



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.

De la eficacia y trascendencia del flamenco en TV.

30 años de experiencia.

Romaldo Molina

Periodista y flamencólogo.

Supuesto que la letra nos ha sido conservada por las colecciones impresas, la melodía y la armonía por los cancioneros, y la ejecución musical completa por los registros en cilindro, disco y cinta, la primera indiscutible aportación del cine fue registrar la danza. Sin embargo, hasta la llegada de la televisión y su complemento ideal, el video casero no ha sido posible fijar y difundir con carácter masivo y manejable la coreografía y la ejecución del baile en general.

Todavía es pronto para evaluar la influencia de la televisión en el desarrollo del baile flamenco. Es a la generación universitaria que ahora se prepara a la que le corresponde documentar el fenómeno y proponer conclusiones. Y esta ponencia es consciente de su carácter pionero y de ser un modesto punto de partida.

Para situar los hechos, aportamos una esquemática historia del fenómeno.

Historia del flamenco en TV

Ya en las primeras emisiones experimentales de 1953 Televisión Española incluyó el flamenco: diversas actuaciones de grupos flamencos, entre ellos el de "La Gitana Blanca", dieron fe que los dirigentes fundadores tuvieron presente el interés del público por este españolísimo género musical y coreográfico; sin embargo, puede decirse que, pese a tan tempranas relaciones prematrimoniales, la televisión pública nacional ha manifestado una repudiable inconstancia hacia el flamenco y los flamencos; y desde luego, nunca se les ha entregado sinceramente.

De los tiempos heroicos del Paseo de la Habana, sabemos de las actuaciones, entre otros, de Antonio Ranchal y Álvarez de Sotomayor, que fue alcalde de Lucena y Roque Montoya "Jarrito", y se usaban guiones de José Carlos de Luna.

En 1964, José Luis Monter produce una serie titulada «Flamenco», con guiones de Ricardo Fernández de la Torre, Tico Medina y Manuel Rosa, asesor fue Francisco Sánchez Pecino. En efecto, el padre de Paco de Lucía. Francisco Sánchez Pecino formó parte del equipo del primer programa flamenco de TVE. Como es natural su difusión fue reducida, ya que el número de televisores era muy escaso.

Puesto que aún no se había introducido el sistema de registro magnético en VTR, los programas eran en directo, y no nos ha quedado constancia material de los contenidos. Entre otros, actuaron "Porrinas" de Badajoz, "Sernita" de Jerez, Jacinto Almadén, José Salazar, Bernardo "El de los Lobitos", "Terremoto" de Jerez, Lucero Tena, "Serranito", Gabriel Moreno y Luisa Ortega.

Como una variedad más, de tarde en vez, *el flamenco se asomó a las «Giras del Sábado»*, programa musical estelar de fin de semana de la Primera Cadena de muchas temporadas, acogido –tras la inauguración el 18 de Julio de 1964 de los Estudios de Prado del Rey– a la grandeza del Estudio 1, uno de los mayores de Europa por entonces. Lo más interesante estuvo en breves intervenciones de ballet flamenco, como los de *Rafael de Córdoba*, “Luisillo” y Antonio, o de cuadros de tablaos prestigiosos de Madrid. Una vez estuvo Antonio Mairena; le grabaron también soleares y seguiriyas, pero sólo difundieron los tangos de “El Piyayo”. ¡Con qué pena me lo comentaba!

La Segunda Cadena, emitiendo por UHF (lo que exigía un descodificador comprado aparte) comenzó su vida en otoño de 1966. Dentro de una de aquellas series etnológicas que tanta justa fama dieron a sus primeras emisiones, es memorable un excelente programa específico dedicado a la «La Copla», filmado en celuloide, y dirigido y realizado por Carlos Gortari, que permitió ver y oír a “El Perrate” de Utrera. Fue tal vez la primera aportación considerable al flamenco del Segundo Canal de TVE, cariñosamente llamado «El canalillo». Poco después, dentro de la serie “Fiesta”, el programa «Feria de Córdoba», de Josefina Molina, incluyó con naturalidad la faceta flamenca del festejo, recogiendo unos cantes del anciano y prestigioso cordobés José Moreno «El Onofre», poco antes de su fallecimiento.

La década de 1970

Importante contribución al prestigio del mejor flamenco tuvo el programa «Estudio Abierto», de TVE-2, en antena cada miércoles desde marzo de 1970. Con el mismo criterio de interés y respeto (sin bombo, platillo, ni marketing) se trataron en él, bajo la dirección y con la presentación de José María Íñigo, la música pop y sus artistas del flamenco. Allí se pudieron ver y escuchar en directo a “Caracol”, Pepe “El de la Matrona”, “Angelillo”, “Pericón” de Cádiz, “La Paquera”, María Vargas, Gerena, “Pansequito”, José Menese o a “El Lebrijano”.

Incluso organizaron una vez, en directo, un tablao flamenco sólo de guiris sabios: japoneses, ingleses, americanos... Bueno, pues sonaba a flamenco; ¿cómo no iba a sonar?

Por la primera cadena de TVE, «A través del Flamenco (¡Totá, ná!)», incluido en la serie GRAN ESPECIAL, de 52', realizado por Claudio Guerin Hill, sobre guión de Romualdo Molina: al baile, Matilde Coral y la Compañía de Ballet de Rafael de Córdoba, con Mari Gloria; al cante, Pepe “El de la Matrona”, Juan Peña “El Lebrijano”, María Vargas y Antonio Zorí; al toque, Manolo “El Sevillano”, Pedro Peña, Antonio Amaya y, por último, pero no la menos importante, Manolo Sanlúcar. Rodado en 35 mm, y en color (para la posteridad, cuando hubiera televisión en color), se emitió por la primera cadena el sábado 29 de Julio de 1972, entre dos informativos –los que siempre veía Franco– justo después del «Telediarío» de las 21,35, y antes de «Veinticuatro horas». Nunca había llegado el flamenco y su Andalucía tan arriba por la televisión en España; creo que nunca ha vuelto a subir a esa cota. El crítico supremo del medio por entonces, Baget Herms, lo situó entre los diez programas mejores del año.

El 23 de octubre de 1971 se inicia la emisión semanal por la Segunda Cadena de «Rito y geografía del cante», en antena hasta el 29 de octubre de 1973 y del que llegaron a emitirse 98 programas de media hora, más el último, especial resumen, de una hora. Producido por Epifanio Rojas, presentado por José María Velázquez, dirigido por Mario Gómez, con Pedro Turbica y Velázquez a cargo de la flamencología, mereció y ganó un Premio Nacional de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces de Jerez. Estuvieron casi todos: señalemos algunas contadísimas lamentables ausencias: Juan Varea, Antonio “El Sevillano”, Antonio “El de la Calzá”, “Niño” de Barbate, “Naranjito” de Triana, Gabriel Moreno, “Serranito”, Juan Valderrama y “La Niña” de la Puebla.

A título de anécdota recogeremos que a primeros del 73, aureolada la serie por un prestigio sólido, el equipo se atrevió a proponerle a Marchena una actuación. Sólo aceptó después de conseguir equiparar el más alto caché pagado en todo ese tiempo. “No más que el que más, pero no menos que el que más”. Luego, cogió todo ese dinero y se lo gastó en el propio programa. Organizó y pagó una fiesta en su ciudad natal a los socios del «Club de Pepe Marchena» del que era titular. Y allí, tuvo el talento de imponerse a todos, sin molestar al equipo de realización del programa, y arrastrarlos a hacer lo que él quiso: una pequeña obra maestra del género televisivo. Vestido de blanco impoluto, con el micro en la mano como si fuera un entertainer de emisión internacional de noche de sábado, aceptó el desafío del presentador Velázquez que (muy al contrario de lo habitual) abandonó ese día su neutralidad respetuosa para revestirse de fiscal hostil.

Marchena montó un show radiante que se adelantaba treinta o cuarenta años a los usos de su época. Aquella miniatura inolvidable se emitió el 30 de julio de 1973. Toda ella fue un alarde de agilidad y populismo, en las antípodas de su aplomada y doctoral intervención de la misma época en la Universidad de Sevilla. Para mí, en el terreno como profesional, como teórico y práctico del lenguaje audiovisual, fue una confirmación del genio camaleónico de Pepe Marchena, capaz de exprimir hasta el máximo las posibilidades del medio en que se desenvolvía, cuarto, plaza de toros, escena, estudio de radio, plató de cine, aula magna, o set de televisión. Digamos ahora que, si es cierto que todos los grandes artistas del flamenco han sabido hallar su acomodo al medio de ejecución propio de la época, Pepe demostró ser el más versátil, adecuado e inteligente en este aspecto. Quizás por ello, pudo mantenerse como primera figura desde los años veinte hasta su muerte en los años setenta.

«Rito y Geografía del Cante» no sólo fue un programa de aquella naciente segunda cadena que supuso una renovación de la televisión en Europa, contribuyendo a situar a TVE en un puesto de prestigio estable entre las cuatro mejores teledifusoras del viejo continente. Comercializados en video casero 96 capítulos, ya que 3 se han perdido, este material está hoy al alcance de cualquiera que desee adquirirlos. Esta disponibilidad ha supuesto que sea comprado como material de estudio por centros de investigación extranjeros.

Constituye, pues, un acontecimiento sociológico fijado, surgido en el seno de un mass media controlado férreamente por el gobierno de una dictadura de corte fascista; y como tal, ha sido estudiado rigurosamente por el profesor Washabaugh. Más adelante nos referiremos en detalle a este programa, como paradigma de la trascendencia que puede alcanzar el espectáculo televisivo en general y el flamenco en particular.

Con otro criterio menos político y más estético, se desarrolló la subsiguiente serie «Rito y Geografía del Baile», también de TVE-2, centrada en el baile, que en la previa había sido un ingrediente menor, tratado con la escasez de espacio y medios propia del reportaje en 16 mm. Rodada en color, aunque difundida en blanco y negro, «Rito y Geografía del baile» epilogó adecuadamente el éxito de la otra serie, dejando fijado el arte de Antonio, Pilar López, Antonio Gades, Mario Maya, Carmen Mora, Merche Esmeralda, «Farruco»... y muchos más.

Emulada luego por numerosas e importantes series, en que el baile se alternaba con toque y cante, y no sólo en TVE sino en Canal Sur TV (la Radio Televisión en Andalucía), desde entonces el baile flamenco ha sido dignamente conservado. Lo que supuso la radio para el cante, lo ha supuesto la televisión para el baile. No sólo por inmortalizar el genio personal inimitable de los bailaores y bailaoras, sino por fijar para el futuro movimiento y ritmo, posturas, transiciones, desplantes y virtuosismos de todas las coreografías que ha recogido; y con una fidelidad y devoción que pocas veces quiso concederle el cine español.

Aunque desde siempre hubo actuaciones esporádicas de flamenco en la Primera Cadena (por ejemplo se vio a Lucero Tena con «Mairenilla» al cante en «Pianísimo») y con más frecuencia números de ballet flamenco, hasta la segunda temporada de «La Gran Ocasión», en que se dio cabida a concursantes de cante, no se produjo una cierta continuidad. Esta edición, fue situada en las noches de los sábados, ocupaba un largo espacio de casi tres horas en horario de privilegio. Dividido el concurso de cantantes en tres secciones, canción popular moderna, lírica de bell canto y canción española, los de flamenco fueron incluidos en este último apartado.

Cada sábado participaba en directo una estrella profesional y las estrellas flamencas fueron rotando con las demás especialidades en igualdad de condiciones: «La Paquera» (11-agosto-73); «Fosforito» (24-noviembre); Paco de Lucía, como solista, y «Camarón» con Ramón de Algeciras (29-diciembre), etc.

Este hecho supuso un espaldarazo definitivo al flamenco a escala nacional, por la equiparación del rango de sus estrellas a las de otros géneros. El prestigioso y riguroso jurado decidió los ganadores: Tony Cruz, en moderna; Sergio Salas, en lírica. En la final de española, el día de la Purísima de 1973, compitieron dos flamencos: Fernando Sancho y Antonio Suárez, venciendo este último. En la Gala del 5 de Enero del 74, además de los tres ganadores, participaron tres estrellas máximas, una por cada especialidad, correspondiéndole a José Menese, ya en la madrugada de Reyes, el honor de mantener el estandarte del flamenco.

Conviene señalar el acontecimiento técnico que supusieron estas actuaciones en directo de los flamencos, con tres videocámaras (una en grúa). Este fenómeno no se producía desde los tiempos heroicos del Paseo de la Habana, previos a la incorporación de los magnetoscopios, luciendo el talento de los realizadores José María Morales y Fernando Navarrete, quien sustituyó sobre la marcha al primero a causa de grave enfermedad. La tensión y emotividad de estas funciones «sin red» se elevaban al paroxismo por las enormes audiencias de que gozaron. «Gente Joven», concurso de diseño similar inmediatamente posterior, aunque menos ambicioso en horario y en presupuesto, sostuvo durante muchos años su convocatoria desde las mañanas de los domingos, y mantuvo en cada temporada un vencedor de cante flamenco.

En 1974 se emite «La leyenda de la rubia y el canario», drama musical de una hora, filmado en color, dentro de la serie “Cuentos y Leyendas” de TVE-2 con guión de Romualdo Molina y dirección de Josefina Molina. A pesar de su deliberado planteamiento legendario y sus aceptados anacronismos, sigue siendo un referente muy emotivo de los tiempos de los cafécantantes. Oímos a Carmen Linares, Antonio de Canillas, y Luis Caballero, entre otros. Por la Segunda, la serie «Flamenco», realizada en estudio, de cadencia semanal constituye un hito de calidad televisiva y flamenca (durante 1975, “Camarón” el 23 de enero, Juanito Varea el 4 de julio); con guión de Miguel Espín y Fernando Quiñones y presentación de éste. El rigor y la independencia de criterio del programador a cargo del espacio, Miguel Espín, junto a la espléndida capacidad de entrevistador y comunicador de Quiñones permitió una de las más ecuánimes y completas series flamencas, justa acreedora del Premio Nacional de la Cátedra de Flamencología, y Premio Nacional del España al Mejor Musical del Año. Se mantuvo en antena hasta 1978. Mereció una gloriosa y dilatada resurrección en 1980 cuando –con el mismo equipo y ya en color– se producen y emiten 34 capítulos de «Ayer y hoy del flamenco», con un criterio similar y superior tecnología.

Años siguientes

También de la Segunda hay que destacar los capítulos de hora y en color de “La Buena Música de los Flamencos»; el primero, “Cádiz”, difundido el 7 de Marzo del 84 y el último (y postrero de La Buena Música), el del 24 de octubre de 1989, dedicado a Silverio Franconetti, de quien se conmemoraba el centenario de su muerte.

El curioso planteamiento de “La Buena Música” constituye aún hoy una original manera de concebir un esquema televisivo periódico. En efecto, se trataba de un espacio musical semanal constituido por un abanico de cinco sub-series alternativas que iban rotando: una dedicada a la música clásica o seria, es decir a la música de conservatorio; otra, dedicada a la música de jazz; también existió un espacio, dedicado a la música folk; otro, dedicada a la danza y el ballet; y por último uno dedicado al flamenco.

La idea derivaba de la proposición de que las correspondientes audiencias, tan minoritarias y especializadas (desde la perspectiva del programador de televisión), se vieran inducidas, se encontraran, se tropezaran por decir así, con cualquiera de las opciones. El aficionado al jazz descubriría tal vez los encantos del baile sobre puntas, y aprendería a amarlo; al melómano amante de Mozart o Mahler se le revelarían las tonalidades y modalidades del canto y baile flamenco acompañado a la guitarra; a la afición flamenca se le brindaba la oportunidad de abrirse a las dulzuras étnicas de la música folk y las brillantes improvisaciones propias de una jam session.

Bajo la coordinación de José Ángel Ramírez, y con un único presentador Andrés Ruiz Tarazona, con el presupuesto (alto) de un solo espacio, y con cinco directores, atendían los requilorios culturales de cinco audiencias distintas. Disponiendo de cinco semanas o más (porque no siempre se respetaba la semanalidad) para concebir, realizar y post-producir cada episodio, los menguados equipos creativos de cada sub-serie, que empleaban realizadores distintos para cada uno, pudieron lograr, y lograron con frecuencia, obritas de hora con una

ambición y un acabado muy superiores a los promedios televisivos. La extraña fórmula de cohabitación a cinco en plena democracia, debió funcionar bien, puesto que se mantuvo durante más de seis años, en los que sólo de flamenco se emitieron 42 programas, todos de alta calidad.

Aunque excepcionalmente, se dio algún caso de cooperaciones entre distintas áreas de esta babel. Al objeto de esta ponencia, es interesante la emisión del día 8 de febrero de 1987. El equipo creativo de «Paso a Paso», sección de danza de “La Buena Música” (la cual a veces cultivó por sí misma el baile flamenco), unió talentos y presupuesto con el de «De los Flamencos» para concebir, realizar y emitir «Cuento de Danza», que fue una auténtica superproducción con guión de Romualdo Molina y dirección de José Luis López Enamorado. Se trata de una fantasía dramatizada, con actores, en que los personajes de Don Quijote y Sancho departían y disputaban con un grupo de adeptos al arte sobre la historia de la danza en España, y las sucesivas asimilaciones extranjeras que incorporaba.

La danza española fue personal y magistralmente defendida por Milagros Mengibar, capaz de abarcar desde el arcaico zapateado a las bulerías, pasando por la jota, el clásico español, la seguidilla bolera de palillos, las romeras y las guajiras, en comparativa competencia con la danza del vientre musulmana, la danza barroca europea, el baile afro americano, el ballet romántico y aún el break dance, cada uno a cargo de especialistas de primer rango.

Coincidiendo con este período tan propicio al flamenco, también por el segundo Canal de TVE se emiten los doce programas (algunos tan inolvidables como la actuación de Paco de Lucía en la Mezquita de Córdoba) de la ambiciosa y costosa serie «Caminos del flamenco», con ambientación en espléndidos escenarios, dirección de Alberto Pérez Bañuls y José María Pérez Orozco, realización de Pedro Turbica. Su primer capítulo «Introducción al flamenco» se difundió el 12 de enero de 1988.

A partir del 26 de julio de 1988, se difundieron los doce capítulos de «Flamenco al Oído», dirigidos por Manuel Caballero Bonald, quien organizó el material enciclopédico de las principales actuaciones de la última Bienal celebrada en Sevilla, con realización televisiva de Video Bai. Citemos por completo y valioso, a contrapelo de los usos, el capítulo nº 8, consagrado a los palos de Ida y Vuelta; y, por lo testimonialmente sesgado, el capítulo nº 10, titulado «La llave de oro», resumen de la función en que los organizadores de la Bienal fabricaron una pseudo competición sin jurado ni premio en la que enfrentaron a “Fosforito”, Manuel Mairena, José Menese, José Mercé, José “De la Tomasa”, Bernarda (¿?) y “Naranjito” de Triana (lo cierto es que el día aquel, en el patio de la Montería del Alcázar, el de Triana los había “mondado” a todos.

Desde el 5 de noviembre de 1989 en adelante, se difundieron 44 programas de la serie «Arte y artistas flamencos», de media hora de duración y cadencia semanal, presentada por Romualdo Molina. En este caso el flamenco se plantea con un carácter mixto de información, debate y reportaje y espectáculo, en la más inmediata y directa relación con la actualidad. Fue una temporada muy vital, abierta a la actualidad, a la polémica y a la reflexión, sin renunciar al espectáculo. Da una idea del éxito de la fórmula que, a partir del 23 de septiembre de 1990 pasa a la primera cadena, pero sin que la superioridad se atreviera a conservar lo más polémico: coloquios, presentador y reportajes, aunque sí a Molina y Espín

en el equipo de dirección. De esta forma llega hasta el 28 de abril de 1992, en que se emite el número 109: «Cante Jondo».

De este centenar largo, sería prolijo espigar los mejores, pero es justo recordar el especial «Las Hijas del Alba», del ballet de Javier Latorre inspirado de lejos en la tragedia de Lorca «La casa de Bernarda Alba», cante a guitarra en directo y la música enlatada de «Tauromagia» de Sanlúcar. Emitido el 16 de diciembre de 1990, fue un hito memorable en la historia del flamenco televisivo, tanto por su altísimo nivel de concepción y ejecución coreográfica, como por la formidable realización televisiva de José María Bermejo, (responsable también de gran parte de la de los demás títulos de la serie).

Se suceden luego unos años en que la dirección de programas de la televisión nacional se empeña en una cerrada competencia imitativa con las privadas y autonómicas, batallando por el share y dejando de cultivar el flamenco, evaluado como minoritario.

La clamorosa ausencia del flamenco en la EXPO-92 de Sevilla, aparte de la fiesta de inauguración, donde 600 millones de espectadores de todo el mundo pudieron ver y oír brevemente a Camarón, parece definir una política cultural que produce con «Azabache» un intento de imposible reanimación de la canción andaluza de los 40, con el recurso a viejas glorias retiradas, mientras sepulta al flamenco vivo en las mazmorras de las vergüenzas de la familia.

En paralelo, dejemos constancia de la gloriosa e impresionante participación del ballet de Cristina Hoyos en la retransmisión mundial para más de 400 millones de espectadores de la Olimpiada de Barcelona del mismo año: la galopada de la bailaora, braceando misterios sobre la fastuosa cabalgadura cartujana fue una imagen-choque que inevitablemente marcó en las mentes del mundo un arquetipo de lo español, precisamente por ser quintaesencia ibérico-sureña.

En esta etapa de eclipse, con su presencia menor y casi marginal, el flamenco aparece furtivamente en las cadenas nacionales dentro de otros espacios. Aparte de estos flashes, cabe hablar de algunos especiales y de la miniserie de cuatro puntadas «El Ángel», dada por TVE-2 y dirigida por Ricardo Pachón, que recogió con frescura vívidas intervenciones de artistas relevantes. El sonido de este material se editó posteriormente en CD.

Más tarde, regresa la temática con otros programas seriados, más o menos alineados con los planteamientos de la primera época de «Arte y Artistas», como es el caso de «Algo más que flamenco», con dirección de Juan Sánchez.

Menor rigor y ambición, y más populismo, cabe hallar en otras series, las difundidas a finales de los 90 y principios de 2000, como «Tirititrán» y «Puro y jondo», que aspiran a inyectar cordialidad y espontaneidad al género, ya que las autoridades han dictaminado que este es demasiado sutil para audiencias masificadas.

Tal y como ha estudiado Carlos Arbelos «A principios del año de 2002 la emisora pública española de televisión –en ninguna de sus dos cadenas, primera y segunda– no tuvo en antena ningún programa ni serie dedicada al arte flamenco. De 280 horas de emisión, en la semana del 4 al 10 de febrero, no dedicó ni un solo minuto al flamenco. Dentro de la programación de televisión española, el flamenco –a principios de este año– no ha existido. Muy de tiempo en tiempo, en algún informativo se ha hecho referencia a espectáculos que

fueron noticia por su estreno o a las vicisitudes personales de algún artista. El tratamiento suele ser de flashes, con una duración de entre treinta segundos y un minuto. Esto, que además es absolutamente aleatorio, no nos sirve para estudiarlo, porque no tiene valor de constante”.

Sin embargo, durante todos estos años, el área de comercialización de la televisión nacional ha ido vendiendo sus producciones flamencas más importantes a difusoras de otros países, que no sólo pertenecen al ámbito occidental europeo-americano, sino que incluyen numerosos países islámicos y, por supuesto Japón, el país extranjero donde el flamenco tiene mayor incidencia. Además el flamenco no ha faltado en el Canal Internacional de TVE, para el que ha estado trabajando habitualmente Miguel Espín. De difusión mundial, usando el satélite Hispasat fue concebido como un servicio público para emigrantes y turistas hispanos, y como elemento de promoción del prestigio de España en el mundo. Nos consta que el flamenco goza de una adicta y devota legión de aficionados por esos mundos de Dios, con alguno de los cuales hemos mantenido correspondencia por carta.

Finalmente, hay que citar el Canal Clásico de Vía Digital, aprovisionado por Televisión Española. De vez en cuando incluye material flamenco procedente de sus extensos fondos, en su mayor parte procedentes de las series y programas ya citados.

En lo que se refiere a las comunidades autónomas, por lo que sabemos, sólo hay cuatro en la que el flamenco tiene alguna presencia, en las otras casi nada. La autonómica catalana TV-3, que cuenta con tantos andaluces en su audiencia, y en un territorio en el que el flamenco tiene relevancia de antiguo, suele dar cabida al género en galas y otros programas musicales, y nos consta que en algún caso ha retransmitido algún acontecimiento de gran significación, como aquel recital de Enrique Morente que tuvo lugar en el atrio de la catedral barcelonesa. Ni siquiera eso cabe registrar en Telemadrid TM que, pese a estar en la población más flamenca del planeta, fuera de Andalucía, y de hecho más importante para su historia que la mayor parte de las andaluzas, no reconoce esta actividad cultural tan madrileña en su significación real. Sólo de tarde en vez da cabida a algún artista especialmente popular.

El centro regional murciano de TVE siempre se ha hecho eco del importantísimo Festival de la Unión. La televisora local TV Autónoma de Murcia, TV Murciana, todavía da sus primeros pasos.

Andalucía es la tercera entidad autonómica con televisión que reconoce al flamenco y, naturalmente, es hoy el ámbito en que éste tiene mayor y más reconocida presencia. Ya antes de la transición, aunque con pobreza increíble de recursos, eran muy seguidos los programas dirigidos por Pepe Sollo en el Centro Regional de Sevilla de la RTVE.

Al crearse en 1989 el Canal Sur TV, cuya cobertura abarca además algunas zonas fronterizas de las autonomías limítrofes de Murcia (donde el flamenco tiene antiguo y fundamental arraigo), Extremadura y Castilla-La Mancha, con los territorios extranjeros pero de afición afín de Marruecos y Portugal, la situación cambia substancialmente: una de las razones que se dieron para justificar la constitución de esta emisora audiovisual fue la protección, promoción y conservación del patrimonio identitario andaluz, dentro del cual el arte flamenco es una parte esencial, un bien cultural propio oficialmente reconocido, incomparable en su peculiaridad, exquisito en sus más altas manifestaciones y de indiscutible

proyección universal. El programa de inauguración del 28 de febrero de 1989, día de Andalucía, adecuadamente incluyó una Fiesta Flamenca.

Carlos Arbelos acota: “En febrero de 2002, Canal Sur TV entre sus dos canales emitía 280 horas por semana. En ella presenta dos programas dedicados al Flamenco; uno, «La Venta del Duende», dirigido por José Luis Montoya, con un contenido clásico y casi anacrónico; y otro, que conduce José Luis Ortiz Nuevo, en el que se acerca al flamenco a las nuevas formas y tendencias musicales de fusión. Ambos son de una hora de duración, lo que supone que Canal Sur TV dedica el 0'7% de su programación al arte flamenco. Hay que señalar, más allá de la intrascendencia de ambos, que ninguno de los dos es producido por Canal Sur TV, sino que son comprados a una productora ajena a la Radio Televisión de Andalucía. Debemos subrayar también que en otros programas musicales y especiales de la emisora autonómica se suelen incluir actuaciones de índole flamenca con tonos festeros y en los informativos al final de los mismos también suelen aparecer actuaciones de importancia del mundo que nos ocupa”.

Canal Sur, desde su primera semana de emisión y hasta 1995 incluyó semanalmente un programa de flamenco, a veces dos, siempre de producción propia. A veces eran estrictamente musicales, otras veces de reportajes e información, y otras combinando ambos estilos. A partir de marzo y hasta septiembre del año inaugural, se mantuvo en antena el material recogido por Video Bai en la Bienal de Sevilla, el mismo que TVE, con otra extensión resumida, emitió como «Flamenco al Oído» para todo el territorio nacional.

En 1989, la televisión autonómica andaluza recogió en diferido, por primera vez en la historia, un festival flamenco: el de Triana.

«La Puerta del Cante» cubre un amplio período que abarca desde ese mismo año hasta 1995. Fue creación y dirección de Manuel Curaó que, además lo presentaba. Durante estos casi siete años, llegaron a emitirse más de 250 programas consecutivos, aunque adoptado diversos formatos, a tenor de las directrices de los responsables de la programación. Un primer tramo llega hasta marzo de 1990 y todos los programas son en directo en plató. El segundo tramo se caracteriza por escoger escenarios suntuosos ubicados en cada una de las ocho provincias hermanas. Desde marzo de 1991 a diciembre de 1995 discurre el dilatado tercer tramo; ha perdido su carácter exclusivamente musical, su duración se reduce a media hora, y se desarrolla como un combinado de espectáculo e información; de todos modos, al menos incluía siempre actuaciones grabadas.

El canal no renunció a las retransmisiones de acontecimientos en directo, pero se difundieron bajo otras cabeceras, tales como «El Mejor Compás» y «Lo que yo te cante». Serie importante fue la llamada «Noche Flamenca»; durante casi un año, a partir de mayo de 1996 hasta la primavera de 1997, con cadencia semanal, esta producción de cuarenta capítulos de hora mantuvo el fuego sagrado del género en Andalucía; sin embargo, no agotó aquí su virtud, ya que en el 2002 estaba siendo reemitido al ritmo de dos títulos por semana, a través del canal internacional de Canal Sur TV.

Otras series flamencas trimestrales, o sea de 13 capítulos, han sido “El Programa de Paco Cepero”, “Buscando a Carmen”, producido por Antonio Pulpón, “Cavilaciones”, dirigido por Pilar Távora y «Fiebre del Sur» del rockero Miguel Ríos.

Actualmente han crecido en número y en importancia las emisoras públicas locales de tipo municipal, aunque en Andalucía no absorban más allá del 7% de la audiencia efectiva, conjuntamente con las de pago. Sin embargo, en esta región, virtualmente todas dedican alguna atención al flamenco. La televisión local cordobesa, por ejemplo, da una cobertura plena al Concurso Nacional, constituyendo un elemento de difusión muy influyente en la ciudad, dado el reducido aforo del Gran Teatro y el precio de las entradas.

Por el momento parece ser Onda Jerez TV la más dedicada al tema, desde sus inicios a comienzos de los años 90 del pasado siglo. Su programa semanal «A Compás» ha estado emitiéndose semanalmente dentro de un horario privilegiado de nueve y media a diez y media de la noche: incluye informaciones de ámbito local y actuaciones. Hay que tener en cuenta que no es el único espacio en su género, del que además se dan informaciones constantes en los informativos, programando frecuentemente emisiones especiales. En el 2002 “sobre sus 105 horas de emisión semanales la emisora jerezana dedica el 0,95 % de su programación al arte gitano andaluz” (Arbelos).

Las emisoras privadas de TV no parecen tener pasión ni afición por el arte flamenco. Por ejemplo, “Antena 3 TV, sobre 168 horas de emisión a la semana a principios del 2002, no dedicó ni un solo minuto al arte flamenco. Telecinco tampoco presta ni un minuto de su programación al arte jondo” (Arbelos).

La verdad es que, salvo algunos especiales al servicio de los intereses comerciales de alguna firma discográfica o los apuntes rutinarios y frustrantes de algunos finales de informativo, sí se ha producido alguna noticia destacada con protagonismo flamenco, estas cadenas parecen despreciar la temática que estudiamos aquí. Y en las cadenas de pago, aunque no quepa negar alguna emisión flamenca, lo cierto es que lo ha sido a horarios tan extravagantes, con tanta dispersión, que parecen añadir a la ofensa del menosprecio, la burla de la ignorancia.

Un ejemplo paradigmático: «Rito»

William Washabaugh pertenece al Departamento de Antropología, del College de Letters and Science de Universidad de Wisconsin, Estado de Milwaukee (U.S.A.) y es autor de «Flamenco. Passion, Politics and Popular Culture». 1996; Editorial BERG, donde el autor afirma dirigirse a lectores de cualquier país culturalmente desarrollado, partiendo del supuesto de que hoy la música flamenca es apreciada por gentes de todo el mundo, desde Nueva York a Tokio. “Mi bautismo de flamenco tuvo lugar en Milwaukee, presidido por Manuel de los Santos Pastor, «El Agujeta», en sus cuarenta, alto, musculoso, exultante, vestido de negro. (...) Quedábamos la última docena de parroquianos en la taberna local a horas muy tardías. (...) A dos pies de mi cara, cantaba fuego y dolor. Me transfiguré y mi mujer quedó impactada: mientras él cantaba más cerca y más cerca, ella clavaba sus uñas más y más profundamente en mi brazo. Los subsecuentes años de estudio y de apreciación de los artistas flamencos han sido, persistentemente, años sí-sí”.

En el libro citado, Washabaugh comienza afirmando que el género musical flamenco (como otros muchos de música popular) ejerce poder político, aunque parezca apolítico: su política

es tanto más efectiva cuanto más invisible. En segundo lugar, recuerda que es fruto de la cultura popular de un pueblo caracterizado por ser sutil e inteligente, de donde derivaría ese carácter irónico, presente en toda su historia. Esta ironía no es evidente aquí en la práctica diaria, pero hasta ahora la habíamos percibido como un fenómeno episódico, divertido pero irrelevante; el autor sostiene que es un elemento fundamental, tronco y nervadura de la evolución y las creaciones flamencas. En tercer lugar, señala cómo este sesgo inteligente e irónico-crítico se aprovecha sagazmente del raro efecto pasional que el flamenco ejerce sobre su público, como si su música y su coreografía tuvieran acceso directo a la columna vertebral, sin acceder previamente al cerebro.

Extractamos (mínimamente) la conferencia que este antropólogo dio en España poco antes de la publicación en U.K. y U.S.A. de su libro.

“Gitanofilia y televisión. Andalucismo en la televisión durante el régimen franquista”

“Los autores de la serie documental *Rito y Geografía del Cante* pusieron de relieve las características exóticas y orientales de la música flamenca; en parte, por oponerse a Franco, desafiar a Madrid y favorecer las aspiraciones de Andalucía a constituirse en Comunidad Autónoma. Así pues, en este contexto hay que apreciar el gitanismo y la gitanofilia de la serie. (...) La serie «Rito» respondió, en parte, a una situación irremediable derivada de la política franquista. En concreto: el tipo de desarrollo económico y la estructura política impuestos durante los años franquistas determinaron una centralización de la Administración Pública y la elevación de Madrid a punto focal de la vida social de toda la nación. Al mismo tiempo, Andalucía (como Cataluña o las provincias vascas) quedaron marginadas (Harding, 1984; Collier, 1987; Hansen, 1977; Johnston, 1991). (...) La oposición andaluza contra estas centralizaciones había sido vital, al menos desde 1898, y frecuentemente estaba vinculada a las pretensiones históricas de una identidad del pueblo perfilada y distinta. Los defensores de esta aspiración acentuaron la diversidad social característica del sur de antaño. Concretamente, la identidad específica andaluza se había desarrollado por la mezcla de las diversas etnias asentadas en el sur desde antes de 1492. Se pintaba a Andalucía como una paradisíaca comunidad donde convivían armoniosamente cristianos, musulmanes, judíos y gitanos... al menos hasta el siglo XV, cuando Castilla impuso su programa de homogeneización cultural (Acosta Sánchez, 1978; Moreno Navarro, 1977). Al objeto de expresar esta diversidad quintaesencial de los sureños es práctica común celebrar las contribuciones de las diversas etnias que habían constituido la estirpe heteroglotica andaluza. Sin embargo, siempre –y este punto es clave– la exaltación de árabes, judíos y gitanos servía a los intereses regionalistas en su lucha por la revalorización cultural y fundamentación de la independencia. En este contexto, Antonio Machado y Álvarez «Demófilo» subrayó lo gitano (Moreno Navarro, 1977; Acosta Sánchez, 1978); y Blas Infante, andalucista extraordinario, remarcó lo musulmán; mientras que Rafael Cansinos Assens puso de relieve lo judío (Soffa Noel, 1977). Estos recalques se han acogido siempre bajo el paraguas del andalucismo.

No es casualidad que la música haya sido un medio favorito para aquellos que querían elucidar y celebrar la realidad multiparlante del *antaño andaluz*. Bajo la poderosa influencia del romanticismo alemán, intelectuales como Demófilo y Blas Infante presentaron el flamenco como marca de la estirpe andaluza, «voz propia de la nacionalidad andaluza» (Acosta Sánchez, 1979; Moreno Navarro, 1982; Barrios, 1989), una música heteroglótica que resiste resueltamente las homogeneizaciones del nacionalflamenquismo (Burgos, 1971).

La política cultural de Franco durante las décadas *cuarenta y cincuenta* provocó la segregación de la retórica pro-gitana —lo mismo que de las pro-arábica y pro-judía— de la retórica regional andalucista. Esta escisión se inicia con la supresión del andalucismo: a García Lorca lo habían matado, y también a Blas Infante. Curiosamente, el gitanismo mismo fue consentido. Aunque el régimen no promovió los intereses de gitanos, sin embargo condescendió con tales promociones como prueba de su paciencia y tolerancia. Esta permisividad no llegó a constituir una concesión significativa, porque los gitanos, aún siendo críticos frecuentemente con el franquismo, no se organizaron nunca para transformar sus esporádicas resistencias en un movimiento político. Por entonces, artistas gitanos resistentes, como Diego 'El de El Gaster' (Pohren, 1994), eran tolerados como meramente enojosos, mientras que gitanos más dóciles recibían acomodos favorables, en especial aquellos cuyas vinculaciones con Andalucía eran tenues. Por ejemplo, Carmen Amaya, cuya estrella subió durante esos años; y también las de Manolo Caracol y Pastora Imperio, ambos sevillanos asentados en Madrid durante sus años gloriosos.

Explotando la actitud permisiva respecto de los gitanos, Antonio Mairena promovió sin temor a represalias durante la década de los sesenta la comunidad gitana, proclamando el 'cante gitano' como un signo de identidad jondo y digno para la gitanería. Con el anhelo de favorecer los intereses gitanistas frente a la brutalidad del régimen, fingió una historia que exageraba la herencia gitana respecto del cante, en tanto que oscurecía las aportaciones meramente andaluzas (Steingress, 1993). Es justo concluir que, un tanto irónicamente, la acción mairenista, se opuso y favoreció al mismo tiempo los designios franquistas. Como una espada de doble filo, la retórica mairenista tajó los obstáculos que cerraban el paso a las mejoras de la comunidad gitana, pero acuchillando también los intereses de los andalucistas.

Mairena, según sus críticos, inventó la historia gitana del cante, invención admitida —al menos en parte— por sus discípulos (Acal, 1994). Gerhard Steingress defiende que el gitanismo de Mairena favoreció una variedad de nostalgia decimonónica del «bohemio» (Steingress, 1993). Con más agudeza, Timothy Mitchell describe a Mairena como el inventor de una tradición para combatir el subdesarrollo de los gitanos en la época actual (Mitchell, 1994). Igualmente define a los mairenistas no-gitanos —por ejemplo, Fernando Quiñones y Manuel Ríos Ruiz— como tardo-románticos, con más interés en nostalgias que en las realidades políticas (Mitchell, 1994). Esta crítica, ancha y suelta, de los poetas y letristas mairenistas debe ser atemperada ante las tentativas multidimensionales de los mairenistas

no-gitanos. Y especialmente me refiero a la complejidad de la gitanofilia de escritores como José Caballero Bonald –cuya antología flamenca discográfica fue el modelo para la serie ‘Rito y Geografía del Cante’– (José María Velásquez, 1979), Francisco Moreno Galván y José Monleón (1967; 1974). Propongo que la gitanofilia avanzada de estos escritores no ha de entenderse como un mero reflejo de la gitanofilia de Mairena, sino como un rescate y avance del andalucismo clásico. En la misma línea, la serie ‘Rito’, a la cual estos escritores contribuyeron con sus ideas y energías, debe entenderse como un discurso multidimensional que explotó y aprovechó la inmunidad política de Mairena para poner en marcha el andalucismo reprimido. Esta proposición de que la serie ‘Rito’ explotó la inmunidad de Mairena para exponer y apoyar una variedad de andalucismo se me confirmó en conversaciones con Mario Gómez y José María Velásquez durante el verano pasado. Descubrí que ellos apoyaron la gitanofilia de Mairena al tiempo que fomentaban otra opción, ya de corte andalucista, ya de actitud antifranquista. Pedro Turbica y Romualdo Molina (administrador de la serie), favorecieron el andalucismo, pero no el mairenismo (Álvarez Caballero, 1988). Los programas (cien películas difundidas a través de la Segunda Cadena durante los años 1971-73) sirvieron tanto la línea andalucista como la gitanista. Y, desde luego, la gitanofilia de la serie fue una resistencia subrepticia contra el franquismo.

Primariamente, la serie celebró las culturas múltiples de Andalucía (una celebración sugerida por la palabra titular ‘Geografía’). Los varios estilos de Cádiz, Jerez, Sevilla, Utrera, Lebrija, Morón, Málaga, Córdoba, Granada, etcétera, presentados con técnicas cinematográficas del realismo (Nichols, 1991, 1994), hubieron de entenderse en su vertiente política –y así lo había interpretado entonces Francisco Almazán (1971)–. La diferencia entre los estilos de los gitanos y no-gitanos era mencionada frecuentemente, recordando a los telespectadores la arcaica diversidad de la región. Los autores se empeñaban en preguntar a los artistas cuestiones sobre la diferencia entre los estilos de gitanos y no-gitanos, sembrando de esta manera la idea de que el cante es una realidad heterogénea, una consecuencia lógica de las culturas variadas de Andalucía. Cuando un cantaor, como José Menese, antifranquista y pro andalucista, subrayó la importancia del estilo gitano (como hizo en el programa 46), se siente que su gitanofilia servía más a los intereses de los andaluces en general que a los de los gitanos en concreto. En contraste, el extraño tratamiento de Manolo Caracol, gitano (54) y de Pepe Marchena, no-gitano (87) –desfavorablemente comentado por José Blas Vega–, fue intencionado, a fin de disminuir la importancia de Madrid. Un momento revelador, que ilustra el papel representado por los gitanos en la serie, es la actuación (95) de la familia de ‘Los Montoya’ con Eduardo ‘El de la Malena’ (guitarrista), todos gitanos, en que ‘Lole’ Montoya cantó tangos en lengua árabe. A los telespectadores las coplas árabes hubieron de recordarles las contribuciones culturales islámicas a la identidad andaluza que el franquismo había pretendido esconder. Introducidas por los gitanos, las coplas moriscas dirigían la atención de la audiencia hacia la Andalucía de 1492 y tiempos anteriores.

En resumen, la serie 'Rito' subrayó una identidad multilingual quintaesencial de Andalucía (Acosta Sánchez, 1979). Los gitanos hacían el papel de una etnia entre las otras múltiples etnias de la comunidad; por eso nunca fueron presentados aislados o exóticos, tal como los parodia Ramón Sender (1969). Con estas características, la serie 'Rito' intentó, como dijo José Monleón (1967), ser una expresión crítica. En verdad, los autores podrían ser acusados de seguir los manejos mairenistas, pero habrían de ser aplaudidos por explotar el mairenismo para progresar en una acción antifranquista. Con una maniobra astuta, la serie 'Rito' usó la propia red televisiva de Franco para difundir un mensaje subversivo".

El debate sobre gitanofilia en temáticas de flamencología (incluyendo expresiones cinematográficas como la serie 'Rito y Geografía del Cante') recuerda cinco principios correspondientes a la invención de las tradiciones en la cultura popular: Primero: Es rara la invención ex-nihilo. Por el contrario, es frecuente una reconstrucción de ideologías preexistentes. 'La lucha por el poder acontece en un plano constituido cuando las identidades y posiciones de los grupos combatientes ya han sido bien definidas, aunque todavía no estén fijadas. La política hegemónica contiene siempre, en el seno de una formación social más grande, la rearticulación de las relaciones (y de la identidad, y de las posiciones) del bloque prepotente y de los elementos subalternos' (Grossberg, 1992). Con respecto a la música flamenca, esta reconstrucción ideológica es evidente en el desarrollo decimonónico de la música urbana 'bohemiesca' y de la música religiosa popular del siglo anterior (Steingress, 1993). Asimismo, la gitanofilia de los años sesenta de este siglo puede entenderse como una reconstrucción del gitanismo, el antifranquismo, y el andalucismo que emergieron durante los cien años anteriores.

Segundo: Aunque las reconstrucciones ideológicas son artificiosas en su inicio, frecuentemente participan luego en procesos históricamente substantivos; y a partir de entonces se enturbia el contraste entre artificial y substantivo (Comaroff & Comaroff, 1992). Por ejemplo: Terry Eagleton ha propuesto, en oposición al marxismo tradicional, que las realidades de 'clase' son en último término artificios sociales (1990). En consecuencia, aunque la operación andalucista fuese artificial (Steingress, 1993), contribuyó sin embargo a una política substantiva de oposición a Franco.

Tercero: Usualmente, las reconstrucciones culturales participan de una complejidad social y en consecuencia, son heterogloticas. Si se las trata como una singularidad fallecen por el esencialismo (McGuigan, 1992; Grossberg, 1992; Lipsitz, 1990; Fiske, 1993)

Cuarto: Las reconstrucciones culturales normalmente progresan más por encarnación cordial que por diseño mental, esto es, 'en prácticas materiales y rituales que son siempre fijadas en instituciones materiales' (Eagleton, 1991; también McRobbie, 1994). Los significados e intenciones de los autores de la serie 'Rito', de los artistas, y de los telespectadores forman solamente una parte —y no necesariamente la más importante— de la resistencia ejercida por la serie. Como escribe Eagleton, la

ideología y la resistencia ideológica ‘no son primariamente ideas: son una estructura que se impone sobre nosotros, sin que pasen necesariamente por nuestra conciencia. De vertiente psicológica, la ideología es menos un sistema de doctrinas que una colección de imágenes, símbolos y, ocasionalmente, conceptos que cada uno de nosotros ‘vive’ a un nivel inconsciente» (Eagleton, 1991).

Ahí terminaba la conferencia, y no va más allá; y nosotros para redondear este ejemplo de trascendencia de la televisión al ocuparse del flamenco, podríamos rematar con un párrafo del libro antes citado: “Como Terry Eagleton solía decir: ‘Ellos se movilizan bajo la enseña de la ironía, muy conscientes del inevitable parasitismo de sus antagonistas’ (The Ideology of the Aesthetic, 1991). Puesto que ellos dan como establecida una identidad esencial andaluza, esa presunción debemos interpretarla como maniobra táctica, cuya fortaleza y tenacidad son proporcionales a la severidad de la opresión a que se resisten”. Hoy, treinta años después de «Rito», Andalucía goza de un gobierno autónomo legalmente establecido y legitimado por un uso pacífico, con amplísimas competencias. En relación directa con nuestro tema, dispone de dos canales de televisión propios e identitarios. Cabe deducir que aquel sutil y combativo programa televisivo trascendió y,

*manantial cristalino, unió sus aguas rizadas
a afluentes de deshielos, cascadas y cataratas,
lagunas de mansas lluvias y riveras de montaña,
a arroyuelos reidores, torrenteras de aguas bravas,
y allá en el fondo del valle se hizo río de ancha calma.*

Sin embargo, traicionaríamos a Washabaugh, si no dijéramos más: hay que irse al final de su libro «Flamenco. Passion, Politics and Popular Culture», donde recuerda que, para luchar contra el centralismo y su nacional flamenquismo de “fachada”, los autores de «Rito» fingieron fílmicamente un flamenco de “patio trasero”.

Ahí dice Washabaugh.

“Como tantos otros films de viajes (nadie discutirá la naturaleza turística de ‘Rito y Geografía’, evidente desde el primer programa que se rodó y presente en numerosos comentarios), gana crédito por la autenticidad de la música que recoge, en conexión con sus contextos (trilla, pregones, etc.), mientras crea un contraste entre ‘fachada’ y ‘patio trasero’.

La eficacia de la serie en la sugestión de esta ‘back region’ es enorme: ya sea cuando un teléfono suena, interrumpiendo una entrevista, o cuando abre la puerta a momentos de intimidad, como Bernardo Peña, en la bodega, derramándose un vaso de vino sobre la cabeza; o cuando se revelan detalles presentados como secretos (la violación del supuesto tabú de la alboreá), aunque algunos carezcan en sí de relevancia: en fin, el uso de lo innecesario como expresión de una veracidad del tipo

‘objetivo indiscreto’. El recurso alcanza su mayor sentido cuando se contraponen ‘aficionados’ como Oliver de Triana, ‘La Marrurra’ o Diego ‘El del Gator’ a los ‘profesionales’. Éstos están en la fachada, siempre en riesgo de perder la línea más pura de la tradición por las compulsiones del ambiente (entiéndase el régimen y el sistema) mientras que los otros, en la libertad de su intimidad (donde sólo *actúa* la cultura autóctona) gozan de presunción de pureza.

Lo que ocurre es que ese ‘patio trasero’ no es menos ficticio, menos construido y elaborado, que la ‘fachada’. Irónicamente, el supuesto documental realista es doblemente ficción; el ‘auténtico flamenco’, la escondida experiencia musical que ‘Rito’ descubre y exalta, es ficción. Creado con la mejor de las intenciones como antídoto a la música filtrada y elaborada en la era de Franco, este flamenco es ficticio. Ahora, nuevas generaciones, se sienten tentadas; lo buscan, como un Santo Grial o como una Gran Ballena Blanca, y no lo encuentran en ninguna parte”.

Y concluye tajantemente:

“Por eso canonizando una versión inventada del flamenco, y usando sus parámetros para medir las realizaciones contemporáneas, la crítica y la afición han entrado en zona peligrosa. Con ello podemos hacer perdurable el muro en negativo con el que se opusieron tan vigorosamente a la ideología franquista, and, in the end, bailing out of our human responsibility to struggle with our own noise....y, en definitiva, escurrir el bulto a nuestra humana responsabilidad de silenciar nuestro propio ruido”. (William Washabaugh)

Proposiciones inferidas

A) Frente a la radio, considerada un ‘mass media hot’, es decir caliente, obsesivo, demagógico, la televisión ha sido valorada por los expertos como un medio de comunicación frío, ‘cool’, virtualmente neutro. Analizando los discursos radiofónicos del Duce italiano y del Führer alemán, los sociólogos dedujeron que el poder hipnótico de la radiodifusión, al entrar por los oídos sin control visual, era muy poderoso, determinando su capacidad de llegar a la emoción de la audiencia y de arrastrarla, sin dejar operar al espíritu crítico cerebral. Por eso ellos pudieron apoderarse de las conciencias debilitadas y torcidas por el fuego del nacionalismo.

Con este mismo criterio han operado otros dictadores; sobre esta misma base se establecen las fórmulas publicitarias radiofónicas y las retransmisiones deportivas. Por el contrario, la televisión, que entra sobre todo por los ojos, en la que el sonido es secundario, que por su pequeña pantalla limita el tamaño físico de las imágenes, empequeñeciendo el cuerpo entero y dejando el rostro en primer plano en su tamaño real, no puede arengar; lo suyo es insinuar, predisponer, dejar una semilla que pueda fructificar con la colaboración de la voluntad del espectador. Aún se atribuye al superior conocimiento del medio de sus asesores, que Kennedy descabalgara a Richard Nixon en aquel famoso debate que quitó a este la opción

a presidente, precisamente por arengar demagógicamente; por eso mismo la publicidad televisiva ha de ser suave y alusiva, y las buenas retransmisiones deportivas usan el comentario reflexivo y excluyen la histeria.

Aquí está la principal dificultad de casar flamenco y televisión. Hemos visto que el propio Washabaug descubre el “raro efecto pasional que el flamenco ejerce sobre su público, como si su música y su coreografía tuvieran acceso directo a la columna vertebral, sin acceder previamente al cerebro”.

Tocando, cantando o bailando, el artista se “saca las tripas”, se esfuerza al límite, aspira a lo sublime. La tele no puede aspirar a más que a procurar ser transmisora fiel, pasar inadvertida, usar su neutralidad para “meter” ese fuego en la casa del espectador sin tocarlo, porque se enfriaría, se apagaría. ¿No puede aportar nada? Desde luego ejercer de lupa, suministrar la microfisonomía, garantizar la proximidad de que gozan los cabales en un cuarto.

Porsupuesto, si la difusión alcanza a una audiencia millonaria, los intérpretes adquieren una enorme popularidad simultánea; un tema pegadizo puede ser puesto en circulación de un día para otro. Por desgracia y por los criterios de programación, siendo considerado el flamenco por las direcciones de las difusoras un asunto minoritario, no sólo se lo emite poco, sino que cuando se emite, suele ir a deshoras y tras programas de los que espantan a la mayoría. Que sepamos, la televisión no ha servido para determinar la revelación de nadie. Esto explica que, si bien el disco radiado influyó decisivamente en la historia estética del flamenco, modificando los gustos del público y los hábitos de los artistas, a estas alturas no cabe apreciar el mismo impacto por parte de la televisión. Deducimos que respecto del flamenco, hasta hoy, estéticamente, la televisión no ha marcado época.

B) Otra cuestión es la combinación de televisión + vídeo, en sus dos manifestaciones: la grabación en magnetoscopio casero, durante la emisión, y la post-comercialización de programas, mediante venta de copias en soporte de casete (pronto serán CD's).

Hemos visto que la distribución de la serie «Rito y Geografía del Cante» ha servido para que incluso estudiosos de universidades extranjeras hayan podido acceder a un material que, en ningún caso, fue concebido para servir de base de estudio. Horas de espectáculo televisivo, concebido supuestamente como entretenimiento, se han constituido en fuente manejable para el estudio (institucional o privado) antropológico, sociológico y político de un país. Cuánta mayor utilidad no habrá tenido, tiene y seguirá teniendo para la transmisión de los elementos estéticos de un arte que, antes de los registros mecánicos, dependía exclusivamente del boca a boca, de la relación maestro discípulo.

Aparte de los programas que han sido comercializados y están al alcance de los bolsillos privados, o se pueden consultar en las videotecas de Granada o Jerez, hay un importantísimo stock de grabaciones caseras en manos privadas, como consecuencia del uso de las videograbadoras en cinta, que ha copiado estos programas durante la emisión. Nos consta que muchas peñas flamencas disponen hoy de la mayor parte de los programas difundidos durante años por TVE, considerados hoy “históricos” y supongo que las andaluzas habrán recogido en sus fondos lo más importantes de la producción de Canal Sur. Este hecho quizás no se haya valorado aún en la trascendencia que tiene.

En primer lugar, al multiplicarse enormemente las copias, es de esperar que (por muchas que se deterioren, se pierdan o se destruyan) queden para este siglo y el siguiente *testimonios* suficientes, a pesar de la incuria y descuido de las empresas *televisoras*, que *no conservan* y mantienen sus archivos con la escrupulosidad que merecen.

En segundo lugar, estas fuentes al servicio de la juventud que desea iniciarse en el conocimiento de un arte de la importancia mundial del flamenco. Sabemos que Silverio Franconetti, “Rey del flamenco” y patrocinador del género, se asesoraba de “El Negro Rota” o de “El Viejo de la Isla”, cuando tenía dudas sobre algunos matices de los palos que manejaba y que enseñaba desde su “Universidad de la calle Rosario” (Rodríguez Marín, dixit). Hoy, esas dudas y lagunas puedes ser subsanadas en los vídeos de JVC que están al alcance de maestros y discípulos. Es imposible detallar aquí una porción significativa de los elementos y aspectos del cante que han sido difundidos en prioridad y fijados permanentemente gracias a los programas televisivos: evoquemos, a título de *gotas en el océano*, las cantiñas extremeñas (Caldera), la zarabanda y la policaña (Montenegro), la saeta extremeña (“Niño” de la Ribera), la toná de la Puebla (Toronjo), la caña de “El Fillo” (“Naranjito”), el polo gitano (Casillas), la habanera y el mayo (“Niña” de La Puebla)...

El fenómeno es importantísimo en el área de la guitarra. A poco de comenzar las emisiones en TV recibíamos peticiones de tocaores, tanto incipientes como maestros, de que la cámara prestara especial atención a la mano izquierda, la que pulsa entre los trastes, porque les resultaba importantísimo para aprender y comprender las técnicas empleadas.

Y es definitivo en el área del baile: porque, si las placas, discos y audiocassettes han permitido conservar letras, melodías, falsetas y acompañamiento de artistas que ya fallecieron, hasta la llegada del cine no se pudo retener el baile, salvo en el sonido de algunos zapateos; y la danza completa hasta la llegada de la televisión con varias cámaras simultáneas, que permiten el registro en tiempo real, sin apócopies de montaje. Nos consta que numerosas academias de baile se sirven de los programas televisivos copiados a video *casero* para perfeccionar sus enseñanzas, contribuyendo a fijar y pulir un repertorio cada día más rico, ejecutado a ley por intérpretes cada vez más dotados de técnica.

Hay que aceptar, pues, que del género que se estudia aquí los programas televisivos han sido y serán transcendentales para la conservación, el aprendizaje y pulimento del repertorio flamenco en general, e imprescindibles en la faceta del baile.

C) El ejemplo de «Rito y Geografía del Cante» manifiesta la incidencia y repercusión que puede tener un programa televisivo de flamenco en aspectos sociológicos y políticos; aquí el aspecto irónico del flamenco se refuerza con la virtud insinuante y seminal de la televisión, la manipulación logra su objetivo.

No es preciso insistir en este ejemplo paradigmático, mínima pero suficientemente analizado antes; pero es que el caso no es aislado. Otro ejemplo descarado lo tenemos en «Cuento de danza», donde se glorifica la danza andaluza en el seno de la exaltación de la danza española frente al mundo. Más claro: el especial de Claudio Guerín que quiso llamarse en dialecto andaluz «¡Totá, ná!» y no le dejaron, se llamó «A través del flamenco», con la declarada intención de ir más allá del espectáculo, y proponer a través de él una cosmovisión mística, geográfica, y social del humano andaluz como específico dentro de España.

Se pudo apreciar también una viva orientación andalucista en la suntuosa «Caminos Flamencos», en cuya co financiación participó destacadamente la Junta de Andalucía.

Y hay algo más. Veamos.

Algunas de las comunidades autónomas actuales no resignan su identidad en afianzarse sobre la configuración del territorio gestionado, el cual determina la pertenencia del ciudadano y su ámbito donde votar, territorialidad que en España es por cierto bastante concluyente, presentando en muchas de ellas unas antiguas y convincentes raíces históricas (las fronteras estatutarias en principio son válidas, salvo para las interesadas ambiciones expansionistas de algunos, para quienes cualquier pretexto puede valer).

No bastándoles el territorio, arguyen como señas de identidad los idiomas en exclusiva que poseen sus regiones (declaradas naciones) a más del español común. No habiendo sido bendecida Andalucía con que su dialecto (por demás múltiple, vivo e inclasificado) haya sido elevado a la categoría de idioma, ciertos andaluces hace tiempo que se esfuerzan por establecer señas de identidad exclusivas que les puedan ser reconocidas.

El flamenco ha sido declarada una de ellas. Uno de los motivos explícitos de la existencia de los dos canales andaluces de televisión es defender, promover e implantar el flamenco, como signo identitario.

Podemos establecer que en la génesis de numerosos programas flamencos ha sido decisiva la intención de ir más allá de lo artístico y trascender el espectáculo para incidir en lo antropológico, lo social y lo político.

D) A nivel antropológico la televisión ha producido un efecto detectable que es consecuencia de la combinación de los ya expresados. De suyo, se debe a la proximidad que impone el hecho de sentirnos muy cercanos a los que aparecen en pantalla chica.

En fin de cuentas los solemos ver en nuestra sala de estar, nuestro comedor o nuestro dormitorio; por eso nuestro subconsciente, si nos los encontramos por la calle, nos impulsa a confraternizar, a acercarnos a ellos sin reservas, ya que nos sugiere que ese rostro tan conocido, aunque nunca lo hayamos tenido delante en la vida real, corresponde a gente de nuestra confianza, “alguien tan digno de ella como para que lo hayas dejado entrar en nuestra casa..., ¿recuerdas?, mientras que estabas en bata y zapatillas, con los rulos o con la barba sin afeitar..., ¿recuerdas?, y al que aceptaste tener un rato a la distancia de un brazo extendido”.

Cualquiera que adquiere una cierta popularidad en televisión descubre con qué intimidad lo saludan quienes los han conocido a través de la pequeña pantalla, como si fuéramos para ellos vecinos o cercanos de toda la vida. Y esto no requiere de programas específicos, sino de aparecer en cualquiera que permita acceso a la identidad del sujeto difundido. Naturalmente, esta característica genérica del hecho televisivo, se aplica también al ámbito de la flamenquería.

El fenómeno se multiplica exponencialmente, hasta acarrear reacciones colectivas e incluso masivas cuando el programa en que se proyectó la imagen del sujeto obtuvo una audiencia enorme: millones de personas, individualmente, han vivido a la vez esa cálida inmediatez virtual y pueden congregar para brindar su afecto conjuntamente al sujeto en la vida real.

Recuérdense las recepciones de los equipos deportivos *campeones*, *si sus hazañas* han sido televisadas, o el fenómeno deslumbrante de «Operación Triunfo».

En este sentido, hay que referirse naturalmente a los programas flamencos de mayor audiencia entre, los que según nuestro apartado histórico, deben estar «A través del flamenco», el cierre de la segunda serie de «La Gran Ocasión», la inauguración de la Olimpiada y la fiesta inicial de la Expo. Si no nos equivocamos, «El Lebrijano», Matilde Coral, José Menese, Cristina Hoyos y «Camarón» (los dos últimos a escala mundial) hubieron de ser los principales beneficiados de dichos acontecimientos.

Hemos de reconocer que los programas televisivos flamencos han generado simpatía y respeto mayoritarios hacia los hombres y mujeres del mundillo flamenco, antes con frecuencia incomprendidos, cuando no denostados.

E) La contraparte de esta bendición de la popularidad, que tantos listillos explotan hoy económicamente, es que la pequeña pantalla desmitifica.

Conocemos mejor (B), fríamente (A), implicadamente (C), más afectivamente (D), pero sin impulsos de reverencia ni adoración, sin tentaciones de rendirnos, de arrodillarnos ante ellos: sin que los mejores nos parezcan más grandes que nosotros, superiores, estrellas; esto es, sin que los veamos como abrumadores gigantes del ser o del estar.

Señalemos la que en nuestra opinión es una excepción a la regla general, pero tal vez por eso más significativa por lo que tiene de instructivo y de camino para escapar a las consecuencias de la proposición A: se trata de la intervención de Cristina Hoyos en la ceremonia inaugural de la Olimpiada de Barcelona. El carácter fuertemente ritualizado de todo el evento, la constante recurrencia a símbolos visuales, la insistencia en la mitos históricos insertos en el inconsciente colectivo de la humanidad, la majestuosidad de la escena, trasminó a través de la neutralidad de la retransmisión televisiva, para llegar al espectador con un poderoso impacto emocional: en este contexto hiperestesiado, el icono de la bailaora en faralae, trasmutada en centauresa, galopando sobre un corcel de purísima blancura, la mitificó más allá de cualquier ponderación racional e intelectual, instaurándola en alegoría de la mujeridad triunfante.

Mas como en buena lógica filosófica la excepción confirma la regla, apreciamos que, salvo en raras circunstancias, la aparición en la pequeña pantalla favorece la desmitificación del arte y los artistas flamencos.

F) Casi desde el comienzo del uso del término flamenco para el género que consideramos, éste ha sido visto con parcialidad, ignorando ciertos aspectos que desagradaban al observador; por consiguiente, luego ha sido presentado con más imaginación que verismo; y ha sido definido por versiones fuertemente distorsionadas de su realidad. Estas descripciones, pocas veces casuales, y en la mayoría de los casos sesgadas a propósito y con intención sectaria, han contribuido a los intereses de unos y perjudicado a los intereses de los más. A estos desvaríos sobre la realidad pertenecen falsedades mitificadas como:

- su foraneidad europea y exotismo oriental (¿?) que propagaron por Europa con alborozo romántico los escritores extranjeros que nos visitaron el siglo XIX;

- la pureza hermético-gitana tabernaria, que defendió «Demófilo» frente a la spuesta decadencia flamenca del arte en el café cantante;

- la inexcusable vinculación de los flamencos con el hampa, afirmada por la prensa periódica de la Restauración con Alfonso XII;
- el reaccionario casticismo, contrario a la modernidad, que atribuyó a la flamenquería el antiflamenquismo de Eugenio Noel;
- la primacía del cantaor aficionado sobre el profesional, defendida por el concurso de Granada de 1922, con el respaldo de Falla;
- la atribución a la etnia gitana del origen y gestión de todo lo válido del flamenco, relegando los payos a meros imitadores;
- identificar flamenco con cante, menospreciando toque y baile;
- la rigidez academicista que sostiene desde principios del siglo XX hasta hoy que en el flamenco todo estaba inventado en 1899;
- etc. etc.

La conjunción de las capacidades informativa y formativa del medio televisivo (B) con su eficacia demistificadora (E), la extensión de lo flamenco a seña identitaria de todo lo andaluz (C), más la familiaridad y afectuosidad con el sujeto transmitido (D), contribuyen progresivamente a disolver estas falsificaciones. En consecuencia, cabe concluir finalmente que las generaciones que han dispuesto de TV están en condiciones de escapar a la tiranía de aquellos tópicos y falsedades sobre el flamenco que han equivocado y confundido a las precedentes.

Propuestas inducidas

- A. Estéticamente, la televisión no ha marcado época.
- B. Los programas televisivos han sido y serán trascendentes para la conservación, el aprendizaje y pulimento del repertorio flamenco en general, e imprescindibles en la faceta del baile.
- C. En la génesis de numerosos programas flamencos ha sido decisiva la intención de ir más allá de lo artístico y trascender el espectáculo para incidir en lo antropológico, lo social y lo político.
- D. Los programas televisivos flamencos han generado simpatía y respeto mayoritarios hacia los hombres y mujeres del mundillo flamenco, antes con frecuencia incomprensidos, cuando no denostados.
- E. La aparición en la pequeña pantalla favorece la desmitificación del arte y los artistas flamencos.
- F. Las generaciones que han dispuesto de TV están en condiciones de escapar a la tiranía de aquellos tópicos y falsedades sobre el flamenco que han equivocado y confundido a las precedentes.