



Tomatito.
Los aljibes árabes del
Taranto, Almería.

El nuevo Flamenco de siempre

Cuatro etapas históricas

EQUIPO ALFREDO

La expresión “nuevo flamenco” que tan profusamente aparece en los medios de comunicación, especialmente durante la última década, es mucho menos nuevo de lo que sus impulsores desearían transmitir. Algunos hasta se lo creen. En realidad el fenómeno es tan viejo como el mismo Flamenco. Siempre ha habido un cauce o una corriente principal y, a su alrededor, han ido saliendo hijuelas al hilo de las modas culturales y/o sociales, que han durado lo que éstas. Sobre algunas de las más importantes modas flamencas tratamos aquí.

Demófilo y el agachonamiento

En 1881 Antonio Machado y Álvarez publica la primera obra sobre flamenco, firmada con su seudónimo Demófilo: “Colección de cantes flamencos”. Anteriormente, en 1847, Serafín Estébanez Calderón (a) “Solitario”, publica sus Escenas Andaluzas, pero en esta obra no aparece todavía la palabra “flamenco”. El autor realiza una descripción de una fiesta que se puede considerar flamenca, en el capítulo “Un baile en Triana”.

Machado, que es el primero en utilizar por escrito la palabra Flamenco, (que, por cierto, la considera como sinónimo de gitano, cosa que los gitanos siguen haciendo)

plantea ya, en el inicio público de este arte, lo que va a ser una constante en las opiniones acerca de las evoluciones y los cambios que se producen:

“Estos cantes, tabernarios en su origen y cuando, a nuestro juicio, estaban en su auge y apogeo, se han convertido hoy en motivo de espectáculos públicos. Los cafés, último baluarte de esta afición, hoy, a nuestro juicio, contra lo que se cree, en decadencia, acabarán por completo con los cantes gitanos, los que andaluzándose, si cabe esta palabra, o haciéndose “gachonales”, como dicen los cantadores de profesión, irán perdiendo poco a poco su primitivo carácter y originalidad y se convertirán en un género mixto, al que se seguirá dando el nombre de Flamenco, como sinónimo de gitano, pero que será en el fondo una mezcla confusa de elementos muy heterogéneos. Lo bufo, lo obsceno, lo profundamente triste, lo descompasadamente alegre, lo rufianesco, etcétera, etcétera. El carácter y condiciones de estos elementos explican perfectamente la clase de público que de ordinario asiste a estos espectáculos; público también completamente heterogéneo, donde se hallan al lado del taciturno y acansinado trabajador, el festivo y bullicioso estudiante; al lado del pilluelo y el tomador, el no menos despreciable rufián aristocrático; al lado del in

dustrial y el comerciante, que alguna que otra vez concurre a estos lugares, el terne y el torero, que hacen de ellos su centro favorito; al lado del hombre de sentimientos delicados que goza con la música triste de la seguriya gitana o levemente melancólica de la soledad, el del espíritu alegre y bullicioso que va a recrearse con la música, también retozona y alegre, de ese infinito número de composiciones, puramente andaluzas, conocidas con el nombre de juguetillos o alegrías; juguetillos capaces de resucitar a un muerto o de hacerle tomar los palillos para bailar un fandango; alegría muy a propósito para levantar el ánimo del profundo estado de tristeza en que lo sumergen un polo o una seguriya gitana bien cantados”.

Obsérvese que ya aparece el leit motiv de esta historia: la existencia de una corriente principal, sólo en posesión de unos pocos elegidos, quienes no tienen más remedio que atrincherarse ante los ataques del vulgo, y la corriente de vulgarización que se basa en el aligeramiento de los elementos básicos del arte: el agachonamiento. ¡Lástima!, sólo le faltó a Demófilo llamarlo Nuevo Flamenco. Este aligeramiento es lo que permite su apertura a públicos más amplios, menos entendidos, menos dispuestos a esforzarse por conocer lo más auténtico, en fin la televisión frente a la lectura, dicho en términos actuales.

En la época en que aparece este libro de Machado, el grueso de la intelectualidad crítica el Flamenco, seguramente porque el único que conocían era el censurado por Machado en la segunda mitad de esta larga cita. En un momento en que la corriente principal era un escuálido riachuelo (casi como también ahora mismo) no es sorprendente que la crítica de los del 98 fuera implacable con aquel Flamenco, en la línea que inició Cadalso, más de un siglo antes, en sus Cartas Marruecas. En la carta VII describe con aversión una fiesta nocturna que se desarrollaba en el cortijo de un potentado andaluz, con la participación de los hijos del dueño —los señoritos— y unos cuantos gitanos:

“Sólo diré que el humo de los cigarros, los gritos y palmadas del tío Gregorio, la bulla de las voces, el ruido de las castañuelas, lo destemplado de la guitarra, el chillido de las gitanas sobre cuál habría de tocar el polo para que lo bailase Preciosilla, el ladrido de los perros y el desentono de los que cantaban, no me dejaron pegar los ojos en toda la noche. Llegada la hora de marchar, monté a caballo, diciéndome a mí mismo en voz baja: ¿así se cría una juventud que pudiera ser tan útil si fuera la educación igual al talento? Y un hombre serio,

que al parecer estaba de mal humor con aquel género de vida, oyéndome, me dijo con lágrimas en los ojos: -Si, señor; así se cría.”

La generación del 98, desde Baroja hasta el sevillano Antonio Machado, abunda en opiniones muy críticas con el Flamenco que se muestra en los escenarios y en los ambientes de ciertas capas de la sociedad. Una de las críticas más acerbas puede leerse en “La corte de los Milagros”, de Valle-Inclán. El ambiente y el personal que concurren, según su punto de vista, en unas reuniones de vástagos de la alta sociedad y el lumpen se relatan a lo largo de todo el libro VII: unas relaciones que reúnen a aristócratas, señoritos, calaveras, putas, banderilleros, puntilleros y guitarristas gitanos, que dilapidan su tiempo en juergas y se divierten, una vez borrachos, despeñando a un guardia municipal. Los padres de los jovencitos troneras, poderosos jerifaltes, ya se ocuparían de librarlos del castigo, tapándole la boca a la viuda del guardia con un puñado de monedas.

La valoración poco positiva que hace Ortega y Gasset de Andalucía y lo andaluz empalma la actitud de la generación del 14 con sus antecedentes noventa-yochistas, manteniendo el desprecio de la intelectualidad hacia el Flamenco. Ya dijo Machado que “Castilla sucia y triste (...) desprecia cuanto ignora”. La verdad es que el ambiente y el “arte” que se percibía en las manifestaciones más o menos públicas del Flamenco, no eran para entusiasmar a ninguna persona sensible. Muy hondo había que escarbar para conseguir alcanzar el raquíto caudal de auténtico arte que constituiría entonces lo que estamos llamando la corriente principal, el auténtico Flamenco.

De la República a los 50

En esa trayectoria de desprecio hacia el Flamenco hay un hito que rompe la tradición: el concurso de Granada de 1922 organizado por Falla, Lorca y un puñado de artistas. La iniciativa estaba motivada, más por el nacionalismo musical de Falla y el interés por lo gitano de Lorca, que por un real acercamiento al Flamenco, sobre el que demostraron sobradamente su desconocimiento. Lo consideraban como una manifestación folclórica a punto de desaparecer por las mixtificaciones de los artistas profesionales (en esto último no estaban exentos de razón), hasta el punto de que no dejaron participar a los grandes cantaores del momento como la Niña de Los Peines o Chacón. Con lo cual, en realidad, tampoco estaban Falla y los demás tan alejados de ese desprecio ya mencionado —o al menos desconocimiento— de los intelectuales.

El Festival de Granada tiene, pues, un lugar destacado en la historia de nuestro arte, más por esta circunstancia que por los resultados artísticos. Ello a pesar de que, junto a la memorable aparición del ya viejo cantaor El Tenazas, surgió en él quien sería una figura egregia años más tarde: Manolo Caracol, que participó con el nombre de “El niño Caracol”, muy en la línea de los nombres artísticos de la época. Época que pasaría a la historia, precisamente, como “la época de los Niños”. ¡Ay, Herodes, naciste mil novecientos años antes de tiempo!

La verdad es que, antes que nosotros, se acordó de Herodes Fernando el de Triana, en su libro “Arte y artistas flamencos”, publicado en 1935, en plena ebullición de los “niños”:

“Con bastante frecuencia nos ofrecen un espectáculo de la mal llamada Ópera flamenca: y lo primero que aparece es un puñado de niños más o menos cuajaditos (entre ellos los hay tan malos, que piden a voces la reaparición de Herodes). Estos niños, ya se sabe: fandangos y más fandangos, pero todos los fandangos iguales; y si el público tiene el mal gusto de hacerles repetir, se dejan venir con el “Sordao herío” o “Juan Simón”, y ya tenemos a dicho público sin acción, por el estado nervioso adquirido, para decir ¡ole! con el entusiasmo y la alegría que se dice después de haber oído una buena sesión de soleares o seguriyas.”

Entre los años treinta y los cincuenta es cuando se desarrolla esta corriente populista basada en los fandangos —más bien en los fandanguillos— y en los cantes de Levante, cantes en los que el ritmo —algo tan esencial en el Flamenco— no tiene relevancia. Las letras, que en las soleares, seguriyas, tonás, etc., tienen una riqueza de metáforas populares y una sencillez sublime, se convierten en melodramáticas, lacrimógenas; el quejío hondo se suplanta por el garganteo y el alargamiento innecesario: la “exhibición tirolesa” que decía González Climent. El falsete reina, dejando fuera de onda las voces broncas (“afillás”), naturales o laínas. El olvido del compás permite un desquiciamiento de la métrica de las letras, tal como recoge el de Triana en su libro citado:

“Jamás se han dicho los disparates que se dicen ahora. No hace muchas noches le escuché al que dicen que es la figura de hoy el siguiente cantar:

*A mí me habían sorteao con el hijo de un millonario,
y a los dos nos había tocao a Melilla,
y como el otro tenía dinero
se había quedao a serví en Sevilla.
¡Que desgraciao es el hijo del obrero!*



Tomasa y Pies de Plomo. Triana en El Taranto.

¿Se puede decir mayor disparate? ¡Por eso fue tan grande el glorioso emperador del cante andaluz D. Antonio Chacón! Porque cuidaba tanto de las letras como de la medida de los cantes.”

Esas letras, eso sí, recogían los problemas vitales de la paupérrima sociedad española del momento: la familia, la miseria, la emigración, ansia por comerse un puchero, las enfermedades —como la tuberculosis, que era epidémica—, en suma, trataban de sublimar las desgracias. Esta corriente flamenca dio coletazos hasta los sesenta (con lo que algo llegamos a conocerla en nuestra juventud): las plazas de toros, los cines de verano y los teatros se ponían a reventar para escuchar a las “troupes”; cuando éstas eran encabezadas por Marchena, la puesta en escena incluía traje corto, sombrero a la plana, camisa con chorreras y puños de encaje... ¡Imagínense el efecto entre el público, la mayoría más bien tirando a desharrapados, al ver el poderío indumentario! Y no digamos el aprecio de la intelectualidad hacia este espectáculo, decadente pero cutre. El producto que se daba era de ínfima calidad artística, digan lo que digan los actuales defensores de Marchena y sus epígonos: ¡ese Juanito Valderrama con su “emigrante” y sus “dientes de marfil! ¡Ese Farina con su “torito de Salamanca” y su “vino amargo! ¡Ese Antonio Molina con su

“arroz con habichuelas” y su “minero”! Ya decía Porrinas que “se está perdiendo el Flamenco con las canciones modernas”.

(Las canciones modernas eran entonces las de Renato Carosone, Miguel Aceves Mejías, el primer Duo Dinámico y la canción andaluza. Una canción andaluza que coge algunos elementos fáciles del Flamenco, como ritmos simplificados, y fragmentos de cadencias musicales, de forma parecida a lo que hoy ha hecho la música pop, que chupa todo lo que suena, como veremos en su momento. En esta época de auge de la canción andaluza, ésta llega a ser identificada por la masa con el Flamenco, fenómeno parecido al de nuestros días, en los que, con una misma palabra se identifican cosas bastante diferentes.)

Este panorama alejó a mucha gente, entre ellos nosotros, del Flamenco que se daba mayoritariamente en público. Hasta que no crecimos un poco, nos fuimos a la Universidad y empezamos a vislumbrar que había otras cosas, odiábamos el fandanguilleo y la España de charanga y pandereta, cerrado y sacristía... Pero esto ya es asunto del parágrafo siguiente.

Los 60: El Flamenco, nido de rojos

En los años sesenta se nos empezó a despejar a los españoles el hambre de la cara. España se industrializa, se inicia el turismo masivo, los tecnócratas empiezan a viajar, la emigración desde el campo a las grandes ciudades -y a Alemania, con las consiguientes remesas de divisas- son los factores principales que dan lugar a la formación de una incipiente clase media urbana, con sus correspondientes cambios: es el momento del auge del “Seiscientos”.

El fenómeno de desagrarización lleva a las ciudades grandes masas de campesinos, que pasan a ser proletarios y que, con el continuo auge económico, en buena medida pasan a autoclasificarse como clase media. Estos decisivos cambios tenían también que notarse en la cultura. Los atisbos de libertad buscan cauces de expresión que puedan eludir la todavía feroz censura. Y aquí es cuando, por primera en la historia del Flamenco, los intelectuales, ahora comprometidos políticamente en el antifranquismo, descubren las enormes posibilidades comunicativas de nuestro arte, fundamentalmente del cante. El modo expresivo de los cantes duros -seguiiyas, tonás, soleares- se muestra como un vehículo adecuado para la protesta. El caso es que ya lo era, si recordamos muchas letras de los primeros martinets y seguiiyas, que contaban situaciones de marginación e injusticia. Pero aquellas letras de los cantaores fun-

dacionales eran una expresión puramente personal y sin esperanzas de solución. Sin pretensiones de rebeldía ni de respuestas colectivas que pudieran enderezar la situación: la desesperación.

El cambio que se produce en estos momentos es la aparición de letras de contenido social y político que pretenden provocar un agrupamiento del personal, de modo que se pueda intentar un cambio político que acabe con las injusticias y la tiranía. De la desesperación se pasa a la esperanza. Aquí hay que destacar el papel fundamental de Francisco Moreno Galván, pintor y poeta, que empieza a agitar el panorama mediante unas letras militantes que unen el fondo provocativo con unas formas de gran calidad poética y, lo que es más importante, perfectamente incardinadas en el modo flamenco tradicional. Se convierte en mentor, no sólo letrista, de varios cantaores emergentes como Menese, Gerena o Diego Clavel que, con su gran fuerza expresiva y juvenil, hacen que se difundan esas letras ampliamente, sobre todo entre un nuevo público joven y universitario, que se acerca por ello al Flamenco.

El fenómeno trasciende, porque una vez llegados estos públicos al Flamenco, descubren el valor intrínseco de este arte y se abren a todo tipo de intérpretes, tanto a artistas conservadores de la llama -Mairena, Agujetas, Chocolate o Terremoto-, como a jóvenes valores innovadores tal que Morente. Los medios de comunicación se dan cuenta de este auge y no hay periódico, revista o emisora de radio (aparece la FM) que no dedique un espacio al Flamenco. Aparecen críticos especializados que tienen predicamento entre los nuevos públicos flamencos: Almazán, Ortiz Nuevo, Monleón, Quiñones, Caballero Bonald...

Antonio Mairena cambia la forma de los espectáculos flamencos y crea el Festival de Utrera que se convertiría en modelo para una larga saga de festivales en toda la geografía andaluza y en muchas grandes ciudades de toda España. La forma, en principio, podría parecer que es igual a las de las troupes de las terrazas de verano, pero con unos presupuestos artísticos completamente diferentes: Mairena lleva a los escenarios a viejos cantaores desconocidos por casi todos, que muestran la ortodoxia más auténtica, junto con unos cuantos jóvenes que se apuntan al magisterio. La actitud del público es distinta, en buena parte debido a los cambios sociales antes comentados, y también por la incorporación de nuevos públicos con más formación musical y cultural. El Flamenco empieza a considerarse un arte prestigioso, frente al desprecio que amplias capas de la población sentían hacia las mixtificaciones fandanguilleras, ya en clara

retirada. Lo que pasaría en las siguientes décadas con los Festivales es otra historia.

Las compañías discográficas también se apuntan al filón y se podría hablar de una época dorada de la edición y de la venta de discos, tanto de antologías grabadas por grandes maestros, como de recopilaciones realizadas por importantes intelectuales a base de buscar por todos los rincones a cantaores desconocidos que atesoraban auténticas reliquias a punto de desaparecer.

En estos años, a pesar de las innovaciones apuntadas de Moreno Galván o Morente, el predominio de la ortodoxia es absoluto. Fuera de la corriente principal casi nada vale. Menese, por ejemplo, repitió a todo el que lo quisiera oír que la música del Flamenco era intocable. Así, en una entrevista que le hicimos en Madrid, con motivo de la primera Cumbre Flamenca, en febrero de 1975, nos decía:

“¿Por qué la música del Flamenco no puede evolucionar, teniendo en cuenta que todo arte ha de hacerlo?”

“Mi postura, y no solamente mía sino la de grandes estudiosos, es que la música del Flamenco está ya hecha y además con una riqueza imponente. Entonces pienso que no ha salido nadie, ni saldrá, que invente un cante nuevo, completamente nuevo por seguiriyas, por soleá, por tientos, etcétera. Las pequeñitas cosas que yo he oído por ahí me parecen horrosas, realmente detestables. Yo escuché hace unas semanas una cosa por televisión y se me puso el cuerpo malo. Tengo tantísimo cariño a lo que hay hecho que sufrí mucho”.

En este momento se hizo máxima la distancia entre el Flamenco y la “canción española” o cual-

quier tipo de andaluzada. Esta situación se mantiene, por ponerle una fecha clave, hasta la muerte de Antonio Mairena, pontífice máximo, velador de la ortodoxia, aunque él mismo hizo numerosas creaciones; sin ir más lejos escúchese despacio su disco póstumo “El calor de mis recuerdos”. En paralelo, Camarón y Paco de Lucía cebaban la bomba de una nueva época. Pero era tal la presión de la ortodoxia que los discos grabados por la pareja durante la década de los setenta, hoy considerados entre los más clásicos, eran denostados y considerados peligrosos para el futuro del cante, sólo porque en uno de ellos (1972) apareció un nuevo cante llamado “Canastera”. “La leyenda del tiempo” (1979), primer disco de Camarón con Tomatito y otros músicos, y sin Paco de Lucía, supone ya un cambio estético que prefigura la nueva época. La muerte del maestro de Mairena del Alcor, en septiembre de 1983, despeja ya totalmente el camino hacia los nuevos tiempos que los citados discos prefiguran.

El Flamenco —o lo que sea— actual

Se percibe la sensación de que, en ninguna otra época histórica, ha habido tanta presencia del Flamenco en la sociedad como en la que estamos viviendo. Y tantas formas distintas de hacer Flamenco. Y tantas cosas que no se sabe lo que son y le llaman Flamenco. ¿Le han puesto este nombre porque de verdad es Flamenco o porque no han encontrado otro apelativo para esas músicas? Sí llama la atención que esa palabra venda, y eso es otra absoluta novedad, algo inusitado hace un par de décadas. Choca tanta furia compradora, con la tradición que

El Tenazas. Festival de Cante de Granada. Caricatura de Ant^o. López Sancho. 1. Falla, 2. Lorca, 3. Luis M. Rioboó. 4. Ruperto M. Rioboó.





Curro Mairena, entre su hermano Antonio y Ricardo Niño, 1977.

tiene el aficionado flamenco de no gastarse un duro en discos, y en su lugar hacerse con una "cintoteca" de grabaciones espantosas (en el contenido y en la técnica) y un paquete de discos de pizarra.

Por algún motivo el Flamenco se ha revalorizado y es comercialmente interesante la palabra "Flamenco". ¿Será por el auge de lo latino? Y de las músicas étnicas en general. La moda de lo español. Hasta sellos franceses como Auvidis (serie Ethnic) o Harmonia Mundi se ocupan profusamente de nuestra música. A lo mejor es que alguien se puso a buscar músicas nuevas en fuentes étnicas para ampliar el negocio, pero el caso es que esta inclusión completa en el mercado implica que la oferta tiene que renovarse con mucha frecuencia, como cualquier otro producto de consumo que se lanza. De ahí el afán por el "nuevo flamenco", expresión que se inventaron hace cuatro días determinados críticos, casi todos de los Madriles, flamencos o llegados de otras músicas, pero siempre ligados a las compañías discográficas y, en general, al multimedia.

El disco y el artista flamencos se convierten en productos de consumo, aunque se trate de productos culturales como los libros, y hay que sacar novedades a diario: el consumo implica compulsividad. La clientela se amplía a todo el mundo y hay que sacar productos que le gusten a mucha gente. Y de ahí surge lo que surge siempre en estos casos: el mestizaje, el agachonamiento, las modas culturales (recordemos los ejemplos comentados de los cafés cantantes, los fandanguillos, las letras políticas). El consumo también hace que sean productos efímeros, de usar y tirar, cultura kleenex.

Retomando el hilo del relato, el disco de Paco de Lucía "Fuente y Caudal" (1973) fue uno de los

hitos precursores de la época actual. Las formas musicales que muestra Lucía, junto con los discos antes citados, suponen una corriente novedosa que convive desde entonces con la corriente principal. Ese encuentro de dos músicos excepcionales, Camarón y Paco, que interactúan entre sí, produce una nueva línea que por primera vez abre el Flamenco a grandes públicos de todo el mundo.

Sin embargo, esta línea es asumida por los ortodoxos (no del todo, ni por todos, y además tardan bastante) y convive con la recuperación de la máxima pureza de la mano de Mairena. Entre la muerte de Mairena

(1983) y la de Camarón (1992) es cuando se produce la máxima identificación de los públicos con ambas corrientes. Todo esto hace que pueda considerarse la época comprendida entre los inicios de la reconstrucción mairenista y la muerte de Camarón como "un cuarto de siglo de oro" del Flamenco: en la edición de discos, en la aparición de artistas, en el aprecio y prestigio del Flamenco y sus intérpretes.

Debe insistirse en que durante unos años conviven estas dos corrientes —la innovadora y la clásica— y ello permite que algunos de entre los nuevos públicos se acerque a los clásicos, y que muchos "cabales" acepten a Camarón como la evolución normal del Flamenco y lo integren en el corpus clásico. Puede que se vieran obligados a agarrarse a ese clavo ardiendo y así siguen hasta ahora, hasta el punto de que el hereje se convierte en el máximo representante del Flamenco.

A partir de 1992 los caminos empiezan a diverger: el inmenso vacío que dejan los dos maestros cantaores es posible que haga cundir el desánimo y el pesimismo ante la ausencia de figuras señeras y la falta de jóvenes. Por otro lado, este vacío fue aprovechado por los epígonos camaroneros (que son un desastre como lo fueron los mairenistas), que dan pie al ya citado "Nuevo Flamenco". Aquí ya vale todo: el sonido Caño Roto de los suburbios madrileños; la saga de nietos dilapidadores del caudal de grandes y puros flamencos, como Maíta vende cá o Navajita Plateá. Surgen híbridos infumables, pero de gran éxito comercial, como Camela o Niña Pastori. A este paso hasta Melody, la niña de diez años patrocinada por El Fary, será paradigma del más "puro" (nuevo) Flamenco.

Igual que señalaba Machado hace bastante más

de un siglo las adulteraciones de los cantes gitanos, ahora se reproducen los mimbres con los que se elaboran semejantes cestos: letras ramplonas (¿les recuerda esto lo que decía Fernando el de Triana de los Fandanguillos?); toques de salsa (que en los últimos discos de Ketama ya son absolutamente predominantes, perdiendo hasta el ligero tufo a Flamenco que mostraban en sus primeros trabajos); estética gitana (es paradigmática la letra de Raimundo: *“Cuando llegan los días señaláitos/ hay muchos gachoncitos que son gitanos/ hablan gitano/ cantan gitano/ y dicen que su abuelo fue un buen gitano.”* ¿Les suena este puchero con el ambiente relatado por Valle-Inclán?); melodías blandengues y pegadizas (¿lo relacionan ustedes con lo que se ha contado más arriba de Marchena, Molina y demás?). La que parece ser la única forma posible de cantar hoy, según la “nueva crítica”, es una mezcla de estos magníficos elementos, adobados con grititos que ellos entienden que eran la característica fundamental del cante de Camarón. ¿Se habrán parado alguna vez a escuchar, no a oír, a Camarón?

Consecuencias o la fuerza de lo auténtico

Mucho mestizaje, mucha salsa y mucho ritmo, pero en cuanto se abandona el camino flamenco las nuevas creaciones, los nuevos artistas, pierden fuerza y se agotan en poco tiempo. O se repiten. O evolucionan hacia una cosa que ya no es Flamenco. ¿Qué les falta? El conocimiento, el auténtico sentido flamenco, el rajo, la raíz, la forma de ver la vida. Y con frecuencia, las condiciones físicas, ya que el cante exige un gran instrumento. Es cierto que son distintas las circunstancias existenciales, sin embargo, sigue habiendo flamencos jóvenes que siguen haciendo Flamenco (Macanita, Marina Heredia, Arcángel, Joselito de Lebrija, Ezequiel Benítez, Rocío Segura, por citar sólo unos pocos) con éxito. El caso emblemático es el de José Mercé, aunque ya no sea tan joven: un artista flamenco absoluto, uno de los mejores seguriyeros del momento, ha editado un par de discos alejados de la ortodoxia y, claro, ha pegado un pelotazo. Sin embargo, el segundo de esos discos no tiene la fuerza del primero. Nos encontramos de nuevo con el problema que acabamos de enunciar.

¿Qué hacer? ¿Buscar elementos de otras músicas o repetirse? Aquí se muestra la bifurcación que tiene este camino: o hibridación o mestizaje. O ambos a la vez. La hibridación lleva a la infertilidad y el mestizaje a otra cosa distinta, a nuevas vías y nuevas formas. Paco de Lucía con McLaughlin, o Tomatito con Michel Camilo, entre otros ejemplos

señeros (que tampoco son muchos), han hecho grandes músicas mezclando flamenco con otras, pero ¿eso es Flamenco? Naturalmente que son músicas magníficas y es bueno que las hagan. Todos los grandes han sido innovadores, pero eso sí: no inventa el que quiere sino el que puede.

Desde luego, es explicable y razonable que los artistas busquen los dineros allí donde están, porque el producto puro casi nunca da para vivir bien. O lo pagan los mecenas o lo subvenciona la administración pública. Así ocurre en casi todas las artes: el teatro, la ópera... o el cante puro, que sigue sin ser comercial. Lo cierto es que tampoco todos los que buscan caminos comerciales logran el triunfo. Cabe recordar los casos de Turronero, Chiquetete o incluso el Mercé de su primera época. Lo más lamentable es que muchos de ellos han acabado peor que si se hubieran mantenido en la ortodoxia.

Eso sí, lo puro es sostenible. Perogrullo ya lo dijo: lo único bueno es lo bueno. Los flamencos seguiremos siendo pocos o quizá menos, pero ya pasó con el ostracismo de Tomás Pavón en tiempos de la ópera flamenca, por poner sólo un caso. Lo bueno es que los aficionados a lo más auténtico pueden aparecer en todas partes: hace más de veinte años nos tropezamos con una pareja de libaneses en viaje de novios, que rebuscaban en una tienda de discos grabaciones de Terremoto. ¡Échenle ustedes reflexión a las fuerzas del mercado, la publicidad y la moda, y las del arte auténtico!

Elemento de confianza para el futuro del Flamenco es que alguien –los puros, los cabales, los ar-

Por algún motivo el Flamenco se ha revalorizado y es comercialmente interesante la palabra “Flamenco”.

tistas insobornables, los guardianes del templo- continuará guardando las esencias, esas raíces que permanecen y sirven periódicamente para volver a ellas y elaborar una nueva mixtificación. El propio interés mercantilista, aunque parezca una contradicción, ayuda a mantener ese fuego sagrado como en un museo, en un conservatorio, para refrescar –aunque parezca otra paradoja- lo que ya ha llegado a un estado irreconocible y ha perdido toda fuerza, incluso comercial. Todas las bodegas procuran mantener sus soleras y sus vinos de sacristía, aunque embotellen los caldos del año con los añadidos que pillen a mano por aquello de la liquidez, dicho sea en ambos sentidos de la palabra. ■