres de las informaciones recibidas.

El soporte se nutre de varios componentes que son las bases de su formación: el estructural, el rítmico y el estético.

El rítmico está claro que es el componente al cual atañe todo lo relacionado con el compás.

El estético es el componente que más se presta a diferentes interpretaciones. Se puede decir que, entre otras cuestiones, comprende el tratamiento al que se somete el sonido de este tratamiento [*sic*]. Surgen dos efectos impor-

tantes, aunque no únicos: el efecto de emisión, cuando se produce el sonido, y el de vibración.

ESTRUCTURA

El carácter de una estructura se define, entre otras cuestiones menos importantes, partiendo de cómo sus componentes musicales se organicen. Esta organización depende principalmente de las escalas y sistemas tonales que se emplean en ella, y por lo tanto, debido a esto, cada estructura contiene una lógica propia y distinta a las demás.

MEDIO

En cuanto al medio, este elemento está claro que hace referencia al lugar en donde se dé este arte, capa social, ubicación, etc.

LA INQUIETUD

La inquietud junto con la propuesta son los elementos con los que se deduce qué tipo de contenido espiritual, humano, etc., tiene un arte, sencillamente por lo que dice con él y qué tipo de proposición o idea nos lanza, y en qué o a qué tipos de circunstancias se dirigen éstas.

EL MEDIO Y LA PROPUESTA DE ORIENTE Y OCCIDENTE Y SU SOPORTE TÉCNICO

Aunque cualquier arte musical antiguo haya tenido como punto de partida la voz, también es verdad que, dependiendo de la inquietud, la propuesta y el medio, las artes musicales han tomado diferentes caminos. Occidente decidió pluralizar los medios de partida juntando todas las inquietudes más dispares, lanzando infinidad de propuestas. ¿Qué quiero decir con esto?

La acumulación técnica de datos musicales condujo la música occidental a compaginar ciencia con arte, desde el punto de vista de la investigación musical. Esto fue posible porque Occidente partió de la base de cómo, desde una nota, se puede ir lógicamente hacia otra. Al acumularse los datos teóricos de este principio base, se hallaron las notas más importantes de una escala. Sólo había que sonar estas notas principales a un mismo tiempo para que apareciera el gran invento occidental, el sonido vertical, es decir la armonía.

El ímpetu creativo y de descubrimiento de Occidente imponía una fórmula colectiva. Para eso tuvo que desprenderse al concepto musical de su fórmula intimista. Empezó así progresivamente a quitarles importancia a las

fórmulas individuales de los intérpretes. De esta forma, poco a poco aparecieron compositores que enriquecieron el mundo occidental en la manera que respondía mejor a todas estas inquietudes.

La diosa armonía había sido un descubrimiento grandioso, pues era el reflejo más fiel de la propuesta occidental, hasta tal punto que ensombreció a todas las demás ideas de la música. La intelectualidad se imponía por lo tanto; sobre todo, el razonamiento sobre las combinaciones de los sonidos era la línea a seguir. La voz se reconvirtió y se puso al servicio de esto último. En esta tesitura ya sólo quedaban dos cosas: primero, descubrir los instrumentos que hicieran menos complicado todo este movimiento y hacer posible algunos que por sí solos pudieran reflejar la energía de todo este esfuerzo creativo. La importancia de la voz empezó a disminuir por ello. La fabricación de instrumentos sofisticados de emisión de varios sonidos a un tiempo permitió la creación más libre, al desprenderla totalmente del componente vitalista al que antes el espíritu de la creación había estado sujeto (1).

Lo segundo y definitivo fue la creación de la partitura. Ésta fue el instrumento de trabajo definitivo, pues en ella se reflejaron todas las fórmulas que históricamente se habían descubierto. Además, con ella se pudieron sintetizar las diferencias creadoras, obteniéndose una perspectiva de lectura global desde el concepto más profundamente técnico. La partitura permitió el archivo de toda la información de los sonidos y su análisis desde lo teórico. Por lo tanto, el aprendizaje obtuvo un desarrollo extraordinariamente rápido. El ritmo se trató bajo esta misma visión y se consiguió una fórmula en la cual la escritura podía reflejar con exactitud y de una forma razonada los compases y sus tiempos. La lógica se impuso sobre cualquier otro aspecto del tiempo. Por lo tanto, se bipolarizó el ritmo convirtiéndose todo en binario y ternario, sin más complicaciones que las combinaciones que se pudieran realizar separadamente con ellos.

LA PROPUESTA ORIENTAL

La propuesta oriental se basaba en otra fórmula bien distinta. El concepto era no entender la música como máxima de principio y fin, sino como el medio de transportación hacia otro estado diferente. Está claro que Oriente había elegido el camino de la mística en la música. Para ello había desarrollado unas técnicas melódicas únicas, pues con las notas, los músicos podían realizar todas las formas de particiones individuales, en donde podían expresar el reflejo de este intento de elevación. Naturalmente ello significaba un desarrollo de

esta fórmula en un medio especial, ya que esta música no tenía la pretensión de ser enseñada a los grandes niveles de público. Los instrumentos reflejaron en su creación todo este concepto y la voz siguió teniendo una importancia vital en este desarrollo. Por ello, lo inmediatamente humano se asumió como algo inseparable de lo técnico y musical. Se desarrolló un aprendizaje que, aunque apoyándose en técnicas de escritos de otro tipo diferente a las occidentales, se basó más en el esfuerzo de transmitir de forma oral y con el propio ejemplo de vida lo inseparable entre la conducta humana y su reflejo en la música. Desde esta perspectiva, al compás se le consideraba como algo intercorrelacionado con la música, como un solo cuerpo y por lo tanto dejaba la dualidad binaria y ternaria para convertirse en combinaciones complejas con unidades únicas y diferentes a las demás. No se le desposeía de su personalidad para ser comprendido.

LA MÚSICA FLAMENCA

La música flamenca está encuadrada internacionalmente en lo que se denomina por los medios que rigen la difusión y la distribución (teatro, prensa, radio, televisión) *músicas del mundo*. Y por el mundo cultural especializado (departamentos en universidades de etnomusicología, etc.) como *música étnica*. Por lo tanto, es una música a la cual se le reconoce la importancia de los elementos sonoros tradicionales, como punto de partida en su desarrollo, al mismo tiempo que para diferenciarla de otras artes musicales.

Estos elementos tradicionales son de vital importancia por varias razones, como por ejemplo, el hecho de ser la orientación musical base, ya que contienen las estructuras musicales, los datos estéticos, tonales, rítmicos, etc., que constituyen el soporte técnico donde se sustenta el mundo musical flamenco.

SOPORTE TÉCNICO DEL FLAMENCO

El soporte técnico del flamenco ha incorporado los diferentes datos musicales de tal manera que ha conseguido, aunque con un verdadero esfuerzo cuyo rastro se denota, que los caminos de las diferentes estructuras no siguieran cada uno su propio curso, y quizás de esta manera habernos encontrado con varias artes musicales en Andalucía.

LA ESTRUCTURA: ELEMENTO PRINCIPAL DEL SOPORTE TÉCNICO

Dentro del mundo flamenco existen varias estructuras musicales que

están organizadas de formas diferentes: una de ellas constituida por los modos dórico y frigio (utilizados por los griegos en la Antigüedad) y dos estructuras más, correspondientes al sistema tonal occidental menor y mayor. Aclaremos esto: si una estructura está organizada en modo menor significa sencillamente que existe una especie de circuito con sus correspondientes distancias entre las notas que desembocan en una lógica determinada; de lo que se deduce que todas las combinaciones melódicas de este circuito están organizadas respetando este mismo principio. La farruca pertenece a esta estructura, así como los tangos del Piyayo y la petenera en su cuerpo principal. Esta lógica se emplea para el resto de circuitos o tonalidades. Por consiguiente, podemos decir que cada estructura contiene sus propias leyes.

El modo mayor, por ejemplo, contiene todas las raíces del fandango, las cantiñas, los cantes de ida y vuelta, etc., por no citar más que algunos [estilos]. Y por fin llegamos a las raíces principales: la estructura constituida por los modos dórico y frigio con los que se identifican la soleá, la seguirilla, la bulería, la liviana, la serrana, el romance, la alboreá de la Baja Andalucía, el tiento y el tango en su cuerpo central. Lo interesante de esta división es que, a partir de ella, se pueden utilizar razonamientos para explicar muchas de las bases fundamentales de la naturaleza original del flamenco. Cuando se habla de mayor y menor, no existe dificultad de comprensión: todo el mundo con un mínimo de conocimientos musicales sabe qué son los circuitos tonales o modos básicamente empleados por toda la música occidental. Sin embargo, y como dijimos anteriormente, los modos dórico y frigio forman parte del mundo griego de la Antigüedad. Dicha estructura es una de las bases principales de la música bizantina y está en conexión con fórmulas musicales plenamente orientales. Ni qué decir tiene que esta estructura no existe en el resto de la geografía española ni europea. Pervive como una isla musical en un entorno plagado de elementos totalmente extraños a ella. ¿Qué podemos deducir de esto? Pues sencillamente que hemos encontrado estructuras sujetas a las leyes de influencias orientales y también occidentales. De todas maneras hay aún más razones que explican esta división, que más tarde veremos, como punto clave y de partida de la mayoría de las confusiones y tergiversaciones que se dan en el mundo flamenco.

LA ESTÉTICA FLAMENCA: ELEMENTO DEL SOPORTE TÉCNICO

Hemos hablado de las estructuras diferenciadas del flamenco, que es lo más importante, pero existen otros elementos que, junto a éstas, forman el soporte en donde se sostiene todo este mundo musical, entre ellos, el esté-

tico. Existen diferentes estéticas dentro de esta música flamenca, que en origen están interconexiónadas con las estructuras tonales de las cuales hemos hablado y expuesto sus diferencias antes, pero que el soporte técnico se ha encargado de aproximar para que no se produzca una ruptura en el mundo flamenco. Veamos qué intento explicar: los propios modos dórico y frigio (soleá, etc.) en sí mismos demuestran el carácter oriental de esta raíz. Pero además, las ornamentaciones en estas estructuras reafirman aún más esta procedencia. La estética flamenca, en sus componentes de vibración microcromática y el efecto de percusión en la emisión, sugiere una procedencia más cercana a las culturas persa, siria y de Pakistán que a las de los países árabes. Intento aclarar esto: Oriente ha desarrollado unos sistemas musicales basados en una estética de descomposición del sonido. Esto no es otra cosa que realizar infinidad de particiones sonoras de una misma nota. Hay que decir que la cultura musical de Oriente tiene su base en la voz, puesto que es el instrumento que desde esta estética más posibilidades tiene. Ello explica que Oriente haya inventado infinidad de instrumentos con la idea de reproducir en ellos todas las posibilidades que permite la voz. Pues bien, esta estética, y es donde quiero llegar, se emplea en el flamenco, pero está mucho más presente en las estructuras dóricas que en las demás.

El otro efecto de la estética, el de la percusión en la vibración con el bajo diafragma, como se suele decir *cantar con el estómago*, está más próximo, como lo sugeríamos anteriormente, al modo persa por la razón siguiente: el modo árabe realiza las inflexiones más frecuentemente con la garganta. ¿Cómo podemos comprobar que todo esto último es así y no de otra manera? El tratamiento estético de los microcromatismos en la raíz dórica-frigia se puede comprobar fácilmente: existen infinidad de fandangos y otros cantes del modo mayor o menor perfectamente imitables melódicamente por la guitarra. [Sin embargo,] es imposible de ninguna manera imitar nada con esta misma de todo lo que proviene de las estructuras de los modos dórico o frigio (soleá, etc.). ¿Por qué doy este ejemplo? Pues porque a pesar de la adaptación de la guitarra al mundo flamenco, no deja de ser un instrumento occidental que, al igual que el piano, tiene divisiones de semitonos, y por lo tanto no puede imitar la voz en las fórmulas modales dórica y frigia, donde los cromatismos están ultrapresentes, pues para esto se necesitaría un instrumento de procedencia oriental. Este punto es muy importante y además demuestra que el soporte técnico de la guitarra tiene sus variantes en cuanto a la voz.

Como vemos, este ejemplo comprueba el efecto pro oriental de la música flamenca en sus sistemas de microcromatismos. Ahora vamos a comprobar

el efecto de percusión del bajo diafragma. Es muy sencillo: cuando a una soleá o seguiriya empecemos a influenciarlas gargantalmente, las desposeeremos de su contenido; sin embargo, este mismo efecto, si bien le restará profundidad a otros cantes, no será totalmente rechazado por el cante encuadrado en los modos mayores y menores.

Decíamos anteriormente que el soporte técnico ha permitido que el mundo flamenco no se haya dividido en caminos diferentes, y es lo que intento explicar a continuación. Aunque existan otras muchas circunstancias que expliquen este resultado, desde lo musical ha ocurrido que se ha realizado un trasvase de la estructura oriental (o dórica) a la occidental (mayores y menores). Veamos qué quiero decir. Aunque el fandango esté encuadrado en el modo mayor, sus terminaciones finales, entre otras, desembocan en modo dórico (Existen unas composiciones de fandangos del padre Soler y Boquerini [sic] que se mantienen en la raíz principal, lo que nos da perspectiva de tiempo, aunque de todas formas una estructura no se cambia como no esté influenciada).

Retomando la idea: ¿qué ocurre cuando el fandango está influenciado por la estructura dórica? Sencillamente se adquiere una naturaleza propia de esta estructura con el carácter estético de los microcromatismos orientales y es por lo tanto imposible de imitar con los instrumentos occidentales. Este ejemplo sencillo, ya que existen circunstancias más complejas imposibles de explicar en tan breve artículo, demuestra cómo el soporte técnico cumple su cometido.

OTRO COMPONENTE DEL SOPORTE TÉCNICO: EL RITMO

Es uno de los componentes, quizás el más importante del flamenco, que adquiere un comportamiento rítmico que no se encuadra en las fórmulas que emplea Occidente. Los compases de seguiriya, soleá, etc. son compases que no responden ni a las formas binarias ni [a las] ternarias, sino que son compases con personalidad propia. Podemos decir que los compases orientales son compases compuestos cuya naturaleza no se ha sacrificado para la comprensión, lo que demuestra la personalidad musical del mundo en donde se ha dado.

LA PROPUESTA Y EL MEDIO FLAMENCO

La música flamenca, en su raíz principal, se ha dado y desarrollado en un medio con vocación intimista. La propuesta de esta música ha consistido en enseñar la interioridad del individuo hacia los demás para que éstos pudieran compartir las inquietudes del ser. Este arte tuvo un desarrollo sin la pretensión

de convencer a nadie a ultranza, sino de enseñarse tal y como es y siente. Los conocimientos musicales fueron acumulados y desarrollados de generación en generación de maestros empleando la fórmula oral. La creación y su soporte técnico se nutrieron de las aportaciones de todos ellos. Muchas melodías cantoras se deben a la aportación creativa de dichos maestros. El mundo flamenco ha ido realizando un desarrollo lento pero seguro, pues las ornamentaciones superfluas no habían tomado importancia. Por ello, este arte se convirtió en una música de alto poder sintético. Los maestros, aunque no explicaron teóricamente sus conocimientos, desarrollaron un lenguaje alrededor de la conducta del ejemplo, con más elementos basados en lo vivencial. La transmisión de información musical se realizó de forma restringida. Las familias y los amigos de músicos adquirieron las claves musicales; todas se producían en un medio social organizado y vivido por ellos mismos. La propuesta de esta música era el sentimiento en su sabiduría musical desde lo íntimo del ser humano, y como resignación ante su propia debilidad, en un intento de huida del presente y el cotidiano, como acercamiento a otra dimensión distinta y más afable que la real. Como vemos, se hablaba de códigos básicamente orientales.

OTRAS INFLUENCIAS

En un momento histórico, este mundo flamenco salió de su medio natural en un intento más amplio y menos intimista de ser enseñado a otros. Esto significó el contacto de todo este mundo con unos códigos diferentes a los suyos. Podríamos decir que se había empezado un nuevo viaje. Sólo habría que esperar algún tiempo para comprobar la pérdida progresiva de los valores y las inquietudes con los cuales había nacido esta música, y el inicio de otros tomados del nuevo medio al cual se llegaba.

Fue en estas circunstancias en que apareció la guitarra de forma definitiva. El nuevo medio necesitaba de un instrumento que dulcificara la aspereza musical de la voz, consecuencia del proceso sintético que había realizado el mundo flamenco al desposeer de ornamentación superflua a las melodías. Ante esto, la música flamenca se bipolarizó en dos medios paralelos: el exterior y el interior. Al exterior, en su proceso paulatinamente comercial, se le incorporaron cada vez más maestros procedentes del medio antiguo. El medio original del flamenco, salvo muchísimas excepciones, se había dado en un entorno económico y social con enormes deficiencias; era, por lo tanto, normal que muchísimos de los maestros cantaores intentaran mejorar su situación. Este nuevo medio, aunque no solucionó por completo el problema, sí mejoraba en algo la situación.

Por lo tanto, el profesionalismo, conforme pasaba el tiempo, se convirtió en algo real. Sólo los maestros que económicamente podían subsistir con sus tradicionales empleos resistirían a esta tentación. No obstante, el medio natural del flamenco tenía tanta fuerza que los nuevos profesionales que se habían hecho en él volvían para renovar las fuerzas creativas, produciéndose con esto, por bastante tiempo, una correspondencia entre ambos medios.

Con el tiempo, el nuevo proceso profesional se fue separando cada vez más de su raíz original, pues empezó a ser sometido a las leyes normales de Occidente (geografía en la cual realmente se estaba). Con la mentalidad occidental era imposible que esta música siguiera desarrollándose como antes. De manera que, a mi entender, ocurrió lo siguiente: se rechazó la importancia de la fórmula intimista de este arte; a la intelectualidad se le dio la importancia que en Occidente tiene, se razonó y se archivaron las melodías. Para esto naturalmente hacía falta, como en Occidente, la partitura. Las grabaciones ocuparon el lugar de éstas. El concepto de síntesis, al cual había llegado el flamenco, empezó a ser transformado para que fuera mejor la comprensión en el nuevo medio. En el baile es donde más exageradamente se observa todo esto. En definitiva, la propuesta había sido sustituida. En el otro medio se pretendía que la música fuera la excusa que sirviera como vehículo de transportación y de cierta manera como códigos en conexión con fórmulas místicas como en Oriente. La nueva fórmula, como occidental que es, consideraba a la música como principio y fin. Había aparecido con esto el concepto de ciencia.

Ante estas nuevas circunstancias, hubo acciones muy distintas por parte de los maestros profesionales. Algunos desarrollaron trabajos muy dignos en el intento de mantener los códigos antiguos, pero estaba claro que lo que proponía el medio intimista no era precisamente el inmovilismo sino la creación desde dentro, lenta pero continua. Por otra parte, el concepto consumista de Occidente necesitaba de una creación más rápida, imposible de realizar desde la naturaleza que la música flamenca había adquirido en su medio natural. Además, la música flamenca empezó a ser bombardeada por la información musical de Occidente en los últimos tiempos, ya que los medios de difusión habían tomado medidas gigantescas con los que el medio natural del flamenco no podía competir, ni siquiera los movimientos profesionales guiados de algunas inquietudes moralistas en el intento de defender unos códigos que ellos mismos no tenían claros; entre otras cosas porque los pocos maestros, a los cuales podían dirigir algunas preguntas aclaratorias, vivían en un medio que desaparecía a pasos agigantados.

Con esta nueva tesitura, hasta el soporte técnico empezó a ser cambiado. Era demasiado denso para la creación desde la nueva perspectiva. Las noticias musicales de Occidente fueron cada vez más fuertes. A la estética se le empezó a incorporar elementos más lisos hasta el punto que la voz fue utilizada para imitar composiciones realizadas con la guitarra, totalmente al contrario de lo que había ocurrido antes. Al ser, como he dicho antes, un instrumento occidental, a la voz se le quitó la naturalidad de los microcromatismos del cante y por consiguiente se le produjo un efecto de canción.

El razonamiento occidental es como ir de una nota a nota; se incorporó así al soporte técnico que era lo que más resistía. De esta manera, se había cerrado el círculo. Resultado: la creación ha tomado la misma velocidad que antes tomó Occidente, los códigos de procedencia oriental se han cambiado por los occidentales. La cuestión es que, al no tener la conciencia, se ha tomado esta dirección por imitación, produciéndose un estado de confusión, pues los nuevos códigos tampoco tienen la consistencia suficiente. Prueba de ello es que algunos profesionales que se han sometido al nuevo proceso alguna que otra vez van en busca del medio natural o, claro está, de lo poquito que queda. Sin embargo, la guitarra se ha adaptado muy bien al nuevo medio y no es de extrañar ya que pertenece realmente a él. Toda la información no ha hecho más que engrandecerla. Como instrumento occidental, se ha desarrollado un proceso rapidísimo de absorción de la información moderna, especialmente en lo que se refiere al gran invento occidental: la armonía.

La idea que sintetizo es que la música flamenca ha pasado de unos códigos orientales a los occidentales sin darnos cuenta y que los individuos que no hayan tenido el acceso al medio natural donde originariamente se ha desarrollado el flamenco tienen una visión totalmente diferente a los que hayan tenido acceso. Y ésta es la base de las grandes diferencias de pensamientos y locuras del actual mundo flamenco. Las apreciaciones se hacen a partir de las comparaciones que vivencialmente cada uno tenga. He de decir también que los que han tenido la oportunidad de asomarse al medio original flamenco, cada día tienen más dificultad de ser entendidos, ya que los demás que no han participado de las originarias experiencias forman un bloque al ser mayoría. Podemos decir que un mismo arte, por estas circunstancias, ha producido códigos totalmente diferentes.

NOTA:

- a) Lo que se quiere decir realmente es que un instrumento, por ejemplo

el piano, estaba libre de cualquier tipo de problemas que pudieran surgir a partir de la voz (del componente humano), con la idea que cada voz tiene y puede tener sus propias condiciones. El propio piano dice mecánicamente dónde están todos los sonidos y es mucho más fácil y mucho más cómodo. Aparte que la voz significa también un sujeto con toda su problemática para bien y para mal, tanto musicalmente como en el ámbito vitalista. Entonces, al desposeerlo del componente vitalista, el mecanismo se queda ausente de su humano, pero, al mismo tiempo, se queda mucho más libre por la propia mecánica de no tener que contar nada más y nada menos que con las propias notas.

- b) Aquí se trata de los medios de difusión como radio, televisión, prensa, etc.
- c) Como si de un piano se tratara, en algunos casos se emplea un sistema en las nuevas composiciones al cual el cantautor aprende la canción y después intenta mejorarla y matizarla con micro-intervalos. Pero de todas maneras, la idea inteligente de la canción se queda; es imposible de borrar a pesar de que después se le incorpore micro-intervalos de fórmula flamenca.

/BIBLIOGRAFÍA/

Bacán, Pedro, "Entre Oriente y Occidente", en *Actas del XXIV Congreso de Arte flamenco*, Sevilla, Bienal de Flamenco, 1997, págs. 112-116.

_____, "El flamenco, un escalón entre Oriente y Occidente", *Candil*, 1997, págs. 66-73.

Blas Vega, José y Ríos Ruiz, Manuel, *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, Madrid, Cinterco, 1988.

Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1965.

Escobar Borrego, Francisco Javier, “Musicología y flamenco (a propósito de los conceptos teóricos de *armonía y ritmo*)”, *Litoral. Revista de la poesía, el arte y el pensamiento*, ed. de Miguel Roperó y José Cenizo Jiménez (2005), pp. 167-179.

_____, “Naturaleza e identidad musical en la guitarra flamenca”, *La flamenca. Revista especializada de flamenco*, 8 (2005), págs. 42-44.

_____, “Sobre Valente y *lo jondo*: notas de poética”, *Studi Ispanici*, 37 (2012), págs. 293-315.

_____, “Poesía y canción: *El río sumergido* de José Ángel Valente: cuestiones textuales, naturaleza genérica y fuentes”, *Demófilo. Revista de cultura tradicional de Andalucía (2º época de El Folk-lore andaluz)*, 45 (2013), págs. 11-40.

_____, “De la performatividad a la Tesis performativa: técnica vocal, procesos de composición y creatividad estética en Rocío Márquez”, en *La investigación en danza*, ed. de Asociación Española Dmás!: Danza e Investigación y Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla (CICUS), Valencia, Ediciones Mahali, 2018, págs. 25-34.

_____, “Estética y emociones en el pensamiento musical de Félix Grande (con *notas* de Paco de Lucía)”, *Cuadernos de Aleph. Pensar el afecto: emociones en la literatura hispánica*, 10 (2018), págs. 70-91.

_____, “*Y llevarte dormida a un jardín de coral*: representación de lo femenino, violencia y compromiso social en Valente (con redoble ritual de tambor afrocubano)”, *Revista de Estudios de género La Ventana*, 49 (2019), págs. 45-75.

_____, “Contar la música de un *Pájaro negro*: realidad y ficción en un poema en prosa de Félix Grande”, *ILCEA. Revue de l’Institut des langues et cultures d’Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie. Intermédialités dans les arts et la littérature de l’Espagne (XXe et XXIe siècles)*, 35 (2019), págs. 1-23.

_____, “*Cuidando el son por ósmosis*: Tejada al trasluz de Alberti, Lorca y Falla, con *Coplas del agua* inéditas y un romance *contaminado* por *La mala hierba*”, en *III Congreso internacional de investigación y docencia de la creatividad (CICREART2017) – Jornadas sobre la creatividad en José Luis Tejada*, Granada, Universidad de Granada – Fundación José Luis Tejada, en prensa.

Frayssinet Savy, Corinne, *Description de catégories de parenté chez les Gitans andalous: monographie d’une famille*, Maîtrise d’ethnologie, Université Paris X Nanterre, 1985.

_____, *Fonction sociale et système musical du flamenco des Gitans andalous: monographie d’une famille*, Université Paris X Nanterre, 1987.

_____, *Architectures du flamenco. De l’éthique à l’esthétique*, Thèse de doctorat en philosophie, Université de Nice Sophia Antipolis, 1994.

_____, “Le paradoxe de la performance flamenca. Une expérience sensible de l’intériorité portée à la scène”, *Cahiers d’ethnomusicologie*, 21 (2008), págs 67-85.

_____, “La performance flamenca selon Pedro Bacán”. Conférence illustrée par la chanteuse Mari Peña et du guitariste Antonio Moya, Festival flamenco de Nîmes, 2012.

García Herrera, Alfonso, *Pedro Bacán. Aluricán en azul y verde*, Lebrija, Ayuntamiento, 2006.

Kaepler, Adrienne L., “La danza y el concepto de estilo”, *Desacatos: Revista de Antropología Social*, 12 (2003), págs. 93-104.

Peña Fernández, Pedro, *Los gitanos flamencos*, Córdoba, Almuzara, 2014.

Stravinsky, Ígor, *Poética musical: en forma de seis lecciones*, trad. de Eduardo Grau, Barcelona, El Acantilado, 2006.

Suárez Japón, Juan Manuel, *Escritos flamencos*, Cádiz, Federico Joly y Cía., 2004.

Tagg, Philip, “Analysing Popular Music: theory, Method and Practice”, en *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, coord. de Richard Middleton, Oxford, Oxford University Press, 2000, págs. 71-103.

Tagg, Philip y Clarida, Robert, *Ten Little Title Tunes. Towards a Musicology of the Mass Media*, Montreal, The Mass Media Music Scholars Press, 2003.

Torres, Norberto, *Historia de la guitarra flamenca: el surco, el ritmo y el compás*, Córdoba, Almuzara, 2005.

Worms, Claude, *Pedro Bacán. Estudio de estilo*, libro y cd, s. a., s. l.

Yepes, Narciso, *Ser instrumento*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989.

LAS COPLAS FLAMENCAS CONTEMPORÁNEAS, LA MEMORIA Y LAS RELACIONES INTERTEXTUALES: una propuesta de análisis de las letras del cante en su performance

Florian Homann
-Universidad de Colonia-

ABSTRACT / RESUMEN

A nivel literario, existen dos formas de interpretar una copla flamenca: o bien como estrofa breve autónoma o bien como un elemento que forma parte de una entidad más amplia. A pesar de que, en el mundo flamenco, se suele dar más importancia a la primera dimensión de la *copla suelta*, en este artículo voy a argumentar por qué conviene tener en consideración el conjunto de las coplas que emite un cantaor en un cante flamenco concreto. Las estrofas con las que se combina una copla suelta forman un elemento decisivo del contexto del texto literario breve. Así, para un análisis literario detallado es sugestivo indagar si las letras flamencas, en su *performance* puntual, pueden ser comprendidas como un texto coherente e incluso narrativo. En estrecha relación con estas ideas se encuentra el concepto de Intertextualidad, por lo que este artículo constituye una propuesta de incluir y combinar en el análisis de este tipo específico de poesía oral, como lo son las coplas del cante, dichas conceptualizaciones de teoría literaria, según se han desarrollado en sus distintas vertientes.

In literary studies, flamenco coplas can be examined in two different ways: either as autonomous entities or as elements of a wider unit of meaning. Although in the area of flamencology the first dimension of a separate *copla suelta* has gained more importance, I will argue that it can be useful to consider the whole set of coplas that a flamenco singer restructures in a particular order

in his *cante*. The other stanzas that are used to compose the whole musical unit, combined with one *copla*, are important elements of the context of the short literary text in its unique performance. Thus, it is especially insightful to prove whether there is a coherent relationship between the different *letras* and, further, if these can even narrate. Since the notion of Intertextuality is closely related to these concepts, this paper proposes the introduction and combination of these theoretical literary devices in their different manifestations.

PALABRAS CLAVES

Copla flamenca, contexto semántico, performance, fragmentarismo, memoria cultural.

KEY WORD

Flamenco verses, semantic context, performance, fragmentarism, cultural memory.

LAS COPLAS FLAMENCAS COMO LETRAS DEL CANTE EN PERFORMANCE

Existe la opinión de que las coplas tradicionales de los cantes flamencos, estrofas breves de tres a seis versos regularmente, no suelen tener ninguna relación interestrófica. Según un cliché extendido, esta inconexión literaria se hace notar, sobre todo, en los palos conocidos como básicos. Por ejemplo, las bulerías, vinculadas con los cantes de la amplia rama de las soleares, se suelen considerar como una serie de coplas sueltas, autónomas, que se añaden una a la otra sin tener que mantener una relación entre ellas, si no se da el caso específico de que se consideran una unidad intencionada con un texto en un orden fijo, incluyendo además un estribillo, que entonces se denominaría *canción por bulerías*.

Este fenómeno de poder combinar diversas coplas sin ningún orden predeterminado puede llevar en algunos casos a cierto menosprecio del contenido del texto literario, frente a la interpretación musical. Sin embargo, en el marco de un proyecto de tesis doctoral, enfocado en la relación entre la poesía del cante y los cantaores, se me han surgido las preguntas de en qué medida esta inconexión de coplas se da realmente en la práctica cotidiana del flamenco contemporánea y, por lo tanto, si las letras flamencas también pueden narrar

algo o no. Sobre todo, estudiando los orígenes del cante flamenco, en estrecha relación con el género del romancero –narrativo por definición–, esta pregunta resulta relevante, ya que parto de la hipótesis de que muchas letras constituían textos literarios más bien largos con un contenido (narrativo) estimable y transportador de una memoria colectiva, antes de haber sido consideradas coplas líricas sueltas.

En la XX Bienal de Flamenco del año 2018, el pianista David Peña Dorantes acabó el concierto de clausura *La Roda del viento* con unas bulerías, cuyas letras, compuestas por el cantaor Casto Márquez Ronchel y cantadas por un coro, expresan lo siguiente:

A cada paso la mar
Encallecidas las manos,
Cada mañana la luz,
Y cada tarde los vientos,
En tantas noches sin sueño.
Y pasé tantas fatigas
Tanta ausencia en la distancia,
Tanta angustia y ansiedad,
Tanta sed y tanta hambre,
Solo con la soledad.

Aquí, especialmente, deriva la pregunta de cómo clasificar este texto: si más bien se trata de dos coplas autónomas, de cinco versos cada una, o más bien de un texto de una canción por bulerías. De entrada, se pueden mencionar dos aspectos que ayudan a responder a cuál de las dos categorías mencionadas anteriormente tiende este texto. Se trata de unas letras nuevas de autor, que no pertenecen al acervo de coplas tradicionales, cuya autoría se ha perdido durante los muchos años de reinterpretaciones y recreaciones en el anonimato, y que son compuestas, además, para un concierto temático, es decir, un proyecto sobre la expedición de Magallanes y Elcano del siglo XVI. Por lo tanto, se podrían considerar como pertenecientes a este segundo tipo, o sea, como ejemplo de una unidad compositiva intencionada. Sin embargo, aunque la voz del poema se exprese desde la perspectiva de un verdadero Yo lírico, tampoco se pueden observar muchas características de lo que se entiende por una canción, en sen-

tido estricto.¹ Por ejemplo, esta pieza musical y poética carece de un estribillo y se podría preguntar si no se puede percibir este texto también como una serie de versos sin orden estrictamente fijo, incrustados en el estilo flamenco que más acogedor parece para la entonación de poemas de cualquier índole.

Además, hay que anotar que las coplas nuevas en general se orientan en alta medida, tanto en lo que concierne a su estilo como a su forma, en las letras tradicionales, hecho comprobable en una gran cantidad de letras compuestas por autores flamencos. Como ejemplos pueden servir distintos proyectos, desarrollados a partir de los años 70, como las célebres colaboraciones entre Félix Grande y el Lebrijano o Francisco Moreno Galván y José Menese.² Para corroborarlo, valga citar la conclusión de José Cenizo en este mismo número de la revista *Demófilo* sobre las letras nuevas: “Como decíamos, casi todas están creadas con criterios tradicionales, siguiente el lenguaje y las características de las de la tradición, anónima o no tan anónima”.

Y es que el caudal de las coplas tradicionales no es para nada un ente cerrado u opuesto al repertorio de las nuevas letras de autor, sino que estas últimas más bien han enriquecido continuamente al primer acervo, desde tiempos incluso anteriores al mismo flamenco. Uno de los ejemplos más citados constituye el de Lope de Vega que ha aumentado con sus romances nuevos, compuestos a partir de finales del siglo XVI, el repertorio de romances tradicionalizados, ya que muchas de sus composiciones han entrado en este caudal, transformándose en la boca del colectivo popular que los ha transmitido. Así, los textos han perdido en múltiples casos al conocimiento de su autoría, en el sentido de que los transmisio-

res, que cultivan activamente los textos, los consideran de su propio patrimonio cultural y no son conscientes de quién ha sido su primer autor. Varios cantaores de familias gitanas andaluzas, como los Peña de Lebrija, han empleado fragmentos de los romances sin saber de la autoría de Lope.³

Hoy en día, muchos cantaores y poetas incluso desean que sus creaciones formen parte de este acervo a disponibilidad de todos los cantaores, prescindiendo de su autoría.⁴ La cita famosa, usada todavía en incontables contextos, de la primera estrofa de un poema de Manuel Machado,⁵ al que el poeta sevillano añadió una anécdota de haber escuchado una copla suya de forma tradicionalizada, demuestra que muchos creadores de los textos literarios dan preferencia a la tradición oral viva y dejan la cultivación de sus creaciones a la disponibilidad de los que las ponen en *performance*: “Hasta que el pueblo las canta, las coplas coplas no son, y cuando las canta el pueblo ya nadie sabe el autor”. En la misma línea, José Cenizo, en esta ocasión como poeta de unas letras escritas para que las entone Calixto Sánchez, cree necesario que todavía, en la actualidad del siglo XXI, sus propias “letras, al pasar al cante, pueden -incluso deben- sufrir alguna transformación, a gusto del cantaor” (Cenizo 2004a: pág. 308). Por lo tanto, estamos ante una decisión más bien consciente del cantaor, receptor y futuro transmisor de un texto, si incorporar este texto fijado por escrito a su repertorio personal y, para darle sus toques personales, “hacérselo suyo”, mediante distintas variaciones a nivel musical y literario. Así, tampoco es sólo el *olvido humano*, a nivel de ‘defecto’ de una memoria biológica individual, lo que constituye el único factor si se modifica un texto literario, que entonces se puede categorizar como perteneciente a la *poesía oral tradicional*. La siguiente declaración de Pedrosa -realizada en un debate sobre la literatura oral y su futuro, iniciado por la Fundación Machado (2003: pág. 72)- se puede aplicar a la perfección como definición de este tipo de poesía:

3 L. Suárez, “Poética y tradición de los romances”, *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 2.

4 Por supuesto, el asunto de que entre una copla en el anonimato resulta más complejo hoy, debido a que las nuevas composiciones se suelen registrar, junto con su música asociada, y entran en juego diversos factores de los Derechos de Autoría (véase Castilla 2010, Heredia-Carroza et al. 2017). No obstante, tampoco es imposible que las nuevas letras lleguen a entrar en la larga cadena de la tradición oral (mediatizada) y que se vuelvan a usar, incluso en variantes y versiones nuevas.

5 M. Machado, *Poesías completas*, Sevilla, 1993, pag. 249.

1 Muchos investigadores diferencian entre una canción y una pieza musical flamenca, interpretada habitualmente en una tanda de varias coplas. Manuel (2010: págs. 107-108) usa el anglicismo del *set* para describir un cante flamenco concreto y declara que el término *song* puede inducir a confusiones en este contexto, al sugerir una *obra original*, cuya característica esencial constituye su forma de composición en un orden fijo y reproducible. Por lo tanto, un cante flamenco tradicional no suele constituir ninguna canción con estructura lineal y texto argumentativo en su orden fijo sino un tipo de *collage*, compuesto de forma no lineal, tanto de varias letras cantadas por el cantaor como de otros elementos musicales. Para componer su set dentro de la estructura determinada de un palo, cada cantaor puede recrear de manera personalizada un repertorio básico, lo que también manifiesta Ordóñez Flores (2010: pág. 34): “Ante todo, cabe señalar que el intérprete es libre de escoger las coplas que va a cantar así como el orden en que vayan apareciendo”. En la misma línea, Cruces (2004: pág. 601) describe el flamenco como “un modelo microcompositivo”, determinado en gran medida por aspectos musicales.

2 J.D. Martín Cabeza, *La obra literaria y pictórica de F. Moreno Galván*, Sevilla, 2016.

Además, la ‘literatura oral’ suele englobar la ‘literatura tradicional’, que incluye el conjunto de obras literarias cuya transmisión, por lo general oral, es aceptada de tal forma por una comunidad que, al ser memorizada y transmitida de boca en boca entre sus gentes, comienza a adquirir variantes distintivas en cada ejecución y a atomizarse en ‘versiones’ siempre distintas de su ‘prototipo’.

De esta cita se puede deducir que los criterios de la literatura oral tradicional derivan de su forma de transmisión y se manifiestan en las consiguientes variantes: éstas pueden ser causadas o bien por el olvido natural o bien por un tratamiento consciente del transmisor, que considera al texto como parte del patrimonio cultural colectivo de su comunidad.

Teniendo en consideración la *performance* de un texto, el presente artículo subraya la importancia de indagar en profundidad en las consecuencias visibles de la intervención de un intérprete –nuevo emisor del poema oral, entregado de cualquier fuente, vía tradición oral inmediata o mediatizada- al texto literario. Gutiérrez Carbajo⁶ (2004 págs. 625-626) destaca también la relevancia de este fenómeno para la investigación filológica: “No importa tanto resaltar ahora la originalidad del autor primero, como subrayar la labor del depositario, que reelabora y hace suyo el material que ha recibido”. Este depositario, cultivador de un determinado tipo de tradición oral, es el que tiene en su voz la emisión concreta del texto. El cantaor se convierte en la instancia extratextual de un coautor, capaz de crear, en muchos casos, nuevas entidades literarias, o nuevos poemas, a base de repetir y recontextualizar los elementos anteriores, elegidos para su reinterpretación actualizada. Es de suponer que este proceso puede generar diversos valores semánticos y nuevos significados, si se analizan las coplas flamencas como poemas breves en su contexto. Así, con un especial enfoque en la cultivación de viva voz, esta propuesta teórica consiste en examinar las coplas flamencas tradicionales y de autor, como lo son las letras de la Bienal de 2018, en su estructura momentánea de una *performance* particular, con el fin de describir en detalle las letras flamencas, en la forma en la que son efectivamente cantadas, en el momento en que el cantaor las emite.

En su *Introducción a la poesía oral* de 1983, Paul Zumthor introdujo

6 F. Gutiérrez Carbajo, “Lírica flamenca”, en *De la canción medieval a las soleares*, Sevilla, 2004, págs. 625-626.

la noción de la *performance* en los estudios de la poesía oral e hizo referencia a las coplas flamencas, mostrándolas como ejemplos de una *poesía espontánea*, cuyo modelo textual existe con anterioridad y cuya música depende en cierta manera de la improvisación. A la *performance* de un texto oral la define el investigador canadiense como la operación compleja que abarca la transmisión y recepción simultáneas, coincidiendo los emisores y receptores involucrados en espacio y tiempo.⁷ Para esta definición, Zumthor se basa en cinco operaciones involucradas en la vida de cada poema: estas son la producción, transmisión, recepción, conservación y repetición del texto. Por lo tanto, lo determinante del poema oral tradicional en *performance* son la transmisión y la recepción de unos elementos textuales, dentro de determinados contextos socioculturales dados, que se condicionan mediante la forma de realización de estos actos.

Desde que existe un *giro performativo* en los estudios culturales,⁸ ya no resulta un ideal reproducir un texto fijo, sino que hay consenso en que cada *performance* artística acontece de forma dinámica *en vivo*, en el momento único de su realización. De tal manera, las circunstancias de la *performance* se convierten en condiciones para la variabilidad de un texto oral tradicional abierto. La investigadora de teatro Fischer-Lichte⁹ describe las características de lo performativo y concluye que en las artes contemporáneas no suele existir ninguna versión única original de una pieza artística, sino que cada versión de una *performance* acaece realmente de forma particular, en relación con un *bucle de retroalimentación* entre emisores y receptores, por el que se borran las fronteras estrictas entre ejecutante y espectador del arte. En consecuencia, el significado efímero de una obra se recrea de nuevo entre todos los sujetos presentes en cada *performance* (*ibíd.*: págs. 61-76). Estas investigaciones sobre el teatro y la poesía oral tienen en común que se centran en la búsqueda, por parte del ejecutante artístico, de una relación directa y espontánea con sus espectadores, a través de una exaltación de la corporalidad de todos los presentes y sus acciones, en un espacio y tiempo específicos. Para el caso de las *performances* del cante flamenco y de cualquier tipo de arte y literatura tradicional, esto significa que en una juerga colectiva no hay versión ‘original’ de un texto, con un único emisor, sino que cada

7 *ibíd.* pág.34

8 J. M. Sánchez Prieto, “Los desafíos del giro performativo”, en *Giros narrativos e historia del saber*, Madrid, 2013, págs. 77-78.

9 E. Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, Madrid, 2011.

transmisor –o ejecutante *performador*– presenta su propia versión personal y legítima. Lo dicho se hace notar en las incontables variantes que existen tanto de los palos y estilos flamencos, a nivel musical, como de las letras empleadas respectivamente. Los valores semánticos de los textos que surgen en las distintas *performances* también pueden variar notablemente.

LA COPLA SUELTA Y EL POEMA COMPUESTO EN LA POESÍA ORAL: DOS MOLDES DE LAS LETRAS FLAMENCAS

Zumthor¹⁰ también refiere a una dificultad de análisis específica, que es causada por la falta de delimitación externa del poema oral en su *performance*. Es decir, resulta complejo determinar con exactitud cuál es la *unidad de poema* en la poesía oral, ejecutada vía la voz efímera y no fijada por escrito. Y es que esto es un punto de debate relevante para el flamenco, en el cual se suele poner un enfoque en cada copla suelta como unidad autónoma. Según Frenk,¹¹ existen en el ámbito folklórico dos tipos de poemas orales compuestos, que son a) los de orden estable de *performance* en *performance* y b) los de orden nuevo en cada *performance*. El segundo tipo de poema oral está provocado por la autonomía de los elementos aislados, las coplas, que se pueden volver a combinar según las exigencias circunstanciales y las preferencias performativas del intérprete. Lo mismo se puede observar en el cante flamenco, como ejemplo valga el de las bulerías, donde se puede diferenciar entre una canción por bulería y el cante tradicional por el mismo palo, más bien de orden inestable. En cuanto al análisis de los textos poéticos empleados tanto en el folklore como en el flamenco, conviene examinar la letra en el momento de su puesta en escena actualizada y, por tanto, en su contexto: “El filólogo debe estudiarla en su puntual *performance* para captar y señalar todo su sentido y analizar sus elementos dentro de un sistema, el que el cantor ha conseguido en su recreación determinada”.¹² Con respecto a este sistema de una nueva ordenación de las coplas, se puede debatir si se realiza siempre al azar o si existe también una relación entre sus distintos elementos. Así, surge la pregunta de si las letras flamencas, poesía netamente oral, se pueden interpretar exclusivamente como coplas sueltas o también como poemas

narrativos, o sea, si ambos moldes pueden ser vigentes para tratar la poesía del cante en *performance*.

Para poder responder a esta cuestión, en primer lugar hay que definir con exactitud qué es una *copla flamenco*. Cruces¹³ subraya la importancia que tienen los aspectos musicales en la cultura flamenca y defiende que las letras, en diversos casos, pueden servir de partitura a los cantaores, ya que en la transmisión oral del cante no existen las notas por escrito. Los involucrados en esta cultura son músicos antes que poetas, así que, entre los involucrados, la consideración de las letras tiende hacia la de una copla lírica suelta, asociada en primer lugar con los aspectos musicales de ejecución. Emblemática para este fenómeno es la necesidad de apuntar el estilo en que se canta cada texto concreto en los registros escritos, lo que también se puede observar en las letras publicadas de la Bienal de Flamenco en esta revista, donde aparece el palo o estilo, a veces cambiando en una misma pieza musical, como un tipo de título de las coplas. Por ejemplo, la pieza “Descubrimiento” del espectáculo *Una oda al tiempo* de María Pagés incluye letras que son tituladas con las distintas modalidades de las seguiriyas por las que se cantan: las de *Los Puertos* (atribuidas a Tomás el Nitri), las *de Jerez* (tanto las atribuidas a Manuel Molina en la versión de Manuel Torre como las asociadas con Tío José La Paula), concluidas con un *Macho del Tuerto de la Peña* o *de Sanlúcar*. También el fragmento citado al inicio, por bulerías, pertenece a una obra más amplia de Dorantes en la que se ponen en escena, tras una pieza por tanguillos con el título “Preparativos”, unas alegrías y seguiriyas.

Sin embargo, para examinar el texto poético propiamente dicho, a veces conviene descomponer estructuralmente los niveles musicales y literarios de la poesía del cante flamenco. Es decir, una copla que se suele cantar por bulerías no es sólo una bulería, sino un texto literario que se convierte en el soporte de una bulería en el momento en el que está ejecutado como tal.

Con respecto al análisis de un texto poético, es usual distinguir entre las tres unidades sintácticas: verso, estrofa y poema. Pedrosa¹⁴ da una definición de la copla flamenca y la considera como “el texto, la letra, de cualquier canto asociado a esa tradición poético-musical”. A continuación, Pedrosa asocia una copla con su brevedad y lirismo, permitiendo esto usar

10 P. Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, Madrid, 1991, págs. 138-140.

11 M. Frenk, *Cancionero folklórico de México*, México D.F., 1974, pág. XVII.

12 P. Piñero, *La niña y el mar*, Sevilla, 2010, pág. 329.

13 C. Cruces, “Decir el cante”, *De la canción medieval a las soleares*, Sevilla, 2004.

14 J. M. Pedrosa, “Sobre el origen y la evolución de las coplas”, *La literatura popular impresa*, Salamanca, 2006, pág. 77

el término también como sinónimo de una cuarteta romanceada, por lo que se puede definir como una unidad estrófica. En esta línea, Piñero¹⁵ describe este tipo de poesía lírica oral como una unidad “especialmente de cuatro versos”, regularmente octosilábicos. Así, la copla constituye, en primer lugar, una unidad autónoma muy breve con un sentido propio, lo que Gutiérrez Carbajo¹⁶ denomina una *copla suelta*.

De acuerdo con esto, José Cenizo,¹⁷ basándose como poeta de nuevas letras lógicamente en una estética de producción literaria, distingue entre *poesía flamenca* como literatura escrita para ser leída y *copla flamenca* para ser cantada. Su criterio es la intención con que estas coplas están creadas por sus autores, en dependencia del destino que tienen, si “ya han sido interpretadas por los cantaores o cuando, al menos, esa es su meta” (*ibíd.*: 35). En resumen, Cenizo (*ibídem*) opone la copla a la literatura flamenca, que solo trata temáticamente como reflejo al flamenco y a sus motivos característicos:

La copla flamenca -producción, y no reflejo- es otra cosa. Es un conjunto de versos (ya casi habría que hablar de tercios) que se ajustan con precisión no sólo a la métrica de las coplas populares del Flamenco, de las que se cantan o se pueden cantar, sino también a sus exigencias expresivas, lingüísticas, simbólicas, temáticas, etc.

En los casos en que las coplas cumplen su destino previsto y son efectivamente cantadas, surge una complejidad adicional a nivel sintáctico, en específico, en cuanto a la unidad de la estrofa y su versificación, ya que se encuentra una estructura distinta en cada caso y no coincide casi nunca la versión cantada con el poema escrito, actuando los cantaores sobre el texto literario. González Sánchez¹⁸ ha llegado a resultados parecidos en su estudio comparativo entre una estrofa poética y las interpretaciones en *performance* de la misma. Por lo tanto, las versiones de coplas creadas por poetas –y también las muchas tradicionales que se encuentran en poemarios y cancioneros- no constituyen sino bases prototípicas o propuestas teóricas de las letras del cante. En la práctica, los cantaores suelen

descuartizar la estructura sintáctica de esta versión base para reordenarla, según la variación musical que quieren ejecutar. Mediante repeticiones y estructuras paralelísticas en la puesta en escena, pueden convertir de tal modo una copla de tres o cuatro versos en una nueva de muchos tercios musicales.¹⁹

Además, las coplas pueden saltar entre los distintos palos y estilos flamencos. Esta copla se encuentra en su forma básica en la conocida antología de Fernández Bañuls y Pérez Orozco²⁰ y se relaciona regularmente con una *performance* por tangos:

A tó's los ojitos negros
Los van a prender mañana
Y tú que negros los tienes,
Échate un velo a la cara.

No obstante, los cantaores la ponen en escena también en otras modalidades musicales. El Chato de la Isla la entona por alegrías en el álbum *Canta el Chato de la Isla*. En estos trasvases, unas mínimas modificaciones de palabras, para adaptar el texto al palo, pueden provocar considerables cambios en los significados de la copla, con respecto a la interpretación literaria. En relación a este ejemplo, siempre surge la pregunta: ¿a quién se refieren los ojos negros? Sin duda, el contexto es un factor esencial que determina el significado de esta copla (véase Homann 2015). Hay voces que están convencidas de que la copla habla sobre el colectivo gitano. Sin embargo, esta no puede ser una interpretación excluyente, sino que resulta posible también que la metáfora alude a otro colectivo. El cantaor Julián Estrada, en una comunicación personal del 28 de abril de 2015, defiende que el fenómeno de una minoría perseguida con ojos oscuros es universal y no se puede reducir en absoluto a este colectivo étnico concreto²¹. Así, el significado de una copla puede depender del uso que el cantaor concreto le da en una ocasión determinada. La variación de los valores

19 J. M. Vadillo, *La poesía y el flamenco*, México D.F., 2015, págs. 78-80.

20 J. A. Fdez. Bañuls y J. M. Pérez Orozco, *La poesía flamenca, lírica en Andalucía*, Sevilla, 2004, pág. 159.

21 Tras la entrada de la investigación sobre el flamenco en una fase científica (Steingress 1993: pág. 100), se han revisado muchas ideas anteriores, llegando al consenso de que tampoco la música flamenca se puede atribuir en su totalidad al colectivo gitano, sino que se trata de un asunto complejo con múltiples aspectos a tener en consideración.

15 P. Piñero, *La niña y el mar*, Sevilla, 2010, pág. 67.

16 F. Gutiérrez Carbajo, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, Madrid, 1990, págs. 837.

17 J. Cenizo, “Poesía flamenca y copla flamenca”, *Litoral*, n° 238.

18 C. González Sánchez, “Del verso escrito al verso cantado”, *Acto II Congreso Investigación y Flamenco*, Sevilla, 2010.

semánticos deriva de una *actualización* de las coplas –que puede ser azarosa o intencionada y más bien compleja–, que realiza cada intérprete musical cuando las canta en su *performance* puntual.²² Una observación hecha en los recitales flamencos es que, para anunciar sus cantes en vivo, se utilizan por los cantaores con frecuencia ciertas expresiones, como “cantar tres letras por tangos” o ‘hacer tres tangos’, cuando a continuación presentan una sola pieza musical compuesta como unidad de sentido. En el momento único de la *performance*, las copla se encuentran unidas en una estructura efímera de un cante concreto: algo debe de haber que las ha reunido, una razón por la que el cantaor las ha hecho reunirse, sacándolas de los archivos de la memoria donde estaban guardadas. Al ponerlas el cantaor en circulación, destaca la importancia del contexto concreto en el cual las actualiza.²³ Así, tener en consideración las demás estrofas con las que se combina la estrofa mencionada, llamativamente breve, en un cante compuesto, puede ayudar a determinar el colectivo asociado a los ojos negros –que según otras variantes también pueden ser moros o morenos-. Si se examinan las letras como un texto literario, la conveniencia de tener en cuenta todas las coplas con que se compone un cante resulta evidente.

Así, se puede deducir que, a nivel literario, cada copla se considera una estrofa independiente, sin embargo, a su vez insertada en un poema compuesto efímero, que resulta del cante completo. En consecuencia, resulta beneficioso añadir una tercera dimensión de poesía del flamenco a la distinción de Cenizo –entre coplas para cantar y poesía para leer–, que se puede denominar el *poema del cante compuesto*. Esta unidad compositiva, como serie de letras, es más bien un resultado de la *performance* particular y su percepción, puesto que se constituye por el efecto que tiene el uso de ciertas coplas por los cantaores, en ocasiones determinadas y sus contextos correspondientes.

A pesar de que una copla lírica oral, a diferencia a un romance, se caracterice principalmente como un texto no narrativo,²⁴ resulta útil una propuesta hecha por los narratólogos alemanes Hühn y Schönert:²⁵ los dos filólogos ano-

22 P. Piñero, *La niña y el mar*, Sevilla, 2010, pág. 68.

23 Aleida Assmann (2010: pág. 106) distingue entre una *memoria de almacenamiento* y una *memoria funcional*: la segunda es la importante en este contexto y depende de la circulación reactivadora de los recuerdos.

24 P. Piñero, *La niña y el mar*, Sevilla, 2010, pág. 67.

25 P. Hühn y J. Schönert, “Einleitung: Theorie and Methodologie narratologischer Lyrik-Analyse”, Berlín-Nwe York, 2007.

tan que un poema lírico también puede narrar, por lo que defienden que los conceptos teóricos, desarrollados por la rama académica de la narratología, son también aplicables a este tipo específico de poesía.²⁶ Así, aunque en el poema no haya mucha *acción*, en el sentido definido por García Landa²⁷ como una *serie de acontecimientos*, el relato se manifiesta en el poema lírico, regularmente expresado desde una instancia del Yo, en un cambio del estado de ánimo del Yo lírico o en la descripción de las sensaciones experimentadas.

Para volver al texto presentado en el inicio de este artículo, se puede decir que existe sin duda una relación entre las dos coplas breves, expresando un estado de ánimo determinado del Yo lírico, de haber pasado muchas fatigas en la mar, causadas por la soledad.²⁸ Existe obviamente una base de fábula para el discurso literario, que es la estancia del Yo –representando a Fernando de Magallanes como personaje– en el mar. Además, las coplas están enmarcadas en las letras de todo el recital temático, narrando sobre la expedición marítima.

Sin embargo, estas coplas, en el caso hipotético de que se retomaran por algún cantaor en una juerga tradicional, también se podrían interpretar como dos coplas autónomas, enfocándose el siguiente cantaor entonces en la reinterpretación musical de unos soportes literarios adecuados, por bulerías u otro palo, y posiblemente las recrea en esta larga cadena tradicional que constituye la cultura flamenca.²⁹ En su página web *Flamencopolis*, el musicólogo Núñez³⁰ argumenta que las letras constituyen unidades aisladas e inconexas, siempre combinables a gusto del intérprete:

26 Por supuesto, Hühn y Schönert no igualan los dos géneros diferentes al uno con el otro, sino que distinguen también entre los textos en los que domina el factor narrativo y los poemas líricos. Sin embargo, declaran que esta distinción no constituye una oposición, sino que se trata de dos formas complementarias: el aspecto narrativo siempre está incluido en cualquier texto literario, en el cual se tiene que realizar también un relato discursivo.

27 J. A. García Landa, *Acción, relato, discurso: Estructura de la función narrativa*, Salamanca, 1998.

28 Con esto, las letras en cuestión traspasan la temática arquetípica de las soleares al ámbito marítimo. Las soleares constituyen, según Baltanás (2004), “una *Sehnsucht* a la andaluza”. De ello se puede deducir que los cantaores tampoco suelen elegir coplas absolutamente inconectadas para este palo, sino que estas quedan regularmente vinculadas por la misma temática, que describen las penas del Yo lírico, nostálgico en su soledad.

29 En las juergas en el ámbito privado no se cobran derechos de autoría, por lo que siempre resulta posible que una copla vuelva a interpretarse en estas ocasiones. J. A. Fdez. Bañuls y J. M. Pérez Orozco, *La poesía flamenca, lírica en Andalucía*, Sevilla, 2004, pág. 72.

30 F. Nuñez, “Letras”, en *Flamencópolis*, 2011.

Ese carácter tan propio del flamenco posibilita la *inconexión temática* entre las diferentes letras de un cante. Esto es, en una tanda de soleares las letras no tienen que ver entre sí, ya que cada una es un mundo y el cantaor salta a capricho de una a otra mostrando una variedad sentimental de gran impacto entre los aficionados que escuchan. (cursivas mías [F.H.])

Bien es cierto que las coplas son, en primer nivel, independientes y permiten los saltos mencionados, que pueden realizarse a capricho del cantaor. No obstante, se puede matizar ligeramente esta opinión sobre una carencia completa de relación entre las coplas flamencas, correlativa a la posible micro-composición de un cante, puesto que la inconexión no es absoluta. Si Piñero³¹ pone el ejemplo de poder combinar aleatoriamente en una canción folklórica tradicional unas coplas de pregones, de celos y de quintos; en los palos flamencos se suelen asignar unas temáticas literarias relativamente congruentes a la música correspondiente. Los martinets y las tonás narran sobre la persecución –mayoritariamente del colectivo gitano–.³² En las seguiriyas se lamenta la pérdida de un ser amado.³³ En las soleares, palo mencionado por Núñez, un Yo lírico se suele quejar de su soledad y, en incontables casos, reprochar a un Tú haberle dejado a solas.

El hecho de haber actualizado las coplas en su orden particular ya es una intervención decisiva del cantaor sobre la estructura del texto. Por lo tanto, conviene comprobar si este texto actualizado puede ser percibido como una serie de coplas relacionadas: en muchos casos, la temática común constituye el eje que les concede coherencia a las letras. Múltiples series de las letras que he podido examinar son efectivamente vinculadas por un conjunto de temas que les confiere unidad y cohesión. Extraordinariamente interesantes son los casos en los que la coherencia interestrófica no es tan evidente y depende, por lo tanto, del receptor aficionado que puede decidir de qué

31 P. Piñero, *La niña y el mar*, Sevilla, 2010, pág. 67.

32 A. Zoido, *La prisión de los gitanos y los orígenes del flamenco*, Sevilla, 1999. Zoido presenta la convincente teoría de que muchas coplas de tonás y martinets son fragmentos de romances narrativos sobre la Prisión General de los Gitanos de 1749, lo que explicaría porque se relacionan ambos palos con este colectivo étnico. Suárez Ávila (2010) corrobora esto con múltiples ejemplos de letras recolectadas.

33 Las seguiriyas mantienen una estrecha relación con los cantos fúnebre de las plañideras (G. Castro Buendía, *Génesis musical del cante flamenco*, Sevilla, 2014, pág. 861), de la que resulta lógica esta preferencia temática.

manera se perciben las coplas, por lo que la teoría literaria de la *estética de la recepción*³⁴ cobra relevancia también para el análisis de las coplas flamencas. Las expectativas del público en el flamenco se centran, sobre todo, en las coplas sueltas y su ejecución. No olvidemos que un receptor flamenco, ante todo, presta atención a los aspectos musicales y emocionales en la realización del texto oral. Caballero Bonald³⁵ resume lo dicho sobre la posible percepción de las coplas en dos niveles complementarios:

Con muy notable frecuencia, lo que nos queda, lo que nos conmueve de un cante no es lo que el cantaor nos relata sino el lamento con que intenta expresarlo. Lo que pasa es que también vale el razonamiento inverso, esto es, que en no pocas ocasiones es la letra la que se filtra por la música y nos ilumina o nos proporciona algún adicional placer estético.

El escritor jerezano observa en este contexto la coherencia llamativa en las letras de los cantes a palo seco, derivados del romancero: “A veces, como en las viejas tonás, se tiene la impresión de lo que oímos es ‘prosa cantada’” (*ibídem*). Otro ilustre poeta, aficionado al cante e indudablemente conocedor del mundo jondo, ya hizo hace casi cien años una observación parecida, con respecto a las seguiriyas. Federico García Lorca³⁶ sostuvo en su ponencia de inauguración del concurso granadino de 1922 que “llega el cante jondo, pero especialmente la ‘siguiriya’, a producirnos la impresión de una prosa cantada, [...] aunque en realidad son tercetos o cuartetos asonantados sus textos literarios”. Con esta argumentación, las letras flamencas se pueden percibir como elementos literarios en relación y, por ende, sus posibles significados dependen del receptor que interviene en la determinación de sentido del texto. En definitiva, dejando de lado la explicación de la forma de las coplas, en sus incontables variantes, exclusivamente a través de los aspectos musicales, deriva la pregunta de cómo se puede explicar que los textos literarios se perciben mayoritariamente como piezas independientes de una extrema brevedad, que transmite ante todo las emociones esenciales e individuales de un Yo lírico. Para contestar a esta pregunta, conviene examinar los orígenes y la evolución de las coplas y del flamenco en general.

34 W. Iser, “La estructura apelativa de los textos”, en *Estética de la recepción*, Madrid, 1989.

H. Jauß, *Literaturgeschichte als provocation*, Frankfurt, 1970.

35 J.M. Caballero Bonald, “Copla flamenca: fuentes cultas y populares”, en *De la canción medieval a las soleares*, Sevilla, 2004, pág. 587.

36 F. García Lorca, “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado ‘cante jondo’”, en *Comferencias I*, Madrid, 1984, págs. 56-57.

EL FRAGMENTARISMO Y EL SURGIMIENTO DE LA COPLA FLAMENCA

¿De dónde vienen las letras flamencas? Se puede dar por sentado que los soportes literarios de los cantos han evolucionado paralelamente a la cultura flamenca, desde una etapa preflamenca, en la que muchos textos serían más bien romances u otras canciones populares, hasta el estado en que se encuentran en la actualidad del siglo XXI. Se puede observar que los primitivos textos largos –e incluso narrativos– se han ido transformando con el transcurso del tiempo en coplas líricas breves autónomas, lo que se puede explicar a través de unos procesos de selección, fragmentación y condensación de sentido en elementos aislados. El fragmentarismo de la poesía oral constituye un fenómeno antiguo, observable evidentemente en los romances tradicionales, específicamente en los transmitidos en Andalucía, que sobresalen por su simplificación reductora, su consiguiente brevedad y su concisión innovadora.³⁷ Dentro del romancero andaluz, destaca el repertorio excepcional de los gitanos, también en cuanto a este fenómeno de recortar los textos y comprimir sus valores semánticos en muy pocos versos.³⁸

Según Gutiérrez Carbajo,³⁹ los romances cantados en el flamenco, mayoritariamente por familias gitanas de la Baja Andalucía, llaman la atención por su carácter fragmentario y su estructura “desordenada y hasta caótica”. Al analizar los romances recolectados a inicios del siglo XX del célebre transmisor gitano Juan José Niño, Catarella⁴⁰ llega a la conclusión de que los textos resaltan por una llamativa contaminación, ya que son compuestos por distintos fragmentos, a veces de varios romances. Así, además de que los textos transmitidos por los gitanos flamencos constituyen versiones relativamente

breves, se suelen mezclar con otros. En una investigación sobre los romances cultivados por ciertas familias de la provincia sevillana, Pérez Castellano y Baltanás⁴¹ anotan que los romances corridos se recitan de forma completa –y, por tanto, coherente y narrativa– únicamente en la boda gitana. Por lo demás, en el cante, se entonan regularmente por distintos palos básicos, en medida extraordinaria por bulerías y, con este fin, se fragmentan en coplas sueltas de cuatro versos. En una nota a pie, los dos filólogos añaden que este hecho fue ya notado por Estébanez Calderón, de lo que se puede deducir que este fenómeno se debe de haber iniciado ya en los orígenes de la cultura flamenca. En su investigación en Jerez, Bonet y Ruiz⁴² han llegado a los resultados de que escasos informantes reconocían los términos correspondientes a los romances completos de *corridos*, *corridas* o *carrerillas* y que la absoluta mayoría de los gitanos flamencos jerezanos emplean los textos romancísticos de forma extremadamente fragmentada por bulerías. En este procedimiento, el texto “suele perder su valor de relato. Se selecciona una cuarteta que llega a independizarse y a adquirir vida tradicional por sí misma”.⁴³ Para poder entonar estos retazos en las modalidades musicales del flamenco, se reducen los textos a los versos esenciales y estos se componen de nuevo en unas estructuras propias, que pueden parecer a veces retahílas incoherentes. Bonet y Ruiz observan asimismo los “engarces del texto romancístico con otros de distinta procedencia” (*ibídem*). En consecuencia, con respecto a los textos obtenidos en las encuestas de cantaores flamencos, en muchos casos resulta difícil hablar de romances, en sentido estricto. Por lo tanto, Suárez Ávila⁴⁴ da cuenta de la necesidad de “conocer a fondo el romancero oral, para sorprender, en medio de una serie de bulerías por soleá, o en medio de unas letras de tonás, fragmentos, que, trasegados en la tradición, se han convertido en otra cosa”. Esta otra cosa constituye lo que se suele denominar *copla flamenca*, o sea, la unidad de sentido de la cuarteta aislada. En los casos de engarzar los diversos fragmentos en una serie de algún palo o estilo flamenco, un cantaor ya no es consciente de que está

37 P. Piñero y V. Atero, “El romancero andaluz a la búsqueda de sus rasgos diferenciales”, en *El Romancero: Tradición y pervivencia*, Sevilla-Cádiz, 1989, pág. 468.

38 Emblemáticas para la fragmentación extrema son las versiones cantadas por Tío José El Negro del Puerto, uno de los cantaores gitanos más mencionados a la hora de hablar de los auténticos romances corridos: su *Gerineldo* consiste en algunos casos sólo en cuatro versos extraídos del diálogo entre Gerineldo y el rey, en combinación con el enlace de una respuesta del protagonista, que no quiere realizar el casamiento propuesto debido a un juramento; véase <https://www.youtube.com/watch?v=CSpjV8vevKI> [25.06.2019]. El enlace del juramento no es muy frecuente en las versiones folklóricas en Andalucía, en las cuales sí se realiza la boda, y a las que se añade el romance de *La Condesita*.

39 F. Gutiérrez Carbajo, *La copla flamenca*, Madrid, 1990, pág. 1019.

40 T. Catarella, *El romancero gitano andaluz de Juan José Niño*, Sevilla, 1990, pág. 130.

41 A. J. Pérez y E. Rodríguez-Baltanás, “Cómo vive el romance entre los gitanos”, en *El Romancero: Tradición y pervivencia*, pág. 628.

42 S. Bonet y M^a J. Ruiz, “Unas calas en los romances de los gitanos de Jerez”, en *El Romancero: Tradición y pervivencia*, 1989, pág. 645

43 *Ibíd.* 645.

44 L Suárez, “Flamenco: motivación metonímica y evolución cultural del nombre de los gitanos”, en *Culturas Populares*, 2008, pág. 6.

transmitiendo unos textos romancísticos y se refiere a la *performance* musical, sin poder definir exactamente el texto literario que le sirve de base. En otras palabras, el intérprete cantaor “no tiene más noción que lo que está haciendo es cantar por bulerías por soleá o por tonás”.⁴⁵ Sin embargo, el cantaor añade copla a copla en este *collage*, que va realizando a la hora de cantar por algún palo flamenco, y emite así un texto literario que sobrepasa la unidad aislada de la cuarteta.

En resumen, lo que en primer lugar suele hacer un cantaor para actualizar una letra retomada de la tradición oral, es descomponerla en unidades mínimas para facilitar su inserción en la música. A continuación, mezcla y reestructura los distintos elementos en su cante de varias coplas. Durante la transición del romancero –por definición, narrativo– al cante flamenco –género artístico-musical codificado, según criterios complejos de naturaleza rítmica y melódica– se ha desatendido el aspecto de la narratividad del texto. Baltanás⁴⁶ resume la opinión de Machado y Álvarez sobre los géneros hermanados de la lírica y el romancero, influyendo notablemente en los paratextos que Demófilo redactó para la colección de *Cantos populares* de su amigo Rodríguez Marín, y apunta las diferencias entre ambos. Mientras que el romance más bien épico refiere a hechos históricos, en relación con los asuntos de una nación en particular, la canción lírica, como *intrahistoria del pueblo*, suele tratar con preferencia las sensaciones de un Yo lírico popular, representativo para la colectividad. De acuerdo con estas ideas, el “romance sirve para conocer el pasado de un pueblo; la canción, su futuro” (*ibídem*). Según Baltanás, Demófilo no mostraba mucho interés en conocer el pasado histórico de su país, sino que prestaba más atención a las manifestaciones que representarían, según estas ideas, el estado de ánimo del colectivo popular. En esta línea, la canción lírica fue considerada una expresión autobiográfica del pueblo. Por lo tanto, los dos amigos folkloristas se centraron en sus recolectas, como lo hacen también los artistas flamencos y los flamencólogos desde el mismo siglo XIX, en la copla lírica, breve y autónoma. En el mundo flamenco, esta tendencia es notable y se encuentra en inseparable relación con tres factores, que la refuerzan desde entonces.

El primer aspecto está constituido tanto por la fuerte acogida del ro-

manticismo en el pensamiento de la época de la cristalización del flamenco como por la recepción de la *Erlebnislyrik* y el *Volkslied* alemanes en la poesía española, en la que se exaltaba el subjetivismo del Yo lírico.⁴⁷ Al representar la lírica breve la sabiduría del pueblo, transmitida en muy pocas palabras desde la primera persona, en la época romántica se concedió un enfoque especial a este género, frente a la narración en tercera persona. Un elemento que tienen en común la evolución de la poesía decimonónica y el fenómeno del fragmentarismo en los soportes literarios de los cantes flamencos es efectivamente “esta tendencia hacia el lirismo o la pincelada breve [...]”, que observan Bonet y Ruiz⁴⁸ también en la adaptación de los romances a la bulería. Así, la buena copla lírica se caracteriza con los adjetivos *natural*, *breve* y *seca*,⁴⁹ por lo que estas características se exaltan también en las coplas flamencas de nueva creación. Los autores que componen coplas desde el siglo XIX, en múltiples casos crean cuartetos autónomos como propias unidades de sentido.

Sin embargo, en muchos otros casos, los poetas reconocidos de las coplas flamencas también establecen una relación entre sus estrofas, como ejemplo valga el del cantar XXVIII de *La Pereza*, en el que Augusto Ferrán⁵⁰ enlaza tres coplas mediante la repetición del último verso de la estrofa anterior en la siguiente. A pesar de que al repertorio de los cantaores suele llegar una cuarteta aislada, extraída de su contexto, el poema original puede haber consistido en más de una estrofa. Así, los aspectos de una conexión interestrófica y, en consecuencia, de una posible narratividad, atendidos escasamente en el mundo flamenco, también pueden ser interrogados en las letras antiguas, del origen del cante en el siglo XIX. Rodríguez Marín hizo mención en su bosquejo sobre la copla a que “el pueblo *narra* su vida entera en larguísima *serie* de coplas”⁵¹. Demófilo ha podido encontrar unas series de coplas relacionadas en los martinetes flamencos, a los cuales ordenó en dos apartados: uno contiene las coplas sueltas y el otro lo que él llamó *trovos*, en el sentido de poemas narrativos de varias estrofas.⁵²

Un segundo factor a tener en consideración constituyen las grabaciones

47 D. Brunke, *Das romantische Epos am Rio de la Plata*, Stultgart, 2018, pág. 33-52.

48 S. Bonet y M. J. Ruiz, “Unas calas de los romances de los gitanos”, 1989, pág. 645.

49 J. L. Blanco et al., *Las letras del cante*, Sevilla, 1998, pág. 16

50 A. Ferrán, *La Pereza: colección de cantares originales*, Madrid, 1871, pág. 39.

51 F. Rodríguez Marín, *La copla*, Madrid, 1910, pág. 9

52 A. Machado y Álvarez, 1996, opágs. 235-243.

45 Idem, “La memoria viva, el olvido y el fragmentismo, poderosos agentes fundacionales del flamenco”, *Minerva Baeticae*, 38 (2010), pág. 302.

46 E. Baltanás, “Introducción”, en los *Cantos Populares Españoles*, Sevilla, 2005, pág. XXVIII.

de sonido a partir del cambio de siglo. En la era de las primeras grabaciones en cilindros y discos de fonógrafo, hasta la mitad del siglo XX y la invención del LP de microsurco, la música a grabar tenía que reducirse a lo esencial. Debido a los pocos minutos que se podían grabar en un disco de 78 RPM, con su tiempo de reproducción aproximado de tres minutos, los registros exigían una selección drástica de los cantos y sus letras. Con esto, se refuerzan lógicamente el fragmentarismo y la pérdida del aspecto narrativo. Génesis García Gómez⁵³ anota acertadamente que los trovos característicos de los cantos mineros, muchas veces poemas narrativos largos y vinculados al fenómeno de la *relación corrida*, se han perdido en estas circunstancias de las grabaciones. También en cuanto a los cantos a palo seco y a las tonás, derivados de romances, se puede suponer que anteriormente constituían unidades más extensas que se han recortado para la grabación.

Un tercer factor para la aparente escasez de letras largas y narrativas en el mundo del flamenco tradicional puede estar constituido por la dictadura franquista y cierta actitud apolítica del flamenco durante la misma –al menos, en el ámbito público–, probablemente como reacción a la instrumentalización política de la copla española y además provocada por el miedo a la censura. Con el uso de las breves coplas populares de autoría colectiva, muchos artistas se podían esconder detrás de esta postura inofensiva, para pasar los controles del contenido literario del canto, que realizaban los censores en los tablaos, preguntando por la procedencia de las letras. Al respecto, la bailaora Matilde Corral cuenta la siguiente anécdota: “Y yo le decía inocente, mire, no lo sé, eso lo canta todo el mundo, es popular. Pero yo sabía que no, que tenía autor. Unas veces era Rafael Alberti y otras Lorca. Pero ellos nunca averiguaron de quien y nosotros seguimos bailándolas”.⁵⁴ Si un cantaor flamenco quiere musicalizar unas letras más bien narrativas, son de hecho los romances y demás poemas de Lorca y Alberti, ambos con un mensaje adversario al régimen franquista, los que mejor se ofrecen. Y cuando surgen con el compromiso político de Francisco Moreno Galván las primeras letras realmente opuestas a la dictadura, éstas constituyen efectivamente unidades coherentes y narrativas, por ejemplo, romances o series relacionadas de décimas. En su momento, estos experimentos con letras nuevas no siempre estaban bien vistos entre los flamencos y poetas

aficionados de la época.⁵⁵ Todavía, el aspecto de la narratividad de las letras nuevas es escasamente estudiado, ya que se centran los estudios en la copla suelta y su ejecución musical.

En el caso presente de la Bienal, el lector –o, en el caso de haber asistido a los espectáculos, el receptor del texto oral– se dará cuenta de inmediato que las letras registradas en esta revista siguen una coherencia temática y no se da realmente la proclamada inconexión temática, lo que resulta lógico ya por el hecho de que se trata de proyectos temáticos, con nuevas letras de autor específicamente compuestas para estos proyectos. No obstante, se puede detectar cierta relación interestrófica hasta en las tandas de coplas tradicionales antiguas, en diversos palos y estilos.

Incluso Antonio Mairena, representante de una vertiente más bien tradicional del canto, fue un cantaor que puso una especial atención en cuidar una coherencia en toda su obra,⁵⁶ también en cuanto a sus letras. Las tonás “Ni la luz del día”, grabadas en el octavo disco de *Medio siglo de canto flamenco* (Ariola), ejemplifican cómo se puede construir un canto flamenco a través de reunir varios elementos anteriores. Así, el filólogo puede examinar las letras en las distintas dimensiones anteriormente mencionadas:

A la puerta llaman
no sé quién será...
A mí me metieron en un calabozo
donde yo no veía ni la luz del día
yo tan sólo me alumbraba
con el cigarrito que yo encendía.
Serían las cuatro de la mañana
mi madre a mí me encontró
y a mí me dijo: Rufino de mis entrañas,
y la carita a mí me la limpió.
Y si no es verdad
que Dios a mí me mande un castigo doble
si me lo quiere mandar.

55 J. D. Martín, *La obra literaria y pictórica*, Sevilla, pág. 308

56 R. Soler, “A. Mairena: Seis modos de elegir las letras del canto”, *Revista de Investigación sobre flamenco*, 11 (2014), pág. 63.

53 G. García, *Cante flamenco, cante minero*, Barcelona, 1993, pág. 309.

54 M. Carrasco, “De cuando el flamenco echa mano de la poesía”, *Mercurio*, 123 (2010).

La primera impresión que nos da el texto, si se percibe como una serie de estrofas relacionadas, es que se trata de un relato muy destrozado, comparable al de una narración fragmentada.⁵⁷ Resulta evidente que el “poema” está compuesto por cuatro estrofas antiguas, que pueden ser empleadas en ocasiones distintas por los cantaores y que son relativamente independientes. Ya a nivel de las coplas sueltas, se puede analizar cada estrofa también en dos dimensiones; por un lado, estudiando las características literarias y, por el otro lado, examinando la dimensión musical de la realización del texto. La segunda manera es la dominante en la cultura flamenca y en la investigación correspondiente. Sin embargo, en cuanto a la dimensión literaria, los elementos sueltos comprueban la teoría de que muchas letras de tonás proceden de textos narrativos y, tras haberse fragmentado, se vuelven a combinar en nuevas series de coplas. Los primeros dos versos forman un inicio frecuente en los cantes a palo seco, siendo un trozo de un romance: en concreto, es el incipit de una versión específica del Bernal francés. En la mayoría de los casos, sigue a esta introducción la descripción de una detención de un protagonista del texto, lo que ocurre también en este ejemplo con la narración de que metieron al Yo lírico en un calabozo. Esta temática típica es otro indicio para reforzar la teoría de que las letras que se cantan por tonás, sobre todo, los martinetes y las carceleras formaban parte de romances, narrando sobre la Prisión General de los Gitanos en 1749.⁵⁸ La tercera estrofa se puede entender en este contexto como una continuación de la narración, relatando sobre el reencuentro del Yo lírico con su madre. En consecuencia, la copla final no es sólo un remate musical, sino que se puede comprender a nivel literario como una despedida del narrador, que acaba de emitir un relato.⁵⁹ En distintos géneros derivados del romancero, como los corridos mexicanos, es habitual una despedida que da fe de la representación exacta de los sucesos para cerrar el relato cantado:

Y aquí termina el relato,
tal como tuvo lugar,

57 También los romances de Lorca se caracterizan por este rasgo de una narración llamativamente fragmentaria.

58 A. Zoido, *La prisión de los gitanos y los orígenes del flamenco*, Sevilla, 1999, pág. 197.

59 Entre múltiples fuentes más, la copla es también presentada por Vergillos (2002: pág. 119), en otra variante con un segundo verso ‘Esto lo que yo digo’ y refiriendo al castigo de la muerte.

del triste fusilamiento
del reo Rosalío Millán.⁶⁰

Así, no se trata sólo de una copla suelta, sino de un elemento que depende en alta medida de su contexto y que se puede combinar con otras estrofas, por cuya veracidad puede abogar la copla.

Si no se tiene en consideración la narratividad de los textos, resulta difícil captar las letras compuestas por Moreno Galván y cantadas por Menese. Para entonarlo por martinetes, el poeta le compuso al cantaor de La Puebla un texto de un romance en cinco estrofas de cuatro versos, narrando sobre el asesinato del personaje fictivo de Juan García. La última copla es evidentemente influida por el remate tradicional en cuestión:

Y dije verdad
como yo lo que dije era verdad
como la verdad dolía
me han mandadito a callar.

Las letras de nueva creación de Moreno Galván son unidades compositivas con una cohesión llamativa y evidentemente intencionada, lo que se hace notar también en los soportes literarios para los tangos del Piyayo, cuyas letras son series de décimas relacionadas. En general, se puede observar una tendencia que, por un lado, las letras de autor constituyen en muchos casos poemas propiamente dichos. Hasta diversas coplas conocidas de Manuel Machado formaban parte de unidades más amplias: su copla más frecuentemente citada en el mundo flamenco es en realidad la primera estrofa de un poema de cuatro unidades estróficas, que se llama “Cualquiera canta un cantar”. Por otro lado, las letras tradicionales cantadas son consideradas mayoritariamente como copla sueltas; sin embargo, éstas se recitan nuevamente enlazadas. Este encadenamiento no siempre se realiza al azar, sino que muchas veces las letras completas del cante compuesto se pueden percibir como una unidad compositiva, actualizada por el cantaor.

Por supuesto, el romancero no es el único manantial de las coplas flamencas; muchas letras antiguas que todavía se cantan derivan también del caudal de la copla lírica folklórica, que ya en los siglos anteriores al flamenco

60 V. Mendoza, *El corrido mexicano*, México, 1954, pág. 159.

consistían en una unidad mínima de muy pocos versos. La mayoría de las coplas breves que se insertan en un cante proceden de un caudal tradicional y son, en primer lugar, autónomas y de gran concisión estilística. Sin embargo, en la tradición moderna del canto folklórico y así mismo en el cante flamenco, estas coplas se vuelven a combinar en series o tandas de varias estrofas.

En resumen, según la estética flamenca, se puede observar la mezcla de distintos elementos literarios en un collage de diversos fragmentos y fórmulas. Los breves elementos textuales derivan a su vez de la fragmentación de otros textos anteriores. De esta manera, hasta hoy se han convertido incontables textos de romances y otros poemas en coplas flamencas, notablemente líricas y aisladas de su contexto anterior. Este fenómeno se puede observar también cuando los mismos cantaores crean sus propias unidades compositivas. Juan Moneo el Torta compuso con sus letras de “*El viaje al cielo*” un texto coherente para recordar por tangos al fallecido cantaor Luis de la Pica, del cual se ha extraído el estribillo para retomarlo:

Ya no te vemos por ahí
Ni en Santiago ni en La Plazuela
Ya no te vemos, Luis:
Santiago y La Plazuela,
Te echamos de menos, Luis.

Este trozo se interpreta hoy frecuentemente por distintos palos festivos, incluso por bulerías, en las juergas espontáneas en Jerez. El mismo fenómeno se puede observar en los poemas de autor que se han retomado en el cante. Por ejemplo, cuando Carmen Linares, igual que Enrique Morente en los años 70, canta por malagueñas “El niño yuntero” de Miguel Hernández, sólo emite la primera y las dos últimas estrofas de este poema de 15 cuartetos romanceados. Del poema “Joselito en su gloria” de Rafael Alberti, recordando al célebre torero, la quinta estrofa ha llegado como elemento aislado al repertorio de las letras flamencas.⁶¹

La consiguiente brevedad causa que la saturación semántica de cada copla lírica, que vive en la oralidad, es llamativamente débil y que los significa-

61 A. Soria, “La depuración de la mirada en torno al neopopularismo de R. Alberti”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 485-486 (1990), pág. 116.

dos del texto oral abierto se comprimen en ciertas palabras esenciales.⁶² Como acertadamente anota este filólogo, “tres o cuatro palabras clave tienen la llave tanto del sentido inmediato como de otros sentidos metafóricos simbólicos posibles contextualizados en la tradición” (*ibíd.*: 186).

INTERTEXTUALIDAD Y MEMORIA CULTURAL DEL COLECTIVO FLAMENCO

El texto literario que surge en la microcomposición del cante es, por toda lógica, altamente ambiguo. Las distintas coplas de la tradición lírica se vuelven a intercalar, posiblemente en una relación entre ellas, y las palabras centrales pueden cambiar de sentido. La posibilidad de combinar en cada *performance* particular de un cante tradicional varias estrofas nuevas y antiguas, aunque éstas no necesariamente sean del mismo origen, causa la necesidad de recurrir al contexto para poder determinar los sentidos de una unidad poética singular. El concepto de la intertextualidad, en primer lugar, trata la relación *entre textos* y se ofrece para ser aplicado en estos casos. Por ello, el contexto inmediato, las estrofas en combinación, es uno de los factores a los que se puede acudir para determinar los posibles significados de un texto literario.

La famosa cuarteta, precisamente una seguidilla gitana:⁶³ y usada por Bécquer en su leyenda *La Venta de los Gatos*, da cuenta del descubrimiento trágico de una muerte:

El carrito de los muertos
pasó por aquí,
como llevaba la manita fuera
yo la conocí.⁶⁴

62 P. Piñero, *La niña y el mar*, Pág. 187.

63 A. Quilis, *Métrica española*, Barcelona, 1993, pág. 101.

64 Debido al hecho de que las coplas saltan entre las distintas modalidades musicales, procuro evitar la denominación de un prototipo de copla según el palo en el que se suele ejecutar. En esta línea, este ejemplo es emblemático para los riesgos implicados en denominar *seguiriya* a una estrofa hasta que esta no sea cantada en este palo. Ferrán recogió la copla en forma de *tirana*, de cuatro versos de ocho sílabas, no obstante, Bécquer la usó como *seguidilla gitana*. Debido a esto, Ferrán se la cambió en la edición póstuma del relato del autor sevillano. Demófilo publicó esta misma copla en dos versiones, una vez bajo la categoría de *soleares* de cuatro versos y otra vez como *seguiriya gitana*.

En el relato del escritor sevillano, la figura fallecida es la amante del joven protagonista, enloquecido por la pérdida dramática, que se encierra en su cuarto para recitar esta copla con una voz plañidera. Sin embargo, esto sólo lo podemos deducir del contexto. En las líneas que siguen a la copla introducida, el narrador nos cuenta:

Era el pobre muchacho que estaba encerrado en una de las habitaciones de la venta, donde pasaba los días contemplando inmóvil el retrato de su amante, sin pronunciar una palabra, sin comer apenas, sin llorar, sin que se abriesen sus labios más que para cantar esa copla tan sencilla y tan tierna, que encierra un poema de dolor que yo aprendí a descifrar entonces. (*Ibidem*)

En las coplas flamencas, estas descripciones narrativas no aparecen, por lo que el cantaor, al introducir la copla en un nuevo contexto, no tiene por qué declarar que la figura femenina sea la amante del Yo lírico de su texto. Esta copla se suele cantar por seguiriyas, un palo asimismo dramático y trágico, en el que se trata con preferencia un *Leitmotiv* determinado, que es la muerte de la madre.⁶⁵ Si las otras coplas con las que el cantaor combina dicha copla en un cante compuesto contienen esta temática concreta, es posible que la figura fallecida, no especificada en la copla suelta, represente a la madre del Yo lírico del texto cantado.

Esta copla también se ha publicado en la forma de cuarteta romanceada, de cuatro versos octosilábicos, por ejemplo, por Demófilo.⁶⁶ Reyes Cano⁶⁷ no tiene duda de que, en su origen, procede de un texto romancístico. Ya en el siglo XIX, Ruíz Aguilera (1866: pág. 249) tenía la misma opinión: “[...] es un fragmento de un romance, que asimismo pasa por vulgar, y cuyo título siento no recordar, porque esto me priva de adquirirlo y extenderme en las reflexiones que no dejaría de suministrarle”. Como consecuencia de que se desconoce el romance del que deriva la copla, simplemente resulta imposible definir con seguridad a quién se refería el término clave originalmente, para permitir a cada nuevo artista que la emplee con una interpretación individual, también a nivel literario-semántico. Este ejemplo es otro indicio que hace pensar que las letras flamencas antes serían unidades más bien largas y que hoy se pueden percibir en su contexto, aparte de la

consideración como coplas sueltas, también como relativamente coherentes. No es necesario que las letras sigan en cada nueva interpretación el mismo orden. Sin embargo, esto no evita que las letras tradicionales puedan relacionarse de forma congruente en un cante compuesto. Los ejemplos de letras empleadas en la XX Bienal, tratados con cautela, puesto que se trata de letras para unos espectáculos temáticos, también corroboran que las letras flamencas pueden referir a temáticas bien definidas e incluso pueden narrar. En el terreno movedizo de la lírica oral, los potenciales semánticos afloran cuando el texto entra en contacto con otros textos y estos proceden en múltiples casos de la vieja tradición lírica.⁶⁸ Dicha dimensión temporal de las relaciones intertextuales es un aspecto de crucial relevancia en el análisis de las letras flamencas. Las versiones anteriores de las coplas, del pasado, pueden ser decisivas para determinar los valores semánticos de la versión actual.

En el campo amplio de los estudios literarios, existen numerosas interpretaciones distintas del concepto central de la intertextualidad, interpretándolo las distintas corrientes según sus enfoques correspondientes. Scheiding⁶⁹ resume cuatro posturas dominantes. Primero, Bajtín presentó su concepto del *dialogismo* de las novelas polifónicas. A continuación, basándose en un artículo del teórico ruso, Julia Kristeva⁷⁰ introdujo la noción del término intertextualidad en los estudios académicos en 1967. Los intelectuales pertenecientes a la corriente del postestructuralismo incorporaron las ideas de la filósofa búlgaro-francesa y las desarrollaron de tal forma que sus planteamientos cuestionan la posibilidad de un significado único del texto literario.⁷¹ En tercer lugar, existen los planteamientos diferentes sobre la intertextualidad como estrategias literarias, conscientemente empleadas en la creación de nuevos textos. Por último, una corriente actual de la semiótica cultural emplea el término para describir el texto literario como la memoria de un colectivo. Es la filóloga alemana Renate Lachmann quien ha introducido el concepto de la intertextualidad en los estudios recientes sobre la memoria, modificando y desarrollando los pensamientos de Kristeva. Así, equivale la literatura de una cultura a su memoria: *Literature is culture's memory, not as a simple recording device but as a body of commemorative actions that include*

68 P. Piñero, *La niña y el mar*, 2010, pág. 185

69 O. Schieding, “Intertextualität”, en *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft*, Berlín-New York, 2005, pág. 57.

70 J. Kristeva, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en *Intertextualité: Francia el origen de un término*, La Habana, 1997, pág. 3.

71 O. Scheiding, *ibidem*, págs. 59-62.

65 J. Cenizo, *La madre y la compañera en las coplas flamencas*, Sevilla, 2005, pág. 117.

66 A. Machado y Álvarez, 1996, pág. 177

67 R. Reyes, “Bécquer y el mundo del flamenco”, *Minerva Baetica*, 38 (2010), pág. 268

*the knowledge stored by a culture, and virtually all texts a culture has produced and by which a culture is constituted.*⁷²

En el ámbito hispanohablante, Pedrosa⁷³ usa el concepto para analizar los procesos de *contrahechura* de una canción: la misma melodía usada con otra letra causa que el nuevo texto literario es reconocido por los receptores como alusión a un determinado hipotexto A, a pesar del hecho de que el contenido literario anterior no se encuentra en el hipertexto B posterior. En un nivel más general y enfocado en el receptor del texto, Camarero⁷⁴ define la intertextualidad mediante la mención de redes de textos como de las relaciones entre estas redes, usando la metáfora de una gran biblioteca:

De hecho, las redes de textos son esas mismas relaciones entre textos (un texto es un “tejido” de signos para empezar, una red sería un “tejido” de textos para continuar), y una relación es una red de correspondencias, de identidades, de similitudes, de paralelismos, que un lector puede establecer entre las obras que lee o que conoce. Pues bien, para definir todo esto se viene utilizando habitualmente el término ‘intertextualidad’. La literatura, en toda su vasta extensión universal, viene a ser como una gran biblioteca y los fondos contenidos en ella, el tesoro acumulado de miles de obras, nos proporcionan la posibilidad de establecer una red de relaciones de todo tipo entre sus textos. De un modo general, a esas relaciones entre textos se las denomina intertextualidad.

Esta relación entre textos no se restringe a los textos escritos y narrativos propiamente dichos, sino que se puede ampliar a la poesía oral, ámbito donde la caracterización de un texto literario como un “mosaico de citas”, en el que “todo texto es absorción y transformación de otro texto”⁷⁵ aumenta su vigencia al máximo.

Resumiendo este breve acercamiento a las diversas definiciones de las relaciones intertextuales, se puede decir que la dimensión temporal de una tradición literaria preexistente, simbolizada en esta metafórica biblioteca virtual, resulta clave. En los estudios de la literatura oral, estas ideas sobre los textos literarios escritos cobran una mayor importancia que en su contexto originario del estudio sobre las novelas escritas, ya que la transmisión en la oralidad se relaciona con la repetición de un texto anterior. Por lo tanto, Piñero⁷⁶ asimila la tradición oral a una red de textos extendida sobre el tiempo, cuando considera incuestionable la premisa de que “la tradición no significa nada sin la diacronía”. Y es que la poesía tradicional se basa efectivamente en esta iteración de textos retomados de la tradición oral, por lo que la comparación de un texto con el modelo de su pretexto resulta esencial en los estudios.

Si se aplican al cante las ideas de Lachmann⁷⁷ sobre que la intertextualidad es la memoria de una cultura, por representar la red entre todos los textos que una cultura ha producido, se puede concluir que las letras, los textos literarios efectivamente usados por los cantaores, son estos textos por los que la cultura flamenca está constuida. Dicho de otra manera, la tradición de las letras flamencas es el mencionado caudal de coplas que representa, a su vez, la memoria del cante. En la cultura flamenca, el recuerdo y la consiguiente valoración de los modelos antiguos, de los orígenes del flamenco, llegan a un máximo, no sólo en la etapa del neoclasicismo. Con esta orientación retrospectiva, las coplas flamencas tradicionales, poesía netamente oral, ganan en estimación y se ligan a la memoria de su ejecutor. Baltanás⁷⁸ llega a proponer que el término de *literatura oral* se sustituya por el de “literatura memorizada”. Esta propuesta –sin duda, muy adecuada– se fundamenta en un concepto específico de memoria, con referencia a la capacidad de recordar a nivel individual y a las facultades de la memoria biológica. La filóloga Aleida Assmann⁷⁹ distingue entre la memoria como *ars* y la memoria como *vis*. La memoria como *ars* se entiende como arte o técnica, en el sentido de la antigua mnemotecnia con su meta de aumentar la capacidad de recordar algo a nivel individual, mientras que los estudios culturales recientes se centran en destacar la importancia de la memoria como *vis*: La

72 R. Lachmann, “Mnemonic and Intertextual Aspect of Literature”, en *A companion to Cultural memory studies*, Berlín-New York, 2010, pág. 301.

73 J. M. Pedrosa, “Las canciones contrahechas hacia una poética de la intertextualidad oral”, en *De la canción de amor medieval*.

74 J. Camarero, *Intertextualidad: redes de textos y literaturas transversales*, Barcelona, 2008, pág. 23.

75 J. Kristeva, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en *Intertextualité: Francia el origen de un término*, La Habana, 1997, pág. 3.

76 P. Piñero, *La niña y el mar*, 2010, pág. 295.

77 R. Lachmann, “Mnemonic and Intertextual Aspect of Literature”, en *A companion to Cultural memory studies*, Berlín-New York, 2010, pág. 301.

78 E. Baltanás, ?

79 A. Assmann, *Cultural memory and Western civilization*, Cambridge, 2011, págs. 17-22.

segunda concepción, más bien metafórica, se refiere a una fuerza antropológica por la que se acentúan el poder transformatorio, el carácter procesual y la reestructividad del recuerdo en los colectivos culturales que cultivan su memoria. Con respecto a la cultura flamenca, esta memoria como *vis* está constituida por las letras tradicionales, a libre disposición de los flamencos, cuyo conocimiento se espera además de los aficionados iniciados a esta cultura.⁸⁰ El cantaor procura, en primer lugar, recordar al pasado con las letras tradicionales empleadas y mantener viva la memoria a artistas y estilos antiguos. De acuerdo con esta idea, las letras nuevas se orientan en alta medida en las de la tradición.

En su estudio introductorio sobre la memoria colectiva, Astrid Erll⁸¹ describe los textos literarios en general también como formas simbólicas de la memoria de una cultura y anota la condensación y la narración como puntos de intersección entre la memoria colectiva y la literatura. El primer fenómeno describe una comprensión semántica, por la que se representan acontecimientos del pasado y sus significados en topoi e iconos literarios determinados. Esta condensación es también un rasgo de los textos literarios, observable en las estrategias literarias de la intertextualidad o en las metáforas y alegorías (*ibíd.*: pág. 199). En las coplas flamencas, con su capacidad de transmitir un máximo de emociones y recuerdos en un mínimo de versos, la extrema condensación semántica resulta asimismo evidente.

Además de ello, tanto cada memoria colectiva como cada texto literario –hasta un poema lírico– se basan en procesos narrativos con determinadas estrategias, por lo que las estructuras narrativas juegan un rol importante en las culturas del recuerdo.⁸² Esto significa para el flamenco, en específico, para los palos más relacionados con el romancero y la memoria cultural –como las tonás–, que sus textos fragmentados y condensados representan la memoria, por un lado, más bien de forma simbólica en ciertas palabras clave. Por otro lado, es lógico que deban de haber narrado algo en su origen.

Basado en una propuesta hecha por Gérard Genette, Camarero⁸³ presenta ciertas estrategias intertextuales “de menor entidad”. Entre estas, se encuentran el *centón* y el *collage*. Para captar los mecanismos que operan en la poesía

oral y en el flamenco, resulta extraordinariamente sugestivo comprobar si las letras combinadas en serie se pueden comparar con la técnica del centón. La etimología de este tipo de creación de textos literarios se relaciona con la composición de un cante. El nombre centón se basa en la palabra griega κέντρον que designaba una alfombra de retazos, antes de la transformación de su significado en su uso en latín, a partir del siglo IV, cuando pasa a referirse a un texto compuesto de fragmentos.⁸⁴ Los fragmentos sueltos de las letras flamencas asimismo se pueden denominar “retazos”.⁸⁵ Camarero⁸⁶ resume que mediante esta técnica se puede construir:

una obra compuesta en su totalidad por citas. Aquí la cita-texto se convierte en una cita-obra cuya referencialidad es puramente interna o literaria. Con gran tradición desde la época de la literatura latina, ha tenido extensiones en el teatro renacentista (los actores improvisaban a base de fragmentos de otras obras).

Este fenómeno de construir en la performance un cante a base de fragmentos de otras obras es omnipresente en el mundo flamenco. Así, se pueden examinar las letras del cante en dos niveles: resulta sugestivo indagar tanto en una posible relación narrativa como en las coplas sueltas en su relación intertextual con otras versiones de las mismas, en la larga tradición oral del cante. Y es efectivamente esta examinación de las coplas como elementos en un sistema amplio, lo que permite recurrir a la red de la tradición del flamenco.

Así, con respecto a las letras de la XX Bienal de Flamenco de 2018, el concepto de la intertextualidad resulta de gran relevancia para estudiar los soportes literarios. Una comparación con otras letras hermanadas siempre es fundamental en el análisis de las letras de nueva creación. Teniendo en consideración lo dicho sobre la poesía del cante, concluyo que ningún poeta de nuevas letras compusiera sus textos desconectados de la tradición del cante flamenco, sino que más bien se pueden encontrar incontables puntos de interferencia entre las letras tradicionales y de autor en el cante.

Además, si se aplican las conceptualizaciones de los investigadores pos-

80 E. Brenel, “Hacerse actor: un proceso de socialización al mundo flamenco”, *Música oral del sur*, 7 (2006), pág. 64.

81 A. Erll, *Memoria colectiva y cultural del recuerdo*, Bogotá, 1912, pág. 197.

82 *Ibíd.* págs. 199-201.

83 J. Camarero, *Intertextualidad*, pág. 40.

84 T. Verwey y Witting, *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin-Nwe York, 2007.

85 L. Suárez, “Jaleos, gilianas, versus bulerías”, *Revista de Flamencología*, 20 (2004), pág. 12.

86 J. Camarero, *Intertextualidad*, pág. 41.

testructuralistas de la intertextualidad –formuladas con cierta radicalidad desde las perspectivas deconstructivistas– se puede corroborar que el texto literario carece de un sentido exclusivo. Ante todo, las coplas flamencas, llamativamente breves y ambiguas, no tienen ningún sentido único y fijo, sino que resulta obvio que se les puede recrear y recontextualizar en cada nueva versión. La consiguiente polisemia causa en la poesía oral el fenómeno de que los significados del texto se pueden negociar cada vez de nuevo entre los presentes en la performance. Las dos coplas de bulerías presentadas al inicio, por ejemplo, sobre la soledad en la mar, se podrían reinterpretar en otro contexto: en este caso hipotético de un nuevo uso en la oralidad del flamenco, las coplas no serían limitadas a Magallanes y Elcano sino ampliables al ámbito general marítimo y marinero. Además, se ha puesto de manifiesto que, en los casos de que las coplas flamencas narran, lo hacen de forma condensada y más bien aluden a la historia que llevan arrastrando. El fuerte fragmentarismo ha provocado que muchas coplas puedan conseguir nuevos valores semánticos que afloran cuando el texto entra en contacto con otros textos. Por ello, muchas veces es necesario recurrir al contexto de una copla para poder captar con toda precisión sus potencialidades semánticas.

Los estudios culturales sobre la memoria colectiva se ofrecen para ser aplicados a las letras del cante. Se puede decir que el repertorio de las coplas tradicionales forma la memoria cultural del mundo flamenco. Estas coplas marcan la pauta para los textos de nueva creación. En definitiva, el concepto de la intertextualidad es fundamental en la poesía del cante y su estudio, no sólo en cuanto a la diacronía sino también a nivel de indagar en la relación entre los textos que se combinan. En las letras flamencas, se construyen continuamente nuevas redes intertextuales por los cantaores, independientemente si estos recurren a coplas antiguas o de nueva creación.

/BIBLIOGRAFÍA/

Assmann, Aleida, “Canon and archive”, en *A companion to cultural memory studies*, Astrid Erll, Berlín / Nueva York, De Gruyter, 2010.

_____, *Cultural memory and Western civilization: functions, media, archives*, trad. Aleida Assmann y David Henry Wilson, Cambridge, University Press, 2011.

Baltanás, Enrique, “Las soleares: una Sehnsucht a la andaluza (origen romántico y difusión europea de la canción de soledad)”, en *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar ‘in memoriam’*, Pedro M. Piñero Ramírez, col. Antonio José Pérez Castellano, Sevilla, Fundación Machado y Universidad de Sevilla (Col. “de viva voz”, 4), 2004.

_____, “Introducción”, en *Cantos populares españoles: Recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín*, Francisco Rodríguez Marín, Reedición, Sevilla, Renacimiento, 2005.

Bécquer, Gustavo Adolfo, “La Venta de los gatos”, en *Narraciones*, Edición con comentarios y notas al pie de Pascual Izquierdo, Madrid, *Cátedra*, 2007.

Blanco Garza, José Luís; Rodríguez Ojeda, José Luís; Robles Rodríguez, Francisco, *Las Letras del cante*, Sevilla, Signatura, 1998.

Bonet, Soledad y Ruiz Fernández, María Jesús, “Unas calas en los romances de los gitanos de Jerez”, en *El Romancero: Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, Pedro Piñero, Sevilla / Cádiz: Fundación Machado y Universidad de Cádiz, 1989.

Brenel, Eve, “Hacerse cantaor: un proceso de socialización al mundo del flamenco”, *Música oral del sur* 7 (2006).

Brunke, Dirk, *Das romantische Epos am Río de la Plata: Subjektivität und Lyrisierung*, Stuttgart, Steiner, 2018.

- Caballero Bonald, José Manuel, “Copla flamenca: fuentes cultas y populares”, en *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar ‘in memoriam’*, Pedro M. Piñero Ramírez, col. Antonio José Pérez Castellano, Sevilla, Fundación Machado y Universidad de Sevilla (Col. “de viva voz”, 4), 2004.
- Camarero, Jesús, *Intertextualidad: redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos, 2008.
- Carrasco, Marta, “De cuando el flamenco echa mano de la poesía”, *Mercurio: panorama de libros*, 123 (2010).
- Castilla, Margarita, *El flamenco y los derechos de autor: Colección de Propiedad Intelectual*, Madrid, Reus, 2010.
- Castro Buendía, Guillermo, *Génesis Musical del Cante Flamenco: de lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti*, Sevilla, Libros con Duende, 2014.
- Catarella, Teresa, *El Romancero gitano-andaluz de Juan José Niño*, Sevilla, Fundación Machado, 1990.
- Cenizo Jiménez, José, “La historia de una gran emoción”, *Litoral: La poesía del flamenco*, 238 (2004).
- _____, “Poesía flamenca y copla flamenca: una distinción necesaria”, *Litoral: La poesía del flamenco*, 238 (2004).
- _____, *La madre y la compañera en las coplas flamencas*, Sevilla, Signatura, 2005.
- _____, “¿Hay nuevas coplas flamencas de calidad? Un acercamiento a la actualidad de la creación poética para el flamenco”, *Demófilo: Revista de cultura tradicional*, 46 (2019).
- Cruces Roldán, Cristina, “Decir el cante: la lírica popular, al servicio de la música flamenca”, en *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar ‘in memoriam’*, Pedro M. Piñero Ramírez, col. Antonio José Pérez Castellano, Sevilla, Fundación Machado y Universidad de Sevilla (Col. “de viva voz”, 4), 2004.

- Erll, Astrid, *Memoria colectiva y culturas del recuerdo: estudio introductorio*, trad. Johanna Córdoba y Tatiana Louis, Bogotá, Universidad de los Andes, 2012.
- Fernández Bañuls, Juan Alberto & Pérez Orozco, José María, *La Poesía flamenca, lírica en Andalucía*, Sevilla, Signatura, 2004.
- Ferrán Augusto, *La Pereza: Colección de cantares originales*, Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1871.
- Fischer-Lichte, Erika, *Estética de lo performativo*, trad. Diana González Martín y David Martínez Perucha, Madrid, Abada, 2011.
- Frenk, Margit, “Prólogo”, en *Cancionero folklórico de México*, Tomo 1: Coplas del amor feliz, México D.F., El Colegio de México, 1976.
- Fundación Machado, “La Literatura Oral, ¿Tiene Futuro?”, debate entre Pedro Piñero, José Manuel Pedrosa, José Manuel Fraile y Enrique Rodríguez Baltanás, *Demófilo: Revista de cultura tradicional*, 38 (2003).
- García Gómez, Génesis, *Cante flamenco, cante minero: Una interpretación sociocultural*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- García Landa, José Ángel, *Acción, relato, discurso: Estructura de la ficción narrativa*, Salamanca, Universidad, 1998.
- García Lorca, Federico, “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado ‘cante jondo’”, en *Conferencias I*, introducción y notas de Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1984.
- González Sánchez, Carmen, “Del verso escrito al tercio cantado: una reflexión sobre la bulería”, ponencia en el *II Congreso Interdisciplinar Investigación y Flamenco INFLA* (Universidad de Sevilla, 16 y 17 septiembre de 2010), disponible en: www.jondoweb.com/archivospdf/carmenamor_delversoescrito.pdf [11.03.2019], 2010.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, Madrid, Cinterco, 1990.

_____, “Lírica flamenca: algunas pervivencias de la poesía de tipo tradicional”, en *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar ‘in memoriam’*, Pedro M. Piñero Ramírez, col. Antonio José Pérez Castellano, Sevilla, Fundación Machado y Universidad de Sevilla (Col. “de viva voz”, 4), 2004.

Heredia-Carroza, Jesús; Palma Martos, Luis Antonio & Aguado Quintero, Luis Fernando, “Originalidad subjetiva y copyright: El caso del flamenco en España”, *Anduli: Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, 16 (2017).

Hernández, Miguel, *Obra completa: Poesía*, ed. Agustín Sánchez Vidal, Tomo 1, Madrid, Espasa Calpe, 1992.

Homann, Florian, “Una copla flamenca en el siglo XXI: ¿Todavía tradicional y popular?”, *Revista de Investigación sobre Flamenco ‘La Madruga’*, 12 (2015).

Hühn, Peter & Schönert, Jörg, “Einleitung: Theorie und Methodologie narratologischer Lyrik-Analyse“, en *Lyrik und Narratologie: Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, Berlín / Nueva York, De Gruyter, 2007.

Iser, Wolfgang, “La estructura apelativa de los textos”, en *Estética de la recepción*, Rainer Warning y Roman Ingarden (coords.), trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor, 1989.

Jauß, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation*, Fráncfort, Suhrkamp, 1970.

Kristeva, Julia, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, trad. Desiderio Navarro, La Habana, UNEAC y Casa de las Américas, 1997.

Lachmann, Renate, “Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature”, en *A companion to cultural memory studies*, Astrid Erll, Berlín / Nueva York, De Gruyter, 2010.

Machado y Álvarez, Antonio, *Colección de cantes flamencos: Recogidos y anotados por Demófilo*, Prólogo de Enrique Rodríguez Baltanás Sevilla, Portada, 1996.

Machado, Manuel, *Poesías completas*, Sevilla, Renacimiento, 1993.

Manuel, Peter, “Composition, Authorship, and Ownership in Flamenco, Past and Present”, *Ethnomusicology*, Vol. 54, 1 2010.

Martín Cabeza, Juan Diego, *La obra literaria y pictórica de Francisco Moreno Galván: Estética, compromiso y cultura popular*, Tesis Doctoral, Sevilla, Universidad, 2016.

Mendoza, Vicente T., *El corrido mexicano*, México D.F., Fondo de cultura económica, 1954.

Núñez, Faustino, “Letras”, *Flamencopolis*, disponible en: <http://www.flamencopolis.com/las-letras-del-cante-flamenco> [11.03.2019], 2011.

Ordóñez Flores, Eva, “Estructuras subyacentes a la copla flamenca y figuras literarias de variaciones”, *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, 8 (2010).

Pedrosa, José M., “Las canciones contrahechas: hacia una poética de la intertextualidad oral”, en *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar ‘in memoriam’*, Pedro M. Piñero Ramírez, col. Antonio José Pérez Castellano, Sevilla, Fundación Machado y Universidad de Sevilla (Col. “de viva voz”, 4), 2004.

_____, “Sobre el origen y la evolución de las coplas: De la estrofa al poema, y de lo escrito a lo oral”, en *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia e teoría*, Pedro M. Cátedra & Eva B. Carro Carbajal, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas SEMYR Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006.

Pérez Castellano, Antonio y Baltanás, Enrique, “Cómo vive el romancero entre los gitanos de la provincia de Sevilla: Las familias Peña y Fernández”, en *El Romancero: Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, Pedro Piñero, Sevilla / Cádiz: Fundación Machado y Universidad de Cádiz, 1989.

Piñero, Pedro M. y Atero Burgos, Virtudes, “El romancero andaluz: a la búsqueda de sus rasgos diferenciales”, en *El Romancero: Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, Pedro Piñero, Sevilla / Cádiz: Fundación Machado y Universidad de Cádiz, 1989.

Piñero, Pedro M., *La niña y el mar: Formas, temas y motivos tradicionales en el cancionero hispánico moderno*, Madrid / Fráncfort, Iberoamericana, Vervuert, 2010.

Quilis, Antonio, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1993.

Reyes Cano, Rogelio, “Bécquer y el mundo del flamenco”, *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 38 (2010).

Rodríguez Marín, Francisco, *La copla: Bosquejo de un estudio folklórico*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, 1910.

Ruiz Aguilera, Ventura, “Sobre la colección de cantares atribuidos al vulgo”, *Revista Hispano-Americana* (27 noviembre de 1866).

Sánchez-Prieto, Juan María, “Los desafíos del ‘giro performativo’: el modelo de Alexander y la pervivencia de Turner”, en *Giros narrativos e historias del saber*, Faustino Oncina & Elena Cantarino, Madrid, Plaza y Valdés, 2013.

Scheidung, Oliver, “Intertextualität“, en *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Astrid Erll & Ansgar Nünning, Berlín / Nueva York, De Gruyter, 2005.

Soler Díaz, Ramón, “Antonio Mairena: Seis modos de elegir las letras de sus cantes”, *Revista de Investigación sobre Flamenco ‘La Madrugá’*, 11 (2014).

Soria Olmedo, Andrés, “La depuración de la mirada: en torno al neopopularismo en Rafael Alberti”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486 (1990).

Steingress, Gerhard, *Sociología del cante flamenco*, Jerez, Centro Andaluz de Flamenco, 1993.

Suárez Ávila, Luis, “Jaleos, gilianas, versus bulerías”, *Revista de Flamencología*, 20 (2004).

_____, “Poética y tradición de los romances de los gitanos andaluces: ‘El Lebrijano’, un caso de fragmentismo y contaminación romancística”, *Culturas Populares: Revista Electrónica*, 2 (2006).

_____, “Flamenco: motivación metonímica y evolución cultural del nombre de los gitanos y de su cante”, *Culturas Populares: Revista Electrónica*, 7 (2008).

_____, “La memoria viva, el olvido y el fragmentismo, poderosos agentes fundacionales del flamenco”, *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 38 (2010).

Vadillo Comesaña, Juan Manuel, *La poesía y el flamenco (de Augusto Ferrán a Luis Rius)*, Tesis Doctoral, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

Vergillos Gómez, Juan, *Conocer el flamenco: Sus estilos, su historia*, Sevilla, Signatura, 2002.

Verweyen, Theodor & Witting, Gunther, “Cento”, en *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Klaus Weimar et al., Tomo 1, Berlín / Nueva York, De Gruyter, 2007.

Zoido Naranjo, Antonio, *La prisión general de los gitanos y los orígenes de lo flamenco*, Mairena del Aljarafe, Portada, 1999.

Zumthor, Paul, *Introducción a la poesía oral*, trad. Concepción García-Lomas, Madrid, Taurus Humanidades, 1991.

LORCA COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN PARA EL BAILE FLAMENCO

Juan Vergillos
-Premio Nacional de Flamencología-

RESUMEN / ABSTRACT

La relación de Lorca con el flamenco ha sido analizada en cientos de trabajos, sobre todo en relación al cante. Pero esta es la primera vez en la que se hace un acercamiento sistemático a todos los trabajos que, desde el baile jondo, han adaptado la obra del granadino o se han inspirado en su figura. Un recorrido que se inicia con su *comadre* Encarnación López Júlvez, la Argentinita, y que se detiene en la importante aportación de autores míticos como Antonio Gades, Mario Maya o Canales. Por un lado, Lorca fue colaborador directo de bailaores como La Argentina, La Argentinita o Rafael Ortega. Por otro, su figura fue la inspiración de obras maestras de la coreografía jonda como *Bodas de sangre*, *Amargo* o *La casa de Bernarda Alba*. Menos conocida, aún, es la influencia que su poesía ejerció en artistas como Antonio Ruiz Soler o José Granero, que aquí analizamos pormenorizadamente. Su figura sigue inspirando hoy, 83 años después de su muerte, a bailaores como Rubén Olmo o Rafael Estévez.

Lorca's relationship with flamenco has been analyzed in hundreds of works, especially in relation to *cante*. But this is the first time that a systematic approach is made to all the works that have adapted the work of the Granadian writer or have been inspired by his figure from the *jondo* dance. A route that begins with his *comadre* Encarnación López Júlvez, la Argentinita, and stops at the

important contribution of mythical authors such as Antonio Gades, Mario Maya or Canales. On the one hand, Lorca was a direct contributor to flamenco dancers such as la Argentina, la Argentinita or Rafael Ortega. On the other hand, his figure was the inspiration of masterpieces of *jondo* choreography such as *Bodas de sangre*, *Amargo* or *La casa de Bernarda Alba*. At the moment, less well-known is the influence that his poetry exerted on artists such as Antonio Ruiz Soler or José Granero, which we analyze here in detail. His figure continues to inspire today -83 years after his death- to flamenco dancers such as Rubén Olmo or Rafael Estévez.

PALABRAS CLAVE

Lorca, la Argentinita, Gades, Canales, *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba*, baile flamenco.

KEY WORD

Lorca, la Argentinita, Gades, Canales, *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba*, flamenco.

LA ARGENTINITA

El vínculo de Federico García Lorca con la pareja formada por Encarnación López la Argentinita e Ignacio Sánchez Mejías es la fuente de la relación de Lorca con artistas como el cantaor Manuel Torre o el bailaor Rafael Ortega, cuyos dichos y hechos, según José Javier León¹, están en la base de la teoría estética flamenca de Lorca y de su conferencia más famosa, *Juego y teoría del duende*. No disponemos de una monografía sobre una de las bailaoras más importantes de la historia de España, la Argentinita. El trabajo de esta bailaora está en el origen de las obras de Antonio Ruiz Soler, la propia Pilar López y, más adelante, Antonio Gades, Mario Maya y José Granero. Es decir, del teatro flamenco o ballet flamenco, también llamado con el tiempo clásico español, que La Argentinita, junto con Antonia Mercé *La Argentina*, definieron en los años 20 y 30. Eso sí, ninguna de las dos bailaoras usó esta denominación. La compañía de La Argentina se llamó *Ballets Spagnols* y la de Encarnación López *Compañía de Bailes Españoles*.

El bailaor Rafael Ortega es el inspirador de *Juego y teoría del duende*. Ello es irrefutable si admitimos la corrección de Javier León respecto a la lectura tradicional, llevada a cabo por todos los editores, del texto de *Juego y teoría del duende*: los Floridas, según aclara León, son en realidad los Guarriros:² hablamos de la familia Ortega a la que pertenecía el propio Rafael Ortega y en la que debemos consignar los nombres de Gabriela Ortega y Rita Ortega, hermanas y bailaoras gaditanas, y el mismísimo Antonio Monge Rivero el Planeta, el primero de los cantaores que reconoce la historia de lo jondo, así como de Luis Alonso, uno de los primeros bailaores que podemos considerar flamencos, hermano por cierto de el Planeta. Rafael Ortega Monge fue una de las fuentes de inspiración de las teorías jondas de Lorca, y familia además de los Gallos, saga de toreros insignes que triunfaban en la década de los 20 y 30 y que tuvieron también sus relaciones con la Argentinita. Una familia flamenca, torera, cantaora, bailaora y carnicera. Rafael Ortega, personaje singular, bailaor gitano y amanerado que fue, según León, no sólo el inspirador de muchos aspectos de las teorías lorquianas, también su informante directo.³

León señala que la auténtica inmersión de Lorca en el flamenco, su relación con Manuel Torre, la Niña de los Peines y compañía, le fue dada por su amistad con Sánchez Mejías, que cambia su visión de lo jondo expresada en 1921 en *Importancia histórica y artística del primitivo cante andaluz, llamado Cante Jondo*. El encuentro con el torero se produce en 1927, año tan señalado en la vida de las letras hispánicas. Lorca, Sánchez Mejías y la Argentinita coincidieron en Nueva York en 1930 y, según León, allí encontramos el germen remoto de *Juego y teoría del duende*, que es la conferencia que sobre su arte pronunció el torero en la Universidad de Columbia⁴.

La primera copia mecanografiada de *Juego y teoría del duende* viajó el año pasado de Madrid a Granada. Y viajó con el resto del legado lorquiano, manuscritos, dibujos, partituras, etcétera, que finalmente reposa, para estudiosos y visitantes, en el Centro Federico García Lorca. Se trata de 14 páginas con correcciones autógrafas del propio poeta. El manuscrito original, según señala León⁵, se redactó a bordo del buque *Conte Grande* que trasladó a Lorca hasta Buenos Aires en octubre de 1933 y la copia mecanografiada se hizo

2 Ibidem, págs. 106-112.

3 Ibidem, pág. 102.

4 Ibidem, pág. 16.

5 Federico García Lorca, *Juego y teoría del duende*, ed. de José Javier León, Sevilla, 2018, pág. 22.

1 José Javier León, *El duende, hallazgo y cliché*, Sevilla, 2018, pág. 217.

en el Hotel Castelar de la capital argentina, días antes del 20 de octubre en que definitivamente se pronunció la conferencia ante el abigarrado público porteño de la Asociación de Amigos del Arte. No cabe duda de que Federico García Lorca (1898-1936) es el más flamenco de los poetas. Tanto es así que dedicó todo un volumen de versos al tema, *Poema del cante jondo*, escrito en 1921 y corregido y editado en 1931, en el que hace una estilización lírica del sentimiento de las soleares, las seguiriyas, las peteneras, las saetas, todos ellos géneros literarios y musicales flamencos, y de personajes como Silverio Franconetti o Juan Breva, figuras decimonónicas del cante. Por su parte, el *Romancero gitano* (1928) también está trufado de flamenquismo y gitanismo, aunque no hay referencias directas a lo jondo. Lorca desarrolló su propia teoría estética del flamenco en dos conferencias, *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz, llamado Cante Jondo* (1922), y *Juego y teoría del duende* (1933). En esta última podemos leer que los “soníos negros” de los que hablaba el cantaor Manuel Torre para definir el arte flamenco auténtico, “son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte”⁶. Señala que el auditorio flamenco más cabal, más entendido, más habituado, no pide formas sino “tuétano de forma, música pura con el cuerpo sucinto para poder mantenerse en pie”⁷. Y continúa: “el duende no llega si no ve la posibilidad de muerte”⁸. En *Importancia histórica...*, por su parte, afirmó que las gentes andaluzas “se valen de los cantaores para dejar escapar su dolor y su historia verídica”⁹. Lorca fue amigo íntimo de la Argentinita, con la que grabó cinco pizarras de doble cara en 1931, acompañándola al piano, con las canciones populares que el propio poeta recopiló y armonizó¹⁰. La grabación fue un auténtico éxito en la época de la Segunda República y durante la Guerra Civil. Ambos ejércitos cantaron en las trincheras, con letras diferentes, alusivas al momento bélico, las mismas melodías que habían aprendido en la radio. Lorca intervino en el guión de uno de los espectáculos de la Argentinita, *La romería de los*

6 Ibídem, pág. 126.

7 Ibídem, pág. 129.

8 Ibídem, pág.133.

9 Federico García Lorca, *Obras*, ed. de Miguel García-Posada, VI, pág. 226.

10 Hay edición digital en *Colección de canciones populares antiguas*, Federico García Lorca-La Argentinita, Sonifolk, 1990.

cornudos (1933). Esta obra se inspira en la romería de Moclín (Granada) en la que se basará Lorca para componer también su *Yerma*. También colaboró en *Las calles de Cádiz* (1933), otra obra de la compañía de la Argentinita, con libreto del propio Sánchez Mejías, con el pseudónimo de *Jiménez Chavarri*, y supervisión de Lorca. La bailaora había participado como actriz en el estreno en el Teatro Eslava de Madrid de *El maleficio de la mariposa* (1920), la primera y fallida, al menos respecto a la recepción crítica, experiencia de Lorca en las tablas, incorporando al personaje protagonista, la mariposa, que muere bailando en el final de la obra. Ese mismo año el toro Bailaor acaba con la vida del amante de la Argentinita, Joselito el Gallo, en Talavera de la Reina. A raíz de esta tragedia personal la bailaora se marcha a Buenos Aires e inicia su carrera en Sudamérica. A su regreso a España, su nuevo amante es Ignacio Sánchez Mejías, cuñado de Joselito, un hombre casado que no estaba dispuesto a abandonar a su familia, o no podía, porque en ese momento no existe el divorcio en España. De ahí el encuentro de Sánchez Mejías con Lorca y otros intelectuales. Encarnación López Júlvez, amante de Ignacio Sánchez Mejías, es la dedicatoria de la famosa elegía que Lorca escribió al torero, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1934) una de las cumbres de la lírica hispana. La Argentinita estrenó *El Café de Chinitas*, su homenaje al poeta, en el Nueva York de 1943, con telones de Dalí. La obra se basa en una de las famosas canciones que grabaron juntos en 1931. El Ballet Nacional de España hizo una reconstrucción parcial de esta obra en 200; se hizo una réplica de los telones originales, que se conservan en Nueva York. Pero el resto de elementos: dramaturgia, música y coreografía, en este caso a cargo de José Antonio, son completamente nuevos. De hecho, en esta versión de la obra aparecen Lorca, la Argentinita y Sánchez Mejías como personajes.

Lorca también tuvo amistad con Antonia Mercé la Argentina sobre cuyo arte pronunció una conferencia en Nueva York (1930), y con los famosos cantaores Niña de los Peines y Manuel Torre, citados ambos en *Juego y teoría del duende*. En esta conferencia define a la Niña de los Peines como “voz de plata fundida”.¹¹ El *Poema del cante jondo* está dedicado a Torre. Fue también uno de los impulsores del Concurso de Cante Jondo celebrado en Granada en 1922, que es el modelo de todos los concursos y festivales que se han dado y se dan en la geografía flamenca.

11 F. García Lorca, *Juego y teoría del duende*, 2018, pág. 128.

LA ROMERÍA DE LOS CORNUDOS

Basada en una idea de Federico García Lorca, la misma que luego le llevaría a componer *Yerma* (1934), uno de los hitos de su producción, *La romería de los cornudos* se estrenó originalmente en 1933. Fue la compañía de la Argentinita la encargada de aquella primera representación escénica. El argumento lo escribió otro de los grandes escritores vanguardistas del momento, el también dramaturgo Cipriano Rivas Cherif. La música la compuso Gustavo Pittaluga, destacado miembro del Grupo de los 8, que ya había trabajado para Antonia Mercé *La Argentina*. De hecho, la primera versión de *La romería de los cornudos*, para piano, baile y castañuelas, la estrenó en concierto Antonia Mercé en 1930. Rivas Cherif también había escrito en 1927 para Mercé *El contrabandista* y *El fandango del candil*. Los telones de *La romería de los cornudos* los puso el escultor Alberto Sánchez y para la reposición de la obra en Fundación Juan March en 2018 se hicieron reproducciones a escala de los originales que se conservan en el Museo Reina Sofía. Sánchez colaboraría también en La Barraca, el proyecto de teatro popular itinerante de Lorca, así como en la primera representación de *Yerma*.

La coreografía original de *La romería de los cornudos* corrió a cargo de Encarnación López Júlvez la Argentinita que encarnó en el estreno el papel principal de Sierra. En esta representación estuvo también Pilar López, hermana de La Argentinita, en el papel de María la Luz; Rafael Ortega incorporó a Chivato y la veterana bailaora de los cafés cantantes sevillanos Malena Seda la Malena dio vida al personaje de La Ventera. Durante la Guerra Civil, la Argentinita, horrorizada por el asesinato de Lorca, huyó de España para no volver. Lo hizo fugazmente tras la posguerra, intentando, infructuosamente, recuperar algo del rico patrimonio que se dejó en su huída de España. En 1938 se instala en Nueva York y en el país norteamericano *La romería de los cornudos* tendría una segunda vida con una versión estrenada en 1942 en Cleveland a cargo del Ballet Russe de Montecarlo en una nueva coreografía que firma Pilar López. Esta versión fue filmada en 1944 durante una representación en Nueva York. La Fundación Juan March rescató en 2018 esta obra con una reposición y una exposición en su sede de materiales relacionados con *La romería de los cornudos* que incluyen la mencionada filmación. En 1956 el Ballet de Pilar López, ya de vuelta en España, hizo una tercera versión de esta obra. La que firma en 2018 Antonio Najarro como coreógrafo para la Fundación Juan March es, por tanto, la cuarta versión, y tercera coreografía,

de la misma. El por entonces director del Ballet Nacional aseguró no haber visto la filmación del Ballet de Montecarlo para así tener plena libertad de inspiración. Así que, aunque se conserva el argumento de la obra, la partitura de Pittaluga y los telones de Alberto Sánchez, la coreografía de la Argentinita se ha perdido irremediamente. Algo queda sin duda en la versión de Pilar López. Cuando la obra se repone en Estados Unidos, con la compañía de la Argentinita en descomposición a consecuencia de la guerra, lo ha de hacer una compañía clásica académica y por eso fue Pilar López la encargada de elaborar una nueva coreografía. No obstante la coreografía que aparece en la filmación, pese a estar adaptada para un ballet clásico, adaptación que llevó a cabo Pilar López, es estrictamente flamenca: no hay zapateados ni castañuelas, no podía haberlos, pero sí vueltas quebradas, giros de muñeca, embotados... *La romería de los cornudos* es un ballet flamenco. Esta película del Ballet de Montecarlo es lo más cercano que tenemos a un ballet flamenco anterior a la Guerra Civil, ya que tampoco tenemos filmaciones completas de las obras de la Argentina. De ahí la importancia enorme de esta grabación para restaurar nuestro patrimonio jondo. Porque, desafortunadamente, tampoco contamos con las coreografías de *El Café de Chinitas*, como hemos dicho antes, y tampoco de otras obras de la bailaora como la mencionada *Las calles de Cádiz* o su propia versión de *El amor brujo* (1933).

ANTONIO RUIZ SOLER

Antonio Ruiz Soler (Sevilla, 1921-Madrid, 1996) fue el primer bailaor, tal vez el primer flamenco, junto con su pareja de baile Rosario, en acordarse de García Lorca en la posguerra española. De su época con Rosario datan sus primeras versiones de las canciones populares recogidas por Lorca, que cantaba Rosario¹²: *El zorongo gitano* y *Café de Chinitas* en 1948, estando aún en Estados Unidos¹³ y *Debajo de la hoja*, *Anda jaleo* y *Los cuatro muleros* en 1952.¹⁴ Teresa Martínez de la Peña cree que los cinco números de las *Canciones populares antiguas* de la pareja de bailarines estaban ya en su repertorio

12 Salama Benarroch, R., *Rosario*, 1997, págs. 54-55; Blas Vega, J., *50 años de flamencología*, 2007, pág. 253.

13 Blas Vega J. y M. Ríos Ruiz, *Diccionario enciclopédico*, 1988, pág. 29.

14 *Ibidem*, pág. 30; Arriazu, S., *Antonio el bailarín*, 2006, pág. 128; Salama Benarroch, R., 1997, pág. 34.

norteamericano.¹⁵ El propio Antonio en sus *Memorias de viva voz* da cuenta de una actuación de 1952 en el Teatro Champs Elysées que incluía el número “*Cuatro canciones del siglo XVIII*. Eran *Los cuatro muleros*, *El zorongo gitano*, unos fandangos y tres sevillanas”.¹⁶ El título de la obra remite a las *Sevillanas del siglo XVIII* incluidas en las *Canciones populares antiguas* de Lorca-La Argentinita: cabe la posibilidad, por tanto, que dichas sevillanas estuvieran incluidas en el número. Un guiño al *zorongo gitano* podemos encontrar en la coreografía *El hombre y la estrella*,¹⁷ incluida en la película *Niebla y sol* (1951) de José María Forqué en la que aparecen los dos artistas, Rosario y Antonio. En *La nueva Cenicienta* (1964), de George Sherman, que protagonizó el bailar, ya separado de Rosario, con Marisol, encontramos el *Zorongo gitano* y *Anda jaleo* cantados por Marisol y bailados por ambos. En el ballet *La Taberna del Toro* (1956) se incluyen nuevas versiones de *El Café de Chinitas*, el *zorongo gitano*,¹⁸ *Anda jaleo*,¹⁹ *Debajo de la hoja*²⁰ y *Los cuatro muleros*²¹: son obras que acompañaron, por tanto, a los dos artistas, toda su vida. De hecho *La Taberna del Toro* es una sucesión de estampas flamencas tradicionales, en la línea de lo que Antonio hacía con Rosario, en donde el papel de Rosario es asumido, sucesivamente, en las diferentes versiones de

15 Martínez de la Peña, T., “El Ballet Flamenco II”, en Miguel Roperio y José Luis Navarro (eds.), *Historia del Flamenco*, 1996, IV, págs. 16-17.

16 Arriazu, S., 2006, pág. 128; véase también Pedro Fuentes-Guío, *Antonio, la verdad de su vida*, 1990, pág. 144.

17 S. Arriazu, S., 2006, pág. 120.

18 Estos dos números aparecen como parte de *La Taberna del Toro* en el libro de Juan Gyenes, *Antonio, el bailarín de España*, Bilbao, Taurus, 1964, págs. 74-75, 80 y 103.

19 Aparece en el folleto del programa de mano de la actuación de Antonio y su Ballet Español en el IV Festival Internacional de Sevilla el 22-9-1957 como parte de *La Taberna del Toro*, interpretada por Carmen Rojas. Véase Luis Soler Guevara y Ramón Soler Díaz, *Los cantos de Antonio Mairena*, Sevilla, Tartessos, 2004, pág. 135. También aparece en un ep de Columbia de 1957, Antonio, *Seguiriyas gitanas*, *Anda jaleo*, *Romance*, *Cantiñas de Cádiz*; lo interpreta Carmen Rojas; por su parte Rosario lo interpreta, a voz y castañuelas, en el ep de 1962, *Rumores de la Caleta*, *Zorongo*, *Anda jaleo*, *El carril del Puerto*, publicado por Belter. La grabación de Antonio se puede escuchar en <https://www.youtube.com/watch?v=bfc7n991irY> (consultado el 6-6-2019), y las de Rosario en <https://www.youtube.com/watch?v=g4hUV2IsXLA> (consultado el 6-6-2019).

20 *Suite Iberia*, *Fantasia Galaica*, *La taberna del toro*, Antonio y su Cuerpo de Baile, Homokord Records, 2011 (grabación original realizada en 1957-1958).

21 *La Taberna del Toro*, Antonio y su Ballet Español, programa emitido por Televisión Española en 1974, dirigido por José A. Páramo. Disponible en *Antonio: genio y figura*, Metrovideo, 1996.

la obra que presentó entre 1956 y 1974, por Carmen Rojas, Rosita Segovia o Luisa Ortega.

En 1956 el Ballet Español de Antonio estrena, entre otras obras, *Cerca del Guadalquivir* sobre los poemas *Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla* y *Muerte de Antonio el Camborio* incluidos en el *Romancero gitano*.²² El título del ballet está sacado de un verso del segundo de los poemas mencionados. Los papeles principales estaban interpretados por Antonio como el Camborio, Paco Ruiz, Antonio de Ronda, Jesús Reyes y Pepe Soler como los cuatro primos Heredias, Carmen Rojas, Carmen Rollán, Ana María y Graciella Vázquez como sus cuatro novias, Rodolfo Otero, Rafael Gómez, Fernando García, Marcos Alvar y Ángel Díaz como los guardia civiles y Victoria Eugenia, Theresa Maizal, Adelina López, María Luisa Martín y Dorita Lucas como Gotas de sangre. El cante lo puso Pepe Fuentes y las guitarras Manuel Morao, José Giménez y Sebitas. La coreografía la firma Antonio y el vestuario Carlos Viude.²³

En 1978 Antonio, con 57 años, inicia una última gira, de despedida, con, entre otras, algunas coreografías de inspiración lorquiana: *La casada infiel* con música de Emilio de Diego, sobre el poema homónimo del *Romancero gitano*, una obra que en 1980 repondría el Ballet Nacional, precisamente cuando la institución estaba dirigida por Antonio²⁴; y *Sangre derramada* sobre el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.

ANTONIO GADES

Antonio Gades es el nombre artístico, por voluntad de Pilar López, en cuya compañía se inició, de Antonio Esteve Ródenas (Elda, 1936-Madrid, 2004). En 1974 la compañía de Gades estrena *Bodas de Sangre*, basada en la tragedia homónima de Federico García Lorca estrenada en 1933. La obra de Gades tuvo una versión cinematográfica rodada en 1981 por el director Carlos Saura.²⁵ Los papeles principales corren a cargo del propio Antonio Gades, como Leonardo, Cristina Hoyos, novia, Juan Antonio Jiménez, el novio, Marisol, etc.. La música es del guitarrista flamenco, de la compañía

22 J. Gyenes, 1964, págs. 63-68 y 103.

23 Carracedo, B., *Rodolfo Otero*, 2017, pág. 53.

24 Navarro García, J. L., *El ballet flamenco*, 2003, pág. 293.

25 Saura, C., *Bodas de sangre*, Gran Vía Musical/Suevia, 2004.

de Gades, Emilio de Diego y el libreto de Alfredo Mañas. Los decorados, de Francisco Nieva. Es sin duda la obra cumbre de Gades con momentos para la historia, como el paso a dos de la novia y Leonardo, las fotos de boda, donde utiliza la técnica cinematográfica de la foto fija, la huída a caballo o el duelo final a cámara lenta, asimismo de sabor cinematográfico. La música incluye tarantas, bulerías, petenera, zapateado, tangos, seguriya, nana y pasodoble. Gades consigue comunicar la compleja trama de la obra teatral con el uso exclusivo del lenguaje corporal del ballet flamenco. Un regreso al teatro y al ballet flamenco, esto es, contar una historia con las técnicas del baile jondo, como antes habían hecho la Argentina y la Argentinita. *Bodas de sangre* es la obra cumbre del ballet flamenco y sin duda la mejor trasposición de una obra de Lorca al lenguaje del baile jondo.

MARIO MAYA Y JOSÉ GRANERO

Mario Maya (Mariano Maya Fajardo, Córdoba, 1937), presentó en 1984 el cuarto espectáculo de su compañía, titulado *Amargo*, basado en los poemas *Diálogo del Amargo* del *Poema del cante jondo*, fechado el 9 de julio de 1925²⁶ y *Romance del Emplazado* del *Romancero gitano*. Se da la coincidencia de que por las mismas fechas, primeros ochenta, José Granero presentó la obra *Diálogo del Amargo*,²⁷ para el Ballet Español de Madrid (1981-84), fundado por él con miembros del GIAD (Grupo Independiente de Artistas de la Danza), grupo formado en torno a Antonio Gades cuando este fue cesado como director del Ballet Nacional. En la obra coreografiada por Granero, José Antonio hacía el papel de Jinete-caballo y Candy Román el de Amargo. La música es de Emilio de Diego.²⁸ Según Navarro García el nombre de la obra de Granero es *El Amargo* con lo que se acentuaría aún más la relación con la obra de Maya que en 2005 retomó su antiguo *Amargo* con el título de *Diálogo del Amargo*. Por otra parte, parece ser que Maya presentó

26 No pertenecía al manuscrito original del *Poema del cante jondo*; véase, Federico García Lorca, *Poema del cante jondo. Romancero gitano*, ed. de Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra, 1992, pág. 220.

27 http://www.españaescultura.es/es/artistas_creadores/jose_granero.html (consultado el 23-5-2019).

28 Navarro García, J. L., *Paso a dos*, 2004, pág. 200.

una temprana muestra de la propuesta en 1980.²⁹ El Güito presentó también en 1982 la obra *Diálogos del Amargo* con él mismo como Amargo y Carmen Cortés en el doble papel de Madre-Amante.³⁰ Maya presentó también la obra *Los flamencos bailan y cantan a Lorca* (1997) con el propio bailaor como solista y un elenco formado por Belén Maya, Rafaela Carrasco, Israel Galván y Rafael Campallo. El cante lo pusieron Arcángel, Segundo Falcón, la Tobala y Fernando Terremoto y el toque Pedro Sierra y Jesús Torres.³¹ Es posible que Maya se inspirara en la obra discográfica *Los gitanos cantan a Federico García Lorca* (1994), producida por Ricardo Pachón. Cuando murió preparaba un espectáculo sobre el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.³²

Amargo es la primera obra en la que Mario Maya vuelve la mirada hacia la literatura de la edad de plata como fuente de inspiración después de haber trabajado con poetas contemporáneos como Pepe Heredia Maya (*Camelamos naquerar*, 1976) y Juan de Loxa (*Ay, jondo*, 1977). Los papeles principales están interpretados por Mario Maya, Juan de los Reyes y José el Lele. La obra se retomó en 2001 para su reestreno en el Festival de Jerez con Rafael de Carmen como Amargo, Beatriz Marín como la Amante del Amargo y Esperanza Fernández como la Madre³³. En la tercera reposición, con el título de *Diálogo del Amargo*, de 2005, que se presentó en el Festival de Música y Danza de Granada, participan Diego Llori (Muerte), Juan Andrés Maya (Amargo), Conchi Maya (Amante) y Rafaela Gómez (Madre)³⁴. Aunque no existe un registro en vídeo de la obra, sí que se editó una grabación sonora, en 1986.³⁵

29 http://www.españaescultura.es/es/obras_culturales/el_amargo.html (Consultado el 29-5-2019). En 1986 presentó otra versión en el Teatro de la Comedia de Madrid con José y Carmela Greco, Hiniesta Cortés y Belén Maya, entre otros intérpretes. Véase https://elpais.com/diario/1986/05/22/cultura/517096810_850215.html (consultado el 29-5-2019) y https://elpais.com/diario/1986/05/22/cultura/517096801_850215.html (consultado el 29-5-2019). Es decir, fue una obra que acompañó a Maya toda su vida.

30 Navarro García, J. L., 2004, pág. 291.

31 *Abc de Sevilla*, 29-10-1997, pág. 59.

32 *Diario de Sevilla*, 17-7-2005, p. 53. Maya acariciaba el proyecto al menos desde 1997 ya que el mismo aparece mencionado en la entrevista del *ABC de Sevilla* referida en la nota anterior.

33 https://elpais.com/diario/2001/02/27/cultura/983228413_850215.html (consultado el 29-5-2019).

34 *Diario de Sevilla*, 23-7-2005, pág. 53.

35 Mario Maya, *Amargo*, Pasarela, 1986; Participan como cantaores el Extremeño, Rafael de Alcalá y Esperanza Fernández y como guitarristas Paco Jarana y Melchor Santiago. Mario Maya

OTROS

En 1997 Antonio Canales, sin duda el bailarín más influyente de su generación, presentó en el teatro Apolo de Madrid su versión de *La casa de Bernarda Alba* (1936), la última tragedia escrita por Federico García Lorca. La dirigió el especialista Lluís Pascual, que puso también las luces, el vestuario, la escenografía y el guión. Canales interpretaba al personaje principal acompañado por Pol Vaquero como Adela, David León como Poncia, Óscar Valero como Martirio, Juan de Juan como Magdalena, Rafael Peral como Angustias y María la Coneja como María Josefa.³⁶ Es una de las grandes creaciones del bailarín, tanto como intérprete como en su faceta de coreógrafo, siempre acentuando el elemento flamenco tradicional, a su forma hiperrítmica y frenética de concebirlo y, en esta ocasión, transmitiendo a la perfección el ambiente sombrío y opresivo del original lorquiano. Este texto fue objeto de una temprana adaptación a cargo del bailarín y coreógrafo flamenco nacido en Ecuador Rafael Aguilar que la estrenó en 1963 con el título de *El rango*. En 1979 *El rango* se repuso para el Ballet Nacional de España con Antonio Gades interpretando a Bernarda Alba.³⁷

Dime (2002), de Javier Barón, pretende ser un intento de reconstrucción de una “comedia andaluza, de la vega granadina, con cantaores” que anuncia Lorca entre sus proyectos en una entrevista de 1936, poco antes de su muerte. *Poeta en Nueva York* (2002) es una vistosa propuesta de la compañía de Rafael Amargo sobre el poemario homónimo del granadino. Cristina Hoyos estrenó con su propia compañía *Yerma* (2003), con música de José Luis Rodríguez y dirección de escena de José Carlos Plaza, y al frente del Ballet Flamenco de Andalucía, *Romancero gitano* (2006), dirigida también por Plaza y con música de Pedro Sierra, y *Poema del cante jondo* (2009). Por cierto que *Yerma* fue objeto de un montaje previo a cargo de la compañía de Rafael Aguilar en 1987-88.³⁸ Sara Baras hizo su *Mariana Pineda* en 2006 “sobre una idea de Federico Gar-

cía Lorca” según constaba en el programa de mano de la propuesta.³⁹ Carmen Cortés ha montado *A Federico* (1995), *Yerma* (1996), dirigida por Nuria Espert, otra especialista lorquiana, *Así que pasen 100 años* (1998), con motivo del centenario del nacimiento del poeta, y *Mujeres de Lorca* (2006). Rubén Olmo montó para el Ballet Flamenco de Andalucía *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (2013), una propuesta hiperrealista en la que el bailarín se mete en la piel del torero interpretando su agonía y muerte. En 2015 se estrenó la ópera *El público* del compositor Mauricio Sotelo, sobre la obra homónima de Lorca, con los cantaores Arcángel y Jesús Méndez, el guitarrista Cañizares y el bailarín Rubén Olmo.

Otros montajes de interés basados en textos lorquianos son *Los caminos de Lorca* (2004), *Vamos al tiroteo* (2009), *Tierra Lorca* (2016), estos dos últimos sobre las *Canciones populares* y coreografía de Rafaela Carrasco; *Federico según Lorca* (2011) de Eva Yerbabuena, *Lorca, muerto de amor* (2016) de David Morales y *Flamencolorquiano* (2018) de Rafael Estévez y Nani Paños para el Ballet Flamenco de Andalucía con textos de *Doña Rosita la soltera, Juego y teoría del duende, Anaglifos, Canciones populares antiguas, Romancero gitano, Poema del cante jondo, Poeta en Nueva York, La niña que riega la albahaca, Los títeres de cachiporra, Así que pasen cinco años* e, incluso, de conferencias y entrevistas. *Afeto* (2019) de la Compañía Ale Kalaf, e inspirada en las cartas de Lorca a Eduardo Rodríguez Valdivieso, es, hasta el momento, la última incorporación a esta larga lista de obras de danza flamenca basadas en algún aspecto la obra de Federico García Lorca.

figura como autor de la música que incluye jaleos, nana, soleá, granaína, verdiales, bulerías, romance por soleá, alegrías, bulerías al golpe y adagio flamenco, sobre textos lorquianos.

36 https://elpais.com/diario/1997/11/20/cultura/879980414_850215.html (consultado el 30-5-2019).

37 Navarro García, J. L., 2004, pág. 211.

38 *Ibidem*, pág. 213.

39 Sara Baras, *Mariana Pineda*, Sony, 2003.

/BIBLIOGRAFÍA/

Arriazu, Santy, *Antonio el bailarín: memorias de viva voz*, Barcelona, Ediciones B, 2006.

Blas Vega, José, *50 años de flamencología*, Madrid, El Flamenco Vive, 2007.

Blas Vega, José y Ríos Ruiz, Manuel, *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, Madrid, Cinterco, 1988, 2 vols.

Carracedo, Benito, *Rodolfo Otero: pasión por la danza*, Valladolid, Fuente la Fama, 2017.

García Lorca, Federico, *Juego y teoría del duende*, ed. de José Javier León, Sevilla, Athenaica, 2018.

_____, *Poema del cante jondo. Romancero gitano*, ed. de Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra, 1992.

_____, *Obras*, edición de Miguel García-Posada, Madrid Akal, 1994.

Gyenes, Juan, *Antonio, el bailarín de España*, Bilbao, Taurus, 1964.

Fuentes-Guío, Pedro, *Antonio, la verdad de su vida*, Madrid, Fundamentos, 1990.

León, José Javier, *El duende, hallazgo y cliché*, Sevilla, Athenaica, 2018.

Martínez de la Peña, Teresa, "El Ballet Flamenco II", en Miguel Roperó y José Luis Navarro (eds.), *Historia del Flamenco*, Sevilla, Tartessos, 1996, IV, págs. 11-39.

Navarro García, José Luis, *El ballet flamenco*, Sevilla, Portada, 2003.

_____, *Paso a dos de Terpsícore y Talía*, Sevilla, Portada, 2004.

Salama Benarroch, Rafael, *Rosario: aquella danza española*, Granada, Manigua, 1997.

Soler Guevara, Luis y Ramón Soler Díaz, *Los cantes de Antonio Mairena*, Sevilla, Tartessos, 2004.

/HEMEROGRAFÍA/

ABC de Sevilla, 29-10-1997; *Diario de Sevilla*, 17-7-2005; 23-7-2005; *El País*, 22-5-1986; 20-11-1997; 27-2-2001.

/DISCOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA/

Antonio, *Seguiriyas gitanas, Anda jaleo, Romance, Cantiñas de Cádiz*, Columbia, 1957.

Antonio y su Cuerpo de Baile, *Suite Iberia, Fantasía Galaica, La taberna del toro*, Homokord Records, 2011

Antonio y su Ballet Español, *Antonio: genio y figura*, Metrovideo, 1996.

Carlos Saura, *Bodas de sangre*, Gran Vía Musical/Suevia, 2004.

Federico García Lorca-La Argentinita, *Colección de canciones populares antiguas*, Sonifolk, 1990.

Maya, Mario, *Amargo*, Pasarela, 1986.

Rosario, *Rumores de la Caleta, Zorongo, Anda jaleo, El carril del Puerto*, Belter, 1962.

Sara Baras, *Mariana Pineda*, Sony, 2003.

/REGISTROS DIGITALES/

España es Cultura

http://www.españaescultura.es/es/artistas_creadores/jose_granero.html

http://www.españaescultura.es/es/obras_culturales/el_amargo.html

Youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=bfc7n991irY>

<https://www.youtube.com/watch?v=g4hUV2IsXLA>

LETRAS DE AYER Y HOY: **Perspectiva de un cantaor**

Edu Hidalgo
-Escuela de Ingeniería. Universidad de Sevilla-

RESUMEN / ABSTRACT

Reflexiones sobre la profunda relación que se establece entre el cantaor y las letras que interpreta desde la perspectiva de la propia experiencia.

Thoughts about the deep relationship established between a flamenco singer and the lyrics that he interprets from the perspective of his own experience.

PALABRAS CLAVE

Experiencia, performance, cantaor, interacción.

KEY WORD

Esperience, performance, flamenco singer, interaction

El artículo que sigue a continuación no está redactado por un escritor, poeta, periodista o articulista, ni siquiera por alguien experimentado en escribir sobre flamenco. Se trata, simplemente, de la visión personal de un ingeniero de formación y cantaor de vocación, sobre la importancia que la poesía y las letras han tenido y tienen en el repertorio flamenco, así como la obligación que los cantaores tenemos de mantenerlo y actualizarlo.

Hablar de flamenco es hablar, de una forma u otra, y con el permiso de regiones como (mi) Extremadura y Murcia, de la historia de Andalucía cantada. Decir que las letras que se cantan son muy importantes para el mensaje que se trata de transmitir no es nada nuevo, pero sí es necesario recordarlo de vez en cuando, para que no olvidemos que el flamenco no es solo cantar, tocar o bailar, sino transmitir: transmitir la esencia del texto, de las letras que se están cantando junto a aquello que el intérprete le añade y que es tan personal de cada uno.

Para continuar con esta reflexión sobre la importancia de las letras en el flamenco de antes, el de hoy y el que vendrá, es necesario poner el foco en qué tipo de poesía nos encontramos a la hora de cantar. Inicialmente, nos encontramos con la poesía popular, poesía del pópulo, poesía del pueblo, caracterizada por tratar temáticas universales o atemporales como el amor, el trabajo o las celebraciones de la vida cotidiana, a veces con estructuras métricas irregulares y rima asonante en la mayoría de los casos.

Otra de las características principales de la Poesía Popular es la transmisión oral, lo que da lugar a que para un mismo texto puedan aparecer muchas variantes o formas alternativas, tanto en su estructura literaria como en la forma musical que adopta, impregnándola de una identidad única. Esto ha sido históricamente un elemento muy importante para el flamenco, pues ha supuesto el germen o simiente que ha dotado al Flamenco de la impronta característica de una zona en particular (Sevilla, Cádiz, Lebrija, Jerez, Badajoz, etc.) o incluso de lo que comúnmente conocemos como *Casas Cantoras* (los Moneo, Los Peña, los Carrasco, los Mairena, etc.). Por tanto, podemos asegurar que la importancia de la poesía popular en el flamenco ha sido tal, que ha supuesto un punto de partida para muchas de sus distintas características *identitarias*.

Por otro lado, teniendo en cuenta que estamos ante una música —diríamos que mucho más que eso— netamente popular, y que el mismo pueblo cuenta con una forma de poesía que lo identifica, aparecen una serie de sinergias comunes que hacen que esta música y esta poesía estén obligadas a *entenderse*. Esto podría ser resumido según la siguiente frase: *El Flamenco: del pueblo, para el pueblo*.

Si bien los primeros pasos del Flamenco están inevitablemente ligados a la poesía popular, según va tomando cuerpo como género musical -volvemos a decir que mucho más que eso-, va adquiriendo nuevas formas, nuevos palos y nuevas letras que tratan de transmitir lo mismo que la poesía popular, pero, ahora, dotando de una importancia relevante no solo al mensaje de la letra,

sino a la estructura gramatical o métrica. Además, la terminología empleada, menos popular y más culta, y la capacidad poética de los creadores (ya poetas, no el pueblo) dan lugar a letras más complejas que en ocasiones exceden las temáticas habituales hasta el momento, utilizando abstracciones líricas y reflexiones de cierta complejidad filosófica.

Fui *piera* y perdí mi centro
y me arrojaron al mar.
Al cabo de mucho tiempo
mi centro volví a encontrar.

Como es de esperar, ahora el mensaje no es tan directo, sino que necesita de más atención e incluso, a veces, conocer la personalidad poética del autor. Podemos, entonces, hablar de poesía culta.

La inclusión de este tipo de letras más cultas en la literatura flamenca no son la causa de la evolución del repertorio flamenco sino más bien la consecuencia o resultado del proceso evolutivo de una música identificadora de un pueblo que cuenta con una riqueza intrínseca innegable, que emociona y que se convierte en un sentimiento común para aquellos que la conocen.

En este sentido, desde mediados del siglo XX, aparece como tendencia la adaptación de composiciones de poetas como Lope de Vega, Góngora, San Juan de la Cruz, Quevedo o ya poetas de la Generación del 27, como Lorca o Alberti, que se aproximan a la poesía popular y se incluyen dentro del repertorio flamenco.

Esto se produce por dos razones muy dispares: por un lado, la innegable calidad de los autores anteriormente citados y sus creaciones, lo cual invita a los cantaores a hacer ese ejercicio y, por otro lado, aparece la necesidad de innovar dentro del flamenco (hablamos de cantaor como profesión) adaptando dichos textos como justificación para crear un nuevo espectáculo y ofrecérselo al público.

Sin embargo, al igual que ocurre hoy día, en el siglo pasado el volumen de letras cultas del repertorio flamenco era mínimo y se continuaba apostando por el repertorio tradicional, mayormente popular. Esto es debido, quizás, a la necesidad que el Flamenco tiene de no perder su rasgo identitario más importante, el de música popular.

Como se comenta al inicio de este artículo, estamos ante una forma musical con unas características fundamentales tan arraigadas en el sur español que

hacen que aquello que no está dentro de su contexto histórico no puede adquirir ese aroma tan especial, ese sabor, esa *enjundia* que identifica al Flamenco. Nuestra música se ha alimentado siempre de lo popular, de lo que nace del pueblo y de todo lo que tiene que ver con Andalucía. Todo lo que se sale de ahí, con contadas excepciones que cumplen la regla, puede ser introducido, pero difícilmente perdurará y será cuestión de tiempo que caiga en desuso o en el olvido.

Cualquier cantaor o cantaora, al que se le presuponen las facultades necesarias para ejecutar el cante, puede introducir una nueva letra que cumpla con los requisitos métricos o literarios necesarios. Por tanto, cualquiera que tenga estas características, es susceptible de ser añadida al repertorio flamenco. Sin embargo, la permanencia de dicha letra en el conjunto flamenco solo podrá darse si el público (el pueblo) la identifica como suya si se siente identificado con su mensaje y consigue que esté en el día a día de los aficionados. Pero hay que tener en cuenta que la responsabilidad de que el mensaje de las letras llegue de la forma correcta al público no recae únicamente en dichas letras, sino también en la forma en que esta se interpreta, de lo cual se hablará más adelante.

Dentro del abanico de cantes, tenemos palos en los que las distintas estrofas constituyen una historia con unidad temática como puede ocurrir en la Mariana o la Milonga, por ejemplo. Por otro lado, están las letras de 3, 4 o 5 versos que contienen una historia completa, es decir, son una obra. Como ejemplo, tenemos los cantes por soleá, tientos, seguiriyas, malagueñas, etc. es este último caso el más habitual en el flamenco.

Es obligación del intérprete, desde mi punto de vista, hacer una selección de letras consistente y responsable para su repertorio en pro de hacer llegar al público un mensaje global con entidad suficiente. De esta forma se evita que el repertorio esté compuesto por una serie de letras inconexas, fruto de la improvisación menos profesional. Por suerte, esto es algo que ocurre cada vez con menos frecuencia, pero que ha existido a lo largo de la historia del flamenco.

Como en cualquier género musical, en el flamenco existe espacio para la improvisación siendo ésta, parte muy importante y diría casi necesaria dentro del espectáculo. No obstante, esta improvisación es fruto de la profesionalidad, espontaneidad y dominio del género del intérprete y en ningún caso consecuencia de no haber afrontado con la seriedad suficiente la preparación de la actuación.

Por otro lado, desde el origen del flamenco, la sociedad española en general y la andaluza en particular ha cambiado significativamente. Por tanto, parte de las letras populares cantadas a finales del Siglo XIX o durante el XX ha

quedado descontextualizada y no responde a la situación de la sociedad actual. Aunque nos pese a los flamencos, desde su creación, el corpus lírico flamenco ha estado cargado, especialmente los fandangos y cantes similares de los años 50 del siglo pasado, de letras machistas o que responden a un patrón ideológico patriarcal como consecuencia de la situación general (no solo flamenca) de la sociedad. Así, desde los inicios del flamenco han existido letras cargadas de romanticismos que, en opinión del que escribe, alimentan teorías exentas de rigor científico alguno y que hacen un flaco favor al flamenco tal y como lo conocemos hoy, llevándonos a una época separatista en el que los propios flamencos, lejos de remar en una dirección común, se enfrentan entre ellos (teorías en torno a lo payo y lo gitano, en torno a las clases sociales, entorno a Sevilla y Triana, Jerez y Cádiz, etc...). Si bien estas situaciones han podido existir en la realidad, la vía para enfocar el repertorio debería ser, y esto es otra opinión personal, desde un punto de vista conciliador y no desde la confrontación. No obstante, aunque las hay, este tipo de letras no son, ni mucho menos, abundantes, ni representativas de la realidad flamenca.

Porque tú eres paya y yo soy gitano
tu gente reniega de mí.
Me dicen que me vaya
y no es nada decente,
si son tan buenos cristianos,
que piensen así.

Por todo ello es nuestra responsabilidad, la de los cantaores, actualizar nuestros repertorios, en mi opinión, basándonos en lo que tiene carácter popular, pero huyendo de letras que transmitan un mensaje arcaico, machista o nocivo.

De la misma forma que las letras de un poeta pueden identificarlo, se dan y se han dado innumerables casos en el Flamenco en el que el repertorio cantado identifica unívocamente al artista. Existen ejemplos en los que el binomio formado por el cantaor y las letras ha resultado perfecto en tanto que el cantaor enriquece a las letras y las letras enriquecen al cantaor. De esta forma, se han dado casos en los que la unión entre los cantaores y las letras era tan fuerte que la temática no solo era constante (en el buen sentido) sino que, además, todo lo que se saliera de eso, dejaba dicho binomio incompleto. Podemos destacar como ejemplos representativos como el Carbonerillo y sus letras al amor o la pena, el Torta o Luis de la Pica y sus letras *bohémias* o el Pinto y

sus letras cargadas de emoción utilizando a la Madre como elemento venerado, algo común en el Flamenco.

Una época muy importante para el Flamenco fue la posguerra española en la que, al igual que en el resto de la sociedad, entre los artistas había simpatizantes de ambos bandos. Esta época se convierte en un punto importante porque, como todas las guerras, el que la sufrió fue el pueblo y el Flamenco es el pueblo. Por tanto, aparecieron poetas, letras y cantaores que no solo cantaron letras de tinte político y/o social, sino que dedicaron su carrera artística a hacerlo sistemáticamente. Así se produjeron de nuevo esos binomios en los que el tipo de repertorio adoptado y el propio artista son indisolubles. Casos a destacar en este aspecto fueron los de cantaores como el Peluso, Manuel Gerena, Jiménez Rejano o el Cabrero que llevaron (el Cabrero aún lo lleva) por bandera sus ideales en sus repertorios e hicieron de ellos sus elementos diferenciadores frente al resto de artistas.

Como no podía ser de otra forma, en este aspecto hay que destacar la figura de José Menese que rompió todos los moldes y que no solo apostó por un repertorio social, sino que asumió la responsabilidad de ser la prolongación de uno de los autores más importantes del Flamenco de las últimas décadas, como fue Francisco Moreno Galván.

Fueron varios los cantaores que hicieron letras de Moreno Galván, pero, con todos mis respetos y mi admiración hacia ellos, ninguno llevó dichos versos a la dimensión que lo hizo Menese (sin olvidarnos, desde luego, de Miguel Vargas).

Esto nos lleva hasta otro punto interesante al que ya se ha hecho referencia con anterioridad en este artículo: la ejecución de las letras.

A la hora de acometer la ejecución de una letra no basta con tomar dicha estrofa, creada a conciencia con la métrica correcta, y dotarle de la entonación del estilo sobre el que se quiera interpretar (Seguiriya de Tío José de Paula, Tangos del Titi, Malagueña de Chacón o Petenera del Niño Medina, por ejemplo) sino que es necesario un proceso mucho más complejo.

En este punto nos preguntamos: ¿Es posible cantar correctamente una letra en un estilo concreto si esta respeta la métrica? La respuesta es sí. Se puede cantar una letra perfectamente en un estilo concreto si la métrica es la adecuada, aunque sea la primera vez que se acomete esta tarea para la letra en cuestión. Esto nos lleva a otra pregunta aún más interesante: ¿Se puede sacar, o, mejor dicho, dar a la letra lo que esta necesita por parte del cantaor si es la primera vez que se afronta esta tarea? La respuesta es tajante a la vez que simple: No.

El proceso de incluir una letra en el repertorio personal de cada artista puede

ser diferente, pero en todo caso está la necesidad de llevar a cabo un trabajo sobre dichas letras. Es necesario leer y releer la letra en multitud de ocasiones hasta entender perfectamente qué nos dice esa letra, qué quiere transmitirnos, dónde está la fuerza de su mensaje, qué debemos enfatizar, qué elementos potencian el mensaje a transmitir, etc.

En el Flamenco ha sido muy común asumir como letras populares algunas por el simple hecho de que se han cantado mucho y muy bien, pero sin habernos detenido a analizar su contenido y valorar su mensaje, su contexto o su intencionalidad. También, existen multitud de letras relacionadas con la esclavitud que poco tenían que ver con el contexto en el que se ha desarrollado el Flamenco. Un ejemplo de ello:

Por dinero no lo haga(s);
llévame a la herrería
y échame un hierro a la cara

No obstante, esta es una letra que se presta a diversas interpretaciones, incluso amorosas, y esto da lugar a algo muy interesante: la participación del que recibe la letra en la libre interpretación de la misma. Pero aún más interesante es que existen casos en el Flamenco, como es este, en los que las letras son muy bien recibidas por el público, no tanto por lo que dicen (que a veces eso pasa por encima del público) sino por lo que nos recuerdan; la voz de Manolito María, por ejemplo.

Lo que sí parece claro es que es responsabilidad de los cantaores y cantoras, adaptar el repertorio flamenco con letras de carácter universal, atemporales o contextualizadas en la época actual, de la misma forma que se hizo en los siglos XIX y XX.

A partir de la selección de letras comienza la adaptación de esta al estilo sobre el que se desea cantar, lo cual no depende solo del estilo, sino también de la propia letra, sus apoyos y su mensaje.

Es muy interesante comprobar cómo dos letras que pueden ser exactamente iguales en estructura, métrica, rima, acentuación, etc. y que son cantadas en un mismo estilo (misma melodía), suenan totalmente diferentes a la hora de ser ejecutadas incluso por un mismo intérprete. Esto es consecuencia directa del mensaje de la letra (hablamos de algo conceptual, no medible como la métrica), que es interpretado de forma personal por el cantaor y de forma distinta para cada una de ellas.

Un ejemplo muy claro lo podemos ver en las siguientes letras.

Nadie se arrime a mi cama
que estoy ético de pena.
El que de mi mal se muere
hasta la ropa le quemán.

Tan alegre(s) y marineras,
no paraban de llamarme
por las calles de la Isla
las campanitas del Carmen.

No es objeto de este artículo hacer un análisis de las letras y sus estructuras, sino poner de manifiesto cómo ante una misma melodía, dos letras pueden ser tan distintas, tanto en mensaje como hasta en las posibles aportaciones que el cantaor puede hacer en un caso o en otro.

Estamos ante dos letras con el mismo tipo de rima y misma métrica, a excepción de la irregularidad que puede presentar la poesía popular, pero la primera adquiere un tono trágico, transmite dolor, compasión, desesperación, etc. mientras que la segunda transmite mensajes de alegría o felicidad.

Se puede ver de forma clara cómo la ejecución de cada una de ellas debe ser diametralmente opuesta y atender únicamente a su adaptación al arco melódico de un estilo concreto sería un error.

Cada letra, cada verso (*tercio*, en cante), cada palabra tiene una importancia particular dentro del contexto, mensaje o emoción a transmitir y como tal debe ser tratada de forma distinta, además de respetar la métrica o la base musical del estilo en cuestión.

Esto es algo muy personal de cada cantaor (la forma de matizar, así como la vocalización) y nos hace diferentes ante el público. Es por esto por lo que no existe un criterio universal para afrontar la preparación de las letras, pero sí que es común el resultado perseguido: transmitir al espectador. Y para ello, como se ha comentado anteriormente, es necesario que el cantaor impregne a cada letra su personalidad y su impronta. Es lo que podríamos denominar como *cantar una letra*, en lo más amplio de su sentido, en lugar de *reproducirla*. Se trata, en definitiva, de aportar a la letra la emoción total que encierra.

En ocasiones la relación entre las letras y el palo, o incluso el estilo dentro del palo, es tan fuerte que hace que dichas letras “no puedan” ser cantadas

en otro estilo que no sea ese. Esto ha ocurrido con muchas letras de seguiriya, soleá, malagueña, ... Por ejemplo, la malagueña *Del convento* de Chacón, el cante de Joaquín el de la Paula *A quién le contaré yo*, que canta Juan Talega, o el *Reniego* de Tomás y el cante por seguiriyas de Cagancho forman un todo perfecto, de manera que uno casi no tiene sentido sin el otro.

Otro factor importante a la hora de cantar es el tipo de letra seleccionada para cada palo. Es de sobra conocido que cada palo del Flamenco tiene una identidad propia, una idiosincrasia particular y responde casi a una emoción concreta. Por ejemplo, la milonga puede ser la tristeza, la Seguiriya es la tragedia (la muerte de forma física o figuradamente) y la Malagueña, la resignación. Por tanto, la selección de letras para cada uno de los palos debe evocar la misma emoción para que, por un lado, no se desvirtúe el mensaje de la misma y, por otro lado, se potencie dicho mensaje. Es decir, palo y letra (incluso vestuario, en el caso del baile) deben ir de la mano.

Un ejemplo ilustrativo de lo que se comenta en el párrafo anterior podría ser la interpretación de un mismo estilo de seguiriya, el de Joaquín Lacherna, con dos letras diferentes las cuales evocan emociones muy dispares. Tomás Pavón la graba con la siguiente letra:

Apregonao me tienes
como un mal ladrón.
Mientras más causas tú le eche(s) a mi cuerpo,
más te quiero yo.

Evidentemente, si nos centramos únicamente en la letra, parece claro que el mensaje que transmite no es de tragedia, al menos física, sino más de (des)amor, desesperación, ... Esto encajaría dentro de lo que hemos denominado como “muerte figurada”, pero, para mí, no estamos ante una letra netamente de seguiriya.

No obstante, Tomás –sin duda, uno de mejores cantaores de la historia y quizás el que más me emociona – le aporta a esta letra un dramatismo que llega a impresionar, algo que solo él podría hacer. Sin embargo, en base a lo que se comentaba anteriormente, esta letra no estaría dentro del contexto de la seguiriya o al menos no ayudaría a transmitir la tragedia característica de este palo. Esto era algo típico en este genial cantaor, pues podemos escucharle la misma letra (*de la playa las arenas, si vas a la mar cuenta...*) por fandangos o granaina y emocionarnos de igual forma, como decía antes, algo que sólo él podía conseguir.

Sin embargo, en una época posterior, Antonio Mairena, cantaor que probablemente conocía el cante por seguiriyas como muy pocos, sobre el mismo estilo grabó esta letra:

A la muerte yo llamo,
y no quiere *vení*.
Que hasta la muerte, compañera mía,
tiene lástima de mi.

Sin ninguna duda, la temática de la letra está en perfecta armonía con el palo seleccionado, lo que hace que la emoción fluya de una forma mucho más natural y que por tanto cante y letra sean un todo.

De la misma forma, la primera letra expuesta en este artículo (*Nadie se arrime a mi cama...*) ha sido interpretada y grabada por numerosos artistas por Alegrías de Cádiz. Desde mi punto de vista, este es uno de los ejemplos más claros de qué no se debe hacer y cómo hacer una mala selección de letras (aunque posiblemente la mayoría de los cantaores la habremos cantado alguna vez).

Esto es algo que ocurre con bastante frecuencia en el flamenco y, en ocasiones, es debido a que estamos ante letras que históricamente han sido utilizadas como patrón o partitura de referencia para el estilo en cuestión, lo cual puede ser una buena práctica para *poner en pie* un cante, pero no tan buena para la conformación de un repertorio.

Esto no pone de manifiesto sino la importancia de la selección de letras según el palo o estilo sobre el que se van a ejecutar haciendo que cante y letras fluyan en armonía.

Si nos paramos a pensar sobre los tipos de letras que tradicionalmente han sido más utilizadas podemos ver en ellas varias características comunes: origen o carácter popular (letras populares o escritas por poetas cercanos a lo popular) y que tratan de temas universales como el amor, la muerte, los problemas cotidianos, la pobreza, etc; sin olvidar algunas letras que se refieren a algunos personajes del flamenco de épocas pasadas:

(Es)tan *sentao(s)* en la Plazuela
La Riezna, Tío Frasco
y Paco el de la Malena.

A lo largo del artículo se ha comentado el espacio que existe en el fla-

menco para la improvisación y para impregnar a las letras del sello personal de cada uno. Esto no es algo trivial ni un proceso mecánico, sino que puede depender mucho de las vivencias personales, pasadas o actuales, y que supone el mejor valor añadido a la letra interpretada.

Sobre este tema, me viene a la mente un cante y un cantaor: Seguiriya y Barullo.

Qué *latíos* más grande
da mi corazón,
que se me ha muerto mi hijo de mis entrañas,
de mi corazón.

Sobre el escenario el ya mencionado Barullo y su padre, Manuel Moneo (*casi ná*), pocas fechas después de que Barullo perdiera a su hijo Manuel Moneo Barullito con 24 años. Esta letra ha sido cantada infinidad de veces, en muchos escenarios, bajo muchas circunstancias, pero posiblemente en ninguna ocasión con la impronta y la *verdad* con la que se canta en esta ocasión, más siendo el público conocedor del contexto personal del cantaor. Como se puede esperar, el cantaor finaliza la letra llorando. ¿Se puede cantar una tragedia de una forma más sincera y personal? ¿Existe alguna situación que pueda hacerte cantar desde más adentro de tus entrañas? Probablemente no.

Esto pone de manifiesto cómo las circunstancias personales y las que nos rodean son un elemento adicional que aportan contenido a las letras que cantamos y que están fuera de nuestro control. De ahí también que el repertorio deba adaptarse en cierta medida al cantaor que lo ejecuta. El flamenco tiene la capacidad de hacerle sentir al público lo que el cantaor está sintiendo o conectar al espectador con un sentimiento o emoción suya y hacer que la reviva en ese mismo instante para emocionarle.

Este concepto no solo implica la comunicación con el público oyente, sino que también este ímpetu o conjunto de intenciones del cantaor a la hora de ejecutar una letra debe transmitir o proporcionar la información suficiente a los compañeros de escena (guitarristas, bailaor o bailaora o palmeros) para que el mensaje transmitido por todos sea único y por tanto se potencie el efecto del mismo. Es absolutamente necesario que, si el cantaor está *partiéndose* el alma en un cante por seguiriyas, el guitarrista cree en el ambiente el dramatismo necesario para que el mensaje llegue al espectador de la forma más fiel posible. Difícilmente podría emocionar al público cantan-

do por seguiriyas si el guitarrista está tocando en un tono *alegre* o haciendo juguetillos rítmicos.

Por otra parte, esto no solo afecta a cómo el espectador recibe el mensaje deseado por el cantaor, sino que existe una realimentación entre los artistas de forma que, si uno de ellos no está acorde a lo necesario en un momento dado, puede romper la dinámica e ir contra esa búsqueda del canal óptimo para transmitir (disculpen la deformación profesional). En el caso contrario, cuando el cantaor está entregándose y el guitarrista va en la misma dirección se crea un clima de conexión entre ambos que, como se puede esperar, puede llegar a emocionar al público. Cuando esa conexión entre todos los artistas en escena y el público es máxima es cuando se puede llegar a crear lo que denominamos *momentos con duende*, momentos de éxtasis en los que todo lo que existe entre cantaor, guitarrista y público es pura armonía.

De la misma forma que, como se ha comentado, es necesario un trabajo intenso sobre una letra antes de incluirla en el repertorio propio de cada artista, el proceso no termina ahí; en muchas ocasiones lo que intenta transmitir el cantaor y lo que recibe el oyente no tiene por qué ser necesariamente lo mismo. Esto da lugar a que ciertos momentos donde el artista puede esperar que el público se emocione y lleguen los oles o las típicas *carcajadas flamencas*, esto no se produzca y por el contrario aparezcan en momentos inesperados.

Desde un punto de vista empírico, y personalmente como ingeniero, debo tenerlo en cuenta, esto puede suponer una especie de “fracaso” en el que no se ha conseguido el objetivo deseado: transmitir y que el público lo reciba en la medida que los cantaores deseamos. Por otro lado, visto desde un punto de vista menos pragmático, se produce un efecto muy interesante y se podría decir muy productivo, ya que se incorpora al espectador como parte activa de la selección del repertorio del artista y su interpretación, actuando como elemento regulador y proporcionándole al cantaor un canal de *feedback* sobre el que le indica qué parte de su repertorio emociona y qué parte no.

Uno de los factores más importantes a la hora de ejecutar un cante es la actitud del artista según el palo que esté ejecutando. Como se ha dicho más arriba, cada palo representa prácticamente una emoción; por lo tanto, la expresión corporal también debe ser acorde a esa emoción y debe realizarse de forma natural para ayudar a que el mensaje se transmita de forma correcta al espectador. Esto queda resuelto cuando el cantaor está sintiendo —se está creyendo— lo que canta, de forma que, suponiendo los ejemplos más extremos: si está acometiendo un cante por seguiriyas, no puede sonreír; de la misma

forma que, si está cantando por alegrías, no debe pelearse con el cante como si de una lucha contra la muerte se tratara. Todo esto es parte del mensaje que estamos transmitiendo al público y es este el que nos dirá de una forma u otra si le emociona o no. Tras esto, es obligación del cantaor valorar y analizar la información recibida por parte de dicho público, pues no olvidemos que, de una forma u otra, el artista, en el momento que sube a un escenario, canta y se debe a ese público.

Como última reflexión, no quisiera dejar de pasar la ocasión de que, si el objetivo principal del cantaor es llegar al público y hacer que éste empatice con él, la mejor vía para ello es creerse lo que uno está cantando en su sentido más amplio, es lo que llamamos *cantar para uno mismo, cantá de verdá*. Se trata, sin duda alguna, de una condición necesaria, ya que es imposible transmitir algo que no se está sintiendo, como decimos los flamencos, en *tus propias carnes*.

Pero, para terminar, insisto: este artículo no es más que una reflexión sobre la interpretación práctica de las letras del cante por parte de un cantaor (o, si se quiere, de un humilde *aficionao*; pero *mu aficionao*). No trato, por tanto, de ponderar teoría alguna ni rebatir otras. Así que, por lo expuesto, solo pido la justa consideración; en consonancia con lo que dice el martinete:

Yo soy como aquel buen viejo
que está en medio del camino.
Yo no me meto con nadie,
nadie se meta conmigo.

AQUELLA SAETA DE MILES DAVIS

José M^a Rondón
@josemariarondon

A mí quien me gusta cantando saetas es la Niña de los Peines y Miles Davis, dijo Enrique Morente sobre el viaje del jazz a lo jondo del estadounidense, cuya obra abriría nuevos caminos musicales al productor Gonzalo García Pelayo: “Oírlo fue una iluminación”.

“A mí quien me gusta cantando saetas es la Niña de los Peines y Miles Davis”, dijo Enrique Morente, el último de una estirpe que prefería hacer del flamenco un riesgo, incluso un extravío. Se refería a la recreación del cante que el estadounidense grabó entre finales de 1959 y principios de 1960 en los estudios de la CBS de Nueva York. “En sus momentos más inspirados, Davis lograba extraer de su trompeta una especie de grito primario, algo así como el llanto de un recién nacido”, anota Ted Gioia en su *Historia del jazz* (Turner).

Aquella saeta completó el álbum *Sketches of Spain*, dedicado en su totalidad a la música española. “No la interpreta; la sugiere”, destacó la revista *Rolling Stone*, que lo incluyó entre los mejores 500 trabajos discográficos de todos los tiempos. “¡Yo, un negro de Saint Louis, estaba a punto de querer pensar como un español! Esta elección requirió un gran esfuerzo por identificarme como tal en cada nota”, recordó en alguna ocasión Davis, quien se internó



Manolo Cuervo reinterpreta la Saeta de Miles Davis con la imagen de la Virgen de la Hiniesta.

aquí, en colaboración con el arreglista Gil Evans, por la senda del jazz modal. Tanto se ha escrito sobre este viaje del jazz a lo *jondo* que parece que Morente disparó con acierto en aquella intuición. Según George Avakian, antiguo productor de Miles Davis, a Gil Evans le impactó un disco de la Niña de los Peines que incluía la saeta titulada *Se enturbecieron los cielos*: “...y le dan azotes crueles/ al Divino Redentor,/ amarraito a una columna”. Otras fuentes aseguran que el punto de partida de la aventura fue una copia de la *Antología del canto flamenco* de Hispavox que la actriz Beverley Bentley regaló al trompetista a la vuelta de un viaje a España.

De una forma u otra, la Saeta de Miles Davis es la recreación de un sentimiento envuelto en llamas. “Lo más difícil para mí fue tocar solos donde habitualmente debía haber una voz. La dificultad surgía cuando debía interpretar cosas indescifrables que se dicen entre palabras, o sea el *feeling* original. El fraseo, el lamento, pero también la alegría. Algo, en definitiva, muy próximo al *feeling* negroamericano”, aseguraba el trompetista, de quien Charlie Parker aseguró que le había enseñado todo. “Incluida la locura”, precisó.

En *Sketches of Spain*, Davis y Evans optaron por una instrumentación distinta a la de trabajos anteriores. Mantuvieron las secciones de bronce, con

un trombón menos pero con un corno más; eliminaron el único saxo, dejando a la sección en manos de dos flautas, un clarinete y un oboe. Al conjunto le añadieron un arpa. Por último, la rítmica renunciaba al piano o la guitarra, mientras que se veía incrementada por un percusionista en la figura de Elvin Jones. El arpa y la percusión, unido a la ausencia del saxo, daban un colorido diferente al conjunto.

El resto de las piezas del álbum están extraídas de melodías populares del cancionero español (*The Pan Piper* y *Soleá*) o de los pentagramas de Manuel de Falla (*Hill O' The Wisp*) y Joaquín Rodrigo (*Concierto de Aranjuez*). Precisamente, según las notas del propio Miles Davis que acompañaron al disco, esta última melodía compuesta para guitarra y orquesta obsesionó al trompetista. “Después de haberlo escuchado durante una o dos semanas, no me lo podía quitar de la cabeza. Le pasé el disco a Gil [Evans] y también le gustó mucho. Decidimos hacer algo sobre esta base”.

Con el tiempo, aquel álbum le daría cuerda a la música española. Lo ha contado así Gonzalo García Pelayo, productor de Smash, Triana y Lole y Manuel, entre otros: “Salí del restaurante donde lavaba platos en París y, en un puesto de segunda mano, encontré un disco con un título que me llamó la atención: *Sketches of Spain*. No sabía qué era, pero lo compré, lo escuché y aluciné. Si Miles Davis y el arreglista Gil Evans eran capaces de hacer eso,

STEVE KAHN USA 1943

Paco Valdepeñas bailando en la puerta de una cafetería. Sevilla, 1967.





ROBERT KLEIN Alemania 1949
Bodega Mendaro. Lebrija, Marzo 1981.

Fiesta después del bautizo de Sebastián Peña Snow; delante y sentados, Pedro Bacán, Inés Suárez, La Chacha María Peña, Tía Luisa y la Inés del Ventero (hermana de Fernanda); de pié, Ana la Turrонера, Fernanda de Utrera, Luís El Zambo, Inés Bacán, Alfonso Eduardo Pérez Orozco y Pedro Peña.

poner así una soleá y hacer esa versión del segundo movimiento del *Concierto de Aranjuez*. Para mí, el mejor arreglo de la historia... Fue una iluminación". Más bien, una bomba atómica.



WILLIAM DAVIDSON USA 1938
Diego del Gastor en fiesta. El Gastor, 1970.

www.flamenco.com,
porque el flamenco está vivo

Manuel Casal
-Coordinador de FlamencoRadio.com-

La palabra “flamenco” ofrece más de 127 millones de referencias en Google, el buscador más utilizado de Internet. Esta espectacular cifra no se corresponde únicamente con nuestro género musical. El buscador también incluye los resultados referidos a una de las aves más vistosas del mundo, el flamenco común, que aquí conocemos en la variedad de flamenco rosa. Además, suman los resultados que aluden al dialecto flamenco, una variante del neerlandés que se habla en la región belga de Flandes, y, por último, los de la escuela de pintores flamencos que se desarrolló en la misma zona de Europa entre los siglos XV y XVII.

Para aproximarnos más al verdadero interés que despierta nuestro “flamenco” en la red debemos teclear “flamenco España”, que ofrece casi 65 millones de referencias, o “flamenco Andalucía”, que alcanza los 15,3 millones de resultados. Las cifras descienden notablemente cuanto más afinamos. La expresión “cante flamenco” baja a 5,7 millones de referencias y “cante jondo” no alcanza siquiera el millón de resultados. Si buscamos “guitarra flamenca” volvemos a encontrar 5 millones de documentos. Pero donde se dispara el interés mundial es en “baile flamenco”. El lenguaje corporal del flamenco supera los 18 millones de referencias.

Por último, para ilustrar la fuerza de nuestra cultura en Internet ponemos nombres propios y buscamos resultados sobre algunas de las principales

figuras de la trilogía. Camarón de la Isla da 3,1 millones de resultados, Paco de Lucía 12,3 millones y Manuela Carrasco 6,8 millones de referencias. En Google Trends, la herramienta de este buscador que permite conocer el origen de las búsquedas, se descubre que fuera de España el flamenco interesa especialmente en los países de Sudamérica, Francia y Japón. En nuestro país, las búsquedas relacionadas con el flamenco se hacen principalmente desde Andalucía, seguida de Extremadura, Castilla-La Mancha, Comunidad de Madrid y Murcia.

Más allá de los fríos números, se trata de unos resultados espectaculares a los que ha contribuido “FlamencoRadio.com”, la emisora “online” de Canal Sur, durante los últimos 11 años. En este periodo de vida de la emisora el fenómeno de la radio a través de Internet se ha extendido de forma rápida y masiva debido a que en el mundo civilizado nadie escapa a la globalización y el uso de las nuevas tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC). La extensión de las conexiones de banda ancha y el desarrollo de internet en movilidad con el 4G nos ha colocado ante un nuevo escenario al que inevitablemente había que adaptarse. Internet nos ha cambiado la vida por completo: la forma de comunicarnos, el uso masivo de redes sociales, el acceso a cualquier información al instante, cómo leemos la prensa, la manera de consumir ocio y entretenimiento, cómo compramos o cómo ponemos una transferencia bancaria.

Según el último Estudio General de Medios (EGM), casi la mitad de los internautas españoles escuchan la radio por internet. En el último año, el 46% de los encuestados ha escuchado radio a través de la red, un 35% la escucha en directo (*streaming*) mientras que un 30% opta por la vía del diferido o *podcast*, lo que supone un incremento de casi 4 puntos respecto al año anterior. De los que escuchan radio en directo por Internet, más de la mitad (54%) escoge la página web de la cadena, mientras que el 30% prefiere hacer uso de la aplicación oficial de la emisora. Del 30% que se decide por el *podcast*, un 40% de ellos utiliza la página web de la cadena y un 18% lo hace desde la aplicación del móvil oficial de la cadena. En números absolutos, son 33,7 millones de internautas de los que 15,5 millones suelen escuchar la radio por el medio digital. El estudio concluye que el *smartphone* es el dispositivo elegido por la mayoría de los internautas y que el coche sigue siendo el lugar favorito para escuchar la radio en FM o OM.

El interés de los internautas por el flamenco, o la incorporación de los aficionados al flamenco como usuarios de Internet, se comprueba diariamente a través de nuestra propia página *web*, desde la que los navegantes virtuales pueden seguir en directo la programación musical de FlamencoRadio.com o

bajarse el programa “Portal Flamenco” tanto por el sistema de radio “a la carta” como mediante “podcast”.

Aunque “FlamencoRadio.com” no puede renunciar a su legítima aspiración de conseguir una emisión por ondas hertzianas para atender a un público objetivo que presenta los más bajos porcentajes de uso de Internet y está muy lejos de la consideración de “nativo digital”, todo apunta a que Internet será a medio o largo plazo la principal vía de difusión de la radio gracias a que ofrece una fuente de potenciales oyentes incomparablemente mayor de la que tiene la emisión radioeléctrica convencional. La radio “online” gana cada día en calidad y perfección concebida como una radio global, hecha para todo el mundo y todos los husos horarios que obligará a adaptar contenidos y cambiar formas de consumo.

Desde la fecha del inicio de las emisiones en septiembre de 2008 y hasta su undécimo aniversario, “FlamencoRadio.com” ha servido más de 10 millones de horas de flamenco a todo el mundo, según datos de la empresa “Flumotion” para el Departamento de Audiencias de Canal Sur. Sólo en el último año, de septiembre a septiembre, ha servido 1.048.498 horas. Desde su nacimiento, la emisora ha registrado más de 26 millones de sesiones (3.536.127 en el último año), con un promedio de 8.946 sesiones diarias, y una media de usuarios únicos diarios de 3.251.

Según los datos hasta diciembre de 2019, España con el 48,2% es el primer país en número de sesiones (1.176.534), seguida de Estados Unidos que baja al 14,5% del total (355.062 sesiones servidas), Francia (114.820), Turquía (94.904) y Corea del Sur (84.492). El “Top Ten” se completa con Alemania (80.892), Japón (72.793), Australia (72.782), Gran Bretaña (33.310) y México (28.489). Rusia, Italia, Marruecos y Brasil destacan en los siguientes puestos de la lista de seguimiento.

“FlamencoRadio.com” ofrece una programación musical flamenca de 24 horas al día. Su principal valor reside en que la mayoría de los temas que emite son grabaciones realizadas en directo en las principales citas flamencas celebradas en los últimos 30 años, grabaciones pertenecientes al archivo sonoro de Canal Sur Radio, lo que supone una importantísima puesta en valor del patrimonio sonoro de la Radio Televisión de Andalucía. En la actualidad, la emisora dispone de un archivo con más de 40.000 piezas de audio, casi 16.000 horas de flamenco en directo grabadas en peñas y festivales y alrededor de 10.000 testimonios, declaraciones y entrevistas de artistas y profesionales relacionados con el arte flamenco.

En los últimos días, el patrón rítmico de la programación musical de la emisora ha cambiado como antesala a un proceso de actualización y redimensionamiento de la cadena que se completará en los próximos meses. Se mantienen ocho grupos o programaciones distintas, pero se agrupan por afinidad armónica los 68 palos principales del flamenco, desde las bulerías a los verdiales, desde las alegrías a las colombianas, desde los tientos a las bamberas, desde la soleá a la serrana, desde la seguiriya a la minera, o desde la toná a los cantes de trilla. La programación está estudiada para que sea un producto homogéneo y armónico a nivel rítmico, lo que permite hacer una apuesta en las horas de máximo consumo por los cantes considerados más alegres y festeros.

Dada su difusión universal, el nuevo posicionamiento de “Flamenco-Radio.com”, buscará conciliar la programación con los husos horarios de los países más interesados por el producto. Está en estudio una programación por bloques con rotaciones y reemisiones de programas para ajustar los horarios de las distintas zonas del planeta con nuestras 24 horas de emisión.

La programación de “FlamencoRadio.com” tendrá, por primera vez, una parrilla de programas que estará basada en selecciones musicales, programas temáticos y grabaciones en directo, incluyendo tertulias, monográficos y especiales. La inclusión de otros géneros radiofónicos como boletines de actualidad, microespacios y entrevistas estará limitada, pero es fundamental en la filosofía de una radio “a la carta” que puede consumirse en diferido. Por tanto, el esfuerzo tradicional de elaboración de secciones de una radio convencional deberá canalizarse hacia la descarga de contenidos de audio adecuadamente presentados en la página web. Precisamente la web está obligada a presentar parte de la programación y sus contenidos en otros idiomas así como a convertirse en el portal de audio y video flamencos de Canal Sur Radio y Televisión S.A. asumiendo todas las sinergias posibles entre la radio y la televisión pública de Andalucía.

“FlamencoRadio.com”, que recibió el Premio Ondas a la Innovación Radiofónica en 2009, al año de su nacimiento, y que durante estos 11 años ha sido reconocida también con galardones como el Premio de la Cátedra de Flamencología de Jerez y el del festival Internacional de Cante de las Minas de La Unión, seguirá trabajando por el premio mayor: conseguir el favor del público en Andalucía y el resto del mundo convirtiéndose en un baluarte para defender la continuidad y supervivencia de una de los géneros musicales más importante de la historia de la humanidad.

ANTOLOGÍA. BIENAL DE FLAMENCO: COPLAS CONTEMPORÁNEAS EN SUS DIVERSOS ESPECTÁCULOS

D. QUIXOTE
ANDRÉS MARÍN

No soy caballero de nadie. Ese Quijote que ya es de todos, ese Quijote erigido como uno de los mitos fundadores de nuestra cultura, es adaptado por primera vez al flamenco. Pero Andrés Marín advierte: no es caballero de nadie. Los temas universales de la novela de Cervantes aparecen en la obra de este bailarín y coreógrafo con un baño de contemporaneidad. La deriva de la sociedad actual, las vidas desorientadas, la dictadura de las convenciones o la incapacidad para reorganizar el orden del mundo por la fuerza de la imaginación son temas centrales de una obra en la que los símbolos estéticos se transforman para aparecer renovados, pasados por el tamiz de este genial creador. También la dificultad para distinguir entre ilusión y realidad: aquellos molinos de viento que eran gigantes son hoy las ilusiones de los falsos discursos en la publicidad, las palabras huecas de los políticos... Marín vuelve a desafiar a la ortodoxia con un lenguaje alegórico y original, pero fiel al espíritu original: distorsionar la vida para concederle una mayor realidad.

(Del programa de mano)

1. SOLEÁ
LA TRISTE FIGURA

Lejos del cielo, voy caminando.
Lejos del cielo, siempre voy.

La coraza llevo rota.
Triste figura soy.

Soy caballero de nadie
más pobres que los olvidados
lejos de penas y barbaries.

Quien te quiera dominar
no lo mires tú a la cara
déjalo que a ti te espere.

Hasta la muerte
se fue con la vida.
Ni pena ni gloria siento
Fui la ausencia perdida.

2. TARANTA EL SUEÑO.

Más importante que el sueño
es el hecho de soñar.
Todos los mundos no creo.
Yo no lo puedo recordar.
Y no hay imperio tan lejano
que no lo pueda inventar.

3. CAÑA

Se hundió la Babilonia
porque le faltó el cimientto.

4. MÚSICA JAPONESA

Si hacer fuera tan fácil,
como el soñar,
no hay cabaña,
que no fuera palacio.

Si amar fuera tan fácil
como mentir,

de cada capilla,
haría una iglesia.

Si se cumple hoy,
Lo que te prometí,
Llegaré a ser,
El que siempre quise ser,
Llegaré a ser el que yo fui.

El sueño que no recuerde el sueño
El recuerdo que no borre
Ni olvido que no se vuelva memoria
Ni el dolor que la muerte no cure.
El sueño que no recuerde el sueño
El recuerdo que no borre.

5. YO SOY LA LOCURA

Yo soy la locura,
la que sola infundo
placer y dulzura
y contento al mundo.

Sirven a mi nombre
todos mucho o poco,
y no, no hay hombre
que piense ser loco.

6. TANGOS

Un instrumento de sueño
que se tragaba la pena
y derribaba el odio
cada vez que me rodean.
Las palabras que nos vamos inventando.
Y la locura pasaba por mi mente.

Si Dios me hizo hermosa
que mi belleza no hiera.

Y si a ti te gusta amarme,
no me gusta a mí cualquiera.

Y si yo fuera tan fea
Y no quieres saber de mí
No dejarías que te amara
Aunque me muera por ti.

Si dices que soy bonita
Y que por mí vas a morir,
No me creo una palabra
Y te voy a resistir.
No escucho a las mentiras
Ni el ruido del corazón,
Porque más que los poemas
La libertad es mi razón.

Acusan a mis ojos claros
Lascivo deseo y de su ardor.
Es que no quieren ni verlos
Cuando te dicen que no.
Yo no soy quimera, yo soy toda sangre
Y yo de ser tuya, que Dios me salve.

7. INTRODUCCIÓN BOXEO

SOLEÁ

El hombre que sin armonía
no habita música alguna.
Oscuro como la noche,
Traidor de coraje y duda.
No confíes nunca en un hombre
que no habita música alguna.

SEGUIRIYA

Se han quedado los golpes,
Se han quedado por Dios
porque se arranca

a pedazo mi cuerpo y a mi corazón,
porque se arranca a golpes
mi cuerpo y mi corazón.

ROMANCE

En mi último combate
déjenme en paz.
Yo no quiero ver a nadie
por caridad.
A mí me dieron la espalda
y me traicionaron
ellos y sus palabras dulces.
Los pies, los judas me lo besaron.
Me olvidaron, me olvidaron.
Los amigos me olvidaron.
Los amores ya pasaban.
Nadie de miles, me dicen nada.
Que te dicen que estarán
Firmes en combate,
fieles y leal.
Te quieren cuando le sirves,
te tiran cuando tú caes,
te siguen cuando te envidian,
te echan cuando los buscas,
los traidores del arte.
Toman la primera excusa
para olvidarse
de todo lo que me cuenta.
Ellos no hacen.
Te sonríen cuando matan,
moribundos del miedo,
más vivos que los ladrones.
Amigos que nunca fueron.
Al primer infortunio
Pisando a los otros.
Desde la última,
los olvido a todos.

8. MARTINENTE MONOPATÍN

Vinieron a mí me dijeron
que todos hablan mal de mí.
Yo voy a por la gloria,
lejos del sol siempre fui.

La alegría la llevo dentro.
No hay quien la destruya.
Ni el desprecio, ni el amor
porque es mío lo que tengo.

9. ESPADA / ESGRIMA

Se acerca la luz
liberándome de las sombras.
Y el primer asalto
de tu mirada
será la sal de mi memoria.

INSTRUCCIONES PARA EL USO DEL ARMA

Poseer un arma es un derecho y un placer.
Siga las instrucciones para que sea siempre así.
Use siempre balas nuevas. No reutilice nunca munición usada.
No mire directamente al cañón. No ponga el cañón en la boca.
No desmonte o manipule su réplica. Acuda a su vendedor local.
No toque el martillo si no quiere disparar.
Use la réplica solamente en lugares autorizados, de preferencia al aire libre.
No apunte a personas, animales o niños, a no ser que estén bien armados.
Aunque tenga experiencia, no use su arma para suicidarse.
No trate de recuperar una bala una vez que está en la recámara.
Nunca dispare su réplica en posición tumbada.
Pero disfrute del ruido del percutor.
No muerda el cañón con el dedo en el gatillo.
Use siempre gafas de protección, pero no use guantes.
Siempre transporte su réplica en su caja o funda y con el seguro puesto.
Si dispara a una persona real, póngale un chaleco antibalas.
No dispare nunca a alguien de espaldas.
Si quiere disparar en silencio, use un almohadón.

No deje jugar a los niños fuera de su vigilancia.
No deje que un niño dispare a otro niño.
Con un blanco en movimiento,
apuntar hacia donde va el blanco, no hacia donde está.
Es más fácil matar tirando a la cabeza pero es más fácil alcanzar el pecho.
No se olvide, poseer un arma es un derecho y un placer.
En caso de que alguien le quiera impedir usar su arma, úsela contra esa persona.

11. NO SOY

No soy,
Ni el que quieres, ni el que crees que soy,
Para ti indescifrable,
pero sé cada secreto de mí,
Tu pobre espejo de los otros,
no soy.

UNA ODA AL TIEMPO

MARÍA PAGÉS
EL ARBI EL HARTI

El sol, la luna. El día y la noche. El péndulo que marca los minutos que se van. María Pagés ha elegido bailar el tiempo, el paso del tiempo, la medición del tiempo, lo efímero, lo eterno y el tiempo actual, con sus luces y sombras, en una alegoría que pretende analizar lo contemporáneo, que necesariamente mira atrás, a la tradición, al tiempo que ya fue. Un tiempo que también se vive en lo personal, que pasa para no volver, que deja su huella en el cuerpo, el deseo, el arte, la vida y el alma. En doce escenas y a partir de las reflexiones de pensadores tan diversos como Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Platón, Marcel Duchamps, John Cage, Margaret Yourcenar o San Agustín, entre otros, la bailaora y coreógrafa muestra la experiencia temporal concreta, cómo repercute en las personas y en sus sentimientos. Esta propuesta enfrenta el lenguaje contemporáneo con la tradición del flamenco, siempre en equilibrio para crear emoción y belleza estética, siempre en la búsqueda de generar un significado.

(Del programa de mano)

ORIGEN

Trilla

Golpeo el universo
con mi alma nueva.
Sacudo los cielos
con mi savia añeja.

Sacudo los cielos

Trilla

Broto de la nada.
Soy el árbol eterno,
Hoja a hoja y rama.

Toná

Somos el árbol memoria
Del camino de la vida.
Bella, grave e infinita,
Tú y yo somos pura euforia.

Cabal

¡Ay! Somos el árbol memoria.

DESCUBRIMIENTO

Seguiriya (Los Puertos, Tomás El Nitri)

El universo es bello
cuando me asomo
a sus ojos verdes,
atravieso su puente,
y a su manzana muerdo.

Seguiriya (Jerez- Manuel Molina, versión Manuel Torre)

¡Ay! Toco su cuerpo
Infinita fuente,
toco su cuerpo,
Infinita fuente,
Canto al viento,
Bebo la esencia
de su saliva alegre y salada.
Toco su cuerpo, Infinita fuente.

Seguiriya (Jerez - Tío José La Paula)

Bailo en sus aguas infinitas.
Crezco en su luna llena.
Aprendo
de sus aguas y ritos.
Sus estrellas me guían
en la noche de tormenta.

Macho de el tuerto la peña - Sanlúcar

La vida es bella.
Bellos son sus ritmos,
Bellas sus esencias
Y sus besos, amargos.

BAILANDO CON HEBE

Soleá de la Serneta

No hay muralla que pueda

con mi alma cuando vuela.
No hay paraíso que pueda
con mi arrojo cuando desea.

Soleares

Soy pura felicidad.
Invento las pasiones.
Navego sus abismos.
Cuando escalamos juntos
Narran historias fabulosas
Los dioses de la alegría.
Las altas cimas del amor.
Exaltación de los sentidos,
Deseo, deseo, deseo.

Soleá de Triana

Mis ojos son sueños de agua,
Que los pájaros convierten
En leyendas de hadas
Que dominan la muerte.
Quiero el mundo en una copa.
Emborrachémonos tú y yo
En el vino de su boca.

CUÉNTAME EL TIEMPO

Tengo sed de saber
cuántas estrellas tiene el cielo:
Un, dos, tres, un, dos, tres.
Pasamos la infancia
contando piedras, plantas,
dedos, arenas, dientes,
pétalos y cabelleras.
Un, dos, tres, cuatro, cinco, seis...
Contamos los colores,
los años y los campos,
las vidas y los besos.
Un, dos, tres, cuatro, cinco, seis,
siete, ocho, nueve...

Contamos los mirlos del cielo,
las traviesas olas del mar
se duplican cual corderos
en la eterna inmensidad.
Un, dos, tres, cuatro, cinco, seis...
Un, dos, tres, cuatro, cinco, seis,
siete, ocho, nueve, siete, diez, once, doce...
Los números paren montes,
países, ríos, continentes,
ciudades, pueblos, aldeas,
tribus, culturas, gente.
El mundo cabe en un soplo.
El tiempo se hizo número.
Somos signos asombrados,
una cifra es nuestro baile,
collar infinito de perlas
donde los deseos cuelgan.
Vivimos rodeados de números.
Los números están en el aire.
Un, dos, tres, cuatro, cinco, seis,
siete, ocho, nueve, diez...
Nuestras cinturas se mueven
al ritmo de un millón de números
exaltados y hechiceros,
trovadores y sentimentales.
Somos el un, dos, tres,
un, dos, tres, un, dos, tres.
Del círculo infinito,
del trance,
el eterno deseo negro
de perdernos en su busca
de un sol que nos saluda
con su cero refulgente.
El mundo cabe en un soplo.
El tiempo se hizo número
que recuerda la alegría
de salir corriendo a los ensayos.

Al avión que no queremos perder,
 a recoger el vestuario,
 al vino con el Barrio,
 a la cita del eterno Uno,
 a las ganas de volver a empezar
 a un nuevo día que vivimos
 nuestra sed sin límites saciar.
 Saciar nuestra hambre antigua
 que nos empuja a soñar.
 Somos el un, dos, tres,
 un, dos, tres, un, dos, tres.
 No tenemos más salida
 que enumerar todas las cosas.
 Multiplicamos y restamos
 sumamos y dividimos.
 El mundo cabe en un soplo.
 El tiempo se hizo número.
 Por eso y por eso,
 para ti yo solo quiero,
 yo solo quiero una sola rosa.
 Que los números se vayan a los mil demonios.
 Tú y yo sólo somos una sola rosa
 colgando de la luz del universo.

TU VIENTO ME AGITA
 ALBOREÁ

Tu viento me agita.
 Soy tiempo en tus ritmos.
 No hay otra vida.
 Tu huella es mi camino.

HORIZONTES DE AGUA
 ALEGRÍAS DE CÓRDOBA

El horizonte de agua,
 De sueños
 me habla del camino.
 Deseo viejo,
 senda antigua.

Un manto azul me cubre,
 me abraza
 Y me desnuda.
 Lo busco en las pasiones,
 en las llamas,
 y se me escapa

ALEGRÍAS

El tiempo de las certezas
 recorre los amores lentos.
 Inventa sus leves vientos,
 goza de sus alas bellas.
 El tiempo suave de las utopías
 cuenta el beso y las tardes frías.

Camino en el desierto.
 Nos buscamos en sus lunas.
 Camino en el desierto.
 Eres bello como el deseo,
 toma mi corazón ciego.
 Eres mi utopía, mi centro.
 Mueves mi tiempo.
 Bailo en tu claro claustro.
 Me liberan tus vientos.
 Dibujo en nuestros ojos
 la eterna morada.
 Como los viejos monjes
 gravito en torno a tu fragua.

Nuestras esperanzas
 emprenden el vuelo
 como cisnes negros
 al oscuro cielo.

ES OTOÑO
 VIDALITA

Caen las rosas secas

esta noche.
El otoño me pesa.
El alma se aprieta
como una pena.
Los sueños se agrietan.
Caen las rosas secas
Esta noche.
El otoño me pesa.

Mi cuerpo son alas rotas.
Tengo miedo
de morir como una nota.
Soy el río lento
que fluye y se agota.
Las flores lloran sus hojas.
Mi cuerpo son alas rotas.

MILONGA

Los ojos se derraman lentos
como las horas y los deseos.
Las golondrinas vuelven cansadas.
Anuncian injustas alboradas.
Los ojos se derraman lentos
como las horas y los deseos.
En la tarde umbría
se hunde una luna.
La calle está vacía.

ESCUCHANDO EL GUERNICA

PETENERA

La muerte ensucia las estrellas.
El dolor muerde las noches.
Los cadáveres estropean
sus despojos en los amores.

LEVANTICA

Reinan las hienas y las ratas.
Tú me machacas el juicio.
Yo reviento tus fábulas.
El odio es nuestro libro.

SOMOS EL ÁRBOL MEMORIA

Somos el árbol memoria.
Somos el árbol memoria
del camino de la vida.
Bella, grave e infinita.
Tú y yo somos pura euforia.

GRITO PELAO

ROCÍO MOLINA

Tras más de quince años de carrera, Rocío Molina siente la necesidad de parar. Quiere escuchar a su cuerpo, ese con el que ha traspasado ya el dolor a base de disciplina y entrenamiento. Tras estudiar el mismo impulso que le hace bailar, tras sentirse triste y desmotivada. La bailaora descubre el deseo de ser madre. Lucha contra él, lo estudia, y finalmente decide vivirlo y contarlo. A través de su cuerpo. Así nace Grito pelao, que cuando sube a escena en la Bienal añade, además, el latido de una nueva vida, la que se gesta dentro de la bailaora. No lo hace sola, Se hace acompañar de dos mujeres, dos madres. La suya propia, y una más. Un encuentro intenso, en el que se unen en escena dos artistas de luz, de gran exigencia y mayor presencia escénica. Gracias a esta unión, la danzaora se permite mostrarse más frágil, esconder el virtuosismo. No importa la perfección. Y en el tercer vértice del triángulo, la madre de la bailaora que va a ser madre, en un taranto entregado que muestra la cadena de la vida.

(Del programa de mano)

Grito pelao
Del grito
del canto.

Silencio, vacío y parao.
sola,
sin faro
y en Trafalgar.

Del grito pelao...
del dulce de mi leche
entre cadera y cadera,
cadera y cadera
¡arsa! y pare.

Y el peso de mi voz
del barro,
del coño,

del gusano que florece.

Rancia y líquida
de este amor bestial,
amor animal
que te aprieta y arde
y cede
y cedés
y resbala
y resbalas
y bailas.

LA RODA DEL VIENTO

DORANTES

CASTO MÁRQUEZ RONCHEL

Tras haber recorrido el mundo con su propuesta artística, EN ESTA Bienal, Dorantes pone la roda de su piano a seguir a la expedición de Magallanes y Elcano, cuyo viaje alrededor del planeta lo redefinieron y fueron el punto de partida para una nueva era de las comunicaciones y las relaciones entre pueblos remotos. Así como aquellos marineros surcaron los océanos en la búsqueda de nuevos caminos perfilando los mapas hasta entonces inexistentes, Dorantes ha delineado, en las teclas de su piano, un sonido propio e inédito en el flamenco. En aquel viaje intrépido que partió del puerto de Sevilla y que cuyo inicio cumple en 2019 quinientos años, aquellos aventureros enriquecieron sus vidas tomando de cada puerto un recuerdo y dejando también su impronta. Ahora, cinco siglos después, en el mismo enclave del que partieron aquellas naves, será Dorantes quien, en este estreno absoluto, encargo de la Bienal, también tome elementos de los puntos por donde pasaron Magallanes y Elcano para engrandecer su flamenco que él hace viajar a otros destinos pero siempre regresa a la raíz.

(Del programa de mano)

PREPARATIVOS. TANGUILLOS

Harina, judías, lentejas, quesos y cebollas.
Anzuelos, arpones y redes.
Pasas de Málaga, vino de Jerez,
Alquitrán, pez, cera y estopa,
Sierras, taladros, tornillos,
Linternas, velas y cirios.

¡A las velas marineros!
A buenas horas me viene
Sebastián con artimañas,
Si no me escuchó Manuel
Y hasta me casé en España.
*Tengo a Fonseca y Aranda
Y al Emperador de Romanos
Que confía en mi palabra*

A mi tarea que es lo mio
A mis barcos y mis velas
Que todo está decidido,
Yo vine a servir a España. ¡Ay España!
*Tengo a Fonseca y Aranda
Y al Emperador de Romanos
Que confía en mi palabra.*
Harina, judías, lentejas, quesos y cebollas
Anzuelos, arpones y redes
Pasas de Málaga, vino de Jerez
Alquitrán, pez, cera y estopa,
Sierras, taladros, tornillos,
Linternas, velas y cirios.

EN LA NAVEGACIÓN. ALEGRÍAS

De Sanlúcar rumbo al sur
Los sueños surcan los mares
Qué más da volar el mar
Que navegar por el aire.
Vamos, marineros, vamos,
a la jarcia, a las velas
que en la madera se escuche,
música de las estrellas.

LA CALMA. ALEGRÍAS

Que el buen Jesús nos asista,
que los vientos sean suaves,
que se calmen las tormentas,
ya surca la mar mi nave.

MIEDO. SEGUIRIYA

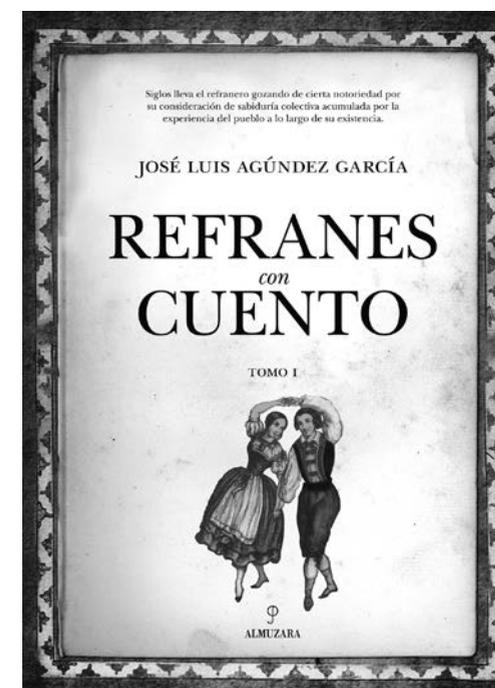
Qué oscuro habla este mar
y que negra está la noche.
Entre bajíos sin fronteras
se vuelve la San Antonio
y a Magallanes y a Elcano
solo tres barcos les quedan.

¡Ay!, omaíta de mis *sentrañas*,
 ¿dónde los trigos y el dulce sol?
 Me da miedo, tengo miedo,
 siento miedo, solo miedo,
 infinito vacío de negro miedo,
 miedo de alas negras que ahogan,
 olas negras, muerte y sombra,
 tengo miedo, mucho miedo.
 Me da miedo, tengo miedo,
 siento miedo, solo miedo,
 infinito vacío de negro miedo.
 Miedo de alas negras que ahogan,
 olas negras, muerte y sombra.

BAREJONES. BULERÍAS

A cada paso la mar,
 encallecidas las manos.
 Cada mañana la luz.
 Y cada tarde los vientos.
 En tantas noches sin sueño.
 Y pasé tantas fatigas.
 Tanta ausencia en la distancia,
 tanta angustia y ansiedad,
 tanta sed y tanta hambre,
 solo con la soledad.

RESEÑAS



JOSÉ LUIS AGÚNDEZ GARCÍA, *Refranes con cuento*, tomo I, Sevilla: Fundación Machado-Almuzara, 2018, 528 págs.
 ISBN: 978-84-17797-02-7

Ciertamente el refrán, o la pemia en general, ha gozado de generoso trato y reconocimiento por parte de recopiladores y estudiosos de la

literatura tradicional española desde tiempos antiguos. Ya en los albores del Renacimiento el marqués de Santillana acogió entre las manifestaciones venerables que acuñan el saber tradicional de las gentes (sean letradas o iletradas) a esta forma breve, sentenciosa y de fácil memorización que de forma más o menos invariable ha venido atesorando saberes ancestrales y conductas sociales que han servido de modelo a sucesivas generaciones. El refrán, debido a su carácter predominantemente instructivo y didáctico, ha sido considerado instrumento valioso y útil para la transmisión de unos conocimientos que se pretendían universales y atemporales.

No ha tenido, en cambio, el cuento tradicional la misma fortuna en España por diversos motivos, aunque quizás sea el principal el menosprecio que los intelectuales han mostrado siempre por esta forma narrativa que consideraban propia de analfabetos (“cuentos de viejas” se le ha acostumbrado a denominar con peyorativo juicio). De modo que hasta el siglo XIX, y de forma tímida, no aparecieron las primeras recopilaciones de cuentos populares gracias a la labor de Fernán Caballero, Luis Coloma, Juan Valera y otros.

Pues bien, José Luis Agúndez, especialista reconocido en ambos géneros de la literatura tradicional, ha elaborado a lo largo de varios años una vasta obra enciclopédica de la que ahora se publica el primero de los cuatro tomos que constituirán el total de su aportación. *Refranes con cuento* recoge todos los refranes, espigados entre la multitud de obras paremiológicas españolas, que constan de comentario explicativo que puede denominarse cuento. Ha fatigado el autor un conjunto amplísimo de refraneros y obras sapienciales (insertos en la tradición clásica y culta, hebrea, musulmana y cristiana, junto con las manifestaciones modernas del género) para encontrar todos aquellos refranes cuyo significado se explica mediante una narración también tradicional. Siguiendo el ejemplo de precursores tan reputados como el maestro Correas o en tiempos más recientes Francisco Rodríguez Marín, José Luis Agúndez ordena alfabéticamente los refranes y aporta los cuentos que les proporcionan sentido y explicación.

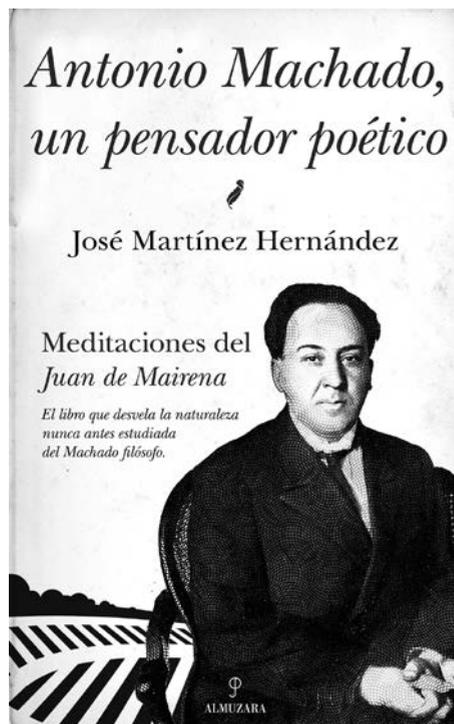
Quede bien entendido que, como es propio de las distintas manifestaciones de la literatura tradicional, las fronteras entre refrán y otras paremias son difíciles de precisar, del mismo modo que la distinción entre cuento, chiste, facecia, anécdota o mote resulta a veces tan sutil que puede parecer ocioso intentar establecer una separación teórica tajante entre todas

estas formas narrativas. El autor tampoco lo hace, y por eso les da cabida en su obra a todas ellas, aunque a veces pueda parecer dudosa la adscripción de tal o cual dicho al concepto de refrán. Tampoco se detiene el autor a valorar si la relación que establece el compilador entre refrán o cuento es realmente auténtica, ya que en muchas ocasiones resultaría imposible esclarecer el asunto. Lo que importa es dar fe de lo que nuestros paremiólogos han confirmado y elaborar un compendio lexicográfico de enorme riqueza y variedad.

En la introducción, el autor enumera las distintas relaciones que pueden establecer refrán y cuento. En ocasiones el refrán desarrollado narrativamente se equipara al propio cuento, pues en cuanto encontremos un mínimo de acción, por elemental que sea, ya podremos hablar de cuento. Así, numerosos refranes que constan de un breve diálogo entre dos personajes resultan en puridad cuentos. En otros casos basta con sustituir un presente gnómico o un pretérito imperfecto intemporal por un pretérito perfecto narrativo. Pero el refrán suele ser conclusión o moraleja de un relato o fábula, por lo que si no conocemos la narración original no podremos desentrañar el sentido de la paremia. Aquí se aplicaron los paremiólogos, a descubrir la referencia narrativa que diera sentido al refrán.

El autor cataloga los cuentos tradicionales asociados a sus correspondientes refranes de acuerdo a los índices internacionales de tipos folclóricos, en especial al clásico de Aarne-Thompson y su posterior revisión llevada a cabo por Uther, además de otros índices regionales hispánicos cuando en los generales no aparece el cuento en cuestión. De modo que *Refranes con cuento* se constituye en un tesoro tanto lexicográfico como cuentístico de primero orden, llamado sin duda a convertirse en un obra de referencia indiscutible para el conocimiento de nuestra literatura tradicional y sus relaciones con la literatura escrita. Esperamos que en el espacio de tiempo más breve posible salgan a la luz los tomos restantes con su correspondiente bibliografía para culminar así una obra extraordinaria por los objetivos que persigue y la abundancia de los materiales que la sustentan.

Ángel Hernández Fernández



JOSÉ MARÍA HERNÁNDEZ - *Antonio Machado, un pensador poético*. Meditaciones del Juan de Mairena, Córdoba: Almuzara - Fundación Machado, 2019.

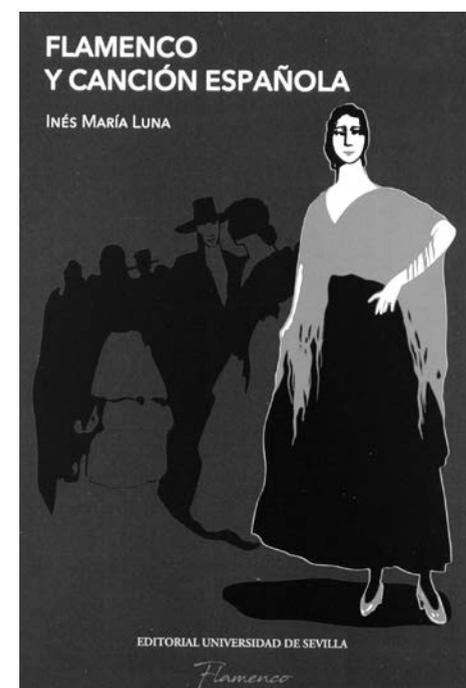
En la obra del poeta sevillano se produce una armónica síntesis entre poesía y filosofía, que van a tener su correlato reflexivo y teórico en el *Juan de Mairena*: “Machado es la unidad de razón y poesía, pensamiento filosófico y conocimiento poético” (María Zambrano).

José María Martínez Hernández reivindica el lugar que debe ocupar *Juan de Mairena* en la historia del pensamiento español del siglo XX, y por añadidura, el carácter de pensador del Machado poeta: “Yo pretendo contemplar al poeta desde el pensador situado en el centro de su creación como escritor”. El autor analiza el pensamiento filosófico de Antonio Machado, en especial el espacio central que la cultura popular —*demofilia*— ocupó en el pensamiento y en la vida del poeta sevillano. Un amor a la cultura del pueblo que había heredado de su padre Antonio Machado y Álvarez *Demofilo*. Para el ensayista, el pensamiento de Antonio Machado es una *filosofía de poeta*, en la que se aúnan una concepción poética del ser humano, del conocimiento y del *ser* en general.

La metafísica y la religiosidad en los límites de la heterodoxia van a encontrar para Martínez Hernández su sitio en el núcleo de la obra machadiana.

En los distintos capítulos de este libro se desgranar los posibles acercamientos al corazón del poeta: Machado “filósofo”, “demófilo” y “fiósofo del pueblo”; además de la metafísica poética y la aproximación heterodoxa al cristianismo.

El poeta sevillano no separó en sus versos la filosofía de la lírica, por ello en su obra nace un pensamiento poético que busca superar la homogeneidad de las corrientes racionalistas.



INÉS MARÍA LUNA - *Flamenco y canción española*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2019.

El libro de Inés Luna se detiene en los mundos musicales, literarios y antropológicos, que han compartido desde sus orígenes el flamenco y la canción española. “Algunos momentos son de especial relevancia: una tradición costumbrista heredada de los siglos XVIII y XIX; la copla popular desde el Modernismo y desde una nueva visión de Andalucía; la influencia de esta en el

cuplé de principios de siglo y nacimiento de la canción andaluza; la conformación definitiva de la canción española en los años 30; el maridaje en las décadas siguientes de dichos géneros; el alejamiento del flamenco de la cultura teatral de los años 50; y la reivindicación popular en los años 80”.

La publicación que reseñamos es el producto de la tesis presentada en la Universidad de Sevilla, bajo el título de *La soledad como categoría estética: Correspondencia simbólica entre coplas flamencas y canción española*. Inés Luna analiza las abundantes intertextualidades -poéticas, estéticas y musicales- que se han producido entre el flamenco y la canción española: “Entre flamenco y canción española existe un mundo espiritual y poético muy cercano, quizás, por la común expresión estética romántica”. Este ensayo profundiza en la imposibilidad de historiar flamenco y copla de forma autónoma y separada, dadas las innumerables confluencias que han compartido a lo largo de su historia: Andalucismo escénico, música finiseculares, la generación del 27...

La autora ha revisado concienzudamente la amplia documentación que ambos géneros han generado a lo largo de su existencia, no sólo la bibliografía, sino también discografía, cartelería, programas de mano, etc., además de revisar la amplia producción cinematográfica en las que flamenco y canción española compartieron artistas y lenguaje fílmico.

La segunda parte de esta interesante aportación a la historia del flamenco y de la canción española supone un acercamiento a un mismo mundo poético: la tristeza, la luz, la oscuridad, la muerte y la pena.

No ha querido la autora prescindir de distintos anexos que completan los capítulos historiográficos y los dedicados a las teorías estéticas de ambos géneros. Así pone a nuestra disposición un índice alfabético de autores e intérpretes comunes -agrupados en décadas-, y listas de espectáculos que giraban alrededor del universo flamenco y de la canción española. Todo ello completado por un listado de canciones y coplas flamencas utilizadas.

Antonio José Pérez

LOS AUTORES

JOSÉ CENIZO JIMÉNEZ

Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Sevilla. Profesor de Lengua y Literatura (Educación Secundaria) desde 1987; de Teoría de la Literatura en la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla (1999-2010) y del Área de Didáctica de la Lengua y la Literatura en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Sevilla. Ha sido director del Programa de Doctorado *Estudios Avanzados de Flamenco* de la Universidad de Sevilla (2012-2014).

FRANCISCO JAVIER ESCOBAR

Francisco J. Escobar desarrolla su labor profesional como profesor titular de Literatura Española en la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla. Desde el comparatismo interdisciplinar y la historia de las mentalidades, *ideas* o de las representaciones, ha dedicado trabajos de investigación a autores tanto áureos como contemporáneos. Entre otras distinciones y reconocimientos recibidos destacan el premio internacional José Vasconcelos, el premio legado José Vallejo y el premio Extraordinario de Doctorado. Así mismo es miembro de los Grupos de investigación *Poesía Andaluza del Siglo de Oro* y *Análisis Computacional de la Música Flamenca*.

FLORIÁN HOMANN

Investigador y docente de Literatura Hispánica en el Seminario de Lenguas Romances en la Universidad de Colonia, Alemania, realizando una tesis doctoral en Co-tutela con la Universidad de Sevilla, dirigida por Prof. Dr. Katharina Niemeyer, Prof. Dr. Gesine Müller, Prof. Dr. José Manuel Camacho Delgado: *La poesía del flamenco y los cantaores*.

Ha publicado:

“La poesía del cante flamenco contemporáneo: entre la tradición y la ruptura”; Familia y memoria colectiva gitana en el cante flamenco”, en *Entre redes y espacios familiares en Iberoamérica. Repensando estrategias, mecanismos e idearios de supervivencia y movilidad*; “Una copla flamenca en el siglo XXI: ¿todavía tradicional y popular?”.

JUAN VERGILLOS

Doctor en Filología. Premio Nacional de la Cátedra de Flamencología de Jerez. Ha publicado los libros *Una especulación en torno a la estética del flamenco*, *Los cuadernos perdidos de Antonio Catena* y *Las rutas del flamenco en Andalucía*. Ha sido director y guionista para las compañías de Andrés Marín, Rocío Márquez, La Choni, Fran Velasco y Guillermo Cano. Coordinador del programa didáctico de la Agencia Andaluza del Flamenco.

EDUARDO HIDALGO FORT

Ingeniero de telecomunicación. Profesor en la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Sevilla. Cantaor, acaba de sacar al mercado su disco *Lo que siento y lo que soy*.

NOTICIAS DE LA FUNDACIÓN

El Amante del Pueblo. Conferencia de Cristina Cruces Roldán. Conmemoración de la muerte de Antonio Machado y Álvarez Demófilo. CICUS, Sevilla, 12 de enero de 2019.

Día Internacional de los Archivos, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, “Antonio Machado en los documentos”. Palacio de Mañara. Sevilla. 07 de junio de 2019.

Homenaje a Antonio Machado y Álvarez Demófilo. Concierto de Pedro María Peña y Gualberto. Espacio Turina. Sala Silvio. Sevilla. 13 de junio de 2019.

Participación en las V Jornadas Folclóricas Marocha. Conferencia “El fandango de Encinasola”, por Antonio José Pérez. Asociación Cultural “El Pandero”. 03-04 de agosto de 2019.

Ceremonia de entrega de los premios Demófilo a las Artesanías, Oficios y Labores de la Semana Santa 2017/2018. Acto presidido por la directora General de Innovación y Museos de la Junta de Andalucía, D^a María Pía Halcón. Se celebró el 18 de diciembre de 2019 en la iglesia de San Luis de los Franceses.

UN RECUERDO



KARL HEISEL

(Stolberg, Alemania, 1952 - Sevilla, 2019)

Nunca supimos muy bien cuándo ni cómo se incorporó a nuestro grupo aquel alemán alto, rubio, delgado y algo miope, cuya figura y cuya presencia muy pronto se nos hizo familiar. Nuestro grupo era el que había reunido junto a sí el profesor de la Universidad de Sevilla, Pedro M. Piñero Ramírez, y cuyos propósitos no eran otros que recoger e investigar el Romancero de tradición oral en el Occidente Andaluz, es decir, de las provincias de Cádiz, Huelva y Sevilla. El grupo, constituido por Carmen Tizón, Soledad Bonet, Antonio José Pérez Castellano, Virtudes Atero, María Jesús Ruiz (estas últimas profesora en la Universidad de Cádiz),

José Luis Agúndez, Manuel Fernández Gamero, José Pedro López, sin contar a los profesores y estudiantes de la Universidad de Colonia que eventualmente se nos unían, realizó durante un dilatado período de tiempo, que va al menos desde los inicios de la Fundación Machado en 1985 (y cuyo constante apoyo nunca agradeceremos lo bastante) hasta el año 2011, trabajos de campo e investigaciones académicas, que dieron como resultado la publicación en tres gruesos volúmenes del corpus romancístico de, por este orden, Cádiz, Huelva y Sevilla.

En todos estos trabajos nos acompañó Karl Heisel, con seriedad y tesón verdaderamente teutones, no exenta a veces de esas «caídas» de ingenio que son ciertamente más andaluzas que tudescas.

Más tarde Karl conseguiría un puesto de profesor en el Insituto de Idiomas de la Universidad de Sevilla, pasando luego a prestar servicio de la Universidad Pablo de Olavide, donde se jubiló. Por esa época solíamos encontrarnos a Karl desayunando tranquilamente, desplegado su periódico, sentado en la calle Santa María la Blanca, en la terraza del bar «El Cordobés». Y siempre nos saludábamos efusivamente, recordando los buenos viejos tiempos.

Ahora Karl se nos ha ido. Ya no volveremos a encontrarlo por ninguna calle de Sevilla, de esa Sevilla en la que había echado para siempre el ancla. Nos queda su recuerdo. Y en esos tres volúmenes (Cádiz, Huelva, Sevilla) quedará su nombre para siempre.

Enrique Baltanás

EDITORIAL

¿Hay nuevas coplas flamencas de calidad?

Un acercamiento a la actualidad de la creación poética para el flamenco.

José Cenizo Jiménez

Poética musical, paisaje sonoro y oralidad simbólico-narrativa en el pensamiento estético de Pedro Bacán.

Francisco Javier Escobar

Las coplas flamencas contemporáneas, la memoria y las relaciones intertextuales: una propuesta de análisis de las letras del cante en su performance.

Florian Homann

Lorca como fuente de inspiración para el baile flamenco-

Juan Vergillos

Letras de ayer y hoy: Perspectiva de un Cantaor.

Edu Hidalgo

Aquella saeta de Miles Davis.

José M^a Rondón

“www.flamencoradio.com, porque el flamenco está vivo”

Manuel Casal

Antología. Bienal de Famenco: coplas contemporáneas en sus diversos especáculos.

- Andrés Marín, *Don Quixote*.
- María Pagés y El Abri El Harti, *Una oda al timepo*.
- Rocío Molina, *Grito pelao*.
- Dorantes, *La roda del viento*.

RESEÑAS

Refranes con cuento, tomo I.

José Luis Agúndez García

Antonio Machado, un pensador poético.

Meditaciones del Juan de Mairena.

José María Hernández

Flamenco y canción española.

Inés María Luna

LOS AUTORES

NOTICIAS DE LA FUNDACIÓN

UN RECUERDO



Con la colaboración de la

Fundación | Cajasol