



*Música oral del Sur*

Revista Internacional

Nº 7. Año 2006

*Enfoques musicales y periodismo flamenco*

JUNTA DE ANDALUCÍA  
Consejería de Cultura

**Presidente y Fundador**

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

**Director**

MANUEL LORENTE RIVAS

**Presidente del Consejo de Redacción**

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

**Consejo de Redacción**

ÁNGEL MEDINA • MARTA CURESES • MOHAMED METALSI • MANUEL LUNA • JOSEP MARTÍ • CARMELO LISÓN • REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO • JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD • MANUEL LORENTE RIVAS • BIBIANA AIDO • OLGA DE LA PASCUA • JUAN MANUEL SUAREZ JAPÓN • RAFAEL INFANTE • JUAN CARLOS MARSET • JOSÉ LUIS ORTIZ NUEVO • TOMÁS MARCO • RICARDO SANMARTÍN • ELSA GUGGINO • STEVEN FELP • DAVID COPLAN • JOSÉ MANUEL GAMBOA • NORBERTO TORRES • MANUEL RÍOS RUIZ • MANUEL MARTÍN MARTÍN • PACO VARGAS • ÁNGEL ÁLVAREZ CABALLERO • JOSÉ MARÍA VELÁZQUEZ GAZTELU • ALFREDO GRIMALDOS • EUGENIO COBO • ANGELO PANTALEONI • JAVIER PRIMO • ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO.

**Secretaria del Consejo de Redacción**

MARTA CURESES

**Secretaría Técnica**

MARÍA JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

CARLOS ARBELOS

**Diseño**

JUAN VIDA

**Fotocomposición e impresión** LA GRÁFICA, S.C.AND. GRANADA

**Depósito Legal:** GR-487/95

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

**Edita** © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Centro de Documentación Musical de Andalucía

## Hacerse cantaor: un proceso de socialización al mundo del flamenco.

Eve Brenel

Antropóloga

### Resumen

Este artículo analiza el proceso de aprendizaje y de profesionalización de los cantaores profesionales, cuyas principales vías (complementarias) son: el estudio de discos, los contextos «privados»<sup>1</sup> y el escenario. Lejos del tópico según el cual “el cante no se aprende”, Eve Brenel demuestra como hacerse cantaor profesional requiere un proceso de socialización al mundo flamenco y a su cultura.

Este artículo está basado en los resultados de nuestra tesis doctoral titulada : “El mundo del flamenco: entre prácticas aficionadas y profesionales, socio-anthropología de una cultura artística”<sup>2</sup>. Nuestra problemática enfoca el flamenco como resultado de la *acción colectiva* de los artistas profesionales y de los aficionados. Éstos, que se llaman a sí mismos “flamencos”, forman un *mundo* en el sentido de Howard S. Becker, es decir, cooperan en la producción del flamenco a través de sus actividades específicas y coordinadas. “Un mundo del arte es una red de actividades que incluye a todos aquellos que contribuyen a la elaboración de la obra de arte hasta su estado final y, para lo cual, comparten modos de pensar convencionales”<sup>3</sup>.

Los actores, así considerados, son tanto gitanos como payos; a este respecto podemos señalar que, estadísticamente, el 37,9% de los artistas profesionales del flamenco son gitanos y el 62,1% son payos<sup>4</sup>.

Nos centraremos aquí en la cuestión del aprendizaje de los artistas de flamenco, y más específicamente en el de los cantaores, puesto que el de los guitarristas y de los bailaores es bastante diferente. En efecto, hacerse cantaor de flamenco exige un proceso de aprendizaje, a pesar de que se suela decir que “se nace cantaor” y que “el cante no se aprende”. Veremos pues, que se trata de un proceso de socialización al mundo flamenco y a su cultura.

- 
1. Por contextos privados, nos referimos tanto a las fiestas familiares, de vecinos, como a las reuniones y fiestas entre aficionados y profesionales.
  2. *Le monde du flamenco: entre pratiques professionnelles et amateurs, socio-anthropologie d'une culture artistique*, Tesis doctoral realizada en co-tutela, bajo la dirección de Bruno Péquignot (Universidad de Franche-Comté, Francia) y de Jose Antonio González Alcantud (Universidad de Granada, España); leída el 20 de diciembre 2004 en Besançon.
  3. Howard S. Becker, “La distribution de l'art moderne”, *Sociologie de l'art* R. Moulin (dir), L'Harmattan, Paris, 1999, p.435. (Nuestra traducción)
  4. Estadísticas sobre el perfil y las trayectorias de 322 profesionales del flamenco; muestra aleatoria realizada a partir del censo de los artistas vivos del flamenco en *Guía libre del flamenco* (J.M.Gamboa, SGAE, Madrid, 2001). Las diferencias (tanto reales como supuestas) entre Gitanos y Payos dan lugar a debates y contradicciones que forman parte del mundo flamenco, pero cuya posibilidad de desarrollo escapa al espacio de este artículo.

Primero, veremos cómo los cantaores principiantes entran en el mundo flamenco. Luego, esbozaremos en qué consiste su proceso de aprendizaje y sus principales vías (complementarias): el estudio de discos, los contextos “privados”<sup>5</sup> y el escenario.

Antes de proseguir, tenemos que definir claramente los términos a utilizar. Cuando hablamos de artistas profesionales nos referimos a personas que viven de su arte. Cuando hablamos de aficionados, nos referimos tanto a las personas que practican el flamenco sin vivir de él, como a los apasionados por ese arte que no lo practican. Y, en aras de una mayor claridad, utilizaremos la palabra “principiantes” para designar a las personas que aún no lo son y aprenden el flamenco con el propósito de hacerse profesionales.

### Entrar en el mundo flamenco: heredar o ser “apadrinado”

Más de un tercio de los cantaores profesionales han entrado en los circuitos del aprendizaje por herencia: estadísticamente, el 32,1% tienen profesionales del flamenco en su familia. Consideramos, pues, como “herederos” a los cantaores cuyos familiares profesionales del flamenco les hayan transmitido, de alguna manera, su afición y su conocimiento de este mundo.

Los primeros contactos de los “herederos” con el flamenco tienen lugar en su familia: por el entorno musical en general (radio, discos...), por las fiestas familiares y por la asistencia a eventos flamencos (entre ellos, espectáculos en que participan sus parientes artistas). Los “herederos” han accedido desde muy jóvenes a redes de profesionales y aficionados y han participado en ambientes privados del flamenco, tanto en su propia familia como en sitios “flamencos”: tabernas, bares, peñas... Heredan pues de una afición y de una práctica familiar del flamenco, así como de redes de sociabilidad flamenca y de un nombre<sup>6</sup>.

En cambio, los cantaores que no son “herederos” suelen haber accedido al mundo flamenco y a los circuitos del aprendizaje a través de sus relaciones con aficionados, muchas veces en el marco privado de los “cuartos” (antes de los años setenta) y de las peñas flamencas (a partir de los años sesenta). La importancia del papel desempeñado por las peñas para los cantaores “no herederos” también es comprobable estadísticamente: las peñas se consideran determinantes en la trayectoria del 30,4% de los “no herederos” y sólo en la del 11,9% de los “herederos”<sup>7</sup>.

Los aficionados juegan de alguna manera un papel de “padrinos” para estos principiantes, permitiéndoles “entrar en el grupo”. Les facilitan el acceso a los ambientes privados del flamenco y les proporcionan cierta “legitimidad”, algo que los “herederos” tienen por su familia.

### Personas “de referencia” durante el aprendizaje

Los cantaores principiantes suelen contar con la orientación de una o varias personas que les aconsejan durante su largo aprendizaje del cante. Esas personas “de referencia” les ayudan y guían todo a lo largo de su aprendizaje y de su proceso de profesionalización: les

5. Por contextos privados, nos referimos tanto a las fiestas familiares, de vecinos, como a las reuniones y fiestas entre aficionados y profesionales.

6. Sea concretamente (en el caso de la transmisión de nombres artísticos) o simbólicamente (se sabe que uno pertenece a tal familia, que está aparentado con tal artista).

7. Estadísticas disponibles en Eve Brenel, op.cit.

enseñan algunos cantes ellas mismas, guían su estudio (por ejemplo les aconsejan estudiar determinados cantes), les corrigen y también les ayudan a desarrollar su estilo propio.

Los “herederos” suelen encontrar tal ayuda en sus parientes profesionales. La transmisión puede proceder de los padres, pero también de otros parientes: abuelo(a)s, tío(a)s...

Para los “no herederos”, las personas “de referencia” pueden ser aficionados (reconocidos por el grupo como buenos conocedores del cante) o profesionales. El encuentro o la “adopción” simbólica del principiante por un aficionado o un profesional que va a convertirse en su “maestro”, muchas veces se origina en relaciones establecidas en el marco del flamenco privado.

Estas personas “de referencia” suelen ser consideradas como determinantes en el aprendizaje de los cantaores. Sean parientes o no del artista y sean profesionales o aficionados, sirven en su identificación como artista y le proporcionan cierto capital simbólico de legitimidad. Cuando uno se ha hecho ya profesional, se dice que “aprendió mucho con Fulano, buen aficionado”, o “su maestro fue Mengano” o “es hija de tal cantaor famoso”...

Pero no siempre hay personas de referencia concretas y el cantaor principiante puede ser aconsejado, ayudado y guiado en su aprendizaje de forma más general por el grupo de los aficionados y profesionales, que integran las peñas y otros sitios del flamenco privado.

### Los contenidos del aprendizaje: la importancia de la memoria de los “antiguos”

Los profesionales y los aficionados del flamenco definen cuatro aspectos principales en el aprendizaje de los cantaores:

– Los cantaores tienen que conocer los cánones del flamenco, es decir, los diferentes palos que existen. Cada palo es caracterizado por una estructura musical específica, determinada por la “combinación del ritmo, de la respiración y de los tercios”<sup>8</sup>. Estos palos dan lugar a estilos diferentes, personales y/o locales (por ejemplo “la malagueña del Canario”, “los tangos del Camino”...). Estos estilos se caracterizan por su melodía, sus ornamentos, el orden de las secuencias cantadas, el sitio de las pausas, entre otros criterios<sup>9</sup>. Los flamencos hacen hincapié en la necesidad de “conocer a los antiguos”, o sea, conocer las formas legadas por los cantaores de antaño.

– También tienen que aprender a dominar la técnica del cante, su voz, el compás, etc.

– Luego, tienen que apropiarse de la tradición, conocerla y dominarla, pero también adaptarla a sus propias facultades y desarrollar su estilo personal, su propia personalidad en el cante, aunque lo primero es conocer la base. Se dice que deben “acordarse de las raíces” y a partir de ahí pueden desarrollar su estilo personal, e incluso crear.

– En realidad, los cantaores tienen que hacerse primero buenos aficionados, es decir amantes y conocedores del cante. Esto supone que aprendan a entenderlo y a sentirlo, y que sigan aprendiendo siempre<sup>10</sup>.

8. Savy Frayssinet, *Architectures du flamenco. De l'éthique à l'esthétique*, doctorado de etnomusicología, Université de Nice, 1994.

9. Leblon, *Flamenco*, Cité de la Musique/ Actes Sud; 1995.

10. No desarrollaremos aquí el tema de la producción de los criterios de cualificación del flamenco. No obstante, queremos señalar que estos no son consensuales; son sujetos de debate. A este propósito, véase Eve Brenel, *op.cit.*

Los cánones del flamenco remiten a diferentes niveles de la memoria del flamenco.

– La memoria del flamenco tiene una dimensión local: la procedencia geográfica de los cantaores implica conocer los estilos y artistas locales y suele traducirse en una forma de interpretar influenciada por la del lugar. Esta memoria se solía transmitir directamente, por la convivencia con familiares y vecinos. Al desaparecer muchos barrios gitanos y flamencos, esta memoria del flamenco local sigue transmitiéndose por la familia y por las redes de aficionados locales, pero también se recurre hoy a los discos. Por ejemplo, hace algunos años, el cantaor Curro Albaicín recopiló muchas variedades de los tangos propios de Granada y los enseñó a varios cantaores jóvenes de la ciudad para grabar un disco, que ahora es utilizado por los cantaores que quieren aprender estos cantes.

– También existe una dimensión familiar de la memoria del flamenco: en las familias flamencas o “dinastías”, los estilos personales y las formas de interpretar propias se transmiten dentro de la familia. Estas dinastías flamencas suelen ser gitanas.

– La memoria global del flamenco abarca estas dos dimensiones e incluye todos los cantaores (de antaño y contemporáneos), y todos los cantes existentes. Esta memoria pasa hoy en gran parte por los discos. Al generalizarse la grabación y, sobre todo, el acceso a los discos, las exigencias han evolucionado consecuentemente y los cantaores deben conocer a los cantaores “antiguos” (pero también actuales) considerados como referencias, y dominar una gran variedad de cantes, no sólo los locales o familiares.

Así pues, la memoria “oral” del flamenco es, en parte, una memoria grabada. En efecto, los cantaores contemporáneos han recurrido a los discos durante su aprendizaje del flamenco, pero su importancia está en relación con la edad de dichos cantaores. Para los cantaores mayores de cincuenta años, los discos fueron secundarios en su proceso de aprendizaje y más o menos tardíos; fueron muchas veces un complemento a la transmisión oral.

En cambio, para los menores de cincuenta años, los discos han desempeñado y desempeñan un papel importante; constituyen una fuente privilegiada para conocer a los maestros del pasado y los cánones fijados y transmitidos por ellos<sup>11</sup>.

Los aficionados y los profesionales “de referencia” actúan como *mediadores* entre la memoria grabada y los cantaores principiantes. Así, ayudan a éstos a elegir dentro de la inmensa riqueza de las fuentes, les aconsejan escuchar ciertos cantes en las versiones grabadas por ciertos cantaores. Guían a los jóvenes cantaores en función de las normas y referencias implícitas del gusto flamenco y también teniendo en cuenta las cualidades propias de cada uno, de forma que estudien cantes apropiados a sus condiciones particulares. Ayudan también a los cantaores a apropiarse, y no sólo a aprender, de la tradición.

### Los aficionados, guardianes de la memoria

Los aficionados y profesionales también dan vida a esta memoria grabada, por su conocimiento de la vida de los artistas del pasado y de su personalidad. A través de historias y anécdotas, por ejemplo, transmiten a los principiantes informaciones sobre estos personajes

11. En la mediatización de la memoria del flamenco, también juegan un papel la radio, la televisión, los vídeos, etc.

del pasado. Cuentan la vida de tal cantaor, el carácter especial de tal otro... haciendo así vivo el recuerdo de los maestros del pasado. A veces los han conocido en vida, o conocieron a algún artista que les conocía... Así, se cuenta, por ejemplo, mientras se escucha un disco de Cobitos, que era un hombre muy elegante y pulcro, y cómo un día le echó una bronca a un cantaor que acababa de evitar que cayera al suelo, porque al sujetarle, éste le había manchado la chaqueta con su copa de manzanilla.

En el flamenco, la memoria de las formas está ligada a la memoria de las personas. Se establece una relación muchas veces afectiva con estos personajes del pasado, como con los antepasados en una familia. Las anécdotas constituyen una fuente privilegiada de conocimiento o de reconstrucción de esta memoria.

La memoria colectiva<sup>12</sup> del grupo muchas veces hace referencia a la situación social de dominación y marginación de los artistas del flamenco. Abundan las anécdotas e historias sobre artistas humillados por algún señorito, o los trucos que tenían para llevarse a casa algo de comer, etc. Algunas también cuentan, por el contrario, situaciones en las cuales tal artista pobre rehusó ser humillado, mostrándose digno y orgulloso, a pesar de que eso supusiera no comer ese día. Esta memoria “social” colectiva está basada en la situación de muchos de los artistas de flamenco durante el siglo XIX y la primera mitad del XX, cuando la mayoría no vivía de su arte y se buscaba la vida en las ventas y tabernas, en las fiestas de los señoritos.

Para no caer en la simplificación, es preciso señalar que también existían señoritos que eran verdaderos amantes del flamenco, que pagaban bien a los artistas, e incluso algunos de ellos jugaron un papel importante en el proceso de dignificación del flamenco y de su reconocimiento como arte<sup>13</sup>.

Pero la imagen del artista explotado y humillado por los señoritos está muy fresca en la memoria colectiva de los flamencos y funciona como una suerte de identificación social común. Déchaux escribe a propósito de la memoria familiar, y podemos aplicarlo a la memoria del grupo de los flamencos: “Para constituer un fondo que realmente pueda ser común, la memoria constituida necesita encarnar ‘el espíritu familiar’ en el recuerdo de eventos o de figuras que entonces cobran una dimensión muy simbólica, incluso mítica. Ciertas anécdotas o personajes se ven promovidos al rango de símbolo, encarnación celebrada de normas y valores propios del parentesco.”<sup>14</sup> Las figuras y anécdotas antes aludidas encarnarían pues ciertos valores celebrados en el mundo flamenco: la dignidad, el orgullo, la astucia, el valor... frente a una situación violenta de dominación social y económica. Existen aficionados reconocidos por los demás “flamencos” como entendidos, que conocen muy bien el flamenco, sus cánones, su historia y a los cantaores “antiguos”. Algunos de ellos son verdaderos coleccionistas de discos y poseen grabaciones imposibles de encontrar. Los cantaores principiantes suelen recurrir a ellos porque conocen muy bien la tradición

12. En el sentido que da Halbwachs a esta palabra: la memoria colectiva es una reconstrucción del pasado, a partir de los elementos y mecanismos actualmente presentes en la “conciencia” del grupo. (Ver: *Les cadres sociaux de la mémoire*, Albin Michel, Paris, 1994.)

13. Eso da lugar a debates y contradicciones dentro del mundo del flamenco. Véase Eve Brenel, *op. cit.*

14. Jean Hugues Déchaux, *Le souvenir des morts*, PUF, Paris, 1997, p 161. (Nuestra traducción.)

y disponen de muchas fuentes inestimables. Estos les suelen facilitar el acceso a dichas fuentes, prestándoles o grabándoles discos, según sus necesidades y peticiones.

Podemos notar que los profesionales también suelen solicitar la ayuda de dichos entendidos coleccionistas cuando buscan grabaciones antiguas para estudiar cantes específicos. Así, pudimos observar, en varias ocasiones, situaciones de esta índole: un(a) cantaor(a), incluso a veces muy famoso(a) que, queriendo estudiar un cante antiguo (para incluirlo en un proyecto de disco por ejemplo), le pedía la grabación antigua a tal aficionado entendido y coleccionista.

Podríamos decir que estos aficionados son verdaderos “guardianes de la memoria” del flamenco, por la posesión de grabaciones (y otras fuentes materiales) y por su conocimiento de la tradición artística del flamenco, de su historia y de los artistas de antaño (conocimiento que resulta del estudio, pero también de la propia vivencia flamenca).

### Aprender en los ambientes privados: la vivencia

El estudio de los discos y la transmisión oral de cantes, de persona a persona, sólo son una parte del aprendizaje de los cantaores. Los cantaores también consiguen gran parte de su formación en los contextos del flamenco “privado”. Los profesionales y los aficionados consideran que éste es un elemento indispensable en el aprendizaje de los cantaores. Es más, lo valoran como una condición para cantar realmente flamenco, para tener un cante “mamao”. Al vivir el flamenco de las reuniones y fiestas, el principiante escucha el cante en muchas voces e interpretaciones diferentes. Un mismo cante nunca se canta igual (dependiendo de la voz del intérprete, de su estado de ánimo, del ritmo adoptado, del ambiente mismo...). Por otra parte, aprender en estos contextos supone convivir con flamencos, tener una experiencia colectiva del flamenco, compartir momentos y recuerdos con los participantes, oír historias y anécdotas, etc. El cante “mamao” es considerado muy “flamenco”, en oposición al denominado cante “aprendió”. El cante “aprendió” sería propio de cantaores que han aprendido de los discos exclusivamente (o casi), sin relación con el grupo.

La vivencia es pues importante en los criterios de cualificación de este arte; está asociada a una estética, a una forma de cantar muy valorizada: el cante mamao.

Estos contextos privados son de varios tipos: fiestas familiares, fiestas entre vecinos y fiestas y reuniones entre profesionales y aficionados. Nos referiremos aquí más específicamente a las reuniones y fiestas entre aficionados y profesionales, que son comunes al conjunto de los principiantes (mientras que las fiestas familiares y de vecinos sólo forman parte del aprendizaje de una parte de ellos.)

En estos contextos los cantaores aprenden a escuchar, a cantar (y a hacerlo con la guitarra) y a desarrollar su propia personalidad en el cante.

Aprenden escuchando y viendo a los profesionales y aficionados cantar, pero también cantando ellos mismos. Entonces son animados por el conjunto de los participantes y pueden aprovechar las críticas y los consejos de algunos aficionados y/o profesionales<sup>15</sup>.

15. Las letras se transmiten en parte así, aunque también durante la transmisión de cantes de persona a persona, por los discos y por las antologías de coplas. Algunos cantaores recurren a autores o incluso crean letras ellos mismos; también se pueden adaptar poemas o textos existentes, ajenos al flamenco (por ejemplo, varios cantaores han cantado y cantan poemas de Federico García Lorca).



Los aficionados a veces comentan la actuación del principiante, diciéndole lo que está bien y lo que no, y dándole consejos apropiados. Por ejemplo, muchos de los cantaores entrevistados en Granada recuerdan que cuando cantaban en la peña de la Platería, o en la Tertulia Manuel Salamanca, los aficionados entendidos les hacían comentarios, críticas, les aconsejaban escuchar tal disco, etc. Pero eso sucede en cualquier contexto privado. Los aficionados también enseñan a veces ellos mismos lo que sería correcto. Así, por ejemplo, durante una reunión de cante en un bar, un cantaor principiante cantaba por soleá; los demás lo escuchaban en silencio, religiosamente. Cuando terminó, un buen aficionado que lo acompañaba le dijo: “mira, a nivel del compás no es exactamente así” y empezó a tararear por soleá, marcando el compás exacto.

Los contextos de reuniones y fiestas “para nosotros” se rigen por una forma de ritualización, diferente de la del espectáculo.

Primero, todos los participantes forman espontáneamente un círculo, estén sentados o de pie. El círculo crea un espacio de intimidad y permite a cada uno ver a todos los demás. Los participantes tratan de crear las condiciones adecuadas para que cada uno se sienta a gusto y para favorecer la expresión espontánea del cante, de la guitarra y del baile. El hecho de sentirse a gusto es muy importante para los artistas profesionales y aficionados; es una condición necesaria para que desarrollen su arte en tales contextos.

Al contrario del espectáculo, aquí cada uno expresa su arte libre y gratuitamente, porque en ese momento “le da la gana”. Los flamencos suelen hacer hincapié en la idea de que en estos contextos, sólo se debe cantar, tocar o bailar si se tienen ganas. Una expresión muy usada dice que “no se canta forzado”. Aquí, nadie está designado *a priori* como protagonista y cada uno puede, según sus capacidades y su estado anímico momentáneo, cantar, tocar o bailar, sea profesional o aficionado. Se reconoce el arte de los aficionados y el de los profesionales por igual, y cada uno es valorado por lo que sabe hacer.

Aquí nadie permanece inactivo: todos participan con las palmas y el jaleo, sobre todo en los palos festeros. La expresión individual de cada uno es animada y apoyada por el conjunto de los participantes. En los palos tristes (o serios) la atención del grupo se manifiesta por su silencio casi religioso, y se le dirigen al cantaor sólo las palabras de ánimo y estímulos necesarios, con discreción. Los principiantes, al igual que los demás, están como “apoyados” por el grupo entero.

En realidad, esta participación exige ciertos requisitos: conocer los palos del flamenco, saber marcar el compás... hasta decir “olé” o dirigir cualquier piropo al artista no se hace casualmente; hay que saber hacerlo en el momento adecuado y hay que saber callar también. Los flamencos tienen una frase que dice “saber escuchar es un arte”. Un cantaor nos decía al respecto: “En una reunión de aficionados está algo muy importante que es el olé a tiempo, el echar un piropo en el sitio correcto en el transcurso del cante. Mientras que en un teatro te pueden decir muchas cosas, pero a lo mejor fuera... Como el tocaor está tocando la guitarra, y cuando está más metido en ello le están diciendo algo por allí “no sé qué no sé cuánto” y él pierde el... O el cantaor está con un tercio que lo lleva allí y alguien... pues rompe el cante. Por eso se dice en el flamenco: difícil es saber tocar, difícil es saber cantar y difícil es saber bailar, pero mas difícil es saber beber y estar”.

En el flamenco, saber escuchar es una “competencia” y los aficionados son reconocidos como un público competente, cuya participación puede influir en la expresión del artista. Abundan las anécdotas que ponen en escena a “metepatas”, lo que confirma hasta qué punto la calidad del escuchar se considera importante.

Los cantaores aprenden mucho gracias a esta escucha activa y “competente” de los aficionados, porque saben animarles en el momento adecuado, marcar el compás con mas fuerza cuando es necesario, reconocer una dificultad vencida, alabar los riesgos y ser receptivos a los momentos de duende.

### El escenario y el apoyo del grupo

Este apoyo colectivo a la expresión artística individual lo encontramos también en el escenario, donde los principiantes realizan parte de su aprendizaje. En efecto, los cantaores se suben al escenario antes de ser profesionales : complementan su formación actuando en espectáculos (en peñas, tablaos, festivales...).

Allí aprenden, sobre todo, a cantar con la guitarra y para el baile y a hacerse profesionales, es decir a comportarse en escena, a cantar frente a un público que no conocen, etc. Empiezan cantando para el baile (atrás) y luego algunos, poco a poco, consiguen hacerse cantaores ‘*de adelante*’, mientras otros se especializan en el cante para bailar (cada uno de estos papeles requiere cualidades específicas).

Los lugares de socialización profesional de los cantaores evolucionan con el tiempo, varían según las generaciones. Para los mayores de 50-60 años, fueron importantes en su aprendizaje y proceso de profesionalización sobre todo las fiestas de señoritos (espectáculo informal, pero donde el flamenco tenía valor de cambio y donde se establecían muchos vínculos) y los tablaos (y las zambras en Granada). Para los menores de 50 años, los escenarios “de paso obligado” son sobre todo los espectáculos de baile (en teatros, festivales...), los concursos, las peñas y los tablaos<sup>16</sup>.

Cuando actúan en un escenario, los cantaores aún aficionados suelen contar con el apoyo de los demás artistas, al igual que en los marcos privados. Pudimos observar a menudo cómo los artistas que acompañaban a un principiante en escena procuraban tranquilizarlo, lo animaban verbalmente, lo arropaban y lo apoyaban con las palmas y el jaleo. Una vez, un joven cantaor tenía que cantar para una bailaora en un festival. Al ver que estaba asustado y muy incómodo, y que no conseguía tranquilizarse, los demás artistas, que habían bajado del escenario, volvieron a subirse, se pusieron a su alrededor, de pie, y empezaron a hacerle palmas, lanzándole palabras de ánimo, creando un ambiente caluroso y arropándolo como si estuvieran en privado. El cantaor recobró poco a poco confianza y al final cantó con mucha energía y convicción.

16. Para más detalle, ver Eve Brenel, *op. cit.*

## Conclusión

Para hacerse cantaores, los principiantes tienen que entrar en el “mundo flamenco”, sea por herencia o por “padrinazgo” simbólico. Luego se inician en la memoria de los antiguos, en la técnica del cante, pero también en la forma de escucharlo y apreciarlo. Su aprendizaje se desarrolla en contextos privados y de espectáculo, en los cuales cuentan con el apoyo colectivo y con los consejos de profesionales y aficionados. A lo largo de ese proceso de aprendizaje, los principiantes entran en interacción con una historia de referencia, dialogan con una tradición y, gracias a la mediación de los profesionales y aficionados, hacen suya la memoria colectiva del grupo.

Los principiantes aprenden a hacerse buenos artistas según los criterios del mundo flamenco (que incluye los profesionales y los aficionados, gitanos y payos). Ahora bien, en el mundo artístico del flamenco el mayor cumplido que se le puede hacer a un artista es decirle que es “un buen aficionado”. En efecto, un buen artista de flamenco es, ante todo, un buen aficionado, es decir alguien amante del flamenco, que nunca deja de aprender y preocuparse, porque “sabe que lo que sabe no es nada”. Ese aprendizaje constante pasa en gran parte por la vivencia y supone escuchar a los demás. Un guitarrista nos decía (y eso refleja bastante bien lo que todos más o menos expresan):

“El buen artista es el que nunca deja de ser aficionado, porque todos los días aprende. Y escucha además de él, que a lo mejor tiene 200 discos grabados él personalmente, pero escucha a la gente más... O escucha algo que le han dado de alguien que no sabe ni Dios quién es, de un pueblo recóndito, para beber aquellas melismas y sacar conclusiones de aquello. Y ese es el artista: como buen aficionado, sigue escuchando y sigue aprendiendo cosas”.

La afición es pues un criterio de cualificación de los artistas de flamenco. Es más, la cultura flamenca reconoce el papel de la escucha y de los aficionados, es decir de un público “iniciado”, en la producción del arte flamenco. Para terminar queremos citar, al respecto, a un aficionado:

*“Los flamencos tenemos unos criterios muy unificados entre los que pasamos 8, 10 o 30 noches de sueño aguantando para escuchar cantar a un Fulanito, que han dicho por allí que es un cantaorcito. Eso es lo que mantiene la llama con esa profundidad. Eso es la base de que el flamenco sea tan profundo”.*

## Bibliografía

- ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel. *El cante flamenco*, Alianza editorial, Madrid, 2004.
- BARTH, Fredrik. “Les groupes ethniques et leurs frontières”, *Théories de l’ethnicité*, Philippe Poutignat, Jocelyne Streiff-Fenart, Paris, PUF, 1995.
- BECKER, Howard S., “La distribution de l’art moderne”, *Sociologie de l’art* R. Moulin (dir), L’Harmattan, Paris, 1999.
- BECKER, Howard S., *Les mondes de l’art*, Paris, Flammarion, 1988.
- BLAS VEGA, José. RIOZ RUIZ, Manuel. *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, Cinterco, Madrid, 1988.

- BOURDIEU, Pierre. "Les rites d'institution", *Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques*, Fayard, s.l., 1982.
- BRENEL, Eve. "Entre l'acte musical et les circonstances musicales, production d'une socialité artistique: l'être flamenco", J.P. Uzel et S. Fagot (dir.), *Enonciation artistique et socialité*, L'Harmattan, Paris, 2006.
- BRENEL, Eve. *Le Monde du flamenco: entre pratiques amateurs et professionnelles, socio-anthropologie d'une culture artistique*, tesis doctoral, leída el 20 de diciembre de 2004, Université de Franche-Comté (en co-tutela con la Universidad de Granada), bajo la dirección de Bruno Péquignot y Jose Antonio González Alcantud.
- BRENEL, Eve. "Los círculos populares de sociabilidad musical", *La sociabilidad en la historia contemporánea*, Alberto Valin dir., Duen de Bux, Ourense, Historia estudios n°1, mai 2001.
- CARO BAROJA, Julio. *Temas castizos*, Ediciones Istmo, Madrid, 1980.
- CRUCES ROLDAN, Cristina. (dir.), *El flamenco : identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*, Centro Andaluz de Flamenco, Jerez de la Frontera, 1996, 164 p.
- DECHAUX, Jean Hugues. *Le souvenir des morts*. Essai sur le lien de filiation, PUF, Paris, 1997.
- DURKHEIM, Emile. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Quadrige/ PUF, 1994 [1912].
- GAMBOA José Manuel, *Guía libre del flamenco*, S.G.A.E, Madrid, 2001.
- GONZALEZ ALCANTUD, José. Antonio, *La extraña seducción (Variaciones sobre el 7 etnomusicología*, Université de Nice, 1994.
- GONZALEZ ALCANTUD, José. Antonio, "Andalucía: invención del país y realidad etnográfica", *Historia y fuente oral*, N°8, 1993, p.7-24.
- GONZÁLEZ TROYANO, Alberto. *La desventura de Carmen*, Espasa Calpe, Madrid, 1990.
- GRANDE, Felix. *Memoria del flamenco*, Galaxia Gutemberg, Círculo de lectores, Espagne, 1995.
- HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*, Albin Michel, Paris, 1994.
- LEBLON, Bernard. *Musiques tsiganes et flamenco*, L'Harmattan, Tsiganes, Paris, 1990.
- ORTIS NUEVO, José Luis. *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del arte flamenco según el testimonio de la prensa sevillana del XIX*, Ediciones El Carro de la Nieve, Sevilla, 1990.
- PASQUALINO, Caterina. *Dire le chant. Les Gitans flamencos d'Andalousie*, CNRS éditions, Editions de la M.S.H., Paris, 1998.
- PEQUIGNOT, Bruno. *Pour une sociologie esthétique*, L'Harmattan, Paris, 1993.
- RIVIERE, Claude. *Les rites profanes*, Paris, PUF, 1995.
- SEGALEN, Martine. Paris, *Rites et rituels contemporains*, Nathan, 1998.
- STEINGRESS, Gerhard. *Sociología del cante flamenco*, Centro andaluz de flamenco, Jerez de la Frontera, 1993.
- THEDE, Nancy. *Gitans et flamenco. Les rythmes de l'identité*, L'Harmattan, Passerelles de mémoire, Paris, 1999.

## Nota biográfica

Maître de conférences en la Universidad Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

Artículos de revistas:

«Un cri de l'âme, du tragique à la joie. Le chant: support d'identité au sein de la culture flamenca?», *UTINAM* N° 21&22, L'Harmattan, juin 1997.

«Culture flamenca et profession», *UTINAM* N° 17&18, L'Harmattan, mai 1996.

Artículos de monografías colectivas:

«Entre l'acte musical et les circonstances musicales, production d'une socialité artistique : l'être flamenco», J.P. Uzel et S. Fagot (dir.), *Enonciation artistique et socialité*, L'Harmattan, Paris, 2006.

«Le monde du flamenco: des rituels privés au spectacle, l'éthique de l'afición», P. Ancel, C. Dutheil et A. Pessin (dir.), *Rites et rythmes de l'œuvre*, L'Harmattan, Paris, 2005.

«L'apprentissage des chanteurs de flamenco. De la fête à la scène, devenir bon aficionado», J. Deniot et A. Pessin (dir.), *Les peuples de l'Art*, L'Harmattan, Paris, 2006.

«Los círculos populares de sociabilidad musical», *La sociabilidad en la historia contemporánea*, Alberto Valin dir., Duen de Bux, Historia estudios n°1, Ourense, mai 2001.

«Utopie et sciences sociales: entre rupture et continuité», dans *Utopies et sciences sociales*, textes réunis par B. Péquignot, L'Harmattan (Logiques sociales), 1998.