

Miguel Ángel Berlanga.
 Profesor Titular de Etnomusicología,
 Flamenco y Músicas Mediterráneas
 Departamento de Historia y Ciencias de
 la Música. Universidad de Granada



En el que hoy ya es el Departamento de *Historia y Ciencias de la Música* de la Universidad de Granada, llevamos más de 15 años investigando e impartiendo la asignatura *Flamenco y Músicas Mediterráneas* (y *Etnomusicología*), y desde el curso pasado coordinando la línea de Etnomusicología del Máster *Patrimonio Musical Andaluz* (Ugr/UNIA), que incluye una materia de *flamenco y música* y otra de *flamenco y gestión*. En la próxima edición tenemos propuesta otra sobre docencia del flamenco.

Entendemos que hay dos tipos de aportaciones que desde la Musicología podemos ofrecer al mundo del flamenco. Una se refiere a la reflexión y divulgación de conceptos, sobre todo musicales. Otra a la necesidad de nuevas *narrativas de conjunto*.

Sobre la **primera tarea** (explicar y divulgar convenciones y terminología usadas en el mundo del flamenco), el papel de músicos y musicólogos parece claro: Esforzarnos por traducir las categorías terminológicas y conceptuales usadas en el flamenco a términos comprensibles a quienes quieren acercarse a él -afortunadamente cada vez más-, sean músicos o no lo sean. Términos

Nuevas aproximaciones al flamenco

Necesidad de teorías complementarias a las actuales. Sus repercusiones prácticas

como *abandolao, remate, salía, false-ta, alzapúa, llamada, cierre, silencio...*, o conceptos más estrictamente musicales, siguen necesitados de ser bien explicados. Además esa labor divulgativa sirve a los mismos artistas flamencos, a los aficionados, y aun a críticos y periodistas, pues hoy más que nunca se percibe en el mundo del flamenco un interés por hacerse entender. Si la terminología flamenca resulta oscura a primera vista para los no aficionados, músicos y musicólogos podemos jugar en esto una función mediadora interesante.

Y veo una **segunda tarea**, que consideramos más urgente, también porque los pasos en este aspecto se están dando más lentamente (1). Se trata de proponer nuevas y convincentes aproximaciones a la *teoría de la música y el baile flamenco*, a su historia y a qué sea la *estética* del flamenco. Intentaremos argumentar que una buena parte de las narrativas de la flamencología están superadas por superficiales, aunque es cierto que siguen vigentes en muchas publicaciones. No se trata de negarlas en conjunto, pero sí de matizarlas o corregirlas en algunos de sus planteamientos.

En efecto, en las aproximaciones al flamenco siguen escaseando a día de hoy referencias a aquellos ambientes o *mundos musicales* que, siendo distintos al flamenco, le han estado siempre muy próximos. Afortunadamente están apareciendo estudios e investigaciones

que están analizando diversas músicas y bailes populares de tipo tradicional, así como músicas y danzas teatrales -particularmente españolas- como precedentes de la música y el baile flamenco. Hoy vamos sabiendo que el flamenco en sus inicios retomó y transformó elementos populares de tipo tradicional y del mundo de la música y danza teatral que nos retrotraen al siglo XVI-XVII (jácara, zarabandas, chaconas, canarios...), al XVIII (músicas y bailes en la tonadilla escénica), y principios del XIX (músicas y bailes *andaluces* agitanados en el teatro menor: los *sainetes* de temática andaluza (2)). Ahora bien, si el flamenco como mundo artístico ya definido "nació" a principios del siglo XIX, hemos de estudiar cómo y a través de qué cauces le llegaron esas influencias. Siendo esto así, no tiene mucho sentido que los estudios sobre flamenco, al menos los históricos, sigan dando la espalda a estos ambientes artísticos. Pero porque eso sucede, en ello vemos uno de los motivos por los que los discursos han devenido oscuros, obsoletos. Muestran una cierta *coherencia interna* si se quiere, pero bastante alejada de la realidad histórica.

Sin ánimo de exhaustividad, citemos algunos temas que casi ni se tocan: ¿De dónde viene el uso de melismas en el cante? ¿De dónde la presencia abrumadora del modo de *mi*, o la naturaleza entre tonal y modal de la música flamenca? Cuestiones como estas se explican bien estudiando las relaciones



musicales entre el mundo del flamenco y el de ciertas músicas de tipo tradicional. ¿De dónde le viene a la guitarra el toque por arriba o por medio, o el uso de la mano derecha cercano al puente, que le da su característico sonido *percusivo*? ¿Cuál es el papel histórico de los gitanos? El zapateado, el braceo, la importancia del baile *a solo* ¿en qué medida son de procedencia gitana? ¿O es uno de los rasgos que definen a los bailes españoles, tanto “populares” como boleros e incluso anteriores, es decir las danzas mixtas del teatro musical español? De la interacción entre *baile teatral bolero* y aun anterior -zarabandas, chaconas, canarios...), *bailes populares* y *baile flamenco* casi ni se escribe. La ausencia de esta interdisciplinariedad lleva a aceptar de manera simplista verdades no contrastadas (por ejemplo situar el origen de las penteras en cierta localidad andaluza).

Un deficiente uso de las fuentes orales unido a un desprecio por las escritas, ha llevado a que cuando estas sí se han usado de manera rigurosa, surjan sorpresas y a que verdades tenidas

por ciertas se tambaleen. Además de la necesidad del manejo de fuentes escritas, entendemos que faltan estudios en torno a tres grandes temas: *Historia del Flamenco*, *Teoría en torno a la Música y Baile Flamenco*, y reflexiones sobre *Estética*. Y que mientras estos falten, seguiremos acudiendo a las narrativas simplificadoras del pasado.

Pensamos que las teorías tradicionalistas han frenado la creatividad del entramado artístico que es el flamenco (3). ¿No sucedió algo de eso entre los años 60 y los 80, e incluso 90, cuando un grupo de artistas y discográficas comenzaron a dejar de lado las teorías más o menos oficiales? Al final, la vida y el mercado se impuso, pero ¿a qué precio? Algunos teóricos cambiaron el discurso, rectificaron planteamientos, siquiera para intentar dar razón de lo que sucedía. Ese fue un punto de inflexión, un comienzo. Pero todo un entramado teórico, toda una explicación de conjunto del flamenco con una cierta unidad interna, es difícil cambiarla de la noche a la mañana.

En este sentido, entendemos que

todavía no contamos con un cierto consenso sobre qué puntos centrales definen la *estética flamenca*. Pero mientras eso no suceda, no contaremos con argumentos sólidos para, por ejemplo distanciarse de determinadas propuestas que intuyamos excesivamente rupturistas. Pensamos en algunas propuestas de artistas, incluso muy cualificados en sus capacidades técnicas pero que dejan de lado los cánones de una estética flamenca razonablemente defendible. ¿No sería conveniente un esfuerzo teórico por argumentar y distinguir entre la creatividad y la osadía?

Necesitamos llegar a un cierto consenso razonado sobre lo que define la *estética clásica* del flamenco. Y por ende, reflexiones teóricas contrastadas que argumenten en torno a *qué es clásico* en el flamenco y qué no, qué contribuye a su evolución y mejora, y qué a una cierta disolución en propuestas *light* o aguadas. Lo clásico en todas las artes ayuda, por un lado, a distanciarse de lo superficial (entre otras cosas *proponiendo* un listón, un nivel a alcanzar). Y por otro a distanciarse de lo excesiva-

mente rupturista, de propuestas que so-
capa de creatividad, y casi siempre con
su conveniente dosis de provocación,
llaman arte flamenco a cualquier cosa.
La historia parece enseñarnos que al
flamenco le han sentado bien las influen-
cias de otros mundos musicales más o
menos próximos. Pero también nos en-
seña que esas influencias el flamenco
las ha ido integrando dentro de ciertos
parámetros, y es ahí donde hemos de
buscar esos cánones que configuran la
estética flamenca (4). Sin miedos a las
definiciones rigurosas, que no hay que
confundir con establecer dogmas, aje-
nos a todo mundo artístico.

Esos valores clásicos del cante, to-
que y baile flamenco están ahí, son va-
lorados por la mayoría de profesionales
y por la afición, solo hay que *ponerlos*
en valor, reflexionar sobre ellos y escri-
bir, divulgarlos. En su ausencia, las ex-
plicaciones superficiales, o simplifican
una realidad compleja, o bien compli-
can u oscurecen las cosas en una pa-
labrería tan alambicada como hoy día
poco convincente.

Quisiéramos terminar argumentando
a favor de un moderado diálogo entre
el mundo del flamenco y otras músicas
y danzas, de una actitud abierta ante
propuestas que muestren componen-
tes razonables de novedad. Hay mú-
sicas -al menos ese es nuestro punto
de vista- que tienen mucho que decir
al flamenco. Es este el caso del jazz, y
la razón la hemos argumentado en un
artículo recién aparecido en el número
2 de *Cuadernos de Etnomusicología*,
editado por la SibE, de donde copia-
mos un párrafo:

*El jazz y el flamenco, aunque gestados
con independencia uno de otro, tienen
muchos puntos en común: ambos priman
los instrumentos acústicos sobre los elec-
trónicos. Ambas músicas son elaboración
artística no académica de sonoridades y*

*estructuras de referencia 'popular', am-
bos se aprenden por tradición fundamen-
talmente oral, se hacen sin intermedia-
ción de partituras, y son tributarios de la
aportación clave de gentes y ambientes
marginales: de la negritud en el jazz y de
la gitanería en el flamenco. La pulcritud
de la elaboración improvisada o semi-
improvisada de los *patterns* armónicos en
el jazz, su riqueza de matices tímbricos
y en general su dinamismo expresivo,
son elementos musicales que conectan
con los del flamenco (siempre y cuando
este no se traicione a sí mismo, abando-
nando por ejemplo sus modos musicales
específicos, su *compás* o sus formas mu-
sicales y expresivas de referencia). Los
músicos del jazz valoran del flamenco
sus sonoridades modales, especialmente
la del modo de mi (5), su estilo de canto
quebrado y melismático, su fuerte direc-
cionalidad (opuesta a la circularidad más
característica del jazz), su poderoso *compás*
que le otorga fuerza y un tipo distinto
de dinamismo musical, pero con el que el
jazz no pocas veces conecta.*

Un espíritu de apertura hacia otras
músicas populares se aleja de un tra-
dicionismo que solo sabe dar razón
del cante, toque y baile de épocas
pasadas. Pero eso ya lo hicieron los
flamencólogos de los años 60 a 80.
Si ellos jugaron su papel de defender
las "esencias" (aunque no siempre de
manera ponderada), hoy se imponen
otras tareas: matizar esas *esencias*
sin renegar de ellas, quizá descu-
biendo que las verdaderas *esencias*
del flamenco, o por mejor decir sus *re-
ferentes estéticos centrales*, aquellos
que le dan su personalidad y ayudan
a definirlo, nunca fueron tan cerra-
dos como algunos flamencólogos con
un exceso de celo pretendieron. Una
tarea motivadora para los próximos
años, en la que la Musicología debe
jugar su papel.

(1) Disciplinas como la Antropología o la
Sociología se anticiparon a la Musicología
en esta tarea ya desde los años 80. Hemos
de conocer y reconocer sus aportaciones,
pero mientras la Musicología no se integre,
los nuevos discursos no lo serán de conjun-
to, y es esto lo que se necesita. Es esta una
labor de colaboración. En este sentido cabe
destacar las iniciativas recientes de institu-
ciones como el Conservatorio Superior de
Córdoba, la SibE o el grupo de investiga-
dores de la Universidad de Sevilla que saca
adelante los Congresos Interdisciplinarios
Investigación y Flamenco (INFLA), cuya 3ª
edición acaba de celebrarse en Sevilla (19
y 20 de abril).

(2) Su popularidad la inició el gaditano Juan
Ignacio González del Castillo ya a finales
del XVIII y perduró durante todo el siglo si-
guiente.

(3) Hay muchos ejemplos a lo largo de la
historia del flamenco. Cuando en torno a
los años 90 del siglo XIX la fórmula de
los cafés cantante llegó a su agotamien-
to, si el mundo del flamenco llegó a una
crisis de la que no se recuperó hasta 25
años después, en buena parte se debió
a que frente a los ataques y críticas de
algunos intelectuales de la generación
del 98, no aparecieron propuestas que
contrarrestaran esas críticas. La reacción
vino precisamente del trabajo conjunto
entre artistas e intelectuales, recordemos
las figuras de Antonia Mercé, Manuel de
Falla, Federico García Lorca, Salvador
Dalí, Sergei Diaghilev..., que más allá de
sus enfoques o conocimiento tangencial
del flamenco, realizaron o apoyaron pro-
puestas artísticas de calidad, y esto fue
beneficioso para el mundo del flamenco y
para los artistas del momento.

(4) Un intento de aproximación a esos cá-
nones lo realizó Alain Gobin en 1975. *Le
Flamenco* (París, Presses Universitaires
de France). Personalmente propusimos
en el n.10 de *La nueva Alboreá* (2009) un
elenco de los referentes estéticos centrales
del flamenco en el cante, el toque y el baile,
pero no parecen haber tenido mucha res-
puesta en un sentido o en otro.

(5) Llámese modo de mi, modo flamenco,
sonoridad frigia o como queramos.

(Comunicación remitida al I Congreso In-
ternacional de Flamenco. Sevilla, 10-12 de
noviembre de 2011).