

Maestría de arte y vida: sabiduría de la experiencia y procesos de transmisión en la vejez flamenca

Nerea Sánchez Soria

Universidad Carlos III de Madrid

Grupo de investigación ReDiArt-XXI

Este artículo señala al flamenco como espacio en el que la vejez puede ser revalorizada fuera del imaginario social dominante del edadismo y el estigma. El flamenco es una expresión sociocultural en la que los contenidos del arte están estrechamente conectados con los de la vida. Por ello, sus procesos de aprendizaje y enculturación son un tipo de transmisión intergeneracional que sitúa a la experiencia como valor central. En este contexto, los ancianos son vistos como maestros, ya que su sabiduría y experiencia representan una forma de conocimiento sentimental y moral. Dicha revalorización no solo respondería al arquetipo tradicional de viejo sabio, sino que se erige como práctica decolonial al proponer la figura de la gitana vieja como portadora del conocimiento. Se pretende estudiar el marco conceptual al que responde dicha revalorización a través de ideas como la generatividad, la teoría del intercambio social o la noción del artista como artesano.

Palabras clave: Tercera edad; flamenco; generatividad; ética de la creación; intergeneracionalidad.

This article points to flamenco as a space in which old age can be revalued outside the dominant social imaginary of ageism and stigma. Flamenco is a sociocultural expression in which the contents of art are closely connected to those of life. Therefore, its learning and enculturation processes are a type of intergenerational transmission that places experience as a central value. In this context, the elderly are seen as teachers, since their wisdom and experience represent a form of sentimental and moral knowledge. Such revaluation would not only respond to the traditional archetype of the wise old man but is established as a decolonial practice by proposing the figure of the old gypsy as a bearer of knowledge. The aim is to study the conceptual framework to which such revaluation responds through ideas such as generativity, the theory of social exchange or the artisanal conception of flamenco.

Keywords: Third age; flamenco; generativity; ethics of creation; intergenerationality.

1. Introducción: una aproximación al sentido de comunidad

La flamencología ha impuesto durante décadas un discurso en el que, en el dúo entre individualidad y comunidad, la primera opción siempre resultaba ganadora. El esfuerzo por destacar el carácter individual del arte flamenco procede de una apreciación real, pero también de una aproximación al objeto de estudio que parte constantemente de una misma perspectiva. Este abordaje tiene que ver con el modo en que se expresa el flamenco en tanto que resultado artístico. En primer lugar, podemos referirnos a la individualidad de la emoción que experimenta el artista en un determinado momento. Esta vía hace referencia a la «creación en acto» que Federico García Lorca empleaba para definir al flamenco y que guarda relación directa con la autenticidad que se espera del flamenco. En segundo lugar, la individualidad del flamenco quedaría explicitada

a través de las letras del cante, compuestas, casi sin excepciones, desde un yo poético que se expresa en primera persona del singular. Esta voz, además, suele percibir al resto, a la sociedad, como un terreno peligroso y propenso al engaño. Se trata de una visión negativa del mundo sintetizada en el tópico flamenco de las «malinas lenguas» (Ruiz Fernández, 2019, p. 235). Por último, podemos referirnos a la individualidad en la ejecución artística. Aunque existan los bailes por parejas, y tampoco resulte extraño encontrar más de un guitarrista en una grabación o sobre un mismo escenario, una anécdota ayuda a ilustrar hasta qué punto en el flamenco se premia la individualidad interpretativa por encima de otras fórmulas:

Al parecer, en cierta ocasión, un grupo de amigos llevó al veterano artista¹ a un teatro de Cádiz donde actuaba el Orfeón Donostiarra. Aurelio siguió con atención el desarrollo del concierto y, cuando éste finalizó, sus anfitriones le preguntaron: «¿Qué tal, maestro, le ha gustado?». A lo que él respondió: «Mu bien, ha estao mu bien. Pero lo que no entiendo es pa qué hace falta tanta gente, si tos cantan lo mismo» (Grimaldos, 2010, p. 20).

Desde este punto de vista, podríamos afirmar no solo que el flamenco se expresa desde la individualidad, sino que resulta una expresión individualista. Pero quedarnos solo con esta parte equivaldría a ofrecer un retrato incompleto. Otras perspectivas de estudio han incidido en el elemento comunitario, ritual y profundamente social del flamenco como resultado de una indagación que busca ampliar sus horizontes interpretativos más allá del resultado musical. Aunque a distintos niveles, en cualquiera de las modalidades de interacción del flamenco, se muestra una fraternidad entre los participantes y una pretensión de cercanía o acercamiento que es conformadora de comunidad. En las manifestaciones del flamenco de uso, del flamenco como ritual independiente de relaciones económicas, todas las personas son consideradas participantes, emisores y receptores del flamenco a la vez. El hecho de cantar, bailar, tocar, marcar el ritmo o jalear no depende de una clasificación profesional a priori, sino de las capacidades, del estado de ánimo, de la inspiración o las ganas de cada participante en ese momento. Se aspira a una relación de reconocimiento mutuo en la que cada uno es parte de lo que se está viviendo. El modo en que se ocupa el espacio remarca este carácter vincular:

Los participantes se colocan siempre en círculo, creando así un espacio íntimo de «entre-soi», donde todos pueden ver a los demás. Buscan crear las condiciones adecuadas para que todos se sientan cómodos («a gusto»), y permitir y animar así la expresión espontánea del cante, el toque y el baile. «Estar a gusto» es muy importante tanto para los profesionales como para los aficionados e incluso es una condición necesaria para que cada cual pueda desplegar su arte en estos contextos. Aquí, cada uno se expresa libremente y porque le apetece en ese momento (Brenel, 2022, p. 34).

Lo llamativo es que incluso en el flamenco como espectáculo, aunque hay una separación física entre escenario y público y un reparto más o menos definido de los roles, sigue imperando ese espíritu de pertenencia a una misma colectividad y de acercamiento entre los distintos actores. Las peñas y los festivales son ejemplos de formatos institucionalizados en los que se busca hacer patente esa cercanía entre artistas, organizadores y aficionados. El público sigue interviniendo activamente en el espectáculo y es frecuente que familiares y otros artistas se incorporen al final de la actuación emulando las fiestas flamencas espontáneas. Además, el trato dispensado a los artistas es casi familiar, en un gesto que tiene mucho de estrategia económica, pero también una fuerte carga simbólica (Cruces, 2002: 37). La carga simbólica a la que se alude tiene que ver con una forma de interacción social en la que el *yo colectivo* de la reunión flamenca es «un

¹Se hace referencia al cantaor gaditano Aurelio Sellés (1887-1974).



reflejo más de la negación simbólica de las desigualdades característica de la identidad andaluza» (Cruces, 2002, p. 33). El flamenco como marco de sociabilidad incluye, por lo tanto, una tendencia al acercamiento, una personalización de las relaciones sociales, una tendencia igualitaria en las mismas, una formación segmentaria de los grupos y un fuerte apego identitario a lo local.

En todas estas apreciaciones podemos incluir, sin embargo, dos matices que atañen a nuestro tema concreto. En primer lugar, la formación segmentaria de los grupos no está condicionada por una segregación de tipo etaria; al contrario, bajo un esquema tradicional, suelen encontrarse desde niños hasta ancianos, normalmente vinculados a través de lazos de familia o vecindad; pero, también, en muchas ocasiones, estos se vinculan a través de las escuelas o academias, e incluso, simplemente, como artistas, encima de los escenarios. El intento por trasladar los vínculos de cercanía intergeneracional a un ámbito más institucional o de aprendizaje reglado viene de lejos y constituye otra muestra de la tendencia del flamenco a la creación de relaciones de proximidad, ya sean estas verdaderamente espontáneas, ya tengan un componente de *máscara de acercamiento*. Por ejemplo, la idea inicial de Manuel de Falla, como fase previa al famoso Concurso de Cante Jondo de Granada, era establecer «en distintas ciudades andaluzas unas a manera de escuelas o academias donde durante cuatro o cinco meses los viejos cantaores de mayor prestigio inicien a los jóvenes en aquellos antiquísimos cantos» (Grande, 1979, p. 482).

En segundo término, la tendencia hacia las relaciones igualitarias, de tú a tú, no impide la catalogación de algunos de los miembros como *maestros*. Este reconocimiento de un papel sobresaliente dentro del grupo cultural suele recaer, no por mera casualidad, en las personas de mayor edad. El título de *maestro* reúne en este contexto múltiples acepciones: «Dicho de una persona o de una obra: De mérito relevante entre las de su clase»; «Compositor de música»; y, también, «Persona que enseña una ciencia, arte u oficio» (Real Academia Española, s.f.) Los flamencos viejos adquieren un doble papel como artistas y como maestros y una doble función de creación y de enseñanza/aprendizaje. Los procesos de aprendizaje y enculturación que se producen dentro del flamenco son un tipo de transmisión intergeneracional que sitúa a la experiencia como valor central en vez de a un conocimiento de tipo científico o sistematizado. El viejo sobresale en el esquema igualitario de interacción flamenca, y lo hace en calidad de maestro, porque la ciencia que defiende el flamenco es, ante todo, una de tipo sentimental y moral, mezcla de sabiduría y experiencia. El conocimiento de tipo científico, académico o sistematizado, que ha llegado a erigirse en sinónimo del saber mismo, se critica por presentarse como única vía de acceso al saber, como vía exclusiva y despreciativa con respecto al resto de formas de conocimiento; por convertir, por ejemplo, la intuición, en un mito².

2. El anciano como *primer eslabón de la cadena de transmisión del flamenco*

Bajo este planteamiento, el flamenco recurre a otros métodos y alternativas para llegar a esa profundidad de la intimidad humana que queda desatendida por la ciencia objetiva. Dentro de una cultura que huye de la sistematización y de la formalización de preceptos, la prueba y el error, la práctica, el conocimiento adquirido por medio de lo sentido y lo vivido, en definitiva, la acumulación vital de experiencia se muestra como la vía más propicia para la adquisición y transmisión de conocimiento. La experiencia se convierte en el bien más preciado a la hora de determinar quién ha hallado sabiduría y quién está en condiciones de transmitirla. Así, cuando en el flamenco se asevera una sentencia, lo hace a través de lo vivido por el yo:

²Para pensadoras como la ya mencionada María Zambrano, la intuición se presentará como vía epistemológica válida distanciada de la razón práctica; y el flamenco, como «una forma de intuición de lo que está oculto en las entrañas» (Ballesteros-Aguayo, 2012, p. 139).

*El querer quita el sentido:
lo digo por experiencia,
porque a mí me ha sucedido.*

La valoración de la experiencia y la elección de esta como vía correcta hacia el conocimiento se deriva de una concepción muy concreta de las relaciones entre arte y vida. Para el flamenco, arte y vida van de la mano, son casi una misma cosa. Se produce una ética de la autenticidad que liga las formas del arte con los contenidos de la vida. Dicho de otro modo, la autenticidad del artista residiría en la carga de vida que transmite y atesora su flamenco. «Hay una sola (regla) para cantar jondo: la autenticidad, la entrega, la perfecta coincidencia entre lo que se canta y lo que se siente» (Martínez Hernández, 2004, p. 78). Si la *ética de la autenticidad* es la plasmación artística de los contenidos de la vida, el concepto de *vida verdadera* es su reverso, el término complementario de la línea que va desde lo que se expresa artísticamente a lo que se vive. Atendiendo a estos conceptos, la manifestación artística flamenca sería la exteriorización del interior personal, la expresión de las emociones, la comunicación de lo experimentado, la narración de una vida y sus pasiones. Ética y estética van de la mano, resultan indistinguibles:

Hay identidad entre sentir y actuar, porque su única norma de conducta, no escrita, es la fidelidad a la pasión, es expresar con profundidad y verdad lo que pasa por nosotros, lo que nos pasa. Este pasar viene de pasión, pues aquí el orden de los acontecimientos proviene del orden de los sentimientos. En su pureza el cante jondo sólo busca una cosa: decir lo que de verdad nos pasa (Martínez Hernández, 2004, p. 80).

Pero la relación entre arte y vida, entre estética y ética, va más allá de los significados de las coplas, cuyos contenidos hacen referencia, en muchas ocasiones, a situaciones y etapas históricas ya superadas; de tal modo que otros recursos también dan cuenta de esta expresividad verdadera. Bajo una lectura clásica de la interpretación flamenca, la gestualidad, el ayeo, el grito, la onomatopeya, son comprendidos como símbolos de «verosimilitud personal», cuando no «racial o incluso social» (Grande, 1979, p. 389). Esta interpretación de la ética flamenca supone, por un lado, el desplazamiento de la figura del artista flamenco a los límites del ámbito teatral, pues el trabajo de este no estaría cerca del de fingir o *performar* emociones, sino que se trataría de experimentarlas efectivamente a través de su recreación artística:

Con todo, no debe confundirse al auténtico cantaor ni al auténtico bailar con un acto teatral. Este no intenta nunca hacer creer que son *de verdad* el Rey Lear o Carlos V en cambio, habría que reflexionar mucho sobre el *tipo de identificación* del flamenco con los sentimientos o actitudes que son contenido de su cante o baile. En ambos, cuando son sinceros, la frontera entre realidad y ficción es muy sutil (Molina, 1986, p. 68).

Por otro lado, esta lectura epistemológica del flamenco nos lleva al terreno de la educación sentimental. Este tipo de educación no hace solo referencia al aprendizaje de contenidos musicales o dancísticos, sino que se refiere a una labor de transmisión cultural en la que los conocimientos artísticos son adquiridos a través de una forma particular de entender el mundo de nuestras emociones y sentimientos. La especificidad que conforma este tipo de educación en el flamenco es que «no reprime o sublima las emociones, no las racionaliza, sino que las alienta, las tonifica, las manifiesta y las libera» (Grimaldos, 2010, p. 127). Añade Grimaldos que, «Desde este nuevo punto de vista, el arte es la experiencia de la verdad, pero la verdad no es solamente bella o sublime, es también terrible y sobrecogedora, cruel, angustiada y llena de fatalidad» (p. 128). Esta forma de ser y de sentir, que desborda los límites de la razón científica y de la estética colonial, constituye para Periañez Bolaño un tipo de transmisión cultural para la cual los ancianos suponen «el primer y fundamental eslabón de la cadena»:



Ellos articulan lo aprendido en el pasado con las posibilidades y circunstancias presentes, de manera que lo recordado-vivido supone el basamento a través del cual estos saberes vernáculos conforman un patrimonio inmaterial. Esta centralidad separa las formas de aprendizaje mediadas del sistema educativo formal, constituyéndose en un proceso horizontal de relación directa y continua. Es lo que Henry Odera Oruka (1999) denomina «sagacidad filosófica», para señalar que en diversas sociedades y culturas no occidentales contraponen la formación reglada y eurocentrada a «la sabiduría y experiencias de los ancianos» (en Hapanyengwi-Chemhuru, 2013, pp. 44-45). Esta continuidad supone no sólo «la herencia de una filosofía en la que la vida y el arte no se diferencian» (Ortega, 2015), sino además, que esta «memoria colectiva y filosofía de enseñanza de los mayores suponen una práctica decolonial para la descolonización del ser» (Walsh y García Salazar, 2015, p. 80): implica sentir con otros e imaginar con otras desbordando la racionalidad del pensamiento occidental, así como sus formas de institucionalización y homogeneización de la diversidad epistémica y de los grupos protagonistas que la producen y circulan en mayor medida (Periáñez Bolaño, 2016, p. 36).

Si el conocimiento de tipo científico, académico o sistematizado es transmitible por cualquier persona que tenga acceso a una educación reglada y especializada, el conocimiento proporcionado por la vía de la experiencia, que engloba arte y vida, tiende a acumularse, por una cuestión temporal, en las personas de mayor edad. El paso del tiempo aparece como factor determinante para el desvelamiento del saber en varias coplas. Tomamos las dos siguientes como muestra:

*El tiempo y el desengaño
son dos amigos leales
que despiertan al que duerme
y enseñan al que no sabe.*

*No preguntes por saber
que el tiempo te lo dirá
que no hay cosa más bonita
que el saber sin preguntar.*

En un análisis más preciso, tanto en las soleares de Juan Varea como en las alegrías de Rancapino, observamos que el conocimiento procede de la conjugación entre tiempo e individualidad; es decir, lo que aporta conocimiento no es el tiempo en sí mismo, sino que el tiempo nos atraviesa como sujetos, como seres humanos mortales. El tiempo despierta al que duerme, enseña al que no sabe. El conocimiento es lo que descubrimos, como un hallazgo, a partir de la experiencia concreta. Por ese motivo, de nada sirve preguntar por saber. No estamos ante un conocimiento formal al que se pueda acceder por medio de un conjunto de reglas generales. No es un corpus cerrado del que podamos extraer respuestas. Más que una sustancia, es una actividad, de ahí que no pueda ser comprado o apropiado como mercancía; «más que un sustantivo es un verbo» (Lizcano y Moreno, 1998, p. 78). Es, por ello, un conocimiento que parece no poder desligarse de quien lo halla (el anciano), que parece no poder ser enajenado respecto de su poseedor (y transmisor, en tanto que artista). Es un conocimiento, además, ligado al ámbito de lo moral, en tanto que mezcla sabiduría y experiencia.

Etiquetas como las del artista virtuoso, el niño prodigio, el joven portento se vuelven insuficientes, por lo tanto, en un contexto cultural en el que el conocimiento musical resulta, si no falseado, sí incompleto, con carencias, cuando no va acompañado de una autenticidad que no reside ya en el terreno exclusivo de la música, sino en el de la vida. De ahí que Manolito el de María cantase porque se acordaba de lo que había vivido (Grande, 1979, p. 113). De ahí que una anciana Tía Anica la Piriñaca contestara que cuando cantaba a gusto, la boca le sabía a sangre

(Grande, 1979, p. 5). A sangre no sabe la música, sino la música que ha sido marcada por la vida. Con todo ello, en ningún caso se pretende negar la dificultad de las condiciones técnicas del flamenco, ni la carga teórico-práctica de sus formas y contenidos, que sí resultan aprehensibles desde la infancia. Lo que se pretende es ilustrar que estos conocimientos técnicos se muestran insuficientes bajo los parámetros de un análisis del flamenco, que, en sus formas e interpretaciones tradicionales, necesita de la vida experimentada para resultar no verosímil, sino verdadero.

Esta idea de tradición vinculada al magisterio de los viejos se corresponde con una determinada forma de entender el saber desde lo popular. Podemos pensar, a modo de ejemplo, en la mayor parte del teatro tradicional, como en el caso de *El avaro* de Molière o *El rey Lear*, donde los papeles más importantes recaen en actores más que maduros. Si extrapolamos esta situación al mundo oriental, aparecen, en las artes marciales, maestros como tipos de pelo blanco y barbas de chivo logradas con el pasar de los años. La maestría de los viejos en el flamenco no se presenta, desde esta perspectiva, como una anomalía; sino como una manera de entender el arte que afecta diversos artes hoy reconocidos como cultos, pero que, en sus respectivos orígenes, eran populares.

Hay, además, algo que tiene que ver con el aprendizaje de un oficio y que hace que determinadas responsabilidades no se puedan poner en manos inexpertas. En este punto, podemos recuperar los valores y maneras del trabajo artesanal que aplican también a estas disciplinas artísticas. Explica Richard Sennet que, para el artesano medieval, «Tener “autoridad” es algo más que ocupar un lugar honorable en una red social» (Sennet, 2009, p. 44). La autoridad recae sobre la consecución de una habilidad técnica que, sin embargo, no se limita al virtuosismo, sino que se basa en la larga y paciente experiencia con los materiales utilizados. En referencia al orfebre medieval, «en la práctica del oficio, cuanto más lento y exploratorio, más fiable parecía a sus pares y a sus empleados el trabajo del orfebre con sus manos»; a lo que añade Sennet que «Los resultados inmediatos a los que se llegaba con una sola prueba eran sospechosos» (Sennet, 2009, p. 44). La autoridad es, del mismo modo, inseparable de una ética que tiene que ver con la honestidad del trabajo bien hecho; una honestidad que queda reforzada por el propio gremio. Así como el orfebre medieval tenía la responsabilidad de hallar verdad en una actividad exclusivamente técnica, como el aquilatamiento, el flamenco viejo certifica, a través de su capacidad para comunicar, el peso de una vida dedicada al arte.

Todos estos motivos apuntan al artista viejo como máximo exponente dentro de un sistema de transmisión de valores y saberes artísticos y sociales. La vejez queda asociada, por lo tanto, a un rol tradicional positivo: el del viejo como sabio. Este valor asociado históricamente a la vejez responde, según Carl G. Jung, al arquetipo del viejo como encarnación de la autoridad suprema (Jung, 2002, Volumen 9/I), que las distintas formas de religiosidad han unido en la figura de Padre y Viejo (Jehová, Júpiter, Wotan, Zeus, etc.). Siguiendo esta línea, podemos vincular la valorización que el flamenco efectúa del viejo como sabio con el torrente de imágenes que circulan a partir del Renacimiento sobre la representación humanista de las etapas de la vida. Según esta lógica, la autoridad del viejo procedería de una sabiduría que emana, a su vez, de la experiencia, que es entendida como *camino de perfección*:

recordemos las representaciones de la Sagrada Familia en la que el Niño significa la infancia, la Virgen la juventud y San José la madurez-ancianidad. También presente este triángulo en las representaciones de la Santísima Trinidad, donde la juventud está representada por Jesús, Dios Padre está representado en su ancianidad y la trascendencia se representa por medio de una paloma, lo que realmente se representa es el devenir de la vida humana, camino de perfección concediendo relevancia a la ancianidad que significa sabiduría y poder (recordemos el dicho popular «saber es poder») encarnada en la figura de Dios Padre; o en las representaciones de la Asunción de María a los cielos, en la que se representa a Cristo en juventud, a María en madurez y a Dios Padre en ancianidad (Melgares Raya, 1989, p. 194).



3. La gitana vieja como portadora del conocimiento

La noción de sabiduría ancestral que el flamenco elabora supone una apertura del arquetipo cuyo resultado es la inclusión de la vieja sabia. La mujer, «casi siempre en tanto que madre, aunque también en tanto que anciana» (Ruiz Fernández, 2019, p. 62) se convierte en representante de una sabiduría ancestral que, de un modo naturalista, el flamenco expresa a través de metáforas relacionadas con la tierra y las raíces:

*En la raíz de un olivo
yo escondí toda mi ciencia
y se la vino a encontrar
una gitanilla vieja.*

Los breves cuatro versos que acabamos de mencionar revelan que, en el flamenco, el conocimiento no procede de las luces ilustradas, sino del fondo de la tierra. El valor no se encuentra en las alturas, ni en lo superior; ni siquiera en la superficie. En palabras de Emmánuel Lizcano,

se invierte el elogio de las Luces y la denigración de las sombras (las de la superstición o la ignorancia con que suelen identificarse los saberes no académicos), se invierte la situación, la condición y el sexo del sujeto del saber [...] Y, más allá de toda negación, se afirma —incluso con arrogancia— la verdad de los márgenes: «El flamenco —sentencia Rancapino— se canta con faltas de ortografía» (Lizcano, 2014, p. 107).

Por su parte, la representante del conocimiento es mujer, gitana y vieja. Esta destacable representación responde a una característica general de la filosofía flamenca: la inversión de los valores dominantes. Lo importante es que la metaforización de la mujer que se produce en el flamenco (donde aparece, normalmente, descrita como madre y vieja), se basa en la mujer cotidiana de carne y hueso. Puesto que el ideal proviene de la mujer vieja real convertida en modelo trascendental, la vieja no aparece aquí reducida a un símbolo o metáfora, no se convierte en prótesis narrativa a través de la cual se representa la idea de *sabiduría ancestral*; sino que entra de facto en el canon de la sabiduría flamenca. La mujer vieja es valorada en tanto que sabia.

Más allá del ámbito del flamenco, este binomio entre vejez y sabiduría se ha comprendido, desde una postura crítica, como una transvaloración; una especie de venganza contra los jóvenes o, visto desde una postura menos negativa, una compensación. Lo que se compensa es la desvalorización de los viejos, basada en su pérdida de energías, por un reconocimiento de tipo moral, una consideración o estima social en forma de autoridad normativa:

Mientras que los adultos mayores en comparación con los jóvenes, se definen por la pérdida de fuerzas vitales —fuerzas que, de acuerdo con Nietzsche, constituyen la base de toda «voluntad de poder»—, uno podría hipotetizar que estos necesitaron crear un nuevo relato de poderío —basado en una supremacía moral, metafísica— para así poder imponerse y, con ello, autoafirmarse —una suerte de «venganza» de los adultos mayores para someter a los más jóvenes —podríamos decir con Nietzsche— (Aurenque Stephan, 2021, p. 162).

En la actualidad, aunque esta autoridad, prácticamente, ha desaparecido, dando lugar a una nueva transvaloración que otorga a la juventud todos los dones, ciertas características del flamenco siguen posibilitando la valorización de la vejez con respecto a su relación con la sabiduría. Debemos incidir de nuevo en el carácter ancestral de la sabiduría flamenca. El hecho de que el saber se presente oculto en las raíces de la tierra habla de un conocimiento profundo y genealógico. La vejez, que permite descubrir «con una nueva nitidez, lo que es importante y lo que es intrascendente, distinguir lo que es fugaz de lo que permanece» (Melgares Raya, 1989, p. 139), se

convierte en el lugar idóneo desde el que transmitir esa *pureza* asociada al flamenco, esa sabiduría que se halla oculta en las raíces de la tierra; concretamente, en un árbol de aspecto agrietado y arrugado por los años. En este sentido, cabe destacar cómo el flamenco lleva al extremo un valor ético asociado de manera tradicional a la vejez, como es la sabiduría; pues la sabiduría que aquí se ofrece está directamente vinculada a la *autenticidad* y *originalidad* tanto del resultado artístico, como de un modo determinado —flamenco— de concebir la vida. En esta transmisión de conocimientos, los flamencos viejos no solo muestran a los jóvenes un despliegue de saberes de tipo técnico-musical. Lo que está en juego es la transmisión de la autenticidad que permite interpretar —y vivir— *con pureza y por derecho*.

4. Intergeneracionalidad: función integradora

Esta *organicidad* de la autenticidad flamenca es transmitida desde lo local y lo genealógico, entendido no exclusivamente como lazo de sangre, pero sí como el establecimiento de lazos de proximidad individuales entre generaciones. En esta misma vía simbólica hacia una epistemología naturalista, Cicerón afirma que el viejo sabio «planta árboles para que los disfruten las generaciones venideras» (Cicerón, 2005, p. 13). Nos adentramos, en este punto, en el terreno de la intergeneracionalidad. La intergeneracionalidad como característica flamenca puede observarse en sus rituales, como las fiestas o juergas tradicionales; pero también en el ámbito cotidiano de las casas, barrios y, en algunos casos, academias, donde el flamenco se transmite de las generaciones más viejas a las más jóvenes. Y es que, junto con la sabiduría y la transmisión de autenticidad que esta lleva aparejada, la vejez cumple también en el flamenco una función integradora. Se despliegan, para empezar, un conjunto de saberes de tipo social que tienen que ver con las formas de relación de la reunión flamenca y del resto de sus posibles escenarios. La exposición de esta cuestión es sencilla: los jóvenes aprenden, por imitación, de las gestualidades y dinámicas de relación los miembros de mayor edad.

Esta función integradora se ve reflejada también en detalles y aspectos más concretos, como la elección (ya sea propia, o impuesta por terceros) de los nombres artísticos. En el flamenco, los nombres de los artistas vienen a reflejar ese apego a lo local, a las raíces, de dos formas distintas. En su inmensa mayoría, los nombres artísticos responden o al territorio, es decir, al lugar de nacimiento o crianza; o bien a la familia a la que se pertenece, ya sea mediante un apodo familiar, o, directamente, mediante la mención a un familiar concreto. Este gran grupo de nombres artísticos se relaciona también con la cuestión de la autenticidad, ya que constituye una demostración pública de *pedigrí* flamenco. Además de una manera de honrar, es también una forma de integración en la que los artistas jóvenes buscan una ubicación en el mapa flamenco a través del reconocimiento de sus predecesores.

Ejemplo de ello es Juan Habichuela Nieto, quien, con su nombre, hace mención directa a su abuelo, uno de los mejores tocaores de la historia. Resulta curioso que Juan Habichuela tomara el apodo, a su vez, de su abuelo, Habichuela el Viejo, quien inició esta dinastía flamenca. Hay incluso quien hereda una discapacidad que no le pertenece, como Manuel Soto Sordera, llamado así por ser nieto de un cantaor con dificultades de audición, Paco, El Sordo la Luz. Los hijos de Manuel Soto, Enrique, José y Vicente, y su nieta, Lela Soto, llevan también el apodo dinástico de Sordera. De los abuelos se heredan también aficiones que acompañan, mediante el nombre, de por vida. Este es el caso de Perrate de Utrera y María La Perrata, a cuyo abuelo, por gustarle mucho los perros, comenzaron a llamar por su pueblo El Perrate.

La función integradora de la vejez se refleja también en la transmisión, cesión y herencia de cantes y estilos. Por ejemplo, el famoso «Páseme usted el estrecho / que lo mando yo» que canta Rancapino procede en realidad de su abuela, La Obispa. Esta cantaora no profesional inspiró a



artistas de la talla de su nieto o La Perla de Cádiz, que fue quien popularizó primero esta letra por bulerías (Grimaldos, 2015, p. 28). La transmisión directa e intergeneracional de las letras y los estilos no se reduce, como vemos, al ámbito de la familia. Dicho esto, no es desdeñable señalar que la intensidad de relación entre grupos etarios no es siempre es la misma, y fluctúa según las épocas y, sobre todo, en función de las circunstancias, los espacios, y los formatos cotidianos y artísticos. De esta manera, sí que podemos delimitar los contextos en los que, sin duda, se produce una verdadera transmisión intergeneracional. Francisca Sadornil Ruiz (1945), figura del baile que emerge del Rastro de Madrid para el mundo bajo el alias de La Tati, incide en esa capital de los tablaos de su juventud como un espacio de mayor compañerismo entre artistas nóveles y viejos. Considera que el tablao fue su familia y que, si bien ahora es más frecuente que los artistas de mayor edad estén retirados o en otros niveles y espacios, antes era algo normal compartir el tablao con artistas de 80 años³. Siguiendo a Cruces, habría que «subrayar sin discusión a los gitanos junto a ciertos sectores profesionales como los mineros del oriente andaluz y el levante murciano» (Cruces, 2002, p. 32). Y añade que

El hecho de que hayan sido pocos los grupos que han sabido o querido transmitir el flamenco intergeneracionalmente [...] no anula o minimiza el carácter altamente socializado del flamenco y la importancia de su uso colectivo, ni tampoco su carácter integrador para la identidad andaluza (Cruces, 2002, p. 32).

5. Conclusiones: el flamenco desde las teorías del envejecimiento

Más allá de la consideración del flamenco como herramienta cohesionadora para la identidad andaluza, incido aquí en la función integradora que desempeñan los artistas viejos con respecto a la inmersión de los jóvenes en una cultura *propia*mente flamenca, con unos códigos y rituales concretos. Este desempeño se puede enlazar con la idea de generatividad, según la cual, a partir de la mediana edad, no solo absorbemos conocimientos, sino que nace en nuestro interior el impulso de ofrecer nuestro saber al mundo, de devolver a la sociedad los servicios prestados. La generatividad se define como

un ejercicio de crear genealogía, memoria y gratitud. La generatividad implica legar nuestro saber y ayudar a construir un mundo mejor, más justo, más sabio, más hermano. A través de ella creamos cadenas de ayuda sin vaciarlos, respetando y preservando nuestra integridad y nuestra vida progresivamente frágil (Freixas, 2021, p. 138).

El traspaso de competencias a las generaciones más jóvenes se relaciona, en un sentido positivo, con la teoría del envejecimiento del intercambio social (Catunda, 2008). El viejo *generativo* permanece vinculado al grupo en tanto que la relación generada sigue siendo recíproca y beneficiosa para todas las partes: los jóvenes reciben instrucción; los viejos se sienten necesitados por aquellos y siguen formando parte de un determinado entramado social. De este modo, se crea un sentimiento de solidaridad intergeneracional que es ajeno a la conceptualización del viejo únicamente como demandante de atenciones, pues existe una reciprocidad de conocimientos y cuidados con el resto de la comunidad (Bengtson y Roberts, 1991). La actitud de disposición hacia los demás descrita coincide con los valores del artista flamenco, cuyo «enfoque está guiado sobre todo por el interés del flamenco antes que por el suyo propio; está “al servicio del flamenco”, buscando contribuir a su calidad y reconocimiento» (Brenel, 2022, p. 37).

³Declaraciones extraídas el 17 de abril, 2024, de la conferencia Ciudad de los tablaos, dentro de los Diálogos musicales Flamenco Chipén, en Madrid.

Bibliografía

- AURENQUE STEPHAN, D. (2021). Fenomenología de la vejez y el cuerpo como anclaje al tiempo: “Se debe ser viejo para reconocer lo breve que es la vida”. *Valenciana*, ISSN impresa: 2007-2538, ISSN electrónica: 2448-7295, núm. 27, 147-168; <https://dx.doi.org/10.15174/rv.v13i27.479>.
- BALLESTEROS-AGUAYO, L. (2012). La música flamenca como propedéutica para una epistemología en María Zambrano. Díaz Báñez, J.M.; Escobar Borrego, F.J. y Ventura Molina, I. (coords.). *Las fronteras entre los géneros: flamenco y otras músicas de tradición oral*, 39-50; <https://hdl.handle.net/11441/71125>, 139-158.
- BENGTSON, V. L. y ROBERTS, R. E. L. (1991). Intergenerational Solidarity in Aging Families: An Example of Formal Theory Construction. *Journal of Marriage and Family*, 53(4), 856-870; <https://doi.org/10.2307/352993>.
- BRENEL, E. (2022). El flamenco, entre estética y ética: un mundo estructurado por tensiones históricas. *Andalucía en la Historia*, 74, 32-37; <https://hal.science/hal-03963134v1>.
- CATUNDA, M. (2008). Teorías sociológicas do envelhecimento. Neri, A. (ed.). *Desenvolvimento e envelhecimento: perspectivas biológicas, psicológicas e sociológicas*, 73-112. Papirus.
- CICERÓN, M.T. (2005). *Sobre la vejez*. Tal Vez.
- CRUCES ROLDÁN, C. (2002). *Más allá de la música. antropología y flamenco I*. Signatura.
- FREIXAS, A. (2021). *Yo, vieja*. Capitán Swing.
- GRANDE, F. (1979). *Memoria del flamenco*. Espasa Calpe.
- GRIMALDOS, A. (2015). *Historia social del flamenco*. Península.
- JUNG, C. G. (2002). *Obra completa de Carl Gustav Jung (volumen 9/1): Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Editorial Trotta.
- LIZCANO, E. (2014). *Metáforas que nos piensan: sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones*. Traficantes de sueños.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, J. (2018). *Poética del cante jondo*. Almuzara.
- MELGARES RAYA, J. (1989). *Valores éticos de la tercera edad*. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- MOLINA, R. (1985). *Misterios del arte flamenco*. Editoriales Andaluzas Unidas.
- MORENO, M. y LIZCANO, E. (1998). Tientos para una epistemología flamenca: metáforas del saber en el cante. *Revista Archipiélago*, 32, 75-81; <https://sociored.uned.es/Lizcano/lizcano/saber.htm>.
- PERIÁÑEZ BOLAÑO, I. (2016). Ser y sentir flamenco: descolonizando la estética moderno colonial desde los bordes. *Revista Andaluza de Antropología*, 10, 29-53; <http://dx.doi.org/10.12795/RAA.2016.10.03>.
- RUIZ FERNÁNDEZ, Manuel (2019). *Filosofía del flamenco: el flamenco como objeto de la Filosofía; la Filosofía como sujeto del flamenco (tesis doctoral)*. Universidad de Sevilla; <https://idus.us.es/handle/11441/88935>.
- SENNET, R. (2009). *El artesano*. Anagrama.