



Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 6. Año 2005

Actas del Coloquio Internacional «Antropología y Música. Diálogos 4»
Pensar el Flamenco desde las Ciencias Sociales

JUNTA DE ANDALUCÍA
Consejería de Cultura

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Presidente y Fundador

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Director

MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo de Redacción

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo de Redacción

ÁNGEL MEDINA

MOHAMED METALSI

JOSEP MARTÍ

MANUEL LUNA

ESTEBAN VALDIVIESO

DAVID COPLAN

SUSANA ASENSIO

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

MANUEL LORENTE RIVAS

MARTA CURESES

MANUELA CORTÉS

STEVEN FELD

CARMELO LISÓN TOLOSANA

JOSÉ MANUEL GAMBOA

Secretaria del Consejo de Redacción

MARTA CURESES

Secretaría Técnica

ISABEL SÁNCHEZ OYARZÁBAL

CARLOS ARBELOS

Diseño

JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión

LA GRÁFICA, S.C.A.N.D. GRANADA

Depósito Legal: GR-487/95

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

Edita

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Flamenco en París. Algunas notas para la interpretación de una fábula exotista.

Jose Antonio González Alcántud

Antropólogo. Univ. de Granada.

La relación entre París y el flamenco en cualquiera de sus dimensiones sigue estando estereotipada y pasa esencialmente por la influencia de éste sobre los intelectuales. Así se dice, por ejemplo, sobre el particular en un texto reciente: “Manuel de Falla, cuando vive en París, introduce a Debussy y Ravel en la guitarra española, y en particular en la guitarra flamenca. A mitad del siglo XIX, Rimsky-Korsakov y Mikhaï Glinka han visitado Cádiz y Granada. Georges Bizet ha aparentado estar cerca de España cuando escribe “Carmen”, habiendo tomado su inspiración de un polo andaluz de Manuel García y de una habanera de “La Paloma” de Yradier” (Schreiner, 1990: 21). Esta genealogía es ampliamente repetida en todos los textos al uso.

Sin embargo, desde nuestro punto de vista cabe cuestionarse esa repetida genealogía. Debussy, por ejemplo, que era un gran sedentario al que le agradaba poco viajar, exclamaba que “A mí no me gusta hacer viajar más que a mis ideas”. En esa línea, influenciado sobre todo por las exposiciones de 1889 y 1900, y la presencia de *troupes* exóticas en los pabellones, escribirá música inspirada en lo oriental, China, el helenismo, y también en Andalucía. Así compondrá “Soirée dans Grenade”, “Lindaraja” y “Puerta del Vino”. Obras que se verán coronadas con la suite “Iberia”. Se dijo, en particular, que “Soirée dans Grenade” fue el resultado de uno de estos viajes de sillón, que tanto amaba Debussy. Y lo curioso es que convenció, al contrario de otros “orientalistas”, a los indígenas. “Su hispanismo auténtico—escribe algún autor— ha maravillado siempre a los indígenas de Andalucía. Manuel de Falla, que tenía, más que ningún otro músico, la pasión por su tierra natal, nos ha dejado el testimonio de su admiración por el genio intuitivo de este visionario” (Vuillermoz, 1957: 112). De manera que a uno de los más genuinos representantes de la imagen musical de Andalucía como fue Debussy, sólo le gustaba viajar alrededor de su cuarto, como a De Maistre.

Los dos únicos investigadores que han ofrecido luz sobre esta materia modernamente, en mi opinión, son Luis Lavaur y Mario Bois. Bois huye en particular de la condición misteriosa del flamenco, al abordar explícitamente el asunto del baile. Empleando una doble sensibilidad, flamenca y francesa, se expresa sobre “l’oscure généalogie des bailes”: “No daremos—escribe— aquí un árbol genealógico de los bailes andaluces por la sencilla razón de que es imposible de establecer. El flamencólogo Caballero Bonald dibuja un cuadro complejo en su bello libro “La danza andaluza”. Nosotros estamos allí perdidos” (Bois, 1999: 152). En esta órbita Bois señala la existencia de dos tradiciones, la escuela bolera y la que propiamente será la escuela flamenca. La escuela bolera sería anterior a la flamenca, procedía de las cercanías del ballet y de los bailes cortesanos. Mientras que la segunda estaría habitada por el duende. De hecho, el

romanticismo estuvo poblado de figuras como Marius Petipa, que creó los “ballets espagnols” después de su estancia en el teatro de la Zarzuela de Madrid, en 1841. A este mundo pertenecería la célebre Lola de Valencia, inmortalizada por Manet en el cuadro que llevaba su nombre. Según relata Bois: “Los parisinos no descubrirán la danza gitano andaluza, el *verdadero* flamenco, más que en el pabellón español de la Exposición Universal de 1889” (Bois, 1999: 160) (vide ilustración). Estas exposiciones provocarían un choque de tal género, que Debussy, por ejemplo, compondría “sans quitter Paris”, como dijimos, “La puerta del vino” y “Atardecer en Granada”. A continuación, nos expone Bois el caso de los ballets rusos, y en especial de Diaguilev, y a él le adjudica una anécdota muy propia de la época: la del bailaor Félix, que conoce en Sevilla casualmente en un medio pobre, y que arrastra a Londres, para la representación de “El tricornio”, basado en una narración de Pedro Antonio de Alarcón, en el teatro Alhambra de aquella ciudad. En el momento del estreno Félix se da cuenta que Diaguilev no ha puesto su nombre en el cartel. Loco de rabia abandona el teatro y se dirige a la iglesia de Saint Martin in the Fields, donde baila sobre el altar mayor; la policía lo detiene, y acaba encerrado en un psiquiátrico, donde morirá loco. En esta narración está encerrado todo el drama de los primeros flamencos, sometidos a la clandestinidad de su persona a pesar del genio que pudiesen tener. A partir de entonces vendrán tanto en Francia como en Estados Unidos los triunfos de Vicente Escudero, Carmen Amaya, Pilar López o José Greco. Y los grandes teatros, tan significados como el teatro vanguardista de los Campos Elíseos se abren al flamenco triunfante. Sobre ellos no vamos a deparar puesto que ya se ha vertido una literatura suficiente. Yo prefiero centrarme a través de algunos trazos sueltos sobre el flamenco parisino, más marginal, o acaso *anómico*, por emplear la expresión del sociólogo de la época, Émile Durkheim, para indicar el proceso de producción de la liminalidad social. Enrique Gómez Carrillo, un singular literato, que vive en el París de fin de siglo, y que tiene una sensibilidad tan española como francesa, nos da algunas pistas sobre el papel de las bailaoras flamencas en aquel tiempo. De la Exposición Universal de 1900, nos dice que ésta tuvo como principal atractivo, frente a la torre Eiffel, que califica, como otros intelectuales de la época, de “monstruosa”, el “Palacio del Baile”, donde habrían desfilado seis mil danzantes de todos los países. Tras mostrar gran admiración por el baile, continúa haciendo un acopio de imaginación histórica, subrayando que en la época del Imperio bonapartista que todo era “romano” en París, hasta que los soldados del ejército napoleónico comienzan a traer a su vuelta de España “panderetas y guitarras” que transportan ciertas alegrías mediterráneas. “Traen (los soldados) también —añade ingeniosamente— la nostalgia de los ojos negros que les miran con rencor, y a los cuales, piden que ‘ya que así los miran, los miran al menos’. El baile popular español principia a conquistar el mundo (...) En la Ópera, naturalmente, los que triunfan, entonces como ahora, son los italianos del ballet clásico (...) Pero fuera del recinto sagrado, en los conciertos y en las tabernas, Carmencita era la reina, como lo es hoy y, como lo será siempre” (Gómez, 1902: 17). Ella es la *hybris* y el erotismo. No obstante a Gómez Carrillo, le preocupa lo que le espeta “Morenito”, un bailaor sevillano, cuando va a despedirse de él, en referencia directa a la calidad de los ejecutantes de aquel flamenco: “Lo único que entristece a Moreno —narra—, además de su edad, es que las

bailaoras y los bailaores hispano-parisienses, sean tan malos. El único que le parece perfecto es Vincent el Valenciano, el antiguo león de la casa del Burrero, el maestro de Carmencita y de Estrellita, el que vio morir a la Concha y debutar a la Otero, el Vincent que ni envejece ni cambia, y que en París con su gabán de pieles y sus guantes, sigue siendo muy de allá. –Ese–me dice Moreno– baila como un Séneca. Luego, rascándose la oreja, agrega: –Ná, que si me quita usted a mí, que ya ya, y si le quita usted a él, pues entonces no queda ná...” (Gómez, 1902: 27). Moreno se iba a Berlín con la compañía de una tal Juanita Frazia, y antes de marchar aleccionaba con sus opiniones al escritor bohemio Gómez Carrillo, dejándole ver la mediocridad de las *troupes* flamencas que arribaban o residían en París.

Las argumentaciones de Moreno las contesta Gómez Carrillo, que no se halla muy convencido de las mismas, arguyendo lo siguiente: “Para mí estas tres chicas tienen grandes cualidades artísticas. Son la línea y son la gracia. Son la belleza morena, el encanto meridional, la encarnación de la alegría andaluza y de la ingenuidad gozadora. Son tres símbolos. Pilar, algo africana, con ojos de brasa y dientes de fiera joven, es el instinto. Otero, bohemia, loca, nerviosa, amiga de reírse de los demás, y de sí misma, parodiando a las bailadoras andaluzas y sonriendo con sonrisas de promesa, es alegría. Frazia, fina, esbelta, ondulosa, es el refinamiento. –Créalo usted, Moreno. Pero Moreno no cree en ná” (Gómez, 1902: 31). Se ve que el canon flamenco de Gómez Carrillo no está lejos del flamenco tipista, aunque tampoco atiende a los reclamos de la Exposición Universal, recién celebrada.

El triunfo de la mujer flamenca se tenía que producir en el café-concierto. El ambiente de éste lo describe también Gómez Carrillo con su fina pluma: “En Francia el café-concierto es el santuario de la mujer. No digo de la artista, sino de la mujer, de la chica graciosa y atrevida que carece de talento, pero que tiene gracia y que si no sabe declamar, al menos sabe divertirse y desnudarse, sonreír y ser irónica (con su monóculo) y ser tierna también a veces. Ya Jorge Sand decía que todo parisiense lleva un comediante en el alma. Los *barnums* lo saben, y cuando una mujer adquiere gran celebridad a causa de un escándalo, la llaman y la contratan. ¿Para qué, si ni ha aprendido a cantar ni es saltimbanqui, ni siquiera baila sevillanas? Para nada, para enseñarlas y hacerlos aplaudir. Todos conocimos a Liane, a Laura y a Suzón no siendo sino grandes cortesanas, y el Olimpia contrató a una, Folies a otra y la Scala a la tercera. Al cabo de tres meses, las tres sabían bailar. Y la ciudad que hace tres hace ciento si le dan oro y aplausos. París hace mil al año” (Gómez, 1902: 73-74). Luego pasa revista Gómez a las mejores salas de París, entre las que destaca el Folies-Bergere, el Casino, la Scala, el Dorado, tras que menciona a los locales más “inmorales”: la Parisiana, el Olimpia, y por supuesto, la Cigale y el Diván Japonés, en Montmartre.

Sin embargo, en los cafés-conciertos parisinos de la Belle-Époque, es decir en el período comprendido entre 1871 y 1914, no aparecen rastros de la presencia flamenca, al menos si nos atenemos a las historias publicadas de la vida tabernaria de París. La taberna, a continuación el café, y finalmente el bistró, han sido considerados por los parisinos, desde la Revolución, como el “berceau de la République”, un lugar de sociabilidad marcado por la ebriedad, la sexualidad libre, y sobre todo por la libertad de palabra, por lo que para algunos otros autores era equiparable realmente a una suerte de cerebro o corazón del republicanismo.

Las cervecerías atendidas por muchachas, o “brasseries à filles”, el modelo más cercano al café concierto cuya atracción fuesen chicas, apareció durante la Exposición Universal de 1876. Se ha escrito que existían 40 cervecerías con muchachas en 1872, para convertirse en 181 en 1887, y acabar siendo más de 200 diez años después (Bihl-Willette, 1997: 159). Muchos de estos lugares servían sencillamente para encubrir la prostitución. En los cafés-conciertos, menos manchados por el estigma de las muchachas que actuaban en ellos, los empresarios se comportaban como auténticos negreros, excepto en el caso de las grandes figuras a las que hacen algunas concesiones. Se conoce que los artistas tenían un ritmo de trabajo infernal del orden de doce o quince horas diarias, después de haber sido utilizados en varios establecimientos pertenecientes al mismo dueño, y algunos de ellos tenían cuatro o cinco (Condemi, 1992: 127). Los contratos eran leoninos, dado que los directores se reservaban todos los derechos, tanto a romper el contrato como sobre el resultado, bueno o malo, de las actuaciones y las consecuencias profesionales. El pleito que Madame Thérésa presenta en 1863 contra el director del Alcázar fue un gran suceso, puesto que este último demanda a la cantante cuarenta mil francos en concepto de indemnización por haberlo abandonado para ir a cantar al local de la competencia, llamado Eldorado. El pleito fue perdido por Thérésa, y el director de Eldorado hubo de pagar la reclamación a su homólogo del Alcázar. Sólo en 1903, debido a la presión de los sindicatos de artistas, se pudo conseguir una situación para los artistas del café-concierto que los sustraía a la esclavitud laboral a que habían estado sujetos (Condemi, 1992: 131).

Como puede observarse la vida de las artistas transcurría entre la prostitución y la explotación más descarada. Las flamencas no debieron, lógicamente, escapar a esta tendencia. No obstante, cara al público, la historia de los cafés cantantes está marcada por la sociabilidad. Amén del destacado papel de los cafés en el desencadenamiento de la Revolución Francesa misma, la historia revolucionaria e intelectual parisina del siglo XIX no se puede entender sin estos lugares, que constituyen un punto intermedio entre la taberna y el bistró. Suele recordarse que el propio Marx conoció a su inseparable compañero de aventuras revolucionarias Engels en uno de estos cafés, donde el comer, el beber y el fumar eran parte fundamental del ambiente de fraternidad y de amistad que los singularizaban (Scott, 1996: 1).

Un factor añadido que merece ser tenido en cuenta, es el que menciona Luis Lavour, referente al régimen físico de las bailarinas de ballet, reducidas a los huesos por su dureza, por oposición a las flamencas con propensión a estar corporalmente rellenitas: “Por mi parte —escribe Lavour—, atribuyo vital trascendencia en la apertura al baile español de los mejores teatros europeos a los rigores del régimen dietético y a la despiadada calistenia de las barras fijas (...) Tendía a esquelétizar a las sufridas *danseuses* y si el romántico de pro exaltó en odas y endechas a su sílfides incorpóreas y vaporosas, también se distinguió en la realidad por su poca resistencia a dejarse atraer por mujeres razonablemente llenitas” (Lavour, 1976: 150). Como añade acertadamente Lavour la danza española “erotizó” el mundo del ballet, contribuyendo con ello a su triunfo. El erotismo era el factor añadido al flamenco, cuya naturaleza procedía del mundo literario finisecular, si bien en éste alcanzó una dimensión literaria nihilista (Litvak, 1979). En este camino el caso de Lola Montes al entrar en el mundo

del ballet flamenco es hiperbólico, como veremos. También se le adjudica a la dimensión gitana del baile flamenco, las características del *assaouismo*, la cercanía con el trance terapéutico, según el cual en “la tribu no se emplea en ‘dar a las palabras’ un sentido más puro’, sino a provocar unas sensaciones más fuertes: contorsiones, convulsiones, recorriendo todo el cuerpo” (Hilaire, 1954: 25), que lo acercaría aún más al mundo de la carnalidad primigenia, al lado dionisiaco de la cultura erotizada, rompedora de prohibiciones (Bataille, 1982).

Que poco significaban la calidad y mucho menos la autenticidad del flamenco nos lo indica el mencionado caso de Lola Montes, al cual ya hizo referencia igualmente Luis Lavaur. Lola Montes, como es bien conocido, era escocesa y no hablaba una sola palabra de español, lo cual no le impidió asegurar una y otra vez, tanto en las notas biográficas que otros escribieron sobre ella, como en su autobiografía, que había nacido en 1823 en Sevilla. De hecho, hoy se sabe que se quitaba cinco años y que además mentía sobre su ascendencia. Según sostenía ella misma, su padre era un oficial inglés y su madre, aunque irlandesa, había nacido en la Habana, y por ambas circunstancias ella se llamaba María Dolores Lorris Montes.

En su autobiografía Lola Montes vuelve a insistir en la misma línea, que “su madre se llamaba Oliverres de Montalvo, ilustre casa que procedía de un joven guerrero moro que abjuró del paganismo”: “Es de esta época –añade la Montes– que data en mi familia un poco de esta sangre africana de la cual yo extraigo mi ardiente vivacidad” (Mirecourt, 1857: 7; 57-58). Según todos los datos disponibles, la superchería de Lola Montes, haciéndose pasar por española era bien conocida en su época. Ella era de aquellas que conocían bien el arte de desnudarse en el escenario lo que en su caso falta de otro arte, era en definitiva lo más importante. Así lo hizo, que sepamos, en el teatro de Port Saint-Martin para escandalizar a Petipa, otro exotista que empleaba el recurso tipista español, con quien había roto sentimentalmente.

Si esto ocurría en 1841, dos años después en el colmo de la impostura exotista, la Montes triunfaba en su propia tierra, en Gran Bretaña, haciéndose pasar por española. Nada menos que el Covent-Garden, una tarde de junio de 1843, el público espera un espectáculo de trasfondo español, “El Barbero de Sevilla”. El periódico *Morning Herald* había anunciado que la “señora Lola Montes, del Teatro Real de Sevilla”, actuaría bailando una guaracha. El mismo periódico le hace una larga entrevista a la artista, y Georges Lewis, el entrevistador, entusiasmado por el alma latina de Lola, se permite apostillar: “Ella ofrece el tipo andaluz en toda su pureza. Liger y graciosa como una joven fauna, cada uno de sus movimientos hace cuerpo con su música” (Augustin-Thierry, 1936: 49). La impostura de los estereotipos españolizantes ha triunfado finalmente en el propio Coven Garden de la mano de una “española” sobre cuyo “perfect english” nadie se interrogaba, deseoso como estaba el público metropolitano de hallarse ante un ejemplo de “pureza andaluza”.

Las Exposiciones Universales por sí solas constituyeron un lugar privilegiado para que el flamenco, ligado cada vez más a la imagen nacional de España, se presentase ante un público parisino progresivamente más ávido de sensaciones exotistas. Si en la Exposición Universal de 1867, en un medio exotista aún incipiente, el pabellón de España, al igual que el de Portugal, se presentaba como una prolongación del renacimiento ibérico, y se celebraba en

las noticias que transmitía *L'Illustration* la chufa valenciana como una bebida típica del país para enjugar la inevitable sed, dado su clima extremadamente seco¹, en la Exposición de 1878 la imagen ya era bien distinta. Sobre la fachada del pabellón español –se lee igualmente en *L'Illustration*: “El conjunto reproduce fragmentos, motivos y ornamentos tomados del Alcázar de Granada, la Alhambra, de la catedral de Córdoba, de diversos palacios y edificios religiosos de la bella época morisca”². Se celebra en aquel entonces esta fachada a la morisca, que para poder ser construida ha presentado a sus modernos constructores, se dice en *L'Illustration*, problemas de fragilidad y estabilidad, como toda la arquitectura árabe.

La moda “española” queda reflejada por la presencia de ballets, óperas y operetas que pretenden reflejar ese mundo. Es el caso de la ópera cómica “Pepita”, de M. Delahave, cuyo argumento recuerda la misma matriz seductora de “Carmen” o de otras obras muy posteriores como “La mujer y el pelele” de Pierre Louys, tramadas todas en argumentos similares: la mujer sureña que seduce al europeo. En “Pepita”, una hermosa hembra gaditana mantiene relaciones amorosas con un joven oficial inglés de Gibraltar³, acentuando el destino trágico del amor con la lejanía cultural. En la Exposición de 1889 ya está muy centrado el todo París en la atracción exotista, sobre todo de aquellos países islámicos y asiáticos cuyos pabellones reflejan el aumento de la influencia francesa en materia colonial. También se observa que España, frente a ese auge exotista y colonial, pretende agrupar a los países “hermanos” de América, todo ello a iniciativa de periódicos como “La Raza Latina” (Bravo, 1889).

En la Exposición de 1900 vuelve otra vez aquella atracción de 1878 por España, y así se llega a torear un toro de muerte en el recinto expositivo, contravieniendo el espíritu francés contrario desde la Revolución al maltrato o el sacrificio de animales (G. Alcantud, 2003). También las bailarinas andaluzas vuelven a hacerse presentes en la prensa: “No hay nada que decir de las numerosas danzarinas españolas, que en la Feria, en Andalucía, alrededor del mundo, etc. nos ofrecen los atractivos, jamás agotados del “meneo”, ese meneo de riñones, esos arcos de piernas, ese lanzamiento de cabezas, que se tienen o detentan como unos resortes, en un torbellino rojo, negro o azul. Es suficiente decir que ellas figuran entre las más expertas danzarinas, que sus pasos eran muy puros, y queremos creer que sus intenciones también”. Se acaba el relato con un tajante conclusión: “Una Exposición sin españolas no sería una verdadera Exposición”⁴. Uno de los platos fuertes del exotismo parisino fueron los flamencos, y ante todo las flamencas.

Por el contrario, como ha señalado Manuel Lorente, la reacción de los autóctonos ante la representación española y andaluza presente en esta misma Exposición fue absolutamente negativa, y por ello contestada, tanto desde la prensa por un crítico tan señalado en Granada como Francisco de Paula Valladar, como en el propio Teatro Alhambra donde actuó la *troupe*, con gran escándalo de los presentes (Lorente, 2001: 36-37). El anti-flamenquismo intelectual tuvo en Valladar uno de sus mejores y más combativos valedores, frente a otras

1. *L'Illustration*, nº 1255, 16 de marzo de 1867.

2. *L'Illustration*, nº 1841, 8 de junio de 1878.

3. *L'Illustration*, nº 1848, 27 de julio de 1878.

4. *L'Illustration*, nº 3008, 20 de octubre de 1900.

figuras proflamenquistas como Lorca o Falla (G. Alcantud, 2004a). Los antiflamenquistas querían ahuyentar la “españolada”.

Volviendo a nuestro punto de partida, París: cuando el flamenco comienza a convertirse en un fenómeno realmente espectacular y cosmopolita en esta urbe es a través de su incorporación al mundo de los ballets. El cronista y tratadista de la danza parisina de los años veinte, André Levinson hace un seguimiento particular de quienes acuden a los teatros más afamados, en especial a los de los Campos Elíseos. De la temporada de 1922, dirá que actuó en el teatro de la Comedia de aquellos Campos Elíseos, Lolita Osorio, con una mezcla de “aires populares españoles” de diferentes procedencias. Sostiene Levinson desde el fondo de estas fusiones amenazan “los peligros del music-hall”, que por su carácter escasamente estético acercan los ballets al mundo del circo (Levinson, 1924: 238).

Para Levinson, la gran renovadora de la danza española y andaluza en París, será Antonia Mercé “La Argentina”, que aunque nacida en aquel país había heredado la sangre española a través de su madre andaluza. Sin embargo, ésta comenzó igualmente actuando, a falta de locales de postín propiamente flamencos en el Moulin-Rouge, en el Olimpia, lugares típicos del music-hall, hasta que llegó a actuar en dos templos de las artes escénicas y musicales francesas: el teatro de los Campos Elíseos y la Ópera Cómica. Estos últimos hechos la llevaron a fundar en 1928 los “ballets españoles”. “Sólo ella ha epitomizado y regenerado un estilo que ha abaratado y falsificado el music-hall gitano salido fuera de Sevilla. Y el indescriptible acontecimiento ha arrojado una nueva luz sobre la danza española en la vieja y noble Europa exótica” (Levinson, 1928: 7). Según Levinson la clave del éxito de la Argentina reside en la transformación del folclore español, de las “danzas nativas”, “que son los primeros tartamudeos rudimentarios del instinto primitivo, las cuales ha reducido a un estilo”. “Ella se ha dado cuenta de la doble naturaleza de esta danza, que hechiza tanto nuestro espíritu como los sentidos. Su frenética explosión —la pasión animal que poseen las danzas populares, girando y girando convulsamente, en la plaza de Ronda— se ha disciplinado en la forma, inscribiéndose en movimientos de una gran elegancia y llevándola a la perfección” (Levinson, 1928: 8). Se trata, pues, de la domesticación del cuerpo mediante lo sublime estético.

En esa línea, Levinson recuerda expresamente el “salvajismo” de las danzas surgidas en las cuevas del Sacromonte granadino, y cómo la Argentina las ha domeñado para convertirlas en verdadero arte. Asimismo se remite también al “Amor Brujo” de Falla, el cual interpretado en la Ópera Cómica por la Argentina, constituiría para él un ejemplo de “verdadero” arte andaluz (Levinson, 1928: 60). Para Levinson, si la danza oriental se dirige hacia adentro, y la occidental vuelve los movimientos hacia el interior, la andaluza se asemeja a una S, con unos movimientos sinuosos que recuerdan las decoraciones alhambrescas. Podríamos aplicarle a esta interpretación danzante las reflexiones de Ph. Legendre sobre la relación entre danza y poder. Según Legendre, “Las danzas son una de las raras instituciones integralmente ceremoniales, que el discurso burocrático, en la era de la gestión de masas siguiendo los principios industriales, pretenden no solamente preservar sino promover” (Legendre, 1978: 276). Lo que ocurre es que esta promoción de las danzas ceremoniales se lleva a cabo exclusivamente desde el dominio de los cuerpos, desde su educación, siendo el

baile flamenco, en teoría, su contrario, el cuerpo en frenesí híbrido. Las políticas del cuerpo difieren profundamente en lo tocante a la danza, y el flamenco se presenta culturalmente como la antítesis del orden moral y estético burgués, y por ello, para hacerlas digeribles las quiere domesticar.

Casi sesenta años después de haber descrito Gómez Carrillo la situación de un flamenco que llegó sobre todo a París a través de las bailarinas, y que estuvo ligado a la vida de los cafés y los cabaret, nace una revista, también en París, con el ánimo de reflejar el nuevo momento del flamenco en esta ciudad y en Francia. La redactora, Lola Borrás, se presenta como “antigua artista de los teatros tolosanos”, figurando como “président d’honneur” de la revista el conocido poeta y surrealista Jean Cocteau, tan aficionado a todo lo español. La búsqueda de los horizontes sureños, opuestos a la tristeza de la vida parisina, la expresa la propia Lola Borrás en un poema al inicio del número: “Dormir/ Ne plus penser a rien/ Hair/ Beaucoup de bruit pour rien/ Tristesse/ Ciel gris/ Averse/ Depart// Morne solitude/ Spleen/ Spleen des jours sans froid/ Sous ton toit/ Ciel gris, toujours le même/ Haine/ A travers le prisme/ De Paris”⁵.

Bajo este espíritu reivindicativo de lo andaluz, la revista pretende captar suscriptores y anunciantes. A través suyo se pueden rastrear los lugares donde se daba flamenco en París. Así, por ejemplo, es anunciada la llegada de Carmen Amaya a la ciudad, para actuar en el teatro de los Campos Elíseos, el lugar de la vanguardia teatral, musical y danzante del momento. A este propósito se anuncia la salida de un disco de Amaya, con Sabicas a la guitarra, en la firma Polydor. También se anuncia la existencia de un *atelier* de baile flamenco a cargo de Mariano García, alias “Rayito”, “maitre de danse espagnole”. Finalmente se da cuenta de una fiesta flamenca organizada por el Flamenco-Club, sociedad animada por Georges Benattar, redactor de la revista, en el restaurante “El Piropo”, de la rue Fontaine, en pleno Pigalle, la zona parisina de diversiones nocturnas por antonomasia. La fiesta queda descrita de esta manera: “En el corazón de Pigalle, en un marco andaluz, una fiesta de España, tal podría ser intitulado este artículo. En efecto, el Flamenco-Club había invitado a los miembros y amigos a “El Piropo”. Nos ha permitido apreciar dos excelentes espectáculos sobre España, presididos por un representante de la embajada española, M. Sito Alba, director de la Biblioteca española, cuya presencia se notaba en la sala”. En este auténtico acto social cantaron el Niño de Murcia y Salvador de Córdoba, y al baile estuvieron Morenita Sanz, que actuaba también en el Casino de París, y a la que se cataloga como “fuego y pasión”, Manolo Paz, considerado un virtuoso del zapateado, y Elvira del “Albaicín”, cuyo arte es definido como “belleza sombría de líneas nobles”. De entre los tocares se destaca a Antonio Utrera, del que se dice que actúa en el teatro de l’Etoile junto a María Angélica. Finalmente, además de “El Piropo”, se da cuenta de la existencia de otro local flamenco, “La Puerta del Sol. Le cabaret espagnol de Paris”, ubicado en rue Pierre-Charron.

5. Dormir / No pensar en nada / Despreciar / Mucho ruido para nada / Tristeza / Cielo gris / Lluvia / Partida / Sólo mal tiempo / Spleen / Spleen de días sin frío / Bajo tu techo / Cielo gris, siempre el mismo / Desprecio / A través del prisma / de París.

Uno de los casos realmente curiosos del flamenco en París, que ha dejado testimonio escrito de su existencia, es el de Navarro Puente. Este guitarrista publicará a mediados de los años ochenta un revista mensual en edición muy modesta, pero cuidada desde el punto de vista intelectual, ya que tras la misma se acoge un método para la enseñanza de la guitarra flamenca de Navarro, dado a conocer por entregas. En realidad Navarro Puente no es otro que el norteamericano Terry Fleming, que se describe a sí mismo de la siguiente guisa: “Nacido en Toronto en 1946, sigue hasta la edad de 23 años un curso típicamente norteamericano. Sus estudios en Victoria (Columbia Británica) y en Berkley School of Music, terminan con un primer premio en armonía y en composición, un segundo premio en contrapunto, un primer premio en clarinete y un segundo premio en flauta travesera”. Su encuentro con el flamenco lo presenta como un asunto del destino, como no podía ser menos: “Compra un disco de jazz, pero se da cuenta al abrir la bolsa de que se trata de un disco de guitarra flamenca de Carlos Montoya. Quince días más tarde está en Andalucía, en Córdoba, punto de partida de su iniciación flamenca que le hará señaladamente bifurcar su itinerario musical”. Esta es la manera azarosa por la que quedará seducido y atrapado por el flamenco.

Navarro Puente hace dos interesantes observaciones sobre el flamenco en su revista-método. En la primera esgrime: “Los ‘flamencos’ y los ‘gitanos flamencos’ en particular, no saben, excepto algunas excepciones, leer la música escrita. La tríada del flamenco (guitarra, danza y canto) se hace de oreja y por contacto (...) El flamenco, en este mundo particular y un poco cerrado, se vive todos los días desde el nacimiento hasta la muerte. La música flamenca deviene entonces un formidable hábito y para cualquiera que viva en esas condiciones es la cosa más natural del mundo (...) La transmisión del flamenco en el extranjero presupone la escritura musical y la intelectualización de las ‘explicaciones’ escritas. Nosotros no tenemos la misma cultura aunque se puede amar esta música y, en el fondo, la marcha de los extranjeros es precisamente ‘extranjera’ por la manera de hacerla ‘natural’ de los flamencos, de allí debajo, de España. Para una persona interesada verdaderamente en el flamenco, esto no puede ser suficiente... es necesario ir. Dos meses por año o también dos semanas valen más que no ir nunca. Pero, en todo caso, si este interés es suficientemente poderoso y si la motivación es muy fuerte, se terminará por hacer el viaje. La gran diferencia entre mi cultura, la vuestra y la suya, es que ellos no se esfuerzan en comprender, ellos lo “hacen”, pudiéndose darse el caso que se interesen en comprender “después”. Los extranjeros que van a España a la “cuna” del flamenco no tienen ningún problema de adaptación a esta manera de pensar. Al contrario, aquellos que se quedan entre ellos no tienen una aproximación “mala” sino un acercamiento “ciego” a la comprensión, al estado del ser, del pulsar y del vivir en esta “cuna””.

Creo que resulta suficientemente explícito el texto anterior para indicarnos el grado de entrega del extranjero que quiere acercarse al flamenco, y la actitud iniciática y expectante que adopta desde el primer momento. En definitiva, tal como Eve Brenel ha detectado, el aspirante trata de emular los pasos del “ser flamenco”, con la adquisición de un “habitus”, tramado temporalmente en la vida social y de clase (Brenel, 2003). El rechazo o las dificultades añadidas a este “ser flamenco”, adquirido por los foráneos, y especialmente los

extranjeros, es bien significativo de la dureza de iniciación flamenca, a pesar de la supuesta hospitalidad de la habla Navarro Puente (G. Alcantud & Lorente, e.p.).

De otra parte, Navarro Puente, idealizando lo de aquí, se plantea, en el reverso de la *autenticidad*, el problema de las gentes que en París han hecho del flamenco un “business”. En la fauna que se dedica al flamenco comercial en Francia, destaca en primer lugar, a aquellas personas que gritan en lugar de cantar, que aporrean, cuando ellas no raspan en lugar de tocar y finalmente aquellas gentes que agujerean el estrado en lugar de danzar. Esta ‘fauna’ trabaja (a falta de otra palabra) en restaurantes desconocidos (...). Con eso, hacen la españolada de mal gusto y son pagados con una pitanza de esclavos por hacer unos pases hasta altas horas de la mañana. Después de haber tomado un taxi, no les queda más que una ‘fortuna’ en pequeñas monedas”. Se ve que el flamenco norteamericano afincado en París abomina de la impostura.

Pormenoriza Navarro Puente los otros de la “fauna” flamenca parisina: “Existen también los profesionales del sábado tarde. Estos aficionados toman el trabajo de los profesionales y esto sin ningún signo de mala conciencia (...) Aceptan hacer los espectáculos con una tarifa más que ridícula y haciéndolo ‘sabotean’ el trabajo de los otros”. La tercera categoría que nos describe es la de los artistas que trabajan en restaurantes por un ‘caché’ aceptable: “Ellos hacen de todo, desde la españolada hasta el buen flamenco. En las tournées las condiciones de alojamiento y de comida son frecuentemente penosas, lo cual va a la par con los empleadores que, por desprecio, ‘olvidan’ incluir en el pago (...) el boletín salarial, la seguridad social, la jubilación...”. La última categoría descrita es la de los artistas flamencos que disponen de medios y pueden elegir sus giras, y de los que dice Navarro Puente que prefieren en ocasiones cualquier otro trabajo a meterse en la “jungla” de París, Londres o cualquier otra gran ciudad. Y concluye: “¿El oficio? No existe en Francia (...) es la ley del más fuerte la que prevalece en una situación pasablemente no profesional. El negocio está construido sobre golpes de hipocresía, de irregularidades de todo género, de empleadores tan cerca de sus pequeños asuntos que no reconocen ni diferencian entre la calidad y la mediocridad”.

Las amargas reflexiones de Navarro Puente, tanto a propósito de la difícil aceptación de los extranjeros en el flamenco, y de la autenticidad gestionada por los celosos autóctonos, como del mundo flamenco parisino son pertinentes en absoluto. Por ellas inferimos que el flamenco parisien estaba marcado por el estigma de la falsificación, y había desplazado la autenticidad, en connivencia con la flamencología literaria, hacia el triángulo ciertamente mágico de Triana, Jerez y Ronda. Este triángulo, gestionado por los flamencólogos literarios, se reúne en sus intereses últimos con los de la Andalucía trágica, para gestionar la “expresión de la miseria”, una de las manifestaciones de la aspiración al “sueño andaluz” (G. Alcantud, 2004 b).

El bloque genealógico y territorial para el estudio del flamenco parece claro para la mayor parte de los autores. En primer lugar se alza la supremacía precitada del triángulo Jerez, Ronda y Triana. En segundo lugar, ha de tenerse presente el complejo de autoctonía, que identifica plenamente lo andaluz y lo flamenco, más allá de lo gitano. Leblon, agitado por la tragicidad andaluza, señala: “Flamenco no es un sustantivo o un adjetivo para designar

un canto, es una visión del mundo, una filosofía, un arte de vivir. Este flamenco, hoy día, no es simplemente ser gitano, es ser de la Andalucía de Lorca, es ser más andaluz que nadie, más gitano y más andaluz que Antoñito el Camborio o que Soledad Montoya, aquella de la pena negra” (Leblon, 1990: 180). Es la Andalucía de la tragedia lorquiana.

Esta tozuda idea romántica, tramada entre autóctonos y foráneos, se sigue repitiendo y anhelando con sospechosa energía hasta el día de hoy. Creo que este simposio va a ser inflexivo para liberar al flamenco de sus fantasmas y estereotipos. Al exponer, en breves pinceladas, que no agotan el problema, el caso del flamenco en París, nuestro interés ha residido en sacarlo de un lado de la producción estereotípica exotista, y de otro del encierro autoctonista. Ambos al fin y a la postre son parte de un mismo discurso hermético, de una amable cárcel conceptual que lo tiene encadenado a los estereotipos.

Referencias

- AUGUSTIN-THIERRY, A. *Lola Montes. Favorite Royale*. París, Bernard Grasset, 1936.
- BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Barcelona, Tusquets, 1982.
- BIHL-WILLETTE, Luc. *Des tavernes aux bistrots. Une histoire des cafés*. Lausanne, L’Age d’Homme, 1997.
- BOIS, Mario. *Le Flamenco*. París, Marval, 1999.
- BRAVO, Luis. *América y España en la Exposición Universal de París de 1889*. París, Impr. Paul Dupont, 1890. Prólogo de Juan Valero de Tornos.
- BRENEL, Eve. *Le monde des flamencos*. Thèse doctoral, Université Franche-Comté, 2003.
- CONDEMI, Concetta. *Les cafés-concerts. Histoire d’un divertissement*. París, Quai Voltaire, 1992.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique. *Bailarinas*. Madrid, B. Rodríguez Serra, 1902.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio. “Taurolatrías periféricas: París / Tánger”. In: García Baquero, Antonio & Romero de Solís, Pedro (eds.) *Fiestas de toros y sociedad*. Sevilla, Maestranza de Caballería, 2003: 461-482.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. “Valladar, o los adarves del non nato movimiento folclorista granadino”. In: Viñes Millet, Cristina (ed.) *Valladar, los sueños de un romántico (1854-1924)*. Granada, Casa de los Tiros & Cajagranada, 2004 a: 107-119.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. *Deseo y negación de Andalucía. Lo local y la contraposición Oriente / Occidente en Andalucía*. Universidad de Granada, 2004 b.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. & LORENTE RIVAS, M. “Transculturaciones flamencas. Varía inflexiva”. In: *Archivo Antropológico Mediterraneo*, Palermo, en prensa.
- HOFFMANN, Leon-François. *Romantique Espagne. L’Image de l’Espagne en France entre 1800 et 1850*. París, PUF/Princeton, 1961.
- HILAIRE, Georges. *Initiation “flamenca”*. París, Eds. Du Tambourinaire, 1954.
- LAVAUUR, Luis. *Teoría romántica del cante flamenco*. Madrid, Editora Nacional, 1976.
- LEBLON, Bernard. *Musiques Tsiganes et flamenco*. París, L’Harmattan, 1990.
- Le Mensuel de la Guitare Flamenca*. París, Musila, 1984-1985.

- LEGENDRE, Pierre. *La passion d'être un autre. Étude pour la danse*. Paris, Seuil, 1978.
- LEVINSON, André. *La danse au théâtre, esthétique et actualité mêlées*. Paris, 1924.
- LEVINSON, André. *La Argentina. A Study in Spanish Dancing*. Paris, Eds. Des Croniques du jour, 1928.
- LITVAK, Lili. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona, A. Bosch, 1979.
- LORENTE RIVAS, Manuel. *Etnografía antropológica del flamenco en Granada. Estructura, sistema y metaestructura*. Granada, Universidad, 2001.
- MIRECOURT, Eugène de. *Lola Montés*. Paris, Gustave Havard ed., 1857.
- NAVARRO PUENTE. *Flamenco. Revue artistique et culturelle*. Paris, 1959.
- SCHREINER, Claus(ed.) *Flamenco. Gypsy Dance and Music from Andalusia*. Portland, 1990.
- SCOTT HAINE, W. *The World of the Paris Café. Sociability among the French Working Class, 1789-1914*. The John Hopkins University Press, 1996.
- VUILLERMOZ, Émile *Claude Debussy*.(1957). Paris, Flammarion, 1981.