

La tradición y sus metáforas: *Envioletá* (Nîmes, 2023), de Javiera de la Fuente

Javiera de la Fuente y Fernando López Rodríguez

Instrucciones de lectura

Este texto ha sido construido a partir de un doble diálogo. En primer lugar, a partir del diálogo interno de la artista Javiera de la Fuente con su propia creación, *Envioletá*, que ha recopilado y mixeado textos de diferentes fuentes (cuaderno de notas del proceso de creación, dossier de la obra, apuntes de investigación, contraste con otras artistas, etc.). En segundo lugar, a partir del diálogo entre esta polifonía de textos y la mirada externa del artista-investigador Fernando López, lo que ha generado una nueva conversación (potencialmente infinita) que recogemos aquí.

Para su lectura, hemos diferenciado las voces con distintos colores, hemos “estilizado” y ordenado algunos fragmentos y hemos propuesto un orden de lectura que en todo momento puede ser reinterpretado por la persona lectora. En primer lugar, contextualizamos el proyecto *Envioletá* en su conjunto, para dar paso al análisis de dos de sus “cápsulas” o estancias, que pueden ser presentadas

Javiera de la Fuente es bailaora de flamenco, artista del movimiento e investigadora chilena afincada en Sevilla desde 2011. Su trabajo pone en diálogo el arte popular andaluz y sudamericano, y la creación contemporánea, siempre desde su principal lenguaje expresivo y formal, el flamenco. Ha creado el proyecto escénico *Envioletá* y su versión performática *Envioletá/un estudio*, así como la obra en proceso *Canto a lo Poeta*. **Fernando López** (Madrid, 1990) es bailarín, coreógrafo y filósofo. Doctor en Estética por la Universidad Paris 8-Saint Denis, compagina la actividad artística con la investigación académica y la enseñanza. Ha publicado, entre otros trabajos, *Historia queer del flamenco: desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco* (Egales, 2020), traducido en 2024 al francés (L'Arche) y al inglés (Michigan University Press).

de manera independiente y desde las que nos planteamos dos maneras de relacionarnos, en tanto que artistas, con el repertorio tradicional.

La primera manera de enfocar esa relación con la herencia cultural, la tradición y/o el repertorio, es trabajada a partir de la cápsula “La Zarzamora” y se vincula con el imaginario agrícola sobre la “recolección” (de músicas, de movimientos, de rituales e incluso de objetos “tradicionales”).

El segundo tipo de enfoque, que aparece lógica y cronológicamente en un segundo estadio de cansancio y/o hartazgo, tiene que ver con el oponerse a esa tradición, o lo que es lo mismo: ponerse frente a ella para mirarla desde un punto de vista exterior que nos permita posicionarnos respecto a la misma de un modo menos fusional y, tal vez, más poroso y abierto a otras referencias culturales. Para examinar este segundo enfoque, divagamos en torno a la cápsula “El Gavilán,” una anti-cueca,¹ antes de intentar “salir del texto” y, tal vez, de la problemática relación con la tradición y sus metáforas.

Para leer las palabras de Javiera de la Fuente, siga este color violeta.

Para leer las palabras de Fernando López, siga este color oliva.²

1. Acerca de *Envioletá*

“*Envioletá* es una serie de estados atravesados por la contradicción.”

Observación de Francisca Crisóstomo López,
baile y acompañamiento en *Envioletá*

Envioletá es un proyecto híbrido que pretende pensar, escribir y decir, danzar o mover, subvertir y entonar parte del legado poético, sonoro y performativo de la cantora chilena Violeta Parra quien, arraigada en la tradición popular, se dispara al futuro a mediados del siglo XX. Rescatamos una etapa oculta e iniciática

¹ La cueca fue declarada “danza nacional de Chile” en 1979 bajo la dictadura militar de Augusto Pinochet, aunque también se baila en otros países como Colombia, Perú, Bolivia y Argentina. Se trata de un baile de pareja suelta que data de finales del siglo XVIII y representa el asedio amoroso de un hombre hacia una mujer, caracterizándose coreográficamente por el uso de un pañuelo con el que ambos intérpretes juegan. Anónimo, “La cueca,” <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-93131.html>.

² La mezcla de nuestras voces es representada por este color, salvo que se indique lo contrario.

en que la Violeta,³ ahora sinónimo de chilenidad, se sumergiera en el mundo de la canción popular andaluza, el “género español” que recorriera Latinoamérica en los 40 y 50 en gran parte gracias al contundente éxodo republicano español que llegó al puerto de Valparaíso en 1939. En un constante entrar y salir de algunos de estos relatos, decimos que *Envioletá* es una serie de estados de contradicción, una forma de hacer y de estar que bebe y se aloja en Violeta Parra y el flamenco, indistintamente.

Mediante residencias de investigación y creación en España y Chile, y respetando un proceso de largo aliento, *Envioletá* se ha ido nutriendo de cada territorio y sus habitantes/artistas/circulantes de modo que cada cápsula que la conforma contiene múltiples voces y cuerpos, también las ausentes. Dado su carácter migratorio, *Envioletá* se sostiene en preguntas que seguirán siéndolo, por seguir abriendo todo tipo de constructo, desde sus propias grietas. Así, acaso, des-territorializa lo flamenco, lo chileno, lo identificable, loailable. En este sentido es una obra abierta, compuesta a partir de cápsulas que se sostienen en sí mismas como autónomas y a la vez, en relación con otras, adaptándose y bebiendo de cada contexto. Estas composiciones abiertas, a las que llamamos *Envioletá/un estudio*, fueron interpretadas en los siguientes lugares: Centro Federico García Lorca (Granada, 2022); Museo Reina Sofía (Madrid, 2022); Universidad de Talca (Chile, 2022); Museo Carmen Thyssen (Bienal de Málaga, 2023); Festival Wadi (Córdoba, 2023); Centro Cultural Ex Royal (Valparaíso, 2024).

A mí me interesaría lanzarte una pregunta muy básica: ¿por qué hacer un proyecto sobre Violeta Parra (o para qué)?

La Violeta y sus artes son siempre un canal con acceso a asuntos como tradición, artes populares, colonialismo-descolonización, memoria, vanguardia, márgenes, rupturas, política, poesía, feminismo, composición contemporánea, etc. Está llena de paradojas que reafirman y cuestionan todo esto, casi sin resolver, y es ahí donde más me interesa. Por supuesto hay algo de “identificación”... a nivel personal, desde mi adolescencia ha sido guía, compañía, maestra y a la vez, una constante intriga. Por eso, cuando se publicó la biografía de Víctor Herrero donde desarrollaba más que nadie la relación de la Violeta con el

³ En Chile, decimos “la Violeta” (antecediendo su nombre con un artículo) para referirnos a Violeta Parra con familiaridad y pertenencia incluso. Es como decir “nuestra Violeta.”

mundo popular andaluz, con Pedro G. Romero pensamos que era un hilo desde donde tirar, e imaginar.⁴ Según su investigación, que recoge testimonios de sus hijos y hermanos, Violeta Parra incursionó, estudió e interpretó con pasión y compromiso estilos como la zambra, el fandango, las sevillanas, o el pasodoble.⁵ En un contexto de encuentro e intercambio cultural entre el mundo republicano español asilado en Chile y el mundo popular urbano de Valparaíso y Santiago, Violeta destacó a nivel nacional en su interpretación de estas músicas, que a partir de los 50 renegó por verlas vinculadas al régimen franquista. En conversación con la investigadora Paula Miranda, coautora del libro *Violeta Parra en el Wallmapu*,⁶ ella me comentaba la importancia de seguir abriendo las posibilidades de relato en torno a Violeta, que mediante esta nueva ruta de investigación pudiéramos ir incluso más allá de Chile, lo popular-tradicional, lo biográfico, lo identificable. A partir de ahí, el trabajo ha sido profundizar y acotar las investigaciones a esa época y etapa vital y artística, justamente por desconocida y relacionada con mis propias experiencias y prácticas. Luego, al momento de componer cuerpo, movimiento, música, imágenes y escena, todos estos relatos han ido quedando atrás, más o menos lejos de la literalidad, como un espejo; pero vuelvo al principio, como un canal desde donde encontrarme o encontrarnos con el propio misterio, las propias batallas y contradicciones y paradojas. En definitiva, no es tanto un trabajo sobre Violeta Parra como un camino más que la Violeta abre en mí, en nosotras quienes seamos, en búsqueda —constante— de nuevos relatos propios y comunes, yendo a sus grietas y rebuscando ahí, en los silencios, en lo que es silenciado cuando se habla de flamenco, territorio, identidad, migración, colonialismo, cuerpo, movimiento. Hay una pulsión de resistencia en ella, en nosotras, y en todos estos materiales (como les llamamos

⁴ Víctor A. Herrero, *Después de vivir un siglo* (Editorial Lumen, 2017).

⁵ Herrero dice lo siguiente: “En los bares y restaurantes de Santiago comenzaron a oírse no sólo las canciones de la Guerra Civil, sino además los distintos géneros del folclore ibérico, desde el pasodoble y el fandango hasta el flamenco. Curiosamente la jota aragonesa guardaba similitudes con la cueca chilena. Y la jota andaluza incluía un zapateo que también se utilizaba en la cueca.” Herrero, *Después*, 80. Dicho repertorio se ampliaba con las importantes giras por Sudamérica de artistas como Carmen Amaya, Angelillo, Los Churumbeles o Gabriela Ortega, que de no llegar a Chile (lo más austral del continente), eran transmitidas por la radio o reproducidas en el cine. Dijo su hijo Ángel Parra: “Todos ellos fueron artistas que mi madre admiró con entusiasmo” (citado en Herrero, *Después*, 80).

⁶ Paula Miranda, Elisa Loncon y Allison Ramay, *Violeta Parra en el Wallmapu. Su encuentro con el canto mapuche* (Pehuén Editores, 2017).

ahora) que es verdaderamente fecunda. Una invitación a romper eso reconocido, hacerlo todo al mismo tiempo, sin consideración. Una rebeldía flamenca y Violeta que es motor vital, estimulación conceptual y, sobre todo, salvajismo corporeizado que desconfía de las estructuras de poder, llámese institución, orden social, capitalismo, tradición. Eso y recoger voces que desde el pasado cuentan otros cuentos, también de resistencia. Como aquella famosa cita, en que le piden un consejo para las nuevas generaciones de músicxs, la Violeta dice: “Que se sienten en el piano y destruyan la métrica, que griten en vez de cantar, que soplen la guitarra, que tañen la trompeta. Que odien las matemáticas y amen los remolinos... la creación es un pájaro sin plan de vuelo, que jamás volará en línea recta.”⁷

2. Re-colectar: Cápsula “La Zarzamora”

Aparentemente Violeta Parra fue pueblo por pueblo recogiendo los romances, poemas o cantares de los campesinos. También en la península tenemos este tipo de personajes “recolectores” que nos recuerdan la *Sammlung* heideggeriana,⁸ la cosecha del sentido. Pienso, dentro del flamenco, en alguien como Antonio Mairena⁹, apicultor de cantes, o en alguien como Juanjo Linares, que recogió, dentro del folklore, cantes y bailes en pueblos de diferentes regiones de España. Probablemente algunos los inventaron, como así existe la fundada sospecha de la soleá de Charamusco.¹⁰ Yo también lo habría hecho quizás.

⁷ Beatriz González Fulle, “Introducción,” en *Violeta Parra, 100 años. Cuaderno pedagógico* (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2017), 9.

⁸ Francisco Vidarte, “Heidegger. La lectura como reunión,” en *¿Qué es leer? La invención del texto en filosofía* (Editorial Tirant Lo Blanc, 2006).

⁹ En el caso del cantaor Antonio Mairena, recomendamos los siguientes trabajos: Francisco Aix García, *Flamenco y poder: un estudio desde la sociología del arte* (Fundación Autor, 2014); José María Bonachera, *La vida y la muerte de Antonio Mairena* (Pre-Textos, 2006); José María Bonachera, *Teoría y juego del mairenismo* (Editorial Renacimiento, 2015); Pierre Lefranc, *El cante jondo. Del territorio a los repertorios* (Universidad de Sevilla, 2001); Peter Manuel, “Composition, Authorship, and Ownership in Flamenco, Past and Present,” *Ethnomusicology* 54, no. 1 (2010): 106-35. Desde una perspectiva de género, añadiríamos mi libro, en el que se le dedica un capítulo desde el prisma de la orientación sexual. Ver Fernando López Rodríguez, *De puertas para adentro. Disidencia sexual y disconformidad de género en la tradición flamenca* (Egales, 2017), 49-53.

¹⁰ Pedro G. Romero recoge la disputa en torno a esta variante del cante por soleá como sigue: “Hay un caso ejemplar, esa polémica en torno a la soleá de Charamusco que tanto

Me reconozco en la investigación bulímica de estos artistas, en algo que Jacques Derrida llamó “mal de archivo” o “enfermedad de archivo” (y que aquí tendría la peculiaridad de que son los propios enfermos los que engendran y conservan su propio archivo).¹¹ El filósofo de la deconstrucción define del siguiente modo esta enfermedad:

Es arder de pasión. No tener descanso, interminablemente, buscar el archivo allí donde se nos hurta. Es correr detrás de él allí donde, incluso si hay demasiados, algo en él se anarchiva. Es lanzarse hacia él con un deseo compulsivo, repetitivo y nostálgico, un deseo irreprimible de retorno al origen, una morriña, una nostalgia de retorno al lugar más arcaico del comienzo absoluto.¹²

Esa faceta de recolectora es lo que más se conoce y valora de Violeta, desde ahí que es sinónimo de chilenidad. La cosa es que justamente esa etapa de recolectora fue posterior a lo que aquí se rescata y acota. Lo de Violeta de Mayo (su nombre artístico interpretando el “género español”) es una cosa todavía más extraña o difícil de explicar, porque su acercamiento al folklore andaluz fue antes que nada un consejo de su hermano Nicanor, luego de la llegada del barco Winnipeg gestionado por Pablo Neruda como Cónsul en Francia, con más de 2.000 migrantes republicanos españoles en 1939.

Al poco tiempo, Nicanor le aconsejó, en una también desconocida y renegada época lorquiana (Lorca que también fue un recolector, al igual que Nicanor), que estudiara e interpretara el repertorio español que empezaba a ponerse de moda, que eso iba a ser una buena oportunidad para retomar el canto y la guitarra después de una temporada dedicada a los cuidados de casa, marido e

gusta a la afición flamenca. Andrés Raya y otros buenos aficionados lo narran en sus blogs; José María Bonachera hace una interesante lectura en *La vida y la muerte de Antonio Mairena*. [...] Resulta que lo que resuena en esa soleá, el giro vocal que le da identidad, a esa y tantas otras, la soleá petenera, soleá apolá, soleá de Triana, soleá de Paquirri, soleá de El Fillo, etc., en fin, el rasgo musical primero lo encontramos en una petenera, de origen mexicano, que grabó El Mochuelo en cilindros de cera. Una petenera ni tan siquiera aflamencada, presentada como mera canción. Pepa Sánchez nos ha puesto en estos conocimientos, aunque Faustino Núñez ya había dado su aviso.” Pedro G. Romero, “El don de Enrique (I),” *CTXT*, 2 de febrero, 2015, <https://ctxt.es/es/20150122/culturas/63/flamenco-Enrique-Morente-obra-poética.htm>.

¹¹ Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, trad. Francisco Vidarte (Editorial Trotta, 1997).

¹² Derrida, *Mal*, 98.

hijos. Por supuesto hay una cosa práctica y de supervivencia importante ahí — buscaba independencia vital y económica — pero la manera en que la Violeta se relacionó con este mundo y repertorio, fue una manera que yo digo “envioletá,” es decir, visceral, pasional, irracional, obsesiva, comprometida, inmersiva, honesta, contradictoria. Quien dice “envioletá” dice “flamenca,” creemos algunas. Tras prepararse bien, se presentó en el teatro Baquedano de Santiago, donde ganó un concurso de canción española cantando “La Zarzamora,” aquella con la que años más tarde la comunidad LGTBQ+ despidiera a Lola Flores en su funeral. Dicho inesperado triunfo significó un cambio para toda la familia. A partir de ahí y durante diez años realizó giras por todo Chile con bastante éxito como Violeta de Mayo, acompañada de sus hijxs vestidxs de gitanxs, bailando farrucas y sevillanas y tocando las castañuelas.¹³ Un día vio bailar a La Chunga que estaba de gira y actuaba en Santiago, y entonces lo dejó. Tras una impresión que le quitó hasta el habla, consideró que no era posible hacer flamenco ni algún cante popular andaluz sin haber nacido y crecido en contexto cultural o territorial. Con el tiempo también entró en contradicción por cuanto la copla, Lola Flores y buena parte del género que interpretaba, se asociaban al fascismo de Franco, y entonces directamente renegó de todo aquello. Fue luego de todo esto que se volcó al campo chileno a recoger canciones y formas poéticas y musicales que consideraba de gran valor como para morir con sus ancianos intérpretes. Por supuesto que la Violeta fue una portavoz no elegida; de hecho, su autoconcepto de misionaria y canal de chilenidad es muy fuerte.

Realmente la idea que había detrás de mi imagen de la “recolección,” tiene que ver con el hecho de que recolectar es re-inventar: unx crea archivos seleccionando y ordenando las fuentes, cambiándolas sin darse cuenta (o queriendo hacerlo de manera consciente) y, por tanto, esa labor creativa cortocircuita la imagen agrícola de la artista: aquí la semilla plantada, el fruto “recogido” y el fruto “cocinado” no coinciden porque hay todo un proceso de transformación que cambia la naturaleza de esos archivos, músicas, textos, etc. “Recoger” es (re)inventar lo que se recoge.

¹³ Herrero, citando a Karen Kerschen, observa que “[e]l éxito catapultó a todo el hogar a una intensa inmersión en la cultura española. [...] Violeta escribió un propio musical sobre la corrida de toros y les dio el papel de jóvenes gitanos a sus dos hijos, que bailaban al ritmo de la guitarra española de su madre.” Herrero, *Después*, 81.

Por otro lado, leyendo los apuntes que me regalas de la biografía de Violeta, me resuena la idea de la “contradicción,” y pienso que ella parecía convivir con sus contradicciones internas hasta que eran demasiado fuertes o evidentes y ella decidía dar un volantazo y cambiar de rumbo (como le sucedió tras ver bailar a La Chunga o incluso con su propio suicidio...). Si lo he interpretado bien esto sería un gran signo de valentía y honestidad puesto que hay gente que es capaz de ponerle la sordina a esas contradicciones internas y convivir con ellas durante décadas sin hacer ningún tipo de cambio en su vida.

Esto me hace reflexionar sobre esos momentos de “volantazo y cambio de rumbo” en mi vida artística y en cómo la necesidad de trabajar ha ralentizado a veces algunos de ellos (por ejemplo, llevándome a seguir bailando flamenco tradicional durante más tiempo del que yo habría necesitado, no tanto por el propio flamenco en sí mismo sino por lxs compañerxs de profesión, el tipo de público, el contexto de las actuaciones, el tipo de programadores, los valores artísticos y políticos en juego, etc.).

De hecho, ahora mismo me pregunto si verdaderamente he “cambiado de rumbo” o más bien he dejado morir aquello que no deseaba seguir haciendo, como quien deja de regar una planta hasta que se seca y, ya cadáver, la tira a la basura sin ningún tipo de tristeza porque no hay nada vivo que sobreviva en ella.

Me pregunto también por el grado de intensidad de esas contradicciones para que dejen de ser “vivibles” y nos obliguen a movernos en otra dirección, casi como en una coreografía en la que unx avanza contra su propia sombra hasta que ésta se vuelve demasiado grande y nos hace girar (pienso en *Fenomenología Queer* de Sara Ahmed, que estuve releendo ayer, y en cómo define los desvíos espaciales de las personas que no seguimos una vida recta o *straight*¹⁴).

Rescato por encima y antes de profundizar, esa idea de orientación que sitúa el cuerpo, el espacio y el movimiento, sus posibilidades y formas de desplazamiento, en el centro de muchos asuntos, entre ellos el de identidad y el de producción artística, simbólica y cultural. En este sentido, el flamenco anclado a un territorio y una cultura, y la cueca o la Violeta entendidas sólo en relación a Chile, son premisas tan erróneas como infértiles.

¹⁴ Sara Ahmed, *Fenomenología Queer: Orientaciones, objetos, otros*, trad. Javier Sáez del Álamo (Bellaterra Edicions, 2019).

En cuanto nombramos/describimos/delineamos algo, esto desaparece. Lo que continúa siendo es para mí, lo que interesa. Por eso han sido el flamenco y la Violeta desplazados en *Envioletá*, este desplazamiento para mí es una forma de continuar haciendo, de continuar siendo cuerpo flamenco y “envioletao” a la vez.

Te he comentado todo esto porque es parte de nuestra cápsula “La Zarzamora,” aunque como te decía, estas anécdotas fueron quedando en una capa bastante profunda o trasera en la concepción escénica o performática. Sin embargo, creo que la escritura será una buena forma de recoger estas referencias y profundizar en uno de los aspectos más desconocidos del mundo Violeta que es mucho más que la recolectora. De hecho, ahora que lo mencionas, las referencias musicales de Violeta que recogemos y desestructuramos en *Envioletá* son sus composiciones más tardías, es decir, las que aparecieron después de todo ese trabajo de archivo, y que quedaron en la historia de la música latinoamericana como unas bases “envioletás” para crear de manera contemporánea, hasta vanguardista. “El Gavilán” es una muy elaborada anti-cueca, “Run run se fue pal norte” y “Qué he sacado con quererte” son composiciones originales de una etapa posterior. Son verdaderas formas nuevas, una revuelta de ese archivo que ella misma generó.

[Vídeo “La Zarzamora”: <https://vimeo.com/1085470847>]

3. Ante-ponerse: cápsula “El Gavilán”

“El Gavilán” es una de las composiciones más experimentales que nos dejó Violeta Parra. Son aproximadamente 12 minutos de anti-cueca, un género inventado por ella y su hermano Nicanor (el anti-poeta), una actualización o personalización de la cueca, música y danza de pareja tradicional chilena por excelencia. Tanto la cueca como la anti-cueca tienen sus raíces en músicas y danzas de origen africano (llegados en tiempos de colonia por la esclavitud), indígena (principalmente mapuche), árabe, y andaluz (principal migración ibérica en Chile). Imaginamos una forma de abrir esta composición, analizarla y jugar con ella, despiezarla y potenciar sus bucles, sus rupturas, aprovecharlas y desarrollar nuestro propio Gavilán.

En *Envioletá*, la cápsula “El Gavilán” ha sido interpretada con guitarra y cante, y bailada en “paso a dos” con la bailarina Francisca Crisóstomo, casi como un imposible, de una manera utópica. También lo he interpretado como

un solo de baile, una especie de cueca bailada con mantón de manila. La composición se impone de una forma tan radical que apenas hemos querido sumar información coreográfica, hasta ahora sólo hemos dejado que sostenga nuestro vuelo. Ante la perplejidad que provoca su escucha, nos asombra al mismo tiempo reconocernos en ella. Por una cosa dramática, es la única canción/composición que hemos conservado literal. Así, hemos percibido la reacción de los diferentes públicos en Francia, España y Chile, tan diversas como extremas. Hay quienes han decidido abandonar su escucha y se han retirado del recinto, hay quienes nos han agradecido “imponer” su escucha desde la escena, rescatarla de una especie de olvido por incómoda y difícil de asimilar, a la vez que emocionante y genial.

Según palabras de Violeta, “El Gavilán” es la promesa de una danza; fue compuesto a modo de ópera popular en Chile para un ballet que nunca lo bailó.¹⁵ Demasiado vanguardista para la época, actual para la nuestra. Nos proponemos tímidamente asumir esa promesa, aun conservando el carácter de ilusión, de atención al presente (lo que aparece en el momento, la improvisación) y a lo venidero, unas relaciones que se aproximan entre el flamenco y sus extensiones territoriales y temporales, sus pasados y su futuro, sus nuevos sonidos, sus nuevos cuerpos.

Es una invitación a subvertir el “canto nacional” chileno, dominarlo técnica y estéticamente hasta el punto de hastío en que vacía, una expresión ha de mutar para sobrevivir.

[Vídeo “El Gavilán”: <https://vimeo.com/1085471143>]

Violeta Parra, entonces, no se limita a “recoger para dar”¹⁶ o a ser una portavoz no elegida de la cultura del pueblo. También es (o se acaba convirtiendo) en alguien que hace anti-folclore chileno, anti-cuecas: recordemos que “anti” etimológicamente quiere decir “colocarse delante,” “o-posicionarse,” y esto es curioso porque, más allá de la anécdota filológica, implica un movimiento que nos lleva a “salirnos” del folclore (porque estábamos en él o éramos él) y a mirarlo

¹⁵ Mario Céspedes, “Entrevista a Violeta Parra en Radio Universidad de Concepción,” 5 de enero, 1960, <https://www.youtube.com/watch?v=NAPmZNdd2tg>.

¹⁶ Isabelle Launay, “Recoger para dar: de la recolecta etnográfica en tiempos de revolución... al escarbado poético en tiempos de crisis. *Los Serrenhos del Caldeirão, ejercicios de antropología ficcional* de Vera Mantero (2012),” trad. Fernando López Rodríguez, en *La investigación en danza 2018*, VV.AA. (Mahali, 2018), 471-476.

de frente. Mirar algo de frente, como el reflejo de un espejo, no es lo mismo que serlo, que encarnarlo: hay un ejercicio de desposesión que otorga instantáneamente un cierto grado de perspectiva, porque mirando de frente y a cierta distancia logramos ver aspectos que antes no veíamos, cuando encarnábamos algo (el folclore) tan de cerca que no solo era algo “nuestro” sino que era una parte de nosotros. Anti-folclorizar no es quizás oponerse en un sentido maniqueísta al folclore, sino colocar el cuerpo y la mente en un lugar que nos permita apreciar sus matices, sus brillos y sus sombras. Es también, en algún sentido, mirarnos a nosotros mismos como si fuéramos un reflejo, un holograma o una aparición, para jugar a observarnos como nos miran los otros, para reconocer de golpe aquello que por costumbre pasaba desapercibido.

En lo que atañe al flamenco, este concepto de anti-cueca me recuerda menos al movimiento anti-flamenquista, que efectivamente caricaturiza, denuncia y rechaza el flamenco, que a otras etiquetas estéticas como el “ex-flamenquismo” formulado por Niño de Elche y todas las etiquetas estéticas con las que se ha autonombrado, desde al menos la década de 1990, el flamenco con apellidos¹⁷: flamenco nuevo, flamenco fusión, flamenco contemporáneo, flamenco abierto, flamenco inclusivo, flamenco queer, etc.

Con sus irreductibles diferencias y sus diversos planteamientos estético-políticos (a veces antagónicos), estos artistas encaran el flamenco para mirarlo con otros ojos (tal vez porque se vieron obligados a “salirse del flamenco” por presión de la comunidad o por interés propio). Al hacerlo, sin embargo, no dan la espalda al flamenco y escasas veces se marchan a descubrir otros mundos; y cuando lo hacen, siempre regresan como atraídos por la naturaleza imantada del origen. Los anti-flamencos se posicionan frente al flamenco pero permanecen embelesados como fieles exégetas, permanentes regurgitadores del canon músico-coreográfico o eternos quejicas en invariable estado de protesta. Así, los anti-folcloristas y los anti-flamencos saltan (o caen) fuera del flamenco, pero nos quedamos en su dintel sin marcharnos nunca: el negativo del folclore también es folclore; el negativo del flamenco también es flamenco; invertir los valores mantiene la vigencia de los mismos, aunque sea cabezabajo y colgando por los pies.

¹⁷ Fernando López Rodríguez, “El surgimiento del baile flamenco contemporáneo. Historia y debates estéticos (1990-2008),” en *La investigación en danza 2020*, VV.AA. (Mahali, 2020), 111-9.

Es muy interesante y cierto. Si observamos quienes más han encarnado el flamenco, han sido, al tiempo, revolucionadores. Rápidamente pienso en La Niña de los Peines, Manolo Caracol, La Chana, Camarón, Paco De Lucía, Enrique Morente. Fernanda Romero identificada con toda su simbología y salvajismo gitano pero también buscando la liberación de la mujer; Israel Galván rebelado ante su destino de promesa del baile tradicional siendo casi un niño; hasta Milagros Mengíbar, que alza el vuelo de su bata de cola, y la revolucionaria Carmen Amaya, ¡por supuesto! Son todas, en distintos grados y maneras, desobedientes. Muchas de nuestras referencias, esas que hoy se citan como repertorio o archivo (Antonio el Bailarín, Manuela Carrasco, Mario Maya) han “re-inventado,” es decir, subvertido el espejo del folclore para devolver un nuevo reflejo, o más bien mostrarnos su reverso (¿oscuro?). Claro que en su quehacer creativo hacían su trabajo, pero también exploraron los límites técnicos y formales, y los traspasaron abriendo camino. Ese abrir camino es para mí, indiscutiblemente, en referencia —aunque sea en negación u oposición— a los pasos andados. Como dice Isabel de Naverán, “[b]ailar puede ser leído como un acto que dispone los cuerpos al contagio, a la ruptura de la continuidad establecida y a la transformación microscópica, celular.”¹⁸ La danza y el flamenco no entendidos como espacios de afirmaciones identitarias, estáticas, sino como cuerpos constantemente migratorios. Me pregunto y te pregunto: ¿Necesitamos negar algo para sentirnos libres bailando, haciendo? ¿El reverso del espejo es la falta de identificación con nuestro medio o entorno? ¿Su sinsentido? ¿Una necesidad vital, visceral, que arranca desde el deseo? ¿El flamenco, como un arte más, tiene la condena de repetirse infinitamente y autocopiarse o la obligación de rebuscarse —hacia dentro, hacia atrás— para continuar andando el camino de la creación, de la inspiración, del manoseado duende? (Rocío Molina, Eva Yerbabuena, Vicente Escudero, Belén Maya, Antonia Mercé.) ¿Sería una cosa de ecología esta selección de lo que sobrevive en el flamenco, para hacerlo sostenible? Para mí, la pregunta sería: ¿cómo podemos crear reconociendo los márgenes de un territorio y sus relatos para ser atravesados por estos márgenes? De todas maneras, pienso: no temamos, bailar es siempre una imagen fugitiva.

Creo que en muchos casos estas transformaciones del repertorio se han producido de manera orgánica, en base a los propios procesos creativos de cada

¹⁸ Isabel de Naverán, *Envoltura, historia y síncope* (Editorial Caniche, 2021), 43.

artista. Cuando alguien crea, aunque sea dentro de un dispositivo escénico muy sencillo (como puede ser un café cantante o un tablao) necesariamente transforma el material musical y coreográfico, sin que necesariamente exista una voluntad de ruptura: simplemente genera una respuesta artística a una pregunta (un deseo, una idea, una narración o una simple secuencia de movimientos).

Digo esto porque creo que, en la mayor parte de los casos, los artistas no tenían en mente “revolucionar” nada: simplemente hacían su trabajo creativo. Los términos de “revolución” o de “renovación” aparecen a posteriori como etiquetas propuestas por aficionados, críticos, especialistas o historiadores, que tratan de evaluar el acontecimiento escénico por comparación con la imagen (necesariamente imprecisa y sesgada) que ellos tienen (utilizo el masculino *ex profeso* y no como género neutro) de la Historia del Flamenco.

Así, la tarea compositiva (es ahí donde yo encuentro que el término de “ecología creativa” que mencionas adquiere todo su sentido) deja de ser concebida como algo orgánico y pasa a ser entendida como algo que se relaciona, desde la ruptura radical o la renovación conservadora (el “centro” político-estético), con los códigos previos.

Esto presupone, además, una creencia en que esos códigos previos efectivamente existen como algo cristalizado y definitivo, cosa que sabemos completamente falsa, incluso cuando los propios artistas afirman estar interpretando un canto o un baile “tal y como lo aprendieron de sus padres o sus abuelos,” puesto que en dicho proceso de aprendizaje y reiteración ya opera todo un conjunto de micro-ajustes y variaciones que, sumados los unos a los otros, producen grandes diferencias que no son meramente interpretativas, sino que tocan el hueso de la estructura musical y coreográfica, es decir, el proceso mismo de repetir(se) se produce a través de un cambio y una variación sobre la que no tenemos, artísticamente hablando, ningún tipo de control.

El canon, por tanto, no deja de ser el efecto óptico (¿miope?) provocado por una fantasía de control sobre el devenir de las formas artísticas que, para mantener su sensación de orden, reduce el horizonte movable a los márgenes de una imagen fija; mapa que termina por confundir con la realidad misma. Esta suerte de miopía estética, además, solo puede generar una nostalgia permanente (que otro filósofo, Michel Bernard, califica como “perversa”, en el sentido de “patológicamente ensimismada”¹⁹) dado que la realidad nunca acierta a

¹⁹ Michel Bernard, “Le désir de mémoire ou les effets pervers de la nostalgie,” en *De la création chorégraphique* (Les Presses du Réel, 2001).

corresponderse plenamente con esa imagen mental cristalizada (y que ellos confunden con un “pasado” que, sin lugar a dudas, fue mucho más amplio, rico y diverso de lo que cabe en una postal).

A mí, como artista, me aburre soberanamente la “pulsión de repetición” con la que se reactivan todos los debates relativos a esta cuestión (formulados en términos de “respeto beato” a las formas sucesivamente consagradas de artistas que, como tú misma apuntas, fueron considerados como “revolucionarios rompedores” en un primer momento). Me aburre, en el peor de los sentidos del término, porque nos impide hablar de muchas cosas valiosas que suceden en el acto artístico, y porque nos remiten constantemente a un paternalismo soez según el cual los artistas PODEMOS crear pero DEBEMOS seguir mamando de la teta desgastada de lxs maestrxs: no conozco, sin embargo, a un artista o a un investigador más mamón que yo... literalmente.

Como investigador, además, el debate no solo me aburre sino que me preocupa porque hace de la investigación sobre el flamenco un tipo de conocimiento estéril, convirtiendo la Academia en una Escuela Funeraria que solo se relaciona con cadáveres a los que no pretende diseccionar sino simplemente venerar (contando anécdotas jocosas sobre sus vidas o reproduciendo sin análisis sus archivos audiovisuales), generando así una permanente atmósfera de velorio suspirante y cariacontecido.

4. La tradición, más allá de las metáforas

“Un flamenco envioletao sería aquel que arraigado en la tradición, desde dentro y el fondo, encontrará la manera de extralimitarlo,” escribe e intuye Javiera de la Fuente: *arraigo* quiere decir “tener o echar raíces,” no salir andando, viajando en busca de aventuras.

¿Cómo marcharnos, entonces? ¿Cómo soltarnos definitivamente de aquello que un día consideramos nuestra identidad y ahora menos un lugar de “eterno retorno” que un “día de la marmota” o la enésima ocurrencia de un evento traumático invocado por nuestra “pulsión de repetición”?²⁰

²⁰ Opongo aquí, de manera muy poco técnica, el concepto nietzscheano largamente discutido y nunca del todo esclarecido de “eterno retorno,” según el cual la realidad se repite difiriendo y coincidiendo consigo misma en un mismo gesto, a la noción freudiana de “pulsión de repetición,” que hace referencia a la tendencia psicológica a repetir eventos traumáticos con los que, de alguna manera, terminamos por identificarnos y experimentando en su recurrencia un cierto placer.

Pienso en este mal de archivo en relación con la explicación que da Freud acerca del origen anal del capitalismo, como sistema económico engendrado en el movimiento involuntario del cierre de esfínteres para evitar dejar ir aquello que, aunque nos sobra, no queremos perder: las heces como origen de la noción de propiedad.

Pienso, en contraposición, en la apertura de esos mismos esfínteres, en mi deseo de soltar, de dejar ir, de abrir y en lo difícil que a veces me resulta, a pesar de la plenitud que me genera cada vez que así sucede.

En contraposición a estos artistas con complejo de Diógenes (con los cuales me identifico casi plenamente) hablo con Kevin André Magné (@kevinmagne), ex-bailaor de flamenco y bailarín en tiempo presente, artista pluridisciplinar y curador de tres ediciones del encuentro de flamenco experimental Aullidos en Chile: me confiesa que tuvo que soltar el flamenco para poder hablar de otras cosas, para poder investigar y ahondar en otras prácticas artísticas que también le interesaban.

“Ya había experimentado muchas cosas en el flamenco y el siguiente paso habría sido marcharme a España.” Frente a esto, la decisión fue quedarse en Chile para continuar trasteando con otras posibilidades de lo artístico que requerían un tiempo, energía y espacio que el flamenco debía liberar.

Me lo cuenta en el Parque Italia de Valparaíso, donde tiene lugar un encuentro nocturno titulado “Memorias de revueltas. Conmemoración por la reparación histórica,” organizado por LesboTransMarika de Valparaíso y definido como “Variété + Micrófono Abierto,” lo que me recuerda a los subtítulos infinitos y extremadamente creativos de decenas de libretos de obras musicales de principios del siglo XX que acumulé para llevar a cabo mis investigaciones sobre la farruca y el garrotín.

En este encuentro Kevin “toma el micro” para llevar a cabo una performance sobre su propia vivencia del VIH y esa performance acoge la rítmica de un bote de pastillas antirretrovirales convertido en sonajero; acoge la palabra poética y la experiencia vivida; acoge la danza y el lipsing, y acoge una eucaristía en la que el artista machaca parte de su medicación y la ofrece a los/las/les asistentes, quienes ingieren la medicación dando un trago a una petaca de whisky que acabamos de comprar en una botillería cercana.

Ni rastro de flamenco. Pero, ¿cómo hablar del VIH por soleá? ¿Es necesario recurrir constantemente a referentes flamencos para ligar nuestras cuestiones de interés y nuestras experiencias vividas a una identidad de bailaores de la que nos cuesta desprendernos? ¿Podemos dejar aparcado el flamenco en un

cuartito (bien aireado y acondicionado) y regresar a él solo cuando lo necesitemos, cuando nos necesitemos? ¿Cómo soltar para hacer espacio a cosas que todavía ni siquiera nos atrevemos a imaginar? ¿Cómo permitir una exfoliación parcial o total, transitoria o definitiva, en lo más profundo de nosotros mismos?

Se trata quizás de abrir el culo, de soltar los esfínteres, de dejar ir, de desprenderse, de dejarse penetrar por el ahí-afuera, por la vida que nos desborda; se trata de guardar el archivo muy bien etiquetado en el fondo de un armario para poder recurrir a él cuando nos sea necesario pero sin tener que mostrarlo constantemente en un lugar prominente del salón, viéndolo cada día y teniendo que comentarlo cuando nos llegan visitas a casa y nos sentimos obligados a explicar su origen y razón de ser.

Se trata quizás de soltar la identidad, de soltar la Cueca y la anti-Cueca, Chile y España para no ser pro-nada pero tampoco anti-nada. Dejar de afirmar(nos) para que podamos relacionarnos con el flamenco y el resto de aspectos de nuestra vida de una manera un tanto más libre, sin llevar a cabo procesos de investigación creativa que nos devuelvan siempre a casa con independencia (o con indiferencia) de lo que suceda en el camino y que eventualmente pudiera redirigirnos hacia otros lugares y destinos.

En mi experiencia, el flamenco sigue siendo un código útil, un lenguaje de signos eficientes que no necesariamente significan, más bien nos dan la posibilidad de evocar y encarnar una diversidad de asuntos, por qué no, el VIH. No hablo de volver a los y las referentes, sino a esos códigos del lenguaje que han sobrevivido, una especie de selección colectiva de imágenes.²¹ Ese flamenco que es al tiempo la enfermedad y la cura, el veneno y la medicina,²² sigue siendo en mi

²¹ Rescato la reflexión de Andrea Soto Calderón sobre las ideas de Georges Didi-Huberman acerca de la imagen como estructura de representación que puede ser “desgarrada,” es decir, una estructura abierta: “[l]evantar las imágenes desde sus supervivencias, los tiempos y experiencias que ellas acumulan, así como los gérmenes de nuevas imágenes que anidan.” Ver Andrea Soto Calderón, *La performatividad de las imágenes* (Ediciones Metales Pesados, 2020), 48. Estas ideas de desgarre y de supervivencia son aplicables a todo lenguaje formal, hasta el más cotidiano. Lo son a una idea de “selección natural colectiva” atribuible al conocimiento popular que también constituye al flamenco.

²² El filósofo Jacques Derrida también juega con el doble sentido de la palabra *pharmakon* en su texto “La farmacia de Platón,” para retomar el uso que de ella hace el propio

cuerpo y en mi forma de hacer —de habitar, de relacionarme, de pensar, de sentir—, un medio que contiene los materiales que necesito y manipulo en escena, en el estudio, en la vida. El flamenco, insisto, como metodología. Volviendo al mal de archivo, si hemos recogido pasos, estilos, palos, repertorios, formas sin fondo, fondos sin formas, lo que podemos hacer sin decidir si hacemos flamenco o no, es ir a esos cajones aireados y escoger para crear, con más o menos libertad.

Te diría con muchísima libertad, en tanto que entiendo el flamenco como un arte fundado y atravesado por la otredad, a nivel espiritual —las búsquedas en el alma, más allá de intelectualidades y formalidades— y a nivel sociopolítico.

Platón en el diálogo *Fedro*. Ver Jacques Derrida, “La farmacia de Platón,” en *La diseminación*, trad. José Martín Arancibia (Editorial Fundamentos, 1995).

En dicho contexto la medicina y el veneno no son presentados como dos sustancias que puedan distinguirse en esencia, sino como un mismo y único “fármaco” cuyos efectos, beneficiosos o perjudiciales, dependen de su dosis y contexto de uso. Así también podríamos retomar la imagen que Javiera proporciona para pensar el flamenco, entendiendo su uso creativo excesivo como algo que puede empachar hasta tornarlo indigesto, o como un vehículo de salud.

Todavía menos anecdótico resulta estar aquí hablando del flamenco como algo sanador y/o emponzoñador cuando este texto se titula “La tradición y sus metáforas,” en clara referencia al famoso texto que Susan Sontag escribió en 1978 mientras se trataba de un cáncer. En *La enfermedad y sus metáforas* (Taurus, 1996), Sontag nos insta a pulverizar el imaginario que responsabiliza a las personas enfermas de sus propias enfermedades, entendidas éstas como síntomas somáticos de determinados bloqueos psico-comportamentales: son las metáforas, tal vez, lo que de la enfermedad más nos enferma, lo que más nos irrita y lo que más nos des-empodera, puesto que nos responsabilizan de un proceso de deterioro físico que, si bien puede ser el resultado de una multiplicidad de factores psicosomáticos, está lejos de ser sanado con un simple cambio de actitud o por efecto mágico de la voluntad.

Las metáforas nos ayudan a pensar ciertas realidades pero también nos impiden ver claramente otras. Así sucede también, quizás, con las metáforas a través de las cuales nos relacionamos con la “tradición,” y para cuyo malestar el flamenco mismo puede ser utilizado, en determinada posología y combinación, como adecuada medicina: son tal vez las metáforas sobre la tradición lo que de ella más nos enferma; la raíz como metáfora botánica del origen fantaseado; el acto de mamar como metáfora maternal del aprendizaje y la relación extractivista del pasado como “fuente”; la “pureza” como metáfora virginal de la mimesis perfecta; el “respeto” como metáfora ético-religiosa para relacionarse con el canon; la “recolección” como metáfora agrícola de la investigación; y los conceptos de “ruptura” y “revolución” como metáforas agresivas del acto creativo... ¿Y si el flamenco pudiera sanar la tradición (o sus metáforas), inyectándose a sí mismo la dosis adecuada de las sustancias que mejor lo definen —el inconformismo y la mirada única de cada intérprete para cuya descripción (todavía) no existen metáforas?

Ese archivo incluye la resistencia a hegemonías raciales, coloniales, espirituales, patriarcales, capitalistas. En este punto diría que el flamenco es una acumulación y selección de esos códigos que no podemos definir, por tanto no podemos siquiera oponernos, más que como ejercicio. Y volviendo a la metáfora que acuñamos al principio de esta conversación, recuerdo un artículo de Ursula K. Le Guin sobre los relatos trascendidos en torno al héroe (hombre cazador, guerrero, violador, creador, que utiliza lanza o espada, que fabrica y lanza bombas) y las preferibles personas, palabras, mitos, tradiciones que cuentan los relatos de la vida cotidiana y trascendente, recogidos por mujeres en una canasta, una bolsa, un continente.²³ Si traemos esta metáfora aquí, no importa tanto lo que héroes, creadores, bailarines cuente como si lo que cuenta tiene relación con la existencia, y esos relatos están recolectados en la cesta de las artes tradicionales también. En ese sentido, no evitaría pasar por ahí a recoger lo que otras antes que yo han necesitado inventar, han escogido de las que fueron para seguir bailando en el presente, de forma sincera y fiel a sí mismas antes que todo. En esto consiste el ejercicio de ir más allá, de liberarnos como dices, llevarnos fuera del margen que en cada tiempo se va redefiniendo, y hacerlo transitar constantemente, de cuerpo en cuerpo, de sonido en sonido. Claro que hemos de soltar la identidad, por ser una construcción más, como el tiempo o la ciencia. Si lo entendemos así, como un juego con sus reglas y trampas, conscientes de su ficción, podremos viajar lejos y libres, y si volvemos a casa, seremos siempre otros/las que vuelven.

Bibliografía

- Ahmed, Sara. *Fenomenología Queer: Orientaciones, objetos, otros*. Traducido por Javier Sáez del Alamo. Bellaterra Edicions, 2019.
- Aix García, Francisco. *Flamenco y poder: un estudio desde la sociología del arte*. Fundación Autor, 2014.
- Anónimo. "La cueca". <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-93131.html>.

²³ Ursula Le Guin, "The Carrier Bag Theory of Fiction," en *Dancing at the Edge of the World: Thoughts On Words, Women, Places* (Grove Press, 1989).

- Bernard, Michel. "Le désir de mémoire ou les effets pervers de la nostalgie." En *De la création chorégraphique*. Les Presses du Réel, 2001.
- Bonachera, José María. *La vida y la muerte de Antonio Mairena*. Pre-Textos, 2006.
- Bonachera, José María. *Teoría y juego del mairerismo*. Editorial Renacimiento, 2015.
- Céspedes, Mario. "Entrevista a Violeta Parra en Radio Universidad de Concepción." 5 de enero, 1960. <https://www.youtube.com/watch?v=NA-PmZNdd2tg>.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Traducido por Francisco Vidarte. Editorial Trotta, 1997.
- Derrida, Jacques. "La farmacia de Platón." En *La diseminación*. Traducido por José Martín Arancibia. Editorial Fundamentos, 1975.
- González Fulle, Beatriz. "Introducción." En *Violeta Parra, 100 años. Cuaderno pedagógico*, ed. Beatriz González Fulle. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2017.
- Herrero, Víctor A. *Después de vivir un siglo*. Editorial Lumen, 2017.
- Launay, Isabelle. "Recoger para dar: de la recolecta etnográfica en tiempos de revolución... al escarbado poético en tiempos de crisis. *Los Serrenbos del Caldeirao, ejercicios de antropología ficcional* de Vera Mantero (2012)." Traducido por Fernando López Rodríguez. En *La investigación en danza 2018*, VV.AA. Mahali, 2018.
- Le Guin, Ursula K. "The Carrier Bag Theory of Fiction." En *Dancing at the Edge of the World: Thoughts On Words, Women, Places*. Grove Press, 1989.
- Lefranc, Pierre. *El canto jondo. Del territorio a los repertorios*. Universidad de Sevilla, 2001.
- López Rodríguez, Fernando. "El surgimiento del baile flamenco contemporáneo. Historia y debates estéticos (1990-2008)." En *La investigación en danza 2020*, VV.AA. Mahali, 2018.
- López Rodríguez, Fernando. *De puertas para adentro. Disidencia sexual y disconformidad de género en la tradición flamenca*. Egales, 2017.
- Manuel, Peter. "Composition, Authorship, and Ownership in Flamenco, Past and Present." *Ethnomusicology* 54, no. 1 (2010): 106-35.
- Miranda, Paula, Elisa Loncon y Allison Ramay. *Violeta Parra en el Wallmapu. Su encuentro con el canto mapuche*. Pehuén Editores, 2017.
- Naverán, Isabel de. *Envoltura, historia y síncope*. Editorial Caniche, 2021.
- Romero, Pedro G. "El don de Enrique (I)." *CTXT*, 2 de febrero, 2015. <https://ctxt.es/es/20150122/culturas/63/flamenco-Enrique-Morente-obra-poetica.htm>.

- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*. Traducido por Mario Muchnik. Taurus, 1996.
- Soto Calderón, Andrea. *La performatividad de las imágenes*. Ediciones Metales Pesados, 2020.
- Vidarte, Francisco. "Heidegger. La lectura como reunión." En *¿Qué es leer? La invención del texto en filosofía*. Editorial Tirant Lo Blanc, 2006.



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike International 4.0 License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>; or, (b) send a letter to Creative Commons, 171 2nd Street, Suite 300, San Francisco, California, 94105, USA