



# Basilio Martín Patino, *Desde lo más hondo:* una reflexión sobre tecnología y flamenco

Javier González Martín  
Universidad de Almería

Enviado: 15-01-2016  
Aceptado: 22-10-2016

## *Resumen*

Incluidos dentro de la serie *Andalucía, un siglo de fascinación*, dirigida por Basilio Martín Patino y emitidos por Canal Sur Televisión, encontramos dos capítulos dedicados al flamenco en los que haciendo uso del género del falso documental el director presenta en el primero de ellos la posibilidad de recuperar una de las voces míticas del flamenco del siglo XIX, la de Silverio Franconetti, gracias al hallazgo de una plancha de estaño, mientras que en el segundo trata de la creación en el Japón de un museo dedicado al flamenco a partir de la plancha de estaño del episodio anterior.

En el presente artículo mostramos cómo la construcción fílmica de Martín Patino entraría de lleno en aspectos fundamentales tratados por las investigaciones sobre el flamenco. En primer lugar, el de los orígenes míticos del flamenco que, tal vez, quedarían aclarados con la grabación “encontrada” de Silverio, planteándose incluso la posibilidad de sintetizar esta voz para crear flamenco por medios artificiales. Y en segundo lugar, la creación de un espacio museístico en un lugar tan lejano como Japón cuyo soporte básico sería uno de los marcadores culturales propios de Andalucía.

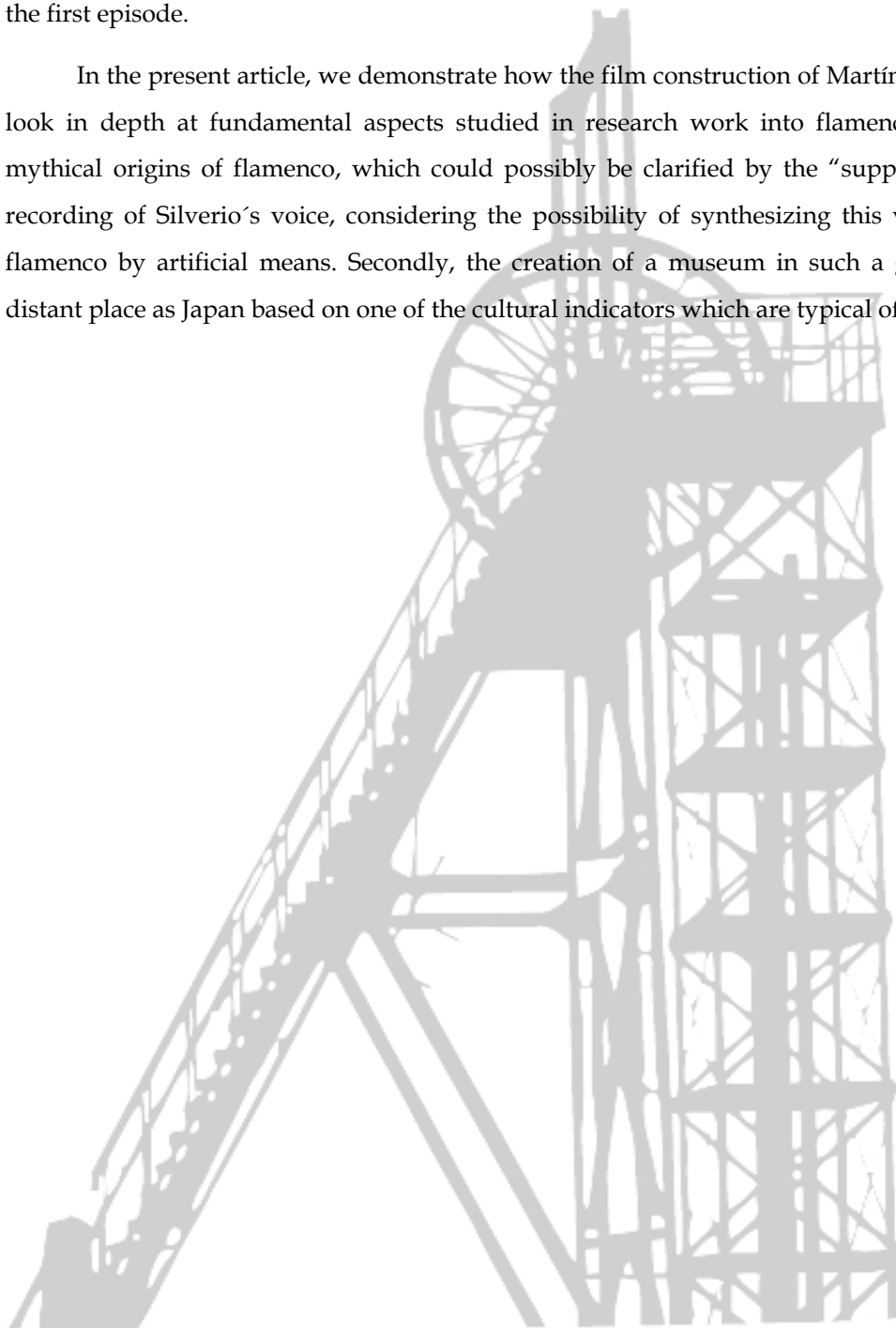
*Palabras clave:* Flamenco; Martín Patino; cine español; documental.

## *Abstract*

Within the Series *Andalucía, one century of fascination*, directed by Basilio Martín Patino and broadcast by Canal Sur Television, we find two episodes about flamenco in which the director, using the fake documentary genre, presents the possibility in the first one of

recovering one of the mythical voices of the nineteenth century, that of Silverio Franconetti, thanks to the finding of a tin plate; whilst the second is about the creation in Japan of a museum dedicated to flamenco music and dance, following the finding of the tin plate from the first episode.

In the present article, we demonstrate how the film construction of Martín Patino would look in depth at fundamental aspects studied in research work into flamenco. Firstly, the mythical origins of flamenco, which could possibly be clarified by the “supposedly found” recording of Silverio’s voice, considering the possibility of synthesizing this voice to create flamenco by artificial means. Secondly, the creation of a museum in such a geographically distant place as Japan based on one of the cultural indicators which are typical of Andalucía.





## 1. Andalucía: un siglo de fascinación

En el verano de 1992 la Radio y Televisión de Andalucía (RTVA) creyó necesaria la realización de un proyecto sobre la historia y la realidad de Andalucía con la intención de acometer la creación de patrimonio audiovisual. Este tendría carácter documental y de entre los nombres que se barajaron para llevarlo a cabo, la propuesta recayó sobre el director de *Canciones para después de una guerra*, Basilio Martín Patino (figura 1). Se le propuso rodar siete episodios documentales sobre diversos aspectos genéricos de Andalucía. Patino aceptó el proyecto de la RTVA que escribió y rodó entre 1994 y 1996 que versaron sobre diversos aspectos como la copla (*Ojos verdes*), el flamenco (*Desde lo más hondo I: Silverio* y *Desde lo más hondo II: El museo japonés*), los conflictos sociales y el anarquismo (*El grito del Sur: Casas Viejas*), la poesía (*El jardín de los poetas*), la mujer andaluza (*Carmen y la libertad*) o las utopías (*Paraísos*). La emisión se efectuó a partir del mes de octubre de 1997 en Canal Sur Televisión con una periodicidad mensual que servía de introducción a un debate relacionado con la temática presentada en cada uno de los episodios en los que intervenían representantes de la cultura, la sociedad y la política andaluza.

El mismo director de esta serie participó en el debate que se celebró el seis de noviembre de 1997 en el que presentó a los telespectadores su creación en los siguientes términos:

Les propongo que juguemos juntos, que participen lúdicamente... Pienso que todos los guiones y esto es una ficción, aunque en el fondo, por la verosimilitud que yo intento darle, parecen realidad. Es una ficción y la asumo, a veces disparatada, a veces, a lo mejor, excesivamente realista como la vida misma, como la propia Andalucía, muchas gracias,... Disculpen mi atrevimiento de dar esta visión personal, la mía; puede haber tantas otras... que ustedes complementarán y que someto a su crítica (Casado Salinas, 1998: 4).



Figura 1: Basilio Martín Patino<sup>1</sup>  
(Fuente: Archivo personal)

Por lo tanto, el espectador estaba advertido de que se encontraba frente a un producto audiovisual que le exigía una implicación activa para participar en una recreación en la que lo verdadero y lo inventado se entremezclaban, se confundían.

Ya en la década de los 80 en *La nueva ilustración española* Martín Patino hablaba de la fascinación del pasado cuando afirmó que “ver, imaginar, representarse a sí mismos en formas fabuladas [es] una necesidad de jugar a fascinarnos, a poetizar, a mezclar apariencias de realidad, a engañarnos con la presencia de cuanto se desvaneció en el pasado” (Martín Patino y García Sánchez, 1984). Desde un punto de vista narrativo, estos capítulos dedicados al flamenco de *Andalucía, un siglo de fascinación* están enmarcados en el juego continuo entre realidad y ficción tan frecuente en la filmografía de Martín Patino. Recurre, pues, a la fórmula del falso documental o docu-ficción utilizando los códigos clásicos del documental presentando el descubrimiento de una grabación sonora en una lámina de papel de estaño con la voz de Silverio Franconetti o la existencia de un museo dedicado al flamenco en Japón como si fueran hechos reales, con la intención de cuestionar una realidad tan

---

<sup>1</sup> Recuperada de <http://www.basiliomartinpatino.org/wp-content/uploads/2014/10/16-En-Lumbrales-en-la-sesión-recuerdo-de-póstumo-a-su-amigo-Emilio-G<sup>a</sup>-Guitián-agosto-2010.jpg>



arraigada como la de uno de los marcadores culturales más reconocibles de Andalucía, y, por extensión, de España.

Para ello, Martín Patino hace uso de una serie de herramientas con las que pretende transmitir verosimilitud a su obra creativa. Así, en *Silverio* los avances tecnológicos empleados para recuperar la voz grabada en el siglo XIX son presentados en el formato clásico del documental, mientras que en *El museo japonés* se aprovecha de abundante material de archivo y de su tratamiento con nuevas tecnologías para representar una simulación de recorrido museístico (García Martínez, 2005). El uso de la *voz en off*, así como de pasajes subtitulados o con una voz doblada que permiten escuchar de fondo el idioma original son recursos utilizados en ambos capítulos con la intención de presentarnos un documental de corte tradicional. Otro procedimiento relacionado con el cine documental como es la entrevista es continuamente utilizada en *Desde lo más hondo*, pero la tipología que aparece es sumamente variada ya que hace uso de entrevistas de archivo de programas de TVE de los años 70 de temática flamenca, como las extraídas de la serie *Rito y Geografía del Cante* en la que participó José M.<sup>a</sup> Velázquez-Gaztelu como guionista y presentador, apareciendo como experto en *Silverio* así como asesor musical en estos dos capítulos o del programa musical *Flamenco* que son presentadas en *El museo japonés*, o entrevistas que podemos considerar ficticias ya que están totalmente guionizadas como las realizadas a los flamencólogos y expertos José Blas Vega, Amós Rodríguez Rey, Luis Suárez o José Antonio Blánquez, todas ellas en *Silverio*.

La base argumental de *Desde lo más hondo I: Silverio* (Martín Patino, 1995a) se inicia con el descubrimiento de una lámina de estaño en la que un colaborador de Edison registró la voz del mítico cantaor Silverio Franconetti (1829-1889), intérprete fundamental del cante flamenco, provocando conmoción entre especialistas, aficionados y peñas flamencas. La lámina subastada en la sala Christie's de Londres (Inglaterra) fue comprada por un anticuario sevillano

que con posterioridad la vendió en una feria de antigüedades a un empresario japonés llamado Eikichi, propietario del Museo del Cante Jondo de Tokio y del Laboratorio de Investigaciones Acústicas de Eikichi Inc. donde se propone, por un lado, depurar tecnológicamente la rudimentaria grabación, y por otro, formando también parte de su propuesta la creación de máquinas capaces de generar y sintetizar diversos cantos.

Así, era presentada la noticia por Miguel Acal, crítico de flamenco de Canal Sur, en un programa radiofónico:

Una noticia portentosa, por lo extraña, va a convulsionar el mundo del flamenco; la aparición de unos rodillos de papel de estaño que podrían contener la voz, nunca oída, de Silverio Franconetti Aguilar. Ese cantaor del siglo pasado al que muchos consideran el más importante de la historia. Federico García Lorca dijo de él que quienes les escuchaban se les erizaban los cabellos y se abría el azogue de los espejos... No se sabía que aquella voz extraordinaria hubiera sido grabada y desde luego mucho menos, que esa voz se conservase, que ese sonido se conservase. Es como si ahora, si estos rodillos son ciertos, nos regalasen al fin el poder comprobar que fue verdad, que fue un auténtico genio. Hacer vivir nuevamente a Silverio Franconetti (Miguel Acal, 00:01:48-00:02:44 en Martín Patino, 1995a).

Por su parte, la trama argumental del segundo medimetraje de *Desde lo más hondo II: El museo japonés* (Martín Patino, 1995b), mantiene solamente la hipótesis argumental de la existencia de un museo construido por el magnate nipón Eikichi, pero esta segunda parte no es realmente la continuación de *Silverio* ya que puede entenderse de forma autónoma. En este museo en el que, utilizando las tecnologías más avanzadas del audiovisual que permiten percepciones insólitas mediante escenografías virtuales, nos adentramos en la memoria histórica del flamenco y de sus intérpretes. Siendo los japoneses quienes, poseedores de los más avanzados recursos, han organizado esta sorprendente colección de testimonios reactualizando su puesta en escena. Y es de nuevo el magnate Eikichi, entusiasta de Andalucía y su cultura, y más especialmente del flamenco, el mediador que posibilita este juego entre ficción



y realidad, de poder revivir a Mairena, Enrique el Cojo, la Montoya, Tía Anica la Piriñaca, Fernanda la del Pinini, el Sordera...



Figura 2. Basilio Martín Patino, *Desde lo más hondo*, carátula del DVD

## 2. Silverio y Eikichi: Realidad y ficción

La elección del cantaor Silverio Franconetti, creemos, no se hace al azar ya que la significación de este artista la justifica plenamente. En 1881, Antonio Machado y Álvarez escribió una primera biografía recogida en su *Colección de cante flamencos*, en la que sustentaba que Silverio abrió al *cante gitano* nuevos horizontes. Francisco Rodríguez Marín, miembro como *Demófilo* de la sociedad «El Folk-Lore Andaluz», lo recordaba casi medio siglo después de la siguiente manera:

Cursé estos estudios por sus principios y trámites, y fui, al par que discípulo, condiscípulo de don Antonio Machado, cuanto entramos, por los años 1880 a 1882, asistíamos como alumnos libres a la *cátedra* sevillana del gran Silverio Franconetti (al

*Salón de Silverio*, calle del Rosario), no sólo para escuchar a los *cantaos* y *tocaos* de su *tablaos*, sino, lo que es mucho más, para conversar amistosa y casi diariamente con aquel *rey de los cantaos* (Rodríguez Marín, 1929: 10).

En la biografía de *Demófilo* se apunta que desde muy joven Silverio tenía muy clara la necesidad de elevar a la categoría de espectáculo público los *cantes gitanos* que había aprendido, siendo uno de los promotores de los primeros Cafés Cantantes dedicados al flamenco. Para Machado y Álvarez, esta iniciativa era totalmente negativa ya que se perdía la pureza y el carácter genuino del *cante gitano*, creándose lo que él llamó *género flamenco* que lo definió como la “mezcla de elementos gitanos y andaluces” (1996: 270).

Así pues, será el papel jugado por Silverio Franconetti en la difusión del cante el que provoque al intentar abrirle nuevos horizontes, la transición desde un ‘inventado’ *cante gitano* por *Demófilo* al ‘verdadero’ *cante flamenco*. Esta transición, también se ve reflejada en el cambio de escenario donde se van a desarrollar a partir de este momento “estos cantes, tabernarios en su origen y cuando, a nuestro juicio, estaban en su auge y apogeo, se han convertido hoy en motivo de espectáculos públicos” (Machado y Álvarez, 1996: 79) que acabarían con los cantes gitanos:

En los cafés... el público se impone, es el verdadero rey, y como en su mayoría no es inteligente, ni está acostumbrado a discernir lo bueno de lo malo, ni, por lo general, participa de aquel sentimiento profundamente triste que domina a los gitanos al cantar, va *agachonando*,<sup>2</sup> pase la palabreja, a los cantadores que, movidos ahora más por el interés que por el arte, tienen que ir acomodándose a los gustos del público que paga, público compuesto de infinidad de individuos que por dos reales de su café y su copa, se cree con perfecto derecho para aplaudir o silbar, según su humor (Machado y Álvarez, 1996: 269).

Sin embargo, el paso del tiempo no le dio la razón al folclorista sevillano ya que esta etapa ha sido considerada por autores posteriores como la “época áurea del arte flamenco” (Molina y Mairena, 1971: 54) al significar una

---

<sup>2</sup> Proceso por el que el cante gitano se va ‘andaluzando’ (Machado y Álvarez, 1996: 79).





dignificación social y estética del cante, además de la ampliación de su público y de una mayor irradiación social del flamenco: “la época de los cafés cantantes es el tiempo de oro del cante: durante él se creó algo así como un reglamento, y todo lo que después ha surgido está fuera de él, no se considera puro” (Ríos Ruiz, 2002: 34).



Figura 3. Fotografía de Silverio Franconetti (1875)

Fuente: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/Silverio\\_Franconetti.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/Silverio_Franconetti.jpg)

Antonio Mairena y Ricardo Molina, en la década de los 60 del siglo pasado, siguiendo el argumento de Machado afirmaron que para hacer el cante asequible a las masas, Silverio utilizó recursos como dulcificar la aspereza elemental de los cantes, suavizando la tragedia del desnudo grito calé en brillante melodía dramática, sustituyendo el hondo ‘rajo’ primitivo por vigorosa exhibición de facultades. Señalando además, que con posterioridad “inició el cultivo sabio de las florituras y ornamentaciones a las que el público, iniciado en la ópera y en la zarzuela, era sensible. Pero todavía el eco gitano (¡tan próximo!) fue en Silverio predominante” (Molina y Mairena, 1971: 58).

En *Desde lo más hondo I, Silverio*, la primera de las ficciones documentales dedicadas al flamenco de Martín Patino, también encontramos una serie de aportaciones sobre la figura del cantaor. La realizada por José Blas Vega en la que resalta el papel fundamental jugado por Silverio destacando

sustancialmente los planteamientos comerciales, llenos de originalidad, que permitieron aprovechándose del atractivo turístico en el que se habían convertido los bailes andaluces, muy de moda en el París de la segunda mitad del siglo XIX, las academias de baile. Así, Silverio concibió como debía ser un espectáculo flamenco en el que reunía una serie de artistas con los que recorría distintas ciudades:

Y sobre todo, lo que es más importante, es que Silverio se brinda al público a cantar ya todo lo que el público quiera. Es tal su poderío, su forma de cantar que logra que la gente vaya a los teatros a ver el cante por el cante... Efectivamente, hay testimonios de mucha gente que lo escuchó y que hablaban de su cante, de que las paredes de los cuartos se estremecían, las columnas de su café pues parecían que se rompían, que las sillas se movían... no me extraña que Lorca recogiendo ese eco, esa tradición al hacer el retrato lírico de Silverio... (José Blas Vega, 00:45:49-00:47:03 en Martín Patino, 1995a).

José Delgado Olmos, presidente de la Peña Flamenca “La Platería” de Granada y de la Confederación Andaluza de Peñas Flamencas, como representante del mundo de la afición al flamenco destaca de Silverio que debió ser un gran aficionado “porque se preocupó muy mucho de recoger todo lo que cantadores anteriores habían creado y él le dio una nueva dimensión” (José Delgado Olmos, 00:05:41-00:05:48 en Martín Patino, 1995a), que permitió crecer la dimensión artística gracias al enriquecimiento que suponía el espectáculo “y, lógicamente, al hacerse el artista profesional creó en ellos una rivalidad que les llevó a la creación de nuevos estilos y nuevas formas del cante flamenco” (José Delgado Olmos, 00:06:02-00:06:13 en Martín Patino, 1995a). Concluyendo que el flamenco no sería lo que es hoy si no hubiera sido por la creación de los Cafés Cantantes y si no hubiera existido la figura de Silverio.

Por otro lado, encontramos un segundo protagonista en ambos capítulos de *Desde lo más hondo*. En este caso estamos haciendo referencia del personaje ficticio Eikichi un empresario japonés que construye su historia personal justificando su amor por Andalucía al narrar que de niño cerca de su pueblo



conoció a un sacerdote andaluz que le hablaba de su tierra, lo que le llevó años después a trasladarse a estudiar a la Universidad de Granada. Allí conoció a un guitarrero, Ibáñez, que le contaba antiguas historias en las que aparecían personajes tan influyentes en la cultura granadina y andaluza, así como del primer gran intento de reconocimiento público del flamenco en el Concurso del Cante Jondo de 1922 de Granada como Federico García Lorca, Manuel de Falla, Andrés Segovia. Eikichi reconocía que no podría olvidar “nunca aquella hermosa cultura del cante jondo vivida en el taller del luthier de Granada. Allí encontré uno de los hábitats más bellos del mundo. Los japoneses somos un poco los españoles de oriente, como decía Unamuno” (Eikichi, 00:17:18-00:17:34 en Martín Patino, 1995a).

A su vuelta a Japón creó una empresa de construcción de instrumentos musicales centrada fundamentalmente en la fabricación de guitarras de todo tipo, aunque en su inicio sólo se dedicaban a la guitarra española bajo la marca comercial «Ibanez» –“pero sin eñe” como remarcan los guitarreros granadinos–, que podría ser considerado a un mismo tiempo signo de admiración por sus ‘maestros’ o una copia o falsificación. Pero, a pesar de estar bien construidas, a las guitarras fabricadas por Eikichi les faltará siempre el alma, como subrayan los componentes de la ‘verdadera’ familia Ibáñez.

Como aficionado al flamenco y, sobre todo, gracias a los beneficios conseguidos con la venta de instrumentos musicales ha podido emprender la construcción y puesta en funcionamiento en su país de un Museo del Cante Jondo,<sup>3</sup> así como la del Laboratorio de Investigaciones Acústicas donde además de extraer y mejorar la grabación de Silverio comprada al anticuario sevillano porque tal como reconoce el empresario japonés:

A España viajan entre turistas de todo el mundo una gran mayoría de japoneses, muchos de ellos buenos aficionados al flamenco. Y esa afición continúa luego aquí en no menor

---

<sup>3</sup> El edificio utilizado es en realidad el Pabellón de Bélgica de la Expo’92 de Sevilla.

proporción que en sus lugares de origen. Esa es la razón de este museo y su centro de estudios del cante. Ahora nosotros, con la alta tecnología digital podemos restaurar los sonidos primitivos. Aquí hemos podido reunir los más puros cantes flamencos para que los disfrute el público japonés. Aquí están parte de sus cantaores primitivos. Aquí siguen viviendo sus testimonios terriblemente humanos, su expresión estética (Eikichi, 00:17:34-00:18:05 en Martín Patino, 1995a).



Figura 4. Cristina Hoyos y Naruhito, Príncipe Heredero de Japón  
(Fuente: Recuperada de [http://www.es.emb-japan.go.jp/images/Visita\\_SAI/42.jpg](http://www.es.emb-japan.go.jp/images/Visita_SAI/42.jpg))

### 3. El registro fonográfico como arquetipo de flamenco artificial

Hasta el surgimiento de los registros fonográficos el flamenco se había improvisado y se había transmitido oralmente antes que mediante la notación musical. La creencia de que anotar el cante flamenco en un pentagrama<sup>4</sup> era tarea imposible surge a partir de un escrito de Manuel de Falla, fechado el 31 de

---

<sup>4</sup> José Manuel Caballero Bonald, sigue manteniendo esta idea varias décadas después: “Al lado de las complicadas estructuras melódicas y armónicas del flamenco –que no podemos ahora desbrozar–, se produce toda una profusa serie de factores distintivos que también interesa, al menos, mencionar. Es tal la inmensidad de matices del cante y de la guitarra en lo que se refiere a ornamentos melismáticos, floreos y cromatismos, intervalos de semitonos y distribución de tiempos y compases, que viene a ser literalmente imposible intentar transcribirlos con una mínima exactitud en el pentagrama. Los sistemas usuales de anotación musical resultan insuficientes para intentar abarcar ese denso universo de ritmos, melodías y armonías. Por otra parte, los mismos cantaores y tocaores se encargan siempre de hacer aún más inalcanzable el empeño, creando sobre la marcha una enmarañada e irreductible madeja de inesperados acordes y súbitos cambios de modulaciones” (1988: 80).



diciembre de 1921, en el que solicitando del Ayuntamiento de Granada una partida económica para la realización del Concurso de Cante Jondo escribe:

Técnicamente es imposible hacer la notación musical de estos cantos, y por lo tanto no pueden archivar, en ningún documento, con la esperanza de ser desenterrados un buen día en el transcurso de los tiempos; si la continuidad de los «cantaos» se interrumpe, se interrumpirá para siempre el «cante» (Molina Fajardo, 1962: 164-165).

Creemos que esto ha significado que los acercamientos musicológicos al flamenco hayan sido pocos por respeto a Manuel de Falla y se haya producido lo que Joaquina Labajo (1997) ha llamado una “heroica resistencia al análisis musicológico”.

Sin embargo, en la era del fonógrafo la tradición flamenca adquirió de repente modelos, cánones y preceptos. La primera demostración pública del funcionamiento de un fonógrafo se llevó a cabo, según Blas Vega (2007), en el año 1895 en Cádiz en la Academia de Santa Cecilia en la que estuvo presente el mismo Thomas Alva Edison, incluyéndose en ella una malagueña cantada por María Monte y malagueñas, tangos y serranas cantadas por María Payans. Así pues, una vez grabados, los cantes podían ser escuchados tantas veces como fuera necesario con lo que pudieron ser analizados tanto por artistas como por expertos que comenzaron a asignarle a las grabaciones carácter distintivo de legitimidad. “Por eso, además de alterar el proceso de aprendizaje y de apreciación del flamenco, la tecnología de la grabación cambió el flamenco en sí” (González Martín, 2013: 851).

En *Desde lo más hondo* será precisamente la grabación encontrada la que va a dar juego para que tanto los aficionados, en este caso socios de la Peña flamenca “Los Cernícalos” de Jerez de la Frontera, hablen de este descubrimiento como una gran noticia que podría modificar lo que se había creído hasta ahora del cante por seguiriyas, mientras que expertos como Velázquez-Gaztelu asegurasen que ésta iba “a revolucionar toda la opinión de

esos que se llaman flamencólogos” (00:02:58-00:03:02 en Martín Patino, 1995a), mientras que otros como Amós Rodríguez Rey fuesen más escépticos con respecto a la grabación sosteniendo que:

La realidad es que yo no conozco nada de Silverio y que no me creo en absoluto que esa voz registrada sea la de Silverio... de cualquier manera se tiene que oír muy mal... Lo que vamos a estimar desde ya es que cantaba muy mal, porque en aquellas fechas todo el mundo cantaba muy mal [...] yo no estoy diciendo que Silverio no supiera cantar, Silverio cantaría a su manera y a su forma, pero no nos va a decir nada. A mí lo del rodillo, lo primero es que tendría que escucharlo y después que venga a romper el orden y el concierto de lo que es el flamenco, ni de lo que ha sido ni de lo que va a ser el flamenco, de ninguna de las maneras se puede decir (Amós Rodríguez Rey, 00:11:20-00:11:53 en Martín Patino, 1995a).

Pero una vez superado el momento inicial de *shock* al conocer el hallazgo, la atención se centraba en la influencia de los registros sonoros en el flamenco. Así, tanto para los aficionados como para los expertos las grabaciones han establecido una norma, un canon que se vendría repitiendo desde hace años, lo que habría supuesto la momificación del flamenco, de tal manera que en un pasaje de *Silverio* el cantaor sevillano *Naranjito de Triana* llegaba a considerar que las grabaciones habían limitado la acción creadora de los nuevos artistas flamencos ya que su proceso de aprendizaje habría estado definido casi en exclusiva por los registros sonoros, hasta llegar a posicionamientos un tanto extremistas defendidos por el folclorista Luis Suárez que venían expresados en los siguientes términos:

El disco es un auténtico crimen, de lesa tradición, en cuanto que la que tradición ya la enlatamos, tal es así que muchas seguriyas que he oído cantar de distinta forma, de distintas maneras desde que se han grabado han seguido grabándose así... y de ello tiene mucha culpa, nos honra por un lado por la capacidad de recolector que tuvo y de transmisor de cantes que tuvo, Antonio Mairena, pero por otra lado las versiones suyas ya enlatadas en discos son las que se siguen repitiendo por los aficionados, sin pararse en



que es un fenómeno de tradición oral y que responde a un sistema de estructura abierta...  
(Luis Suárez, 00:08:56-00:09:31 en Martín Patino, 1995a).



Figura 4. Thomas Alva Edison y su primer fonógrafo (1878)  
Fuente: Brady-Handy Photograph Collection (Library of Congress) o

En último término, la posibilidad de crear cantes flamencos de manera digital y sintetizada tal como reconoce Eikichi ser capaz de hacer, y que con la grabación de Silverio le permitirá conseguir las claves últimas para conseguir unos resultados óptimos, el empresario japonés hace memoria de las reacciones y respuestas recibidas cuando les comentaba a los gitanos en Andalucía sus intenciones y que encontraba paralelismos con otros inventos del mundo audiovisual que han transformado las experiencias humanas:

Recuerdo la risa que les producía a unos gitanos esto del sonido por ordenador. Nos dijeron: “ustedes están totalmente chalados si creen que una máquina puede cantar seguriyas ella sola”. Bueno seguramente tenían razón, yo ya no sé si eso es cantar o fabricar sonidos mecánicos sin sentimiento. Sentimientos que emitan a los humanos, aunque la verdad es que algo de esto les pasaba también cuando se inventó el fonógrafo o el gramófono o la fotografía o la televisión. Me siento algo responsable de haber puesto en pie toda esta revolución. Ha sido duro, pero forma parte de la ciencia llegar antes al futuro, al futuro competitivo, donde lo de menos es la expresión del pueblo gitano...  
(Eikichi, 00:32:39-00:33:09 en Martín Patino, 1995a).

Para José Blas Vega sería posible técnicamente poder hacer flamenco de laboratorio ya que tanto desde un punto de vista estilístico, métrico y musical todo está ya medido y analizado y la tecnología lo podría reproducir. Pero también reconoce que aunque se consiguieran resultados interesantes tanto en el toque como en el baile, en el cante posiblemente no se llegarían a expresar las vivencias propias y auténticas que son capaces de poner en práctica cada intérprete. Mientras que para Manuel Curaó, crítico de Canal Sur radio, este avance tecnológico podría ser tan peligroso para el flamenco al convertirlo en una música de diseño en el que las máquinas estarían por encima de lo humano:

Nosotros podemos mejorar la calidad de sus sonidos pero respetando lo más importante: belleza, emociones humanas, amor, dolor, sentimientos, a veces ante la perfección lograda por la tecnología de nuestras máquinas inteligentes me acuerdo del “no podrán quitar el dolorido sentir” que tan bien expresó Garcilaso. Lograremos algún día diseñar voces tan terriblemente humanas como las que yo he ido coleccionando para este museo. Se podrán fabricar también sus sentimientos... (Eikichi, 00:18:39-00:18:55 en Martín Patino, 1995a).

Será de nuevo Amós Rodríguez Rey el que vuelva a sostener, desde unos principios tradicionalistas, aquello que permite al flamenco ser seña de identidad de Andalucía y de lo andaluz, por lo que descarta no sólo de manera definitiva la creación de flamenco sintetizado sino incluso la alienación del mismo ya que tiene el convencimiento de que el invento de Eikichi

va a borrar la verdad, la autenticidad, la entrega del flamenco, porque una máquina no tiene corazón ni lo va a tener nunca por mucha técnica que queramos y, entonces, lo que vamos a oír es eso, una cosa fría, sin ningún calor, sin afectividad [...] yo no creo en eso que se sienta emoción ninguna a través de una máquina, eso cómo nos va a dar el alma, cómo nos va a dar la espiritualidad de un cante, de una música, que es la música de una tierra, que es el sentimiento donde está todo concentrado, es el corazón de la misma tierra lo que cantamos [...] Ten en cuenta que nuestro cante y nuestra música es hija del espíritu y que el espíritu de este pueblo es un espíritu místico, fíjate bien lo que te estoy diciendo,





místico, que además una mística que no se consigue a través de una escala de valores como pueda suceder con los teólogos, la mística no se escribe, la mística es un sentimiento que en Andalucía no se llega por una escala de valores. Se es místico porque se nace místico en esta tierra mística... (Amós Rodríguez Rey, 00:13:54-00:14:36 en Martín Patino, 1995a).

Sin embargo, aunque Eikichi hubiese conseguido alcanzar tanto técnica como tecnológicamente un flamenco de ordenador, era consciente de que la más perfecta reproducción técnica alcanzada por una máquina nunca podría igualar las vivencias, sensaciones y emociones que él pudo adquirir durante su estancia por tierras andaluzas:

Confieso que tampoco me entusiasma el cante logrado artificialmente mediante sintetizadores. Me siento un poco el “frankenstein” del sonido cibernético... Pero el jondo sigue siendo los viejos cantaores que nos contagian el calor de su sangre... Yo no puedo olvidar, desde aquí tan lejos, cuando me acomodaba en el último rincón de cualquier tabladillo de Triana, de Jerez o de Cádiz y me estaba allí quieto hasta que me echasen ya de madrugada, cuando apagaban las luces de la sala y me iba paseando poco a poco entre las callejas intentando poder saborear ese último tercio del cante en el que un buen cantaores se pone en trance y transmite no sé qué sensación dejándome emocionado, concentrado en mí, aguantándome incluso las ganas de llorar (Eikichi, 00:54:28-00:55:01 en Martín Patino, 1995a).

#### **4. El reflejo de la autenticidad flamenca en *El museo japonés***

El segundo capítulo de *Desde lo más hondo* tiene como trama la existencia en el Japón de un museo impulsado y promovido por Eikichi en el que será expuesta la grabación histórica de Silverio. Martín Patino inicia este episodio con una escena en la que hay una serie de japonesas bailando por sevillanas al mismo tiempo que son jaleadas por compatriotas suyos y acompañadas por un guitarrista, también nipón, al mismo tiempo que la *voz en off*, la de José María Velázquez-Gaztelu reconocida por todos los aficionados al flamenco, pronuncia dos palabras: “Andalucía, España” (*Voz en off*, 00:03:52-00:03:54 en Martín Patino, 1995b) al mismo tiempo que en una gran pantalla situada tras el

escenario se visualiza un mapa de la península ibérica en la que se destacan ambos territorios. Esta apropiación eleva la queja de los miembros de la Peña flamenca “La Macarena” de Sevilla, que llegan a proponer la implantación de un código ético con la intención de establecer qué se puede hacer y qué estaría prohibido en el mundo del flamenco:

–Aquí tendría que haber un código ético, de verdad que lo tendríamos que implantar... es que como nosotros no paremos esto, lo japoneses van a hacer de todo... es que yo no sé... para escuchar una seguriya vamos a tener que ir a Japón... (Miembro de la Peña flamenca “La Macarena”, 00:30:18-00:30:25 en Martín Patino, 1995a).

Los orígenes del flamenco, su devenir histórico, racial y sociológico serán el centro de atracción del museo levantado por Eikichi en Japón “que por medio de imágenes virtuales nos muestra a modo de túnel del tiempo a todos los grandes históricos del cante” (periodista, 00:03:27-00:03:30 en Martín Patino, 1995b), que haciendo uso de las últimas tecnologías –*Desde la más hondo* se grabó en 1995– como la realidad virtual, video-pantallas interactivas, salas temáticas con video grabaciones, espacios para espectáculos flamencos en los que pueden participar de forma activa los visitantes al museo. Todo ello en un entorno arquitectónico contemporáneo alejado de la concepción expositiva que podría tenerse en Andalucía de un espacio museístico dedicado al flamenco.

La mayor parte del metraje utilizado en este segundo episodio está tomada de programas televisivos dedicados al flamenco de las décadas de 1970 y 1980. Pero como hemos señalado, en contraposición con el despliegue tecnológico la visión que se ofrece del flamenco tiene carácter tradicionalista de la que se desprende un canon de autenticidad flamenco.

En *Desde lo más hondo: El museo japonés* este canon aparece de manera frecuente como cuando la familia de guitarreros granadinos habla del duende:

No nos lo pueden quitar. Hay que llevarlo en la sangre, no se puede aprender. No se puede... no es una cosa que se aprende en una academia, se lleva en el pensamiento, se



lleva en el cuerpo. El duende es una cosa que te recorre el cuerpo y es una cosa innata de los andaluces, de los españoles, nuestra. Eh... no, ni los chinos, ni los japoneses, ni los rusos. Eso hay que nacer en España para tener el duende (Ibáñez, 00:26:21-00:26:31 en Martín Patino, 1995a).

Como señala González Martín (2008) este canon de autenticidad flamenca estaría integrada por los conceptos de tradición, pureza, identidad y antigüedad que a continuación presentamos.

La **tradición** es considerada como la esencia del flamenco, porque sirve de guía al establecer “qué caminos se pueden transitar y cuáles llevan a la desnaturalización... y por lo tanto a la destrucción del flamenco” (Soler Guevara y Soler Díaz, 2002). Así, ya en el Concurso de Cante Jondo celebrado en Granada en el año 1922, Manuel de Falla buscaba establecer una definición oficial y única de lo que significaba la tradición en el flamenco ya que para el compositor ésta ejercía una influencia casi mágica con la que se podía explicar y justificar todo. Para Manuel Ríos Ruiz (2002) la tradición lo preside todo en el flamenco de una forma tan radical, que es ésta y no otra la razón por la que la manifestación artística que nos ocupa se haya petrificado, porque para este autor, la evolución del flamenco ha sido mínima durante el siglo XX. En *Desde lo más hondo* la tradición es definida por Luis Suárez en los siguientes términos:

El cante llega a un momento que llegó al periodo terminal de su desarrollo. Un fenómeno que se había producido durante siglos de un origen muy diverso; está el cancionero de tipo tradicional, está el romancero, está, lo que he llamado muchas veces, la técnica creadora del olvido. El mismo olvido crea cosas nuevas siempre que se mueva dentro de unos límites que la tradición marca ¿no? Una seguriya es una seguriya y hay infinidad de tipos de seguriyas, pero tiene su pauta ya marcada por la tradición... Una soleá es una soleá, hay infinidad de soleares... Las tonás, porqué las distinguimos... siempre se percibe el tufillo de lo inauténtico, de lo que está mimetizado, de lo que está aprendido ¿eh?, frente al fato de una cosa que se trae por tradición oral familiar como es la del Nitri. Silverio es el hombre que aprende a cantar de El Fillo y de otros muchos cantaores. No tiene ni antes ni después. El cantaor payo, Silverio lo es, es un espécimen único: aprende, se manifiesta y se va y no queda nada. Ofrece una mercancía y con él se acaba. En cambio

el Nitri ofrece un modo de expresión que le viene de muy lejos y lo transmite después hasta llegar a nuestros días. Todavía en el Puerto de Santa María hay descendientes de Tomás el Nitri y de el Fillo (Luis Suárez, 00:52:12-00:52:51 en Martín Patino, 1995a).

La **pureza** es sin lugar a dudas el concepto más contradictorio y, sin embargo, del que más se habla cuando se hace referencia a la autenticidad en el flamenco. Podríamos llegar a decir que existen tantas 'purezas' como personas la definen y la defienden. Inicialmente la pureza era –y aún sigue siéndolo hoy para algunos– sinónimo de gitano, como pensaba Antonio Machado y Álvarez en 1881. Sin embargo, la línea de pensamiento mayoritaria ha creído ver la pureza siempre y cuando exista una verdadera continuidad de la tradición en el mantenimiento de las formas externas, lo que se conoce como ortodoxia, esto es, el conocimiento y respeto de unas estructuras preestablecidas:

Hace veinte años apenas –incluso buenos profesionales– cuando cantaban algunos cantes intercalaban, equivocados, tercios de otros estilos. Hoy nunca. Si un cantaor inicia una soleá de Mercé, la empieza por Utrera y por allí la termina. En la actualidad no se da el caso, entre buenos aficionados, que confundan un estilo con otro, y mucho menos que los mezclen (Mata Gómez, 1976: 53).

Pero esta forma de entender la pureza lleva irremediablemente a la repetición de moldes y al inmovilismo.

Las mayores críticas que se han realizado en contra de la pureza las ha llevado a cabo José Luis Ortiz Nuevo que la considera “una muralla de interesadas obstinaciones para proteger dominios” (1996: 34) sirviendo “como mito y garantía de autenticidad frente a lo extraño” (1996: 36).

En *Desde lo más hondo* el concepto de pureza es continuamente referido y citado no sólo por los aficionados –que sin lugar a dudas se mostraban como los más tradicionalistas–, sino también por los artistas que terminan por ser más libres de prejuicios:



–“Hombre estos cantes de ahora, cada uno tiene su pega ¿no?, es así, esta juventud van escuchando, van recogiendo lo que pueden... nunca llegan a lo antiguo a lo de la edad nuestra nunca llegarán, porque es que están metidos en otras cosas. Están metidos en estos ritmos nuevos y en estas cosas nuevas que de antes eso no existía y hoy como está toda esta... pues claro... A lo que van escuchando y a lo que están criándose, pues a ese son van. Nunca podrán llegar... tendría que ser un fenómeno... (La Piriñaca, 01:08:41-01:09:22 en Martín Patino, 1995b) [se entremezcla con declaraciones de Camarón] (01:09:22-01:09:33)... “La pureza no se puede perder nunca, cuando una la lleve dentro de verdad ¿no? Entonces lo único que veo es que la gente no me comprende, ¿no?, como yo canto. Mi manera de sentir todavía la gente no la ha entendido”(Martín Patino, 1995b).

El flamenco constituye uno de los marcadores más evidentes de la **identidad** andaluza. La relación entre el flamenco y la identidad se ha basado fundamentalmente en la idea de homología en la que las estructuras musicales tendrían una semejanza con las estructuras sociales –la música sería reflejo, representación o construcción de la gente que la produce y consume y por lo tanto, un lugar privilegiado para los procesos de identificación– por lo que se ven reproducidas en el medio musical diversos rasgos de la estructura social. Así, podemos verlo cuando Amós Rodríguez Rey llega a comentar que el flamenco ha perdido gran parte de su fuerza originaria debido a la mejora en el nivel de vida de los artistas flamencos porque para cantar flamenco hay que pasar necesidades

[...] eso es así, necesidad absoluta de sacar la tragedia de uno propia, fuera..., se cuenta la historia de Andalucía a través del cante y todo lo que se ha dicho histórico es cierto y es verdad. Y Andalucía siempre durante toda la vida, y ahí está la historia... Oye en Andalucía no ha habido más que hambruna y nos han machacado ¿eh...? (Amós Rodríguez Rey, 00:40:43-00:40:59 en Martín Patino, 1995a).

En último término, el flamenco como hecho cultural ha estado expuesto al cambio, sin embargo la flamencología tradicionalista nos ha presentado este arte como un producto estático, y por lo tanto fuera de la historia. Los pocos datos de los que han dispuesto han sido usados de forma más que cuestionable

para verificar la antigüedad del flamenco. Para José Manuel Caballero Bonald la mayor o menor autenticidad la da la **antigüedad** que se les suponga a los cantes, sirviendo como garantía de ésta la utilización de la “escala griega en mi” traída

por distintos pueblos orientales establecidos en el Sur de España, [que] dieron origen a esa singular «cadencia andaluza» que constituye la más vigorosa e inconfundible raíz del primitivo cante flamenco. Esta cadencia viene a ser, por tanto, como una especie de supremo comprobante de la antigüedad y la pureza de las formas gitano-andaluzas (Caballero Bonald, 1988: 79).

Sin embargo, en los últimos años el concepto de antigüedad está perdiendo peso en este canon de autenticidad porque conforme se está profundizando en las investigaciones sobre los orígenes del flamenco se demuestra, cada vez más, que el flamenco no es tan remoto como se nos ha presentado en las narrativas tradicionalistas.

## 5. Conclusiones

Los capítulos dedicados al flamenco en *Andalucía, un siglo de fascinación* nos permiten entrever que en la narrativa construida por Basilio Martín Patino, el cineasta decide dejar hablar a los protagonistas reales –artistas, críticos, flamencólogos–, que aportarían la cualidad de verdadero que imprime el formato documental, en una selección de fragmentos en los que el discurso “articula la memoria del grupo y en el que se dicen las prácticas” (Martín Barbero, 1983: 62), un modo de decir que no sólo habla de, sino que materializa las maneras de hacer.

Pero frente a esta exposición nítida y ordenada de uno de los marcadores identitarios que explicarían la realidad cultural de Andalucía y, por extensión, de España, encontramos también la interpretación personal del cineasta que para descifrar la cultura andaluza utiliza el mundo del flamenco como una atalaya en la que el relato construido por Martín Patino está más cercano a la



vida misma que del arte como objeto, pero que quiere voluntariamente dejar abierto ya que el flamenco es un mundo vivo y en permanente cambio que como hemos señalado con anterioridad se ha sabido adaptar a todos los avances tecnológicos con los que ha convivido desde finales del siglo XIX.



## 6. Bibliografía

- BLAS VEGA, José (2007). *Cincuenta años de flamencología*. Madrid: El Flamenco Vive.
- CABALLERO BONALD, José Manuel (1988). *Luces y sombras del flamenco*. Sevilla: Algaida.
- CASADO SALINAS, Juan María (1998). Andalucía, un siglo de fascinación. En *Siglo que viene: Revista de cultura*, 35-36, pp. 4-8.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum (2005). *Realidad y representación en el cine de Basilio Martín Patino: montaje, falsificación, metaficción y ensayo* (tesis doctoral). Pamplona: Universidad de Navarra.
- GONZÁLEZ MARTÍN, Javier (2008). El "canon" de autenticidad flamenco. En Francisco J. Giménez Rodríguez, Joaquín López González y Consuelo Pérez Colodredo (Eds.). *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*. Granada: Universidad de Granada, Editorial Universidad de Granada, pp. 383-392.
- GONZÁLEZ MARTÍN, Javier (2013). Flamenco y antologías discográficas. En Javier Marín López, Germán Gan Quesada y Elena Torres Clemente (Eds.). *Musicología global, musicología local*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp. 849-862.
- LABAJO, Joaquina (1997). How musicological and ethnomusicological is Spanish Flamenco? En *TransIbérica* Recuperado el 2 de enero de 2015 de <http://www.sibetrans.com/trans/publicacion/12/trans-iberia-1997>
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio (1996). *Colección de cantes flamencos, recogidos y anotados por "Demófilo" (1881)*. Mairena del Aljarafe: Portada Editorial.
- MARTÍN BARBERO, Jesús (1983). Memoria narrativa e industria cultural. *Comunicación y Cultura*, 10, pp. 59-73.
- MARTÍN PATINO, Basilio (1995a). Desde lo más hondo I. Silverio. En *Andalucía, un siglo de fascinación* [Obra audiovisual]. España: La linterna mágica para Canal Sur TV.
- MARTÍN PATINO, Basilio (1995b). Desde lo más hondo II. El museo japonés. En *Andalucía, un siglo de fascinación* [Obra audiovisual]. España: La linterna mágica para Canal Sur TV.
- MARTÍN PATINO, Basilio, y GARCÍA SÁNCHEZ, José Luis (1984). La nueva ilustración española. [Revista de Vídeo]. España.
- MATA GÓMEZ, Antonio (1976). *La verdad del cante*. Madrid: El autor.
- MOLINA FAJARDO, Eduardo (1962). *Manuel de Falla y el «Cante Jondo»*. Granada: Universidad de Granada-Urania.





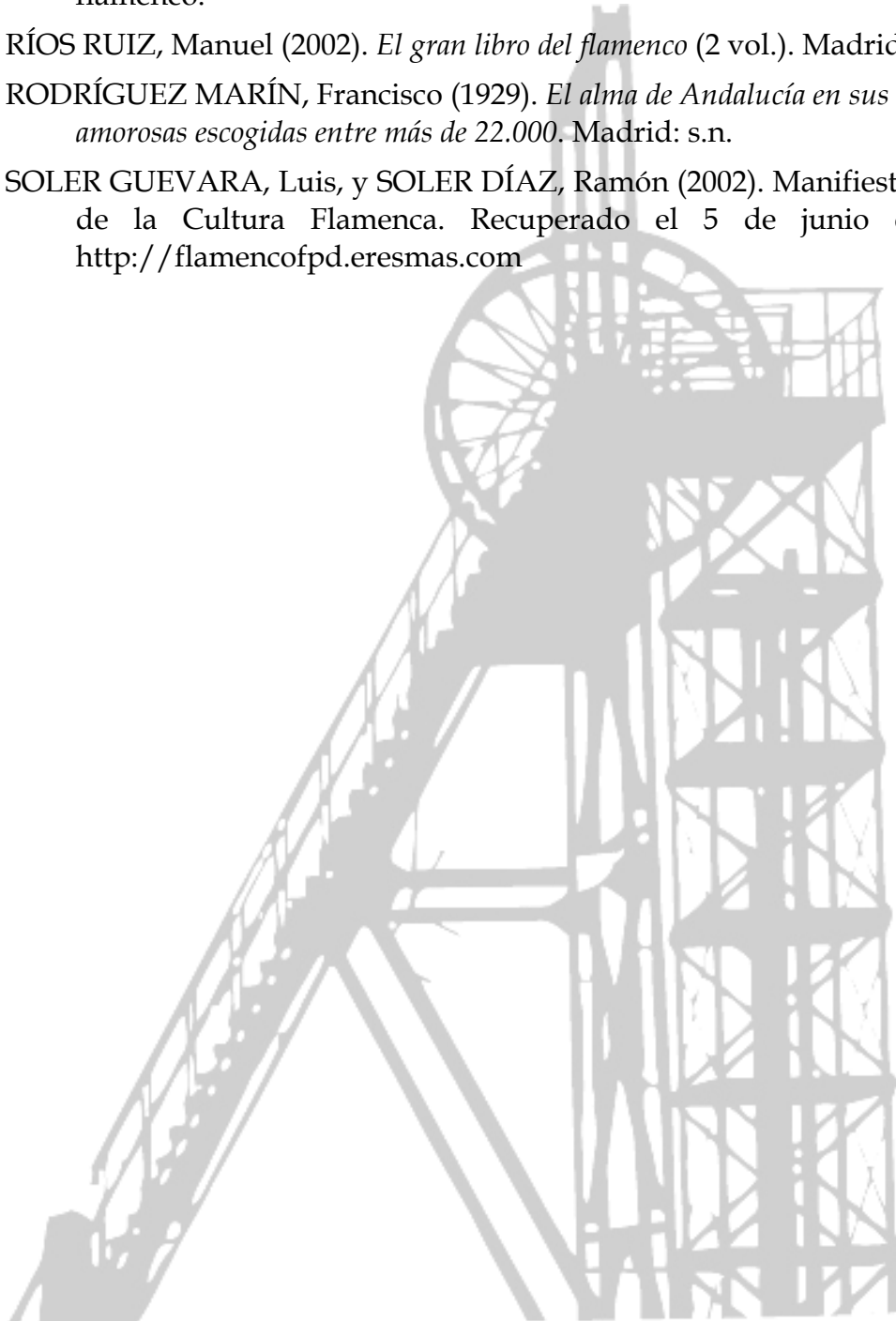
MOLINA, Ricardo, y MAIRENA, Antonio (1971). *Mundo y formas del cante flamenco*. Granada-Sevilla: Librería Al-Andalus.

ORTIZ NUEVO, José Luis (1996). *Alegato contra la pureza*. Barcelona: PM flamenco.

RÍOS RUIZ, Manuel (2002). *El gran libro del flamenco* (2 vol.). Madrid: Calambur.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1929). *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas escogidas entre más de 22.000*. Madrid: s.n.

SOLER GUEVARA, Luis, y SOLER DÍAZ, Ramón (2002). *Manifiesto en Defensa de la Cultura Flamenca*. Recuperado el 5 de junio de 2005 de <http://flamencofpd.eresmas.com>



## 7. Anexo: Fichas técnicas

<i>Desde lo más hondo I: Silverio</i>	<i>Desde lo más hondo II: El museo japonés</i>
<b>Duración:</b> 59'	<b>Duración:</b> 72'
<b>Guión y dirección:</b> Basilio Martín Patino	<b>Dirección:</b> Basilio Martín Patino
<b>Producción:</b> Basilio Martín Patino	<b>Guión:</b> Basilio Martín Patino, Pablo Martín Pascual
<b>Fotografía:</b> Antonio Pueche	<b>Producción:</b> Pablo Martín Pascual
<b>Música:</b> Carmelo Bernaola	<b>Fotografía:</b> Antonio Pueche
<b>Montaje:</b> Martin Eller	<b>Montaje:</b> Fernando Pardo
<b>Asesor musical:</b> José M <sup>a</sup> Velázquez-Gaztelu	<b>Infografía:</b> Pablo Martín Pascual, Jaime Munárriz Ortiz
<b>Documentación:</b> Carmen Gullón, Elbia Álvarez	<b>Asesor musical:</b> José M <sup>a</sup> Velázquez-Gaztelu
<b>Intérpretes:</b> Reiji Nagakawa, Enrique Baquedano, José M <sup>a</sup> Velázquez-Gaztelu, María Galiana, Miguel Akal, Reiko Goto, Hiroshi Fukuda	<b>Documentación:</b> Carmen Gullón, Elbia Álvarez

