



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Repositorio de investigación y educación artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

**ESCUELA NACIONAL DE DANZA
“NELLIE Y GLORIA CAMPOBELLO”**

FLAMENCO E IDENTIDAD

TESINA

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN EDUCACIÓN DANCÍSTICA
CON ORIENTACIÓN EN DANZA ESPAÑOLA**

**PRESENTA:
MARIANA JIMÉNEZ RAMOS**

**ASESOR: LIC. MIGUEL ÁNGEL PÉREZ
CO ASESORA: MTRA. MARIANA LANDA REDONDO**



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Cómo citar este documento: Jiménez Ramos, Mariana. (2018). *Flamenco e identidad*. Tesina de licenciatura. México: SC/INBAL, ENDNGC.

Descriptorios temáticos: identidades del flamenco.



INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA

ESCUELA NACIONAL DE DANZA
"NELLIE Y GLORIA CAMPOBELLO"

"FLAMENCO E IDENTIDAD"

TESINA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN EDUCACIÓN DANCÍSTICA CON
ORIENTACIÓN EN DANZA ESPAÑOLA

P R E S E N T A

MARIANA JIMÉNEZ RAMOS

ASESOR: LIC. MIGUEL ÁNGEL PÉREZ VARGAS
CO ASESORA: MTRA. MARIANA LANDA REDONDO

MARZO 2018

Ciudad de México, a 18 de diciembre de 2017.

**JESSICA ADRIANA LEZAMA ESCALONA
DIRECTORA DE LA ESCUELA NACIONAL DE DANZA
NELLIE Y GLORIA CAMPOBELLO
P R E S E N T E**

Por este medio le informo que Mariana Jiménez Ramos, egresado de la escuela a su cargo, con la Orientación en Danza Española, concluyó su trabajo recepcional de Tesina titulado “***Flamenco e Identidad***” el cual fue realizado bajo mi asesoría.

En vista de que este proyecto cumple con los requerimientos metodológicos y de contenido especificados en el reglamento de la escuela, doy mi visto bueno para que los interesados continúen con los trámites correspondientes al proceso de titulación.

Sin otro particular, quedo de usted.

A T E N T A M E N T E

Agradecimientos

A la vida por haberme llevado por éste camino, y traerme hasta aquí.

A mi familia: mi madre Etelvina, mi padre Norberto y mis hermanos Norberto y Gabriel, por su amor incondicional, y por ser el mejor hogar que pude tener.

A mis amigos y compañeros de carrera, porque fueron mi día a día, mis cómplices, y un motor para seguir en el camino de la danza y la docencia.

A mis asesores Miguel Ángel Pérez y Mariana Landa, por su infinita paciencia, por respetar éste proceso y por encauzarlo.

A mis queridos maestros de ésta Institución: Mariana Landa, Gabriel Blanco, Omar Moreno, Christa Ledías, María Eugenia Acuña, Rocío Range, Paloma Macías, Karime Ruiz, María Elena Anaya y Olinka Trueba, por haberme brindado las herramientas para andar éste camino, por sus consejos y por siempre escuchar ¡Gracias!

A mis profesores de CEDART, por ser una piedra angular en mi formación escolar y personal.

A Gabriel Blanco y Ricardo Rubio, por compartirme un poco de su conocimiento.

A mis entrañables amigos, Eva Fuentes, Nadia Virgilio y Pedro Rocha, por siempre creer en mí.

“El flamenco te exige la disciplina de ser tú,
no puedes bailar flamenco sin acercarte a ti”.

- Ricardo Rubio

Índice

Introducción	1
1. Las identidades del Flamenco	4
1.1 Etimología del Flamenco	4
1.2 La multiculturalidad en el origen del Flamenco	7
1.2.1 Raíz judía	7
1.2.2 Raíz árabe	10
1.2.3 Los gitanos	13
1.3 Orígenes musicales.....	15
2. La identidad en el Romanticismo	18
2.1 Europa Occidental finales de S. XVIII, principios de S. XIX	18
2.1.1 Identidad Cultural y Contexto Político-social	19
2.1.2. Breve historia del concepto de arte	21
2.1.3 El arte romántico y sus cánones de belleza.	23
2.2 España en el Romanticismo.....	28

2.2.1 Contexto económico, político-social.....	29
2.2.2 Identidad cultural, el papel del arte popular en España.....	31
2.3 Orígenes del Flamenco	35
2.3.1 Arte y Folklor andaluz.....	35
2.3.2 Género andaluz.....	40
2.3.3 Paternalistas ¿Quiénes son los verdaderos precursores del flamenco?.....	42
2.3.4 Los albores del flamenco.....	45
3. La identidad en el Modernismo.....	49
3.1 Rasgos generales de la tendencia global hacia finales de S. XIX y mediados de S. XX.....	49
3.1.1 Identidad cultural: La tecnología aplicada a la vida cotidiana.....	49
3.1.2 Antecedentes de la globalización: conceptos de internacionalización y transnacionalización.....	52
3.1.3 Arte: Práctica y definición.....	54
3.2 España Nacionalista.....	56
3.2.1 Nacionalismo.....	56
3.2.2 El Franquismo en la identidad andaluza.....	59
3.3 Flamenco.....	60

3.3.1 Desarrollo del flamenco	60
4. Identidad Cultural en la Posmodernidad.....	64
4.1 Contexto actual: Finales de S. XX, hasta hoy	64
4.1.1 Concepto y desarrollo de las culturas híbridas en la globalización	64
4.1.2 Identidad en la Posmodernidad.....	68
4.2 El flamenco global	71
4.2.1 El flamenco en México y el mundo	71
4.2.2 Cómo han influenciado las tecnologías en el flamenco a nivel global	78
Conclusiones.....	83
Referencias	92

Introducción

En este trabajo lo que intento es hacer un análisis de cómo es que nosotros, como seres sociales, somos causa y a la vez efecto de las decisiones que se toman en las esferas en las que nos desenvolvemos. Desarrollo la idea principal con apoyo de la lectura del psicólogo social Gergen Kenneth, titulada “El Yo saturado de Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo”. En la cual el autor, hace un repaso de cómo ha ido cambiando la manera en que nos miramos y definimos a partir del lenguaje en las distintas épocas, partiendo del Romanticismo ya que es el momento en que se configura el flamenco, pasando por el Modernismo, hasta llegar a la Posmodernidad.

La manera en que pretendo que se haga la lectura de éste trabajo es, por motivos de organización y facilidad de asimilación de la información, en forma de línea de tiempo. Iremos capítulo por capítulo desde los antecedentes históricos del flamenco, partiendo del Romanticismo que es donde adquiere su codificación, pasando por el Modernismo que es donde comienza la comercialización del flamenco y llegando a la Posmodernidad, que es donde se realizará una lectura de cuál es la posición del flamenco como arte a nivel global.

Considero que es importante hacer una lectura de cómo se dio históricamente el flamenco, y cómo desde sus inicios fue un movimiento multicultural, que da como

resultado el lenguaje y la codificación del mismo. También, tomando lectura de los sociólogos Zygmunt Bauman y Manuel Castells, iré hilando cómo es que se imprime la autoafirmación de cada pueblo en determinados momentos históricos, siendo estas huellas dactilares, cosmovisiones e identidades, el discurso mismo de las manifestaciones culturales de cada época mencionadas anteriormente. Aterrizando el tema aquí expuesto, en cada capítulo iremos haciendo un breve pero contundente análisis de cómo los movimientos globales afectan nuestras vidas a nivel de cotidianidad, de cómo es que concebimos el mundo y por tanto nuestras manifestaciones artísticas son reflejo o consecuencia de asumir tales o cuales identidades; donde iremos de lo general a lo particular, es decir en las primeras partes de los capítulos (a excepción del capítulo 1) revisaremos las manifestaciones políticas, económicas, tecnológicas y culturales a grandes rasgos a nivel global, después en la parte media de cada capítulo avanzamos hacia dichas manifestaciones en España (donde a través de los capítulos, es decir de nuestra línea de tiempo, va perdiendo relevancia en cuanto al flamenco se mencione) y al final de cada capítulo revisaremos entonces cómo es que el flamenco es consecuencia de todas las manifestaciones anteriormente mencionadas.

A su vez, me interesa subrayar el flamenco más allá de una manifestación cultural que perteneció en su momento exclusivamente al pueblo andaluz, sino más bien como un arte. Entonces también integro en cada capítulo una breve mención del desarrollo del concepto de arte, a través de la historia y cómo es que la concepción

del mismo va permeando de las ideologías el concepto mismo del flamenco, que hasta la fecha hay disputas entre flamencólogos, ejecutantes y aficionados:

¿Qué hace al flamenco ser flamenco? Más allá de que comenzó como una manifestación folklórica o, en los hogares calés o en las academias junto con las escuelas boleras, como un grito desesperado de los pueblos marginados en España, un pretexto del franquismo como elemento identitario del proyecto del nacionalismo en España; más allá de toda definición histórica o sociológica, en este momento pregunto desde una perspectiva artística: ¿Qué hace al flamenco ser flamenco? ¿Todos podemos practicar flamenco? ¿El flamenco hecho por no españoles, españoles o gitanos es válido, o es auténtico por la historia de su raza? ¿Qué es el flamenco auténtico? ¿Es verdaderamente un arte o son remanentes de una supuesta memoria colectiva? ¿Es neo-folklor? ¿Es más válido el flamenco que se hace en la intimidad de una casa gitana o es más válido el que se hace en un teatro? ¿Pierde duende el flamenco hecho en teatro?

No pretendo responder a todo esto de manera rotunda, pero sí pretendo acercarme a la esencia del flamenco en sí, del flamenco como arte a partir de quiénes somos y quiénes son los que hacen e hicieron el flamenco, porque a fin de cuentas es nuestra identidad, nuestra historia, nuestro yo, nuestra huella dactilar la que habla a la hora de bailar.

1. Las identidades del Flamenco

1. 1 Etimología del Flamenco

A continuación hago la presentación de una serie de ideas acerca del origen etimológico, recopiladas por J. Carlos Ríos, en su libro *Identidad Andaluza en el Flamenco*. La investigación de este autor me parece pertinente porque es uno de los pocos que aborda la cuestión de la identidad y hace una revisión histórica del origen del término flamenco.

George Borrow, citado por Ríos (2009), menciona en su libro *The Zingali or An Account Of the Gipsies of Spain*, publicado en 1841 recoge por primera vez el término flamenco con esta acepción: “[...] el apelativo de los flamencos con que al presente se les conoce (a los gitanos), no se les habría dado nunca, probablemente, a no ser por la circunstancia de llamárseles o de creérseles germanos, ya que germano y flamenco son considerados como sinónimos por los ignorantes [...]”. Ríos (2009) deja ver que había una relación que identificaba lo germano con lo flamenco, ya que en aquella época existía la creencia popular que los gitanos tenían procedencia germana y se les consideraba como “hombres de mal vivir”.

Antonio Machado y Álvarez “Demófilo”, una de las máximas autoridades en las investigaciones del folklor andaluz en general, tiene la hipótesis de que el término

flamenco es una alusión despectiva al color de piel de los andaluces, “[...] pudiendo acontecer, dada la índole y genialidad siempre festiva y picaresca de la raza andaluza, que se dé éste nombre a los gitanos por el color de su tez moreno-bronceado, que es precisamente opuesto al blanco y rubio de los naturales de Flandes”. (Demófilo, en Ríos, 2009)

Según Demófilo, se llamaría así a los gitanos “como título odioso y expresivo de mala voluntad con que la nación veía a los naturales de Flandes, que formaban la corte del rey (Carlos I).” (Ríos, 2009). Lo cual nos permite analizar que había un prejuicio por parte de cierto sector de la comunidad andaluza hacia la clase gobernante y sus colaboradores.

Almendros -citado en Ríos (2009)- explica que en la época de Carlos V en S. XIX, los cantores de la Corte eran provenientes de Flandes, por lo cual se les denominaba flamencos a las voces, dicha información está documentada en los libros de la Casa Madinaceli. A su vez, éste autor hace la precisión de que el término flamenco se identificaba con cantor, lo cual pasó a dominio popular, extendiéndose también a los cantores populares.

Existe también la corriente que define al término flamenco a partir de un origen árabe, “[...] derivaría pues de la voz árabe *felah-mengu*, labradores huidos o expulsados”. (Ríos, 2009) Blas Infante, en Ríos (2009), quien es reconocido como padre de la Patria Andaluza por parte del Parlamento de Andalucía, menciona en

su libro Orígenes del flamenco y secretos del Cante Jondo, que el flamenco tiene su origen en los cantos moriscos, quienes “[...] tras el decreto de expulsión dictado por Felipe III, se esconden en los montes, uniéndose a las bandas de gitanos errantes para burlar el decreto de expulsión que pesaba sobre ellos [...] El propio [George] Borrow, afirma que a principios del S. XIX, la creencia de que los gitanos no eran sino los descendientes de moriscos que permanecieron camuflados en Andalucía tras la expulsión estaba muy extendida entre el pueblo llano”. (Ríos, 2009)

A su vez, Félix Grande -en Ríos (2009)- afirma que para gran parte de la mentalidad popular del S. XIX los *felah-mengus* (o gitanos) recibieron esta denominación, no sólo por una semejanza racial, sino también por un estilo de vida el cual estaba asociado a la noción de bandolerismo. A partir de dicha concepción, Félix Grande señala: “Farruco, fanfarrón, *echao p’adelante*, no eran posiblemente sino aspectos de lo flamenco, de lo *felah-mengu*: peculiaridades de los bandoleros, de algunos gitanos, de los andaluces perseguidos”. (Ríos, 2009).

De igual manera, Félix Grande, Hipólito Rossy, Carlos y Pedro Caba, proponen más voces, “todas derivadas de *fallah* (labrador), que hace alusión a los cantos de los labradores, y *felagenkum* o *flahencou*, cantos moriscos de las Alpujarras.” (Ríos, 2009)

Las etimologías revisadas anteriormente, como ya revisamos, son propuestas de distintas índoles, lo cual abre una lectura a que el origen mismo del concepto flamenco aún no tiene una teoría aceptada como la real o la definitiva; esto a su vez nos puede dar una idea que lo mismo ha sucedido con el origen de la práctica del flamenco.

1.2 La multiculturalidad en el origen del Flamenco

“Andalucía, como pueblo de contornos peculiares, existe ya cuando comienzan las referencias históricas, con sus rimeros habitantes conocidos, y permanece a través de griegos fenicios, cartagineses, romanos y visigodos.” (Carretero, 1977, pág. 295)

1.2.1 Raíz judía

La primer llegada de los judíos a España fue gracias a la destrucción del segundo templo de Jerusalén por el emperador Tito en el año 70, y por las revueltas en el año 135 con Adriano, donde los judíos rebeldes son exiliados a las antípodas del imperio, es decir Hispania. Desde antes de los visigodos ya existían asentamientos judíos en Toledo, Mérida, Granada, Córdoba, Tarragona e Islas Veleares.

En 711 cuando el Islam invade España, los árabes toleraban a los judíos y éstos les apoyaban en el comercio y la administración.

En la Edad Media los judíos huyen de las zonas moras para llegar a las zonas cristianas, gracias a la llegada de los almorávides quienes eran menos tolerantes con quienes diferían en sus creencias religiosas.

De los siglos X al XII los judíos resultan imprescindibles para los reinos cristianos para la administración debido a sus conocimientos del árabe y sus nociones científicas. Gracias a esto fueron la única minoría aceptada entre los cristianos.

Conforme se van conquistando los territorios del dominio musulmán, los judíos pasan a ser vasallos de la corona o patrimonio real y tienen que pagar tributo para poder permanecer en territorios cristianos, lo cual implicaba que algunas de estas familias fueran las encargadas de la recolección de impuestos para el rey. Pero partir de 1300 cada vez más cristianos se encargan de las tareas administrativas, lo cual provocó que cada vez los judíos fueran menos imprescindibles. En 1399 no hay rey ni arzobispo en Toledo, lo que provoca una crisis política y económica, lo cual desemboca en una rebelión por parte del pueblo, quienes atacan a las juderías (no por el hecho de atacar a las juderías en sí, sino para atacar a la figura de autoridad presente que permite la desigualdad social).

La calumnia en contra de los judíos acusándolos de la peste negra, de hacer rituales con niños, y envenenamiento del agua llegan a su máxima expresión con Fernando Martínez, líder de la diócesis de Sevilla, quien influye en las masas e incita a destruir todas las sinagogas, atacando la judería de Sevilla con la orden de matar al que se resistiera al bautizo. Se extiende por Andalucía la matanza de los judíos, quienes para salvar sus vidas se ven obligados a convertirse al cristianismo, lo cual representa un problema al descubrir que muchos de los judíos convertidos al cristianismo practicaban su religión original a escondidas, cosa que lleva a la creación de la inquisición en 1480.

Es entonces que los reyes católicos deciden separar a los nuevos cristianos de la influencia judía. En 1492 se reconquista Granada y se configura un nuevo Estado donde la iglesia y el estado fungen como uno solo y la soberanía recae en el monarca al que Dios eligió, aquí ya no había cabida para las minorías, así los judíos y musulmanes tenían que convertirse o debían desaparecer. Es entonces que se decreta que todos se habían de convertir al cristianismo, de no ser así se les da 3 meses para dejar territorio español a partir del 31 de marzo de 1492.

Los judíos que contribuyeron con su esfuerzo a construir una estructura estatal que antes no existía, fueron las primeras víctimas del estado recién construido.

Por la cercanía Portugal fue el país donde primero llegaron los judíos, pero al contraer matrimonio del Rey Manuel 1º con la hija de los reyes católicos, derivó una

segunda expulsión, empujando a los judíos a Marruecos, allí los sefaradíes reprodujeron los sistemas de organización que tenían en España.

En 1834 desaparece la inquisición española y, con la abolición de la misma, el capítulo de la expulsión de los judíos se cierra. En 1869 habían algunos judíos viviendo en España, no habían escuelas ni sinagogas ni cementerios judíos, pero existían casos aislados, ahí residían entre 500 y 1000 judíos probablemente. (Brechner, 2014).

1.2.2 Raíz árabe

Según indica Carretero, la entrada de los musulmanes a España no fue una “dura conquista militar”, las clases dominantes de las monarquías hispanas medievales descendientes de los godos comienzan a desatar su ira contra los conquistadores musulmanes. Los musulmanes entran a Hispania a principios de S. VIII, e invaden casi todo el territorio, a excepción de una franja en el norte, es donde los grupos resistentes abren paso a los reinos cristianos de la Península, quienes periódicamente van avanzando sobre territorio musulmán. (Carretero, 1977, pág. 295).

El pueblo español no puso resistencia, según nos dice Carretero, ya que a quienes no pertenecían a las clases gobernantes, le era indiferente depender de visigodos o de musulmanes. La tolerancia con la religión de los “vencidos” y el cumplimiento

de lo que se pactó cuando recién llegaron los islamitas con el rey Vitiza, fueron grandes factores que influyeron en su expansión en el resto de la España goda. “El pueblo español no padeció grandes sufrimientos y la población, casi en su totalidad continuó en sus propios hogares, con sus condes, jueces, obispos e iglesias, aunque sujeta al pago de tributos” (Carretero, 1977, pág. 296). También ayudó que para los islamitas españoles todos los mahometanos eran iguales ante la ley, que era una práctica muy extraña para los ideales de la Europa occidental de aquel entonces, cosa que resultó mucho más atrayente que los formalismos heredados de Roma o de las leyes godas.

“A medida que es ocupada por los musulmanes, España se islamiza y los españoles islamizados se asimilan la cultura árabe a la que imprimen un peculiar sello español y crean la esplendorosa civilización de Córdoba (...) La población del Andalus era muy variada. Había en ella musulmanes de procedencia oriental casados con mujeres indígenas; también musulmanes españoles –españoles convertidos al Islam, o sus descendientes-. Como por añadidura los islamitas practicaban la poligamia y no ponían reparos para unirse con sus esclavas, las cuales con frecuencia procedían de los reinos cristianos del norte de la Península, cuanto más elevada era la posición del noble musulmán de estirpe árabe, mayor también la ascendencia hispana que a través de sus

esposas o concubinas pasaba a su prole. Y los mismos emires y califas eran en ocasiones rubios como sus madres gallegas o vasconas” (Carretero, 1977, pág. 296)

Uno de los remanentes de la cultura árabe en España, es una gran influencia y mezcla en la lengua española. “Que Dios guarde”, “Dios le ampare”, “Si Dios quiere”, son traducciones del árabe al español que después se convierte en parte del coloquio hispano. Durante la invasión árabe, una gran parte de la población fue bilingüe que se puede leer en distintas fuentes: glosarios latino-árabes, tratados de medicina o botánica, y de los restos literarios.

Los reinos musulmanes fueron desapareciendo progresivamente conforme los cristianos iban bajando. En la segunda mitad del siglo XIII sólo quedaba ya el reino nazarí de Granada, que se mantuvo durante doscientos cincuenta años, hasta su conquista definitiva por los Reyes Católicos en 1492.

Carreteros insiste en que la convivencia cultural entre los antiguos españoles y los islamitas fue tan pacífica, que los reinos del Norte tuvieron que servirse de llamar infieles a los musulmanes para lograr persuadir al pueblo andaluz.

En conjunto tan heterogéneo por religión, clases sociales, lengua y cultura, la población es, en la base fundamental, andaluza y son estos musulmanes españoles los verdaderos

creadores del Andalus. La civilización española, resultado de continuas y sucesivas colaboraciones de pueblos y culturas diferentes asentados en el solar hispano, dio en Andalucía – como en Valencia y otras regiones de la Península- frutos especiales de la conjunción de lo musulmán y lo cristiano español sobre un fondo prerromano” (Carretero, 1977, pág. 298)

1.2.3 Los gitanos

La influencia gitana tuvo gran impacto en los orígenes del flamenco, el desarrollo y conservación del mismo. Es importante hacer una revisión de la procedencia de los gitanos y cómo fue que llegaron a España.

La palabra “gitano” proviene de “egiptano”, término que, según algunas investigaciones de Eva Ösp, emplearon agricultores campesinos bizantinos al ver a los gitanos pasar por su tierra, ya que les recordaba a una migración egipcios siete siglos atrás; ésta es una de las teorías que sostiene el por qué mucho tiempo se creyó que los gitanos provenían de Egipto. La mayoría de las teorías concuerdan con que el origen de los gitanos es del norte de la India. Algunas tratan de dar con su locación exacta, una de ellas propone que los gitanos provenían de la zona entre la actual Pakistán, la desembocadura del Indo y el norte de la India; en lo que coincide la mayoría de éstas hipótesis es que provienen del norte de la India, fueron

desperdigándose en varios países, llegando a España entre los años 1417 y 1422. (Ösp, 2010, pág. 9) No se sabe con certeza la razón por la que abandonaron su lugar de origen, hay pocos documentos que hablan sobre el tema, ya que estamos hablando de una cultura ágrafa, es decir, la gente no acostumbraba escribir, sino guardaba todo en la memoria y los conocimientos se transmitían de forma oral.

Según la crónica Kitab al-Yamin, escrita por Abu Nasr Al-Utbi, en el S. XI, la emigración de los gitanos fue a causa de una gran invasión por parte de un emperador que pretendía conquistar la región donde vivían, junto con otras regiones vecinas; por ésta razón el pueblo gitano decidió abandonar su tierra y así evitar una gran masacre. Según otra teoría los gitanos pertenecían a las castas más bajas y fueron perseguidos y hostilizados por los arios, que pertenecían a la casta social principal de la India, y esto causó el nomadismo de los gitanos. Se considera entonces, que los gitanos comienzan su peregrinaje en el siglo XI, siendo la autorización del Rey Alfonso V en 1425, el documento más antiguo de los gitanos en España.

1.3 Orígenes musicales

Parte de los orígenes del cante flamenco se haya en el folklor andaluz.

Manuel de Falla habla de tres hechos irrefutables que marcaron el rumbo de la música en España: la adopción de la iglesia española del canto bizantino, la invasión árabe y el establecimiento de gitanos en España.

Mederos rescata la idea de Quiñones de las raíces o distintas influencias musicales de España.

- *Modos jónico y frigio (dramático y cromático) inspirados en el canto litúrgico bizantino y griego, mantenido en Córdoba hasta el siglo XIII por la iglesia mozárabe y cuyo influjo en el cante flamenco ha sido subrayado por Manuel de Falla*
- *Primitivos sistemas musicales transmitidos a través del sirio y del cantaor y poeta bagdadí Ziryab, durante el emirato de Abderramán II, reconocibles técnicamente en el enharmonismo, el estilo reiterativo y ornamental de algunos cantes*

- *Cantos y músicas musulmanas, introductoras de la “gama oral” (derivada de la chino-oraniana), y de una nueva categoría musical cual fue “la medida”. El fandango y sus múltiples derivaciones, estudiadas por Julián Ribera, son expresión de este influjo, así como el recurrente uso de melismas, característico de tanto del flamenco como de los cantos norteafricanos actuales. La influencia islámica debió actuar hasta mediados del siglo XVII, especialmente en las tierras bajoandaluzas y en el campo, con preferencia a las ciudades.*
- *Melodías salmodiales y sistema musical judío, entre los siglos IX y XV. Ecos del canto sinagoga en algunas seguidillas, concretamente en las de Joaquín Serna, cantadas por Manuel Torre; también en las saetas emparentadas con la canción hebrea Kol Nidrei*
- *Canciones populares mozárabes, de tipo indígena, autóctonas andaluzas, en las que se proyectaría la sombra y el ritmo de las cántigas gaditanas, que acaso fueran sus antepasados. A este tipo de cante*

*pertenecieron las jarchas. Mozárabes también fueron
las callejeras zambras. (Mederos, 1996)*

2. La identidad en el Romanticismo

2.1 Europa Occidental finales de S. XVIII, principios de S. XIX

En este capítulo hablaré de la situación política-social en la Europa Occidental y cómo el desarrollo de estos aspectos influyeron en la asimilación de los roles en una identidad colectiva en el durante el Romanticismo.

Gergen Kenneth, psicólogo social que hace un estudio acerca de las distintas definiciones de la identidad a través de las distintas épocas (desde el Romanticismo, pasando por el Modernismo hasta la Posmodernismo) dice que hemos heredado ciertas definiciones del yo, con las acepciones correspondientes a cada una de estas épocas (2009). En el Romanticismo, por ejemplo, se consideraba parte esencial de la autoafirmación de los individuos poseer un alma, pasión, creatividad, temple moral, entre otras.

2.1.1 Identidad Cultural y Contexto Político-social

La Revolución Francesa es, probablemente, el antecedente histórico más importante en el desarrollo del Romanticismo, como lo fue en muchos otros aspectos históricos llámese el cambio de la edad moderna a la edad contemporánea, el desarrollo industrial, entre otros.

Burns (1980), después de los estragos producidos por la extensa guerra, a la clase gobernante le quedaba decidir el rumbo de Europa, esto se pretende a partir del Congreso de Viena, conformado por Prusia (parte de lo que ahora conocemos como Alemania) Austria e Inglaterra, la visión de dicho congreso fue el principio de legitimidad. Esto significa que los cambios políticos logrados durante la Revolución Francesa serían anulados, es decir, las llamadas dinastías europeas recuperarían los territorios que les fueron arrebatados durante la guerra.

Esta fue la justificación pública de dicho Congreso, ya que las intenciones reales era la ocupación territorial para las grandes potencias. “A Gran Bretaña, por ejemplo se le autorizó la retención de territorios valiosos arrebatados a los holandeses, quienes durante un tiempo habían luchado al lado de Francia. Entre esas ricas presas estaban África del Sur parte de la Guyana en América del Sur y la Isla Ceilán” (Burns, 1980, pág. 636)

A esto se le conoce como el retorno al *ancien régime* (Antiguo Régimen) por parte de los conservadores, en otras palabras, recuperar los territorios que las potencias poseían en 1789 (inicios de la Rev. Fr.) lo cual desató una confrontación entre conservadores y liberales.

En los primeros 30 años del siglo XIX se produjeron choques entre liberales y conservadores en distintos niveles, tanto político como filosófico. Uno de los motivos que hizo que la ideología conservadora emergiese fueron los sentimientos de reacción en contra de la Revolución Francesa. A quienes habían asustado la violencia desencadenada por la guerra, según Burns, la culpaban del racionalismo, el materialismo y el individualismo de la época de la Ilustración. Esto hizo que estuviesen dispuestos a engrandecer la fe, tradiciones y autoridad para volver a la estabilidad: “La filosofía del idealismo romántico alemán constituye la expresión más acabada de la época reaccionaria” (Burns, 1980, pág. 644)

Ahora bien, existen opiniones encontradas acerca de la postura del romanticismo. –Lyons citado en Kenneth, 2006-, se pregunta cómo es que la preocupación occidental por el yo individual llegó a tener tanta importancia; a su vez, dice que la posición central del yo es a consecuencia del pensamiento de fines de S. XVIII (otra vez, la Rev. Francesa). Antes de esto, la fuente de sentido de las personas era ser parte de una religión, oficio, puesto jerárquico en la familia, es decir existía un sentido de comunidad. “Sin embargo, a principios del S. XVIII la sensibilidad común empezó a cambiar, y puede hallarse buena prueba en fuentes tan diversas como

los tratados filosóficos, las biografías, las reflexiones personales” (Gergen, 2006, pág. 32) Aquí, Gergen pone como ejemplo a la gente que viaja, dice que empiezan a escribir acerca sus sentimientos y aquello que les conmueve, en lugar de una bitácora de viaje: “Fue en esta época cuando la gente empezó a ‘dar un paseo con el único fin de hacer un paseo [...], no para llegar a ningún lado [...]. Porque el hecho de contemplar el paisaje se convirtió en una afirmación de sí mismo más que en un principio para aprehender el mundo natural’. Esta concepción del yo individual es la que ahora ha invadido virtualmente todos los rincones de la vida cultural de occidente” (Gergen, 2006, pág. 32). Aquí Gergen explica entonces, que las personas se asumen a sí mismas a partir de ese momento como un algo más que un elemento de un conjunto, cayendo en cuenta de su individualidad, y el romántico, entonces, se asume como uno peculiar.

2.1.2. Breve historia del concepto de arte

“La expresión arte se deriva del latín *ars* que a su vez es una traducción del griego *tecno*. Sin embargo *tecno* y *ars* no tenían en gran medida el mismo significado del que hoy día tiene arte” (Tatarkiewicz, 2001, pág. 39).

-Tatarkiewicz, 2001- Dichos conceptos significan simplemente destreza, que en ese contexto se refería a la habilidad para construir cualquier objeto, la destreza para medir algo, para mandar un ejército o dominar una audiencia. A estas destrezas se les denominaban artes, al dominio de una serie de normas, lo que quiere decir que

todo aquello que careciera procesos no era considerado arte, según los clásicos. La concepción de arte en la Antigüedad y la Edad Media abarcaba un ámbito mucho más amplio que hoy en día; abarcaba lo que hoy llamamos bellas artes, y a su vez oficios y ciencias.

La situación económica se vuelve favorable para los artistas, ya que durante la Edad Media se comienza a asignar un valor monetario a las producciones, debido a que estas empiezan a ser consideradas buenas fuentes de inversión, “nada peores” como lo dice Tatarkiewicz; cosa que mejora notoriamente el estatus de los artistas y hace que busquen distinguirse de los artesanos.

Lo que resultó algo más complicado fue separar las artes de las ciencias, ya que en la Edad Media, “ars” era el concepto estrictamente de artes superiores, liberales, las cuales eran siete: la gramática, lógica, aritmética, geografía, astronomía y música; es decir, las ciencias (entendiendo la música como teoría de la armonía). De igual manera se intentó reducir las artes mecánicas a siete, lo cual no fue tarea sencilla, ya que el campo de las artes mecánicas era mucho más amplio, así que se necesitó definir las siete de una forma tan amplia que cada una introdujera muchas más artesanías o artes, por ejemplo escultores y pintores, se enfrentaban a la situación de ser tratados como artesanos o como eruditos, siendo la segunda opción “incomparablemente superior”.

Este concepto continúa hasta el Renacimiento, y es en esta época donde comienza a transformarse gracias a que se separan oficios y ciencias del ámbito del arte. A partir del S. XVIII queda por asentado que artes, ciencias y oficios son disciplinas de distintos campos. Es en este siglo, donde se manifiestan los albores del flamenco, cuando apenas comienzan a diferenciarse los distintos campos de las prácticas artísticas, como se menciona anteriormente. Esto me parece un punto clave ya que es el contexto que permea de sus características al flamenco, su lenguaje y contenido.

2.1.3 El arte romántico y sus cánones de belleza.

Durante mucho tiempo la expresión “romántico” se utilizó únicamente en inglés. El francés tenía el análogo *romanesque*. La etimología es clara, viene de romance. Es una alusión a las lenguas romance, en cuyas lenguas habían sido escritas las formas literarias que llevan el mismo nombre: romances; a su vez estas lenguas nacen en Romagna, entre Italia y los territorios francos, como dando a entender que en nuestro idioma “todos los caminos llevan a Roma” (Tatarkiewicz, 2001, pág. 220).

El término romántico comienza a ser parte del vocabulario de la literatura alemana por parte de Fredrich Von Schlegel, quien acepta una preponderancia de los motivos

individuales, filosóficos, indiferencia a la forma, a las reglas, aceptación de lo grotesco y una especial inclinación hacia lo fantástico (Tatarkiewicz, 2001, pág. 220)

Tatarkiewicz recupera algunas definiciones por parte de algunos representantes mismos del romanticismo, que a continuación están enunciados:

- Una definición más general: El romanticismo es una convicción que concierne a la naturaleza “espiritual” del arte. Los asuntos del espíritu constituyen su tema, su contenido y su preocupación. De nuevo, según las palabras de Brodzinski (p. 28) “Según Homero, todo era cuerpo, según nuestros románticos, todo es espíritu”
- El romanticismo es el predominio del espíritu sobre la forma: así lo interpretaba Hegel. Esta interpretación es parecida a la anterior, pero, es distinta puesto que opone el espíritu a la forma, no al cuerpo. El romanticismo así entendido es un amorfismo consciente, en contraste con la lucha por la forma la armonía características de los clásicos. Waclaw Borowy, ha escrito “El amorfismo es un rasgo básico de la teoría romántica del arte... es una lucha por lo informe, una negligencia de la unidad, de la armonía de las formas”. Según otra definición: El romanticismo es el predominio del contenido sobre la forma –“el que” es más importante que el “cómo”. La rectitud no es, para el romanticismo, ninguna virtud.
- El romanticismo va del objeto al infinito, dice Brodzinski (p. 28) quien pensaba que era posible distinguir con esta base lo romántico de lo clásico.

- Es una comprensión simbólica del arte. Los colores, formas, sonidos y palabras que el arte emplea, han sido simplemente los símbolos por los que los románticos han luchado realmente “la presentación simbólica del infinito” (August Wilhelm von Schegel)
- El romanticismo es el “rechazo de todos los límites que le pongan al arte en lo referente a la selección del contenido o de la forma. Cualquier cosa es un tema apropiado- el mundo sensible y el trascendental, la realidad así como el sueño y ensueño, lo sublime y lo grotesco; todo puede mezclarse con cualquier cosa, tal y como sucede muchas veces en la vida. Así definía Victor Hugo su programa romántico en el prólogo de su drama “Cromwell”. Algo parecido escribió Fredrich von Schlegel sobre “Fülle und Leben” o la totalidad de la vida.
- El romanticismo es “la imitación de la naturaleza”. Pues la naturaleza es diversa y no-estandarizada. Por esa razón, los románticos se declararon a favor del realismo, de lo natural, donde vieron la salvación de las convenciones, del esquematismo y la artificialidad de los clásicos. Hoy día, al representar sus esfuerzos, algunos historiadores, siendo Jacques Barzon el más reciente subrayan el realismo de los románticos. Y sin embargo, el significado de romanticismo es completamente
- Charles Nodier; 1818: Mientras que para los primeros poetas clásicos la fuente de inspiraciones habían sido “las perfecciones de la naturaleza humana”, la fuente correspondiente para los románticos constituyen nuestras “inadecuaciones y miserias”

(Tatarkiewicz, 2001, págs. 228, 229).

Aquí me parece prudente incluir ciertos conceptos de Rafael Argullol, recuperados de su libro *La atracción del abismo*, donde expone, en un análisis de los trabajos artísticos de la época, cómo va perdiendo protagonismo la presencia del hombre en las representaciones de las pinturas de paisajes, el pensar y sentir del romántico ante la desaparición de sí como ser omnipresente y casi omnipotente, como elementos o ideales del neoclasicismo, que recordemos fue la corriente anterior y contrapuesta al Romanticismo. Quisiera aclarar que en *La atracción del abismo*, Argullol, en su reflexión, va más allá de la técnica en la práctica artística o las definiciones del Romanticismo; él estudia el comportamiento (la identidad) del romántico, a través de aquello que puede leer en las obras de éstos artistas.

Comienza el texto hablando de *El monje contemplando el mar*, que es una pintura realizada entre 1808 y 1809, por Caspar David Friedrich¹:

El monje se halla absorto. Su breve silueta es, a penas, un minúsculo accidente que no llega a turbar el predominio de los tres reinos. Tierra, mar cielo, tres franjas infinitas empequeñecen la presencia del solitario; posiblemente

¹ Caspar David Friedrich (1774 a 1840), quien fuera uno de los mayores exponentes del paisajismo romántico alemán.

también el gran ruido del silencio le anonada. La inmensidad le causa una nostalgia indescriptible y, asimismo, un vacío asfixiante. La antigua grandeza, perdida en el horizonte, es retornada en forma de angustia: el mar se abre ante sus pies como un fruto dulce y amargo. (Argullol, 1983, pág. 11)

El hombre en los paisajes deja de ser imprescindible. Quien observe la pintura romántica, percibe así una sensación de terror, el romántico se siente anonadado por la Naturaleza, lejos de sentirse resguardado por ella. En el Romanticismo pasa algo muy peculiar, y es que el hombre cae en cuenta de su vulnerabilidad ante lo “inconmensurable del Universo”, como dice Argullol. Se mira por primera vez, no como un protagonista, sino como un espectador de la Naturaleza, en cuya relación existe una ambivalencia entre la belleza y la destrucción.

Dos de los conceptos que me interesan rescatar de lo que menciona Argullol acerca del Romanticismo en ésta misma obra, y haciendo una conexión con el flamenco, son –primero- la belleza es la verdad, y el segundo concepto, es que el romántico está siempre en la búsqueda de su yo. Me parece que son importantes porque refleja el carácter y la atmósfera en que se configura, al no usar ningún tipo de artificios en su expresión, es decir, mostraban la verdad como símbolo de la belleza porque ¿qué puede ser más sublime que la verdad? Y aquí es donde me parece importante el segundo concepto, porque le da soporte y argumento al primero, la búsqueda del Yo como una constante reflexión que, curiosamente para ellos, no

implicaba el mismo sentido que para nosotros, para ellos la imaginación era la fuente de creación del hombre, que además provenía de su alma. Entonces, según puedo leer en el texto, el romántico hacía uso de todos los elementos a su alcance, tanto los elementos fuera de él, como la Naturaleza, y los recursos de su ser, como su espíritu e imaginación; era un sujeto en constante vigilancia de sí mismo y su entorno.

2.2 España en el Romanticismo

Antes de desarrollar el tema del Romanticismo en España, cabe mencionar, que los pueblos señalados anteriormente, que integran Andalucía, a pesar de haber sido expulsados y renegados, por ejemplo, los judíos migran a Portugal (donde seguían recordando Andalucía como su verdadera patria), los árabes regresan a sus pueblos de origen (los países del norte, del otro lado del Mar Mediterráneo), y los gitanos, de los cuales, algunos huyeron a Rumania y Francia. Todos los que decidieron quedarse en la Península Ibérica, se convierten en católicos para poder sobrevivir en la nueva sociedad después de las expulsiones, sin embargo, no son reconocidos por la sociedad andaluza, éstos grupos deben adaptarse a las circunstancias, bautizándose y realizando los demás rituales católicos. A pesar de que estos pueblos no se reconozcan como iguales entre sí, forman una sociedad en común, que son los “renegados”, definidos como aquellos que han tenido que generar una resistencia, y que han debido negar su origen y sus creencias, para poder habitar en Andalucía; ellos eran los que no tenían un nombre real, o un lugar ante las demás

organizaciones sociales, han tenido que negar su identidad ante los católicos y reafirmarla dentro de sus casas. Este pueblo, junto con los demás andaluces, es el que da origen al flamenco.

2.2.1 Contexto económico, político-social.

A principios de S. XIX, Carlos IV (que gobernó a España de 1788 a 1808) se alía con Napoleón para una confrontación con Inglaterra, con las intenciones de presionar a Portugal para que deshiciera su alianza con Inglaterra; siendo las verdaderas intenciones de Napoleón convertir a España y Portugal países satélite de Francia. Carlos IV permite que las tropas francesas entren a España para derrocar a Portugal, cuando esto se logra las tropas francesas permanecen en España, dando a entender que se trata de una ocupación militar por parte de Francia y es en este momento que comienzan a rebelarse contra Napoleón. Es el príncipe Fernando quien aprovecha la situación para dirigir un levantamiento contra el rey y contra Godoy, quien fuese su consejero; pero Napoleón se aventajó tomando preso a Godoy y quitándole el título al rey, y los envía a Bayona. Fernando es proclamado rey por el pueblo, pero esto no dura mucho ya que Napoleón nombra a su hermano, José Bonaparte como rey de España y envía a Fernando junto con su padre.

En este momento sin rey nacional y resistiendo la invasión francesa, se desencadena la Guerra de Independencia en Madrid el 2 de mayo de 1808. Dicha

guerra dura 5 años, con la ayuda de Inglaterra, España logra expulsar a las tropas francesas.

Las consecuencias de dicha guerra fueron las bajas de la población, el exilio de liberales y “afrancesados” (quienes simpatizaban con los ideales que llegaron junto con Napoleón), la destrucción del patrimonio cultural, retraso económico y la independencia de las colonias americanas.

Después de la expulsión de Francia, Fernando VII toma el mando de nuevo en 1813 y es aclamado por los partidarios del Antiguo Régimen, fue así que pudo gobernar, apoyado por una considerable proporción de la población, comienza una cacería en contra de los liberales que exigían la Constitución de 1812. Varios son los golpes que recibe el reinado de Fernando VII, el más importante fue la pérdida de las colonias americanas. Hacia 1828, solamente Cuba, Puerto Rico y Filipinas eran colonias españolas.

Es en esta etapa que ocurre el proceso industrial en España, introduciendo el ferrocarril. La base de la economía española es la agricultura, que recibe golpes por parte de las reformas y los pocos recursos para los trabajadores.

También, es a mediados de siglo que comienza el desarrollo de la industrialización. En Cataluña, por ejemplo, se dan los textiles, y en Asturias y el País Vasco la metalurgia. Estos, a pesar que su desarrollo se vio entorpecido por la capacidad

adquisitiva del campesinado y la falta de inversión por parte de la burguesía, son los albores de la industrialización en España.

2.2.2 Identidad cultural, el papel del arte popular en España

Castells cita a Calhoun:

“No conocemos gente sin nombre, lenguas o culturas en las que no se establezcan de alguna manera distinciones entre yo lo otro, nosotros y ellos [...] El conocimiento de uno mismo –siempre una construcción pese a que se considere un descubrimiento- nunca es completamente separable de las exigencias de ser conocido por los otros de modos específicos” (Castells, 2001, pág. 28)

Castells define la identidad como fuente de sentido y experiencia para la gente, explica que es la construcción de dicho sentido respondiendo a tales o cuales atributos culturales, que es prioritario ante el resto de las fuentes de sentido (Castells, 2001), esto es, que existe también una posibilidad de pluralidad de identidades, que pueden representar un conflicto tanto en la autodefinition, como en el actuar social. Dicha pluralidad de identidades es denominada como “roles”, por los sociólogos, según escribe Castells. “Por ejemplo, ser trabajadora, madre, vecina militante socialista, sindicalista, jugadora de baloncesto, feligresa y fumadora al mismo tiempo, se definen por las normas estructuradas por las instituciones y

organizaciones de la sociedad” (Castells, 2001, págs. 28, 29), es decir, la conducta de la gente depende de los diálogos entre la sociedad misma y las instituciones.

Las identidades son fuente de sentido construida por los actores sociales por medio del proceso de la individualización. Entonces, las identidades otorgadas por los organismos político-estatales se convierten en tales si los individuos las interiorizan y asumen, así es como se construye el sentido en torno a dicha individualización. “No obstante, las identidades son fuentes de sentido más fuertes que los roles debido al proceso de autodefinición e individualización que suponen. En términos más sencillos, las identidades organizan el sentido, mientras que los roles organizan las funciones” (Castells, 2001, pág. 29). También nos dice que para la mayoría de la gente hay una identidad primaria, donde se deposita el sentido y enmarca el resto de las identidades.

En concreto como lo define Castells, las identidades son construidas, aquí lo importante es cómo, desde qué, por quién y para qué; la construcción de la identidad toma recursos de la historia, geografía, biología, las instituciones productoras, la memoria colectiva, aparatos de poder, y religión. (Castells, 2001)

Castells propone en este caso, una división general de la identidad en tres tipos:

- Identidad legitimadora: este tipo de identidad es impuesta por instituciones oficiales-dominantes de la sociedad. Un ejemplo son las nacionalidades.

- Identidad de resistencia: Es la identidad generadora por aquellos que están sometidos por la lógica de la dominación, por lo que el sentido de esta es la resistencia, basándose en principios distintos a los que marcar las instituciones. Un ejemplo son los zapatistas de Chiapas.
- Identidad proyecto: Es la que se construye desde los recursos culturales de los que se dispone, esto redefine su posición social y busca reestructurar al resto de la sociedad. Un ejemplo es el feminismo. (Castells, 2001, pág. 30)

También hay otros rubros para clasificar la identidad, como identidad individual e identidad colectiva. Aterrizando al tema de esta investigación, entraremos al contexto español, del cual el flamencólogo Steingress define la identidad colectiva de dicho pueblo como “constructo teórico que sirve para interpretar todos aquellos contenidos de la consecuencia, de sentimientos, símbolos, actitudes y rituales, que sirven a los individuos para comprenderse entre ellos como un conjunto vinculado con base en alguna características semejantes” (Steingress, 1998, pág. 84) Dichas características, como ya había citado anteriormente a Castells, Steingress también enlista una historia en común, una lengua y cultura compartidas. Steingress subraya que en muchas ocasiones el Estado-nación es quien impone el sentido territorial.

La identidad colectiva, concluye Steingress, es una identidad con particularidades sociales y culturales. Después habla de otros dos tipos de identidades: la étnica y la nacional, las cuales, aclara, no son lo mismo. “La identidad étnica es la manifestación de peculiaridades culturales en un grupo social [...], una región o una

nación entera con respecto a otras entidades del mismo tipo” (Steingress, 1998, pág. 85). Explica, ya en concreto en Andalucía, que la identidad nacional o a la que llama nacionalismo decimonónico español, se nutrió de las inconfundibles características étnicas de los pueblos para asentar unas supuestas bases culturales al servicio del estado, que es completamente opuesto a las necesidades del pueblo, tema que abordaré más adelante. “No hay nacionalismo sin la explotación de estos sentimientos estrechamente relacionados con las características étnicas, regionales y nacionales” (Steingress, 1998, pág. 85), que en este caso son elementos usados a la conveniencia del estado.

El concepto de “arte popular” aparece en Europa, hacia la segunda mitad del S. XVIII, gracias al establecimiento de la burguesía que propició el detrimento de la sociedad agraria, y a la aparición del Romanticismo.

El arte entonces, es un agente cultural en el desarrollo de la sociedad en el S. XIX, ya que cumple con una función codificadora con respecto a la identidad, según Steingress, el arte popular se desarrolla en una vinculación “orgánica” con la vida del pueblo. Aquí, la identidad legitimadora toma lugar a través de las manifestaciones culturales, donde la música y hasta la poesía popular, entre otros fenómenos que resaltan las tradiciones y memoria colectiva, adquieren una mayor importancia para cumplir así con su función de agente unificador. Como ya lo mencionaba Burns, Steingress expone que fue un mecanismo para manipular el pensar del pueblo.

De igual manera, este autor hace una diferencia entre el arte popular tradicional y el arte popular moderno, según explica, no existía como tal un concepto de “arte popular tradicional”, ya que este en su contexto sólo cumplía con la función de expresión creativa por parte del pueblo. Por otro lado el arte popular moderno fue creado como una subcorriente artística que cumplía con las necesidades de la nueva sociedad burguesa, siendo el Romanticismo, según Steingress el pretexto perfecto para la creación de dicho subgénero.

De igual forma, este tipo de arte es “material” para la creación de una nueva identidad: “Esta identificación con el ambiente social y cultural se producía a través de la vida cotidiana de manera inconsciente y penetrada de un profundo fatalismo existencial, es decir, de manera mecánica, porque no exigía una especial reflexión del individuo sobre sí mismo y su situación, la circunstancia cambió de manera dramática como consecuencia de la Ilustración y la posterior reorganización de la vida en Europa” (Steingress, 1998, pág. 88).

2.3 Orígenes del Flamenco

2.3.1 Arte y Folklor andaluz

Preciado recoge varias definiciones de folklor, haciendo un análisis del estudio que hacen algunos compositores y folkloristas.

Hay tres elementos del folklor que rescata de una de estas definiciones y son: continuidad, variación y selección. La continuidad existe al ser una tradición de generación en generación, a variación surge con las aportaciones individuales o grupales; y la selección de la comunidad, que es la que elige intuitivamente aquellas variantes que más se acomodan a sus necesidades.

Expone también que antes de que una pieza fuese de dominio popular, tuvo que existir un autor: “La masa nada crea, como no sea transformado lo ya recibido” (Preciado, 1969, pág. 53) Esto es, el pueblo tiene que aceptar eso que se le ofrece para que pueda comenzar el proceso de apropiación, la gente se identifica, lo interioriza, y así lo incorpora a su vida artística (en este caso habla de la vida musical).

“Aunque cada canción haya sido compuesta primitivamente por algún individuo determinado, no consigue su forma definitiva en seguida. En realidad, muchas canciones no la alcanzan nunca. Incluso puede decirse que, hasta que no han sido profundamente modificados por innumerables cantores, no adquieren las características de la raza y no llegan a ser, en el amplio sentido de la palabra, canciones populares” (Preciado, 1969, pág. 54) Cita a Sharp² en esta idea que, es en vano buscar el original de tal o cual pieza, más bien lo verdaderamente

² Compositor y folclorista inglés de finales de siglo XIX, principios de siglo XX.

importante es estudiar el método por el cual fue preservada dicha pieza o, el folklor en sí.

Lo que hace al folklor ser folklor es la vivencia del pueblo, quien recibe, experimenta y transforma. “No hay folklores muertos” (Preciado, 1969, pág. 56); el folklor se está haciendo continuamente. Las manifestaciones populares son parte de un organismo vivo, que expresa todo crecimiento y modificación.

“Los cantos folklóricos que canta el pueblo hoy pueden compararse con las bellotas de roble que cayeron el pasado otoño. El árbol será viejo y hundirá sus raíces en el suelo, pero las bellotas aseguran la continuidad del cultivo” (Preciado, 1969, pág. 58). Entonces, comprendiendo que el folklor es la voz viva de una comunidad que habla de su verdad, que ya ha sido aceptada, asimilada y transformada, según la necesidad del tiempo-espacio en que se desarrolle dicha comunidad, se presta a otros usos, como la “momificación de un acontecimiento pasado” o un “fenómeno museable”. El folklor no es representación.

Preciado expone dos grandes definiciones de algunos folkloristas hispanos, del folklor andaluz, quienes las dividen en canto jondo y cante flamenco. Explica que al jondo se le conoce por haberse cultivado entre gitanos, y se le reconoce también los elementos rítmicos árabes. Falla también encuentra elementos bizantinos que fueron incorporados al folklor andaluz, a través de la liturgia de la Iglesia, antes de la llegada de los árabes a España; quien lo explica cronológicamente: los árabes

llegan en el 718, quienes permanecen durante ocho siglos, después llegan los gitanos en 1447, y Preciado toma una cuarta influencia (que recopila de Medina Azara), que es la hebrea a través del canto sinagogal (Preciado, 1969, pág. 83). A estas influencias, Martínez añade los romances populares andaluces.

“El cante jondo acaso quiera significar cantar íntimo, cantar de sentimiento profundo. Es lo que a primera vista evocaría la palabra hondo, pronunciada a la andaluza, es decir aspirando la letra *h* de hondo” (López Chavarri en Preciado, 1969, pag. 83); este autor hace referencia a Federico García Lorca “Es hondo... mucho más hondo que el corazón actual que lo crea y la voz que lo canta, porque casi es infinito. Viene de razas lejanas, atravesando el cementerio de varios años y las frondas de los vientos marchitos. Viene del primer llanto y el primer beso” (Preciado, 1969, pág. 84)

De igual manea cita al compositor Liszt, sobre lo que escribió acerca de su visita a España en 1884: “Si estos (los gitanos españoles) cultivan la música, será poco y mal, a juzgar por las migajas que nos fueron presentadas en calidad de perlas en estuche. No poseen más que algunos fragmentos deshilvanados de canciones más andaluzas que gitanas, que se acompañan con una guitarra, sin ninguna originalidad.” Y después dice: “La misma decepción experimentó Liszt, cuando estudió la música folklórica de su país, Hungría, donde no halló nada digno de anotar acerca de la música gitana”. También hace recopilación de un compositor húngaro llamado Bela Bortok “No debe creerse que todos los zíngaros han nacido

con el violín en la mano. La mayor parte de ellos no tocan ningún instrumento. Cantan en lengua; mas sus melodías se confunden muy a menudo con las de los habitantes autóctonos. Según el zíngaro habite en una aldea húngara o rumana adapta la letra zíngara a melodías húngaras y rumana”. (Preciado, 1969, pág. 95)

También cita a Hipólito Rossy “Se dice por ahí, y se da por cierto, que el flamenco o cante jondo es de origen árabe; otros dice que gitano o hindú, y otros que judío. Nadie afirma, en cambio, que sea un arte español como si los españoles fueran incapaces de crear nada y tuvieran que traerles todo de fuera” (Preciado, 1969, pág. 95)

Ahora bien, entendemos que es una expresión que nace en Andalucía gracias a la conjunción de dichas culturas; expone también que hay quienes consideran que el flamenco no es un género folklórico, ya que se dice que es un género de cierto grupo de personas con dotes artísticos, y no de dominio popular, dice también que muchas de sus cantes tienen un autor conocido, clasifica el flamenco como un género folklórico único en el mundo. (Preciado, 1969, pág. 99).

A su vez Blas Vega, también enlista algunos géneros ciertamente folklóricos del sur de España que dieron paso a la formación de lo que ahora son los palo flamencos.

El fandango: El término fandanguero, según Blas Vega, existe desde el siglo XV en Jerez, y es fandangado en el XVI en Portugal. La primera vez que aparece éste en

la literatura española es en 1773 en “El novio de la aldeana” de autor desconocido; Blas Vega hace referencia de: “Canta y toca (con vihuela) el fandango”, “deja de cantar y tocando armar los dos la gritería , chillidos y otras cosas que se usan cuando se cantan los fandangos en bulla” y “vuelven a hacer ahora los dos la misma demostración antecedente, acostumbrada en los fandangos”, “que demuestran ya su uso y carácter, pues fandango, a lo largo de ese siglo, significará sobre todo fiesta, juerga, jaleo, diversión donde se canta, se baila, se bebe y con frecuencia se termina en pelea”. (Vega, 2006, pág. 41).

2.3.2 Género andaluz

“Como baile, la seguidilla fue fundamental para la formación de la danza española. La mezcla del fandango y la seguidilla originará el bolero como base creativa de una escuela de carácter, clásica y refinada, que se conocerá con el nombre de escuela bolera o baile de palillos, y que convivirá tanto en el pueblo como en ambientes teatrales más profesionalizados, en una participación paralela de intercambio con el flamenco a lo largo del S. XIX.” (Vega, 2006, pág. 46)

Los boleros ya presentándose en teatros (hacia 1780) se bailaba con una sola pareja, con el tiempo llegó a ser monótono, es entonces que se introducen más parejas por parte de los maestros españoles, haciendo un uso más elaborado de la coreografía, con lazos y cruces entre ellas, fue lo que dio pie al nacimiento de las escuelas boleras. “Esto coincidió con el establecimiento en el Teatro de los Caños

del Peral de la ópera italiana, donde vinieran compañías de bailarines italianos y franceses, con enormes sueldos, con fastuosos e inspirados bailes de complicado asunto y numeroso personal, y que excitaron la emulación y envidia de los bailarines españoles. Estos impusieron la moda de las boleras, que se empezaron a intercalar los intermedios teatrales junto con otros bailes, teniendo tal aceptación que terminaron por imponerse como baile nacional junto al fandango y otros estilos” (Vega, 2006, págs. 46, 47).

Según Steingress, la cultura popular se traduce como la respuesta del pueblo ante la alienación del individuo frente a la muy cercana modernidad, dice que la cultura popular tiene como misión representar lo arquetipos que corresponden a la supuesta sociedad nueva y generar una identidad a partir de estos tópicos (Steingress, 1998, pág. 42)

La música moderna, como señala Steingress, específicamente la ópera italiana, la zarzuela y las tonadillas, así como los bailes nacionales en Paris influyó en una resignificación de las tradiciones antiguas musicales por parte de los artistas andaluces, permitiendo así la formación de un nuevo género sintético.

Escribe Blas Vega una serie de funciones donde la música andaluza gozaba de gran interés en el teatro. “Basili presentará al público del Teatro del Circo “El Contrabandista, primera ópera andaluza del S. XIX. En 1843 hubo una función miscelánea en el Teatro de la Cruz, donde Ojeda cantó el Polo de la Cárcel y a

canción del teatro del Basili. Los dos cantantes representaron una escena cómica, donde con gran aplauso cantaron por fandangos, cuyas coplas, a petición del público, iban variando de letra [...] El 1 de diciembre, en el Teatro del Príncipe se celebró la mayoría de edad de Isabel II, terminando la fiesta con unas malagueñas bailadas por todo el cuerpo de baile y con coplas alusivas” (Vega, 2006, pág. 89).

Dice Blas Vega que esto contribuyó a que se introdujera gradualmente la música popular andaluza, haciendo que la gente se acostumbrara y se olvidase de “tanta melodía italiana”, esto lleva a la dedicación exclusiva al género andaluz. Así llevado al teatro se presentaban piezas andaluzas, parodiando el carácter de los del sur de España, con intenciones cómicas en el lenguaje, sobre todo introduciendo términos del calé (dialecto gitano) “Todo un caldo de cultivo para poner de moda el flamenquismo” (Vega, 2006, pág. 89).

También concluye que el bolero y el flamenco son dos escuelas de baile con técnica y características bastante distintas, pero que a lo largo de su historia han llevado una vida paralela, con influencias en común, siendo la escuela bolera, como lo acabamos de exponer, anterior al flamenco. (Vega, 2006)

2.3.3 Paternalistas ¿Quiénes son los verdaderos precursores del flamenco?

Preciado cita “El llamado cante flamenco no es autóctono español, sino que fue importado por los gitanos que se instalaron en España a mediados de S. XV; este

canto, de procedencia gitana no se debe confundir con la música propia de Andalucía” (Preciado, 1969, pág. 93). También cita “Son estos misteriosos y errantes (los gitanos) quienes dan la forma definitiva al cante jondo” (Preciado, 1969, pág. 94). A pesar de esto, no necesariamente el cante jondo es puramente de ellos; Preciado explica que en toda Europa hay asentamientos de gitanos, y a pesar de esto el cante jondo sólo existe en Andalucía. Únicamente los gitanos de Rusia, Hungría y España, han dejado huella y dado señas de musicalidad, los demás gitanos (dice Preciado) “han sido verdaderas es para la música”. La hipótesis de Preciado es entonces que quizás los gitanos andaluces fueron discípulos en lugar de maestros, y recalca que estas tres regiones son altamente folklóricas; no sería de extrañarse que los gitanos andaluces se apropiaran de la música regional andaluza, siendo ellos entonces, actores activos en el proceso de apropiación de dichos agentes o materiales culturales.

Mederos cita a Manfredi Cano, en una apreciación que “parece reclamar para el cante jondo una pureza que excluye cualquier atisbo de mestizaje e interculturalidad” (Mederos, 1996, pág. 8) Manfredi expone la idea que Andalucía no se mezcló con ningún pueblo que por allí pasó, no sufrió ningún cambio, y es en este supuesto pueblo castizo donde dice que reside la cuna del cante jondo.

Mederos explica que hay más de un autor que apela a la teoría de la pureza en el flamenco, refutando la del mestizaje. Entre ellos José María Pemán, quien sostiene la hipótesis de influencia africana en la cultura andaluza y levantina. Apela que

“todos los fenómenos nos explicados en Andalucía, está en las raíces tartésicas” Y por lo tanto lo árabe es pariente de lo andaluz, porque es un hermano, no su padre. “Esta teoría tan curiosa de Pemán se apoya en unos textos clásicos (Estrabón) en los cuales se relata cómo morían los turdetanos en el suplicio de la cruz, cantando al viento sus penas, concluye Pemán que en esos cantos llenos de lamento se encuentra el origen de cantar por soleares” (Mederos, 1996, pág. 9)

Está claro que el sentido patriota de estos escritores buscan tomar la patria potestad del flamenco, con ciertos tintes de etnocentrismo, para dichos escritores la confluencia de todas las culturas que pasaron por Andalucía fueron indiferentes ante dicho pueblo y viceversa. Después de ciertas investigaciones, estos puntos de vista resultan obsoletos y están descartados del estudio del flamenco, incluso Mederos los tacha de xenófobos.

A esto Mederos refuta con una cita del antropólogo Urbano Pérez, “La cultura arábigo-andaluza comprendía una constelación tan amplia que resultaría ser la tónica dominante en toda la península hasta el S. XV”, que después de la conquista de Fernando III, la cultura islámica fue destruida, por tanto las costumbres musicales que perduraron fueron únicamente las populares, transmitidas oralmente y en cierto modo clandestino, ya que, dice, es poco probable que las canciones moriscas se hubiesen podido cantar libremente; Urbano Pérez expone al cristiano como el opuesto del morisco antiguo, o sea al andaluz. Se puede entonces presumir que así pudo perdurar la música andaluza. “Baste con repasar los textos de Caro Borja para

darse cuenta que también ahí se advierte la vida, costumbres, expresiones e incluso supersticiones moriscas que se han tenido por gitanas durante muchísimo tiempo”. (Mederos, 1996).

2.3.4 Los albores del flamenco

A ésta época se le conoce por la etapa primitiva del flamenco, que comprende el período entre el último tercio del S. XVIII y la primera mitad del S. XIX.

La decadencia del género andaluz propició el surgimiento del flamenco en un ambiente moderno contra cultural, hacia la segunda mitad del siglo XIX. Steingress dice que el estilo flamenco se generó en academias de baile andaluzas, que aún conservaban la tradición de mantener los cuerpos de baile y ballet de compañías de teatro. (Steingress, 1998, pág. 42)

Las escuelas tradicionales boleras tuvieron que enfrentarse al cambio de paradigma en cuanto a la interpretación de los bailes, ya que esta ejecución venía permeada del estilo flamenco. Asimismo, los músicos fueron transformando el canto típico andaluz en canto jondo. El ambiente en que el flamenco se desarrolló, fue más bien el de la vida típica romántica, donde se estilaba asistir a las noches bohemias, ahí se concentraban las diferentes y nuevas manifestaciones artísticas, sobre todo la música ambulante, la nueva moda gitanesca y el estilo andaluz. El énfasis del melodrama en la copla y el uso de la música recién creada y/o resignificada,

desembocó en que la poesía popular poco a poco se fue convirtiendo en la copla flamenca. (Steingress, 1998)

Por otro lado hay quienes definen el flamenco como la expresión del pueblo marginado, Félix Grande, por ejemplo se refiere a los gitanos, en su texto “Memoria del Flamenco” cita a Ricardo Molina: “Desde el punto de vista antropológico, como hecho fundamentalmente humano y en calidad de expresión artística de una colectividad, el cante flamenco es la queja de un pueblo secularmente subyugado. El flamenco es el grito elemental, en sus formas primitivas, de un pueblo sumido en la pobreza y la ignorancia, para quien sólo existen las necesidades perentorias de la existencia primaria y los sentimientos intuitivos” (Grande, pág 120)

Si bien es cierto que los gitanos desde su llegada a Europa en general, fueron perseguidos, esclavizados y masacrados hasta las reformas políticas hasta finales del siglo XX en España, o sea hace 50 años aproximadamente; existió según nos dicen varios autores, algo llamado gitanismo. Según Steingress, Demófilo explica el cante flamenco a partir de un “misterioso y oscuro gitano”, confundiendo el “gitanismo” (que era una moda cultural en pleno romanticismo en toda Europa) con la expresión autóctona del gitano actual andaluz de aquel entonces, en S. XVIII.

Desde esta perspectiva las tendencias de la cultura “urbana moderna” como le llama Steingress, comienza a mezclarse en la percepción de los amantes de los gitanos, por decir así, con la vida tradicional y herencia popular de cada región “Aquel

gitanismo sin gitanos preparó y facilitó la entrada a los escenarios a aquellos gitanos que, por tradición se ganaban la vida como músicos y bailadores” (Steingress, 1998, pág. 42)

Según Blas Vega, de Madrid parte la costumbre de organizar fiestas, conocidas como bailes de candil, ya que dichas reuniones se realizaban a la luz del candil; con el tiempo se le fueron denominando a estas fiestas como funciones, citando a Richard Ford (1832) “Sevilla es hoy en esto lo que en la antigüedad fue Gades; nunca falta allí alguna venerable bruja gitana que prepare una función, como se llama a estos bonitos espectáculos... Estas fiestas sin pago”, donde se señala pues, “la profesionalización del flamenco vía gitana” (Vega, 2006, pág. 42) y dice más adelante “Todo el ritual, tanto artístico como ambiental pasaría posteriormente a escenarios diversos de Andalucía, imponiéndose una costumbre que se mantendrá hasta más allá de mediados de S. XIX” (Vega, 2006, pág. 43)

También reitera Steingress que cada vez eran más los gitanos que lograban participar en el género flamenco, explica que entonces el flamenco no es la decadencia de un “supuesto anterior y misterioso cante gitano” y que su aparición no fue en los “ominosos hogares calés”, sino la construcción del género mismo a partir de los elementos andaluces ya asimilados por parte también de artistas gitanos en los grandes núcleos de Andalucía.

Otros autores, como Alicia Mederos, sostienen que en la copla andaluza convergen las catarsis de varios pueblos marginados: los gitanos son, como se mencionó en la introducción el último pueblo que llegó a España, los árabes fueron expulsados en 1492 y los judíos tuvieron que convertirse al cristianismo para escapar de las persecuciones. En un ambiente hostil como este, era difícil que las expresiones artísticas surgidas de estas culturas pudieran manifestarse libremente “Habrá que preguntarse, por ejemplo, qué proporción de árabes y judíos hay en la actualidad entre el pueblo gitano, único pueblo que pudo vender esas músicas que en boca de los otros hubieran supuesto pecado y delito” (Mederos, pag. 8)

3. La identidad en el Modernismo

3.1 Rasgos generales de la tendencia global hacia finales de S. XIX y mediados de S. XX

La palabra “Moderno” viene del latín modo, que significa “ahora mismo”. En un sentido productivo infraestructural, comienza entre 1890 y 1900, época en la que se producen tecnologías a un nivel masivo, en la segunda ola de la Revolución Industrial.

3.1.1 Identidad cultural: La tecnología aplicada a la vida cotidiana.

Richard Appignanesi y Chris Garratt enlistan en tres categorías generales algunos ejemplos de los avances de la tecnología apenas comenzado el S. XX, e incluso unos años antes: nuevas tecnologías (motores de combustión interna y diésel; generadores eléctricos de turbina y a vapor, electricidad y petróleo como nuevas fuentes de energía; la industria química produce materiales sintéticos: tinturas, fibras y plásticos) Medios masivos y de ocio (Diarios de circulación masiva y avisos publicitarios (1890); gramófono (1877); los hermanos Lumière inventan la cinematografía, y Marconi el teléfono inalámbrico) Ciencias (En la década de 1900 se funda la genética, Freud lanza el psicoanálisis, Max Planck formula la teoría cuántica de la energía, teoría especial y teoría general de la relatividad de Einstein entre 1905 y 1916) (Appignanesi & Garratt, 2002, pág. 11)

La industria electrónica y mecánica fue uno de los avances más significativos durante la revolución industrial. Los aparatos electrónicos se han multiplicado desde la segunda guerra mundial, cuyo uso desembocó en el progreso inicial de la automatización (Burns, 1980). La automatización y mecanización comienzan a realizar las labores que eran hechas por el hombre, este nuevo sistema de trabajo permite hacer observaciones en lugares inaccesibles para el mismo; lo que pasa al hombre a un segundo plano en cuanto a su papel como eslabón principal en la producción de consumo primario. Gracias a estos principios de industrialización se generaron desempleos tecnológicos, los trabajadores no especializados fueron desplazados por artefactos mecanizados; estos procesos alcanzaron también el sector agrícola, reduciendo empleos de trabajadores sin educación, lo cual desembocó en la migración de la población agraria hacia las ciudades. La característica de la tercera revolución industrial es la sustitución de productos naturales por productos artificiales o sintéticos en muchos procesos de manufacturación.

Todo esto es consecuencia de la “cientificación” de la época, nos dice Kenneth que, por ejemplo, para los románticos algunos atributos como la pasión, la inspiración, etc., eran inherentes a la naturaleza del ser humano, conforme la modernización va introduciéndose, los preceptos del romanticismo y las definiciones que le son inherentes, se van diluyendo a consecuencia del progreso científico, ya que este ofrece una alternativa al concluir que el conocimiento del mundo se obtiene por

medio de la observación del medio, es entonces así que el hombre moderno se asume en virtud de la observación y no de la herencia. (Gergen, 2006).

Kenneth nos habla de la personalidad del hombre moderno, lo clasifica como un alguien reconocible, viviendo el aquí y el ahora, “no es posible que se deje transportar por una inspiración súbita, que caiga presa de alguna pasión formidable (...) es, más bien, solvente y digno de confianza” (Gergen, 2006, pág. 78) Nos dice que su razón es lo que guía su manera de actuar, es centrado y toma decisiones firmes basadas en un previo análisis de las circunstancias. Considera que en la actualidad aún consideramos correctas o aplicables las premisas modernas de que las personas tenemos diferente capacidad de razonamiento, y las emociones e intenciones de cada individuo deben ser analizadas, defiende la idea que las tecnologías del S. XX han “atentado” contra todas las afirmaciones del yo, como un ejemplo Kenneth hace un pequeño análisis de las nuevas relaciones que se generan entre el sujeto con las nuevas tecnologías:

“Cuando se inició el programa de Batman, una multitud de veinte mil personas aguardó durante horas para contemplar, aunque fuera unos segundos, a los protagonistas en persona; ¿Cuántos vecinos nuestros provocan en nosotros tanta devoción? Puede aventurarse que con los avances de la tecnología cinematográfica, la pantalla se ha convertido en uno de los más poderosos artificios retóricos de mundo entero. A diferencia de la mayoría de nuestras amistades, el cine puede catapultarnos rápida y eficazmente a estados de horror, furia, tristeza,

enamoramiento, lujuria y éxtasis estético- a menudo en un lapso de dos horas-.Es cierto que a mucha gente las relaciones con la pantalla le proporcionan las experiencias emocionales más arrebatadoras de la semana. La cuestión, pues, no es saber si las relaciones entabladas a través de los medios se aproximan en su significación a las normales, sino más bien si las relaciones normales pueden aproximarse a los poderes del artificio” (Gergen, 2006, pág. 90)

Esto me hace pensar en las demás manifestaciones culturales, específicamente cuando el arte comienza a tornarse para excitar los sentidos, provocar al espectador, y buscar que el virtuosismo sea el fundamento de la ejecución para lograr así los fines ya mencionados. Por su parte, Kenneth explica, que es un ejemplo generalizado de la saturación social, que trae consigo una nueva consciencia de sí, a esto le denomina síndrome de multifrenia, que es una ruptura del yo en más de una vertiente.

3.1.2 Antecedentes de la globalización: conceptos de internacionalización y transnacionalización

Canclini nos explica que en cierto sentido la globalización se ha entendido como una nueva forma de colonialismo, ya que gracias a los procesos de apertura de economías se relacionan a países que tuvieron relaciones coloniales o imperiales, así que se tiende a interpretar como un neocolonialismo o neoliberalismo. Si bien esto es una tendencia radical, lo cierto es que la globalización es creadora de

nuevas formas de dependencia y subordinación. (Canclini, 2001, pág. 2) Canclini explica que hay autores que afirman que la globalización es una prolongación del capitalismo europeo, pero defiende la idea que los cambios económicos debieron establecer mercados mundiales de comunicaciones y económicos, como sucede desde mediados de S. XX. Entonces para comprender cómo fue el proceso de la globalización, hace una distinción de los términos internacionalización y transnacionalización.

La internacionalización es la ampliación de la geografía en la actividad económica que traspasa las barreras nacionales, como sucedió en S. XVI con las navegaciones de los europeos a América, África y Asia, y la colonización consecuente. Lo que culminó con dicho proceso fue la expansión de la religión católica a través del español, inglés y francés; también de algunas manifestaciones culturales occidentales. Después que las colonias se independizan, la dominación externa se reduce, entonces algunos países de América y Asia, logran cierto desarrollo económico autónomo y es entonces que pueden exportar sus propios productos. Los Estados nacionales controlaban lo que entraba del exterior para proteger el producto propio, esto lo hacían con impuestos que encarecían los bienes importados. (Canclini, 2001, pág. 3)

La transnacionalización es la etapa que comprende la primer mitad del S.XX cuando una buena parte de la economía mundial pasó a depender de empresas multinacionales, cuyo poder económico les permitió desarrollarse con cierta

independencia de las leyes nacionales. Canclini señala que hay autores que señalan el término transnacional aplicable no sólo en cuestiones económicas empresariales, sino a movimientos sociales en cuanto a la ecología, derechos humanos que en específico se refieren a los flujos migratorios. (Canclini, 2001, pág. 3)

3.1.3 Arte: Práctica y definición

A partir del modernismo se puede leer por primera vez el concepto de creatividad; recordemos que todavía hacia el S. XVIII existía una codificación similar entre ciencias, artesanías y artes. Lo que tenían como similitud era precisamente el rigor de un proceso, el conocimiento y maestría de ciertas normas concernientes al área de cada uno; la imitación de la realidad era fundamental en la práctica de las artes; ya que, por ejemplo en la antigüedad, la inspiración e imaginación eran propias de la poesía (cuya clasificación no pertenecía a las artes, ya que en ese entonces era considerada como un oráculo, y la inspiración venía de las musas cuyo fin era el de anunciar presagios). En la Edad Media el término de “creación” es una designación al acto que Dios realiza al crear a partir de la nada, en cambio el hombre puede fabricar, pero no tiene la facultad de crear (Tatarkiewicz, 2001). En S. XVII Batteux escribe: “La mente humana, estrictamente hablando, *no puede crear*; todos sus productos llevan el estigma de su modelo, hasta los monstruos inventados por una mente no obstaculizada por leyes, pueden componerse sólo de partes tomadas de la naturaleza” (Tatarkiewicz, 2001, pág. 284). Es en el S. XIX cuando se reconoce a la creatividad como principio inherente y exclusivo del arte; a principios de S. XX

se le adjudica también dicho concepto a las ciencias, es en este momento cuando se piensa que se trataba de “la transferencia a las ciencias (...) de los conceptos propios del arte” (Tatarkiewicz, 2001, pág. 284). Ahora bien, la interpretación actual de la creatividad abarca toda actividad y producción humana; pero según Tatarkiewicz abre una pregunta ¿en qué consiste la creatividad, qué rasgos hacen que sean diferentes las actividades creativas de las que no lo son? A lo que él mismo responde como una cuestión sencilla: la novedad, aunque aclara que la creatividad no se da cada vez que se da la novedad, toda creatividad implica novedad, pero no a la inversa. “Las obras humanas pueden considerarse *desde diferentes puntos de vista* y aquellos trabajos que son nuevos desde un cierto punto de vista no lo son desde otro enfoque. De un modo que no es nada nuevo, a partir de cualquier árbol viejo cada primavera brotan hojas nuevas. Algo parecido sucede con las producciones del hombre: cualquier cosa que haga se parece en cierto modo a los que ha existido antes, y en cierto modo se diferencia”. (Tatarkiewicz, 2001, pág. 292).

El discurso del arte en la modernidad con relación a la verdad, bien puede estar estrechamente relacionado con el realismo. Recordemos que las artes se ven permeadas por el espíritu de la guerra. Los filósofos de dicha época creían que la verdad es condición de la belleza. Escribe Hegel “La vocación del arte es el descubrimiento de la verdad” (Tatarkiewicz, 2001, pág. 344). Cuya aplicación puede tener la lectura de una coherencia en su aplicación, es decir el arte era verdadero cuando el artista plasma lo que *sinceramente* piensa y siente. Es aquí donde

insertaré la lectura de Kandinsky con relación a este tema, y me parece relevante principalmente porque es la etapa en que se publica su libro 'De lo espiritual en el Arte' en 1911, donde advierte un anhelo por parte del artista por lo antiguo: "Nuestro espíritu tiene una grieta, que cuando se logra tocar, produce el sonido de un fino jarrón quebrado, hallado en el fondo de la tierra" (Kandinsky, 1989, pág. 9) donde explica una constante inclinación hacia formas de etapas pasadas, en ese entonces "arte nuevo", hace una diferencia abismal entre éste al que considera como "externo" y por tanto pasajero; y a las formas de las etapas pasadas con un contenido "espiritual" que lleva dentro de sí la semilla del futuro. (Kandinsky, 1989).

Por su parte, según Burns, el arte del S. XX está en una rebelión abierta contra el artificio y la frivolidad. Quizás es en el afán de alejarse del artificio busca nuevos métodos, como el surrealismo en 1929, por ejemplo, que se justifica en el psicoanálisis y concibe al arte como una posible mancuerna con las nuevas ciencias, para representar las verdaderas intenciones e interpretaciones del hombre a partir de lo onírico. (Burns, 1980, pág. 77)

3.2 España Nacionalista

3.2.1 Nacionalismo

El Nacionalismo en España surge, en un principio, como reacción al dominio francés desde el S. XIX, a grandes rasgos en las Cortes de Cádiz, donde la nación se define

como libre e independiente, y no como patrimonio de la familia real, lo cual rompe con los paradigmas del Antiguo Régimen. Es a la nación a quien le corresponde el derecho de establecer las leyes de la misma. Aunque a partir de Isabel II hay un ir y venir sobre en quién reside el control político, si en la corona o los dirigentes, o en la nación soberana hasta finales de S. XIX. Dicha indefinición constitucional, como lo explica el historiador Eduardo Montagut, es el contexto en el que predomina el nacionalismo español de éste siglo.

“Esta indefinición constitucional, predominante en el liberalismo moderado español, se correspondería con una construcción muy fragmentaria del nacionalismo español en el siglo XIX. Ni la escuela, ni el ejército ni la administración consiguieron vertebrar un sólido nacionalismo español, aunque el Estado sí estableció un rígido centralismo, sin posibilidad alguna de poder contemplar jurídicamente las particularidades territoriales (...) Se puede considerar que este fracaso del liberalismo conservador es causa y efecto de la débil integración de la sociedad civil en la vida política”
(Montagut, 2013)

Aunque, según Montagut, la burguesía española tuvo gran interés por construir un “imaginario nacionalista con todos sus símbolos”, cosa que se ilustra en la historiografía oficial y el arte, que pronto tapizaría las ciudades españolas de esculturas y pinturas con alusiones históricas. O incluso el mestizaje musical entre la música clásica y la música popular andaluza por parte de (Gergen, 2006) e los grandes compositores Turina, Albéniz o Falla. “Se construyó un pasado para

intentar demostrar que los españoles eran miembros de un pueblo con una identidad común, al menos desde la Edad Media, aunque algunos rastrearían este origen en la época prerromana, especialmente en aquellos episodios o personajes que protagonizaron encarnecidas resistencias frente a los romanos” (Montagut, 2013).

Después, en la época de la Restauración³, se reivindican las particularidades de cada región, llámese catalán, vasco, gallego, valenciano, aragonés y andaluz. Dichos regionalismos fueron una mejor opción que el nacionalismo fallido, al imponerse dejando aparte las características culturales de cada pueblo. En la crisis del 98 cobran fuerza los nacionalismos o regionalismos sin Estado, las cuales presentan alternativas de organización territorial y desacredita el nacionalismo español.

“El nacionalismo español no solamente contó con el activo baluarte del ejército sino que, también realizó un rearme ideológico en las primeras décadas del siglo XX, a través de varias fórmulas, que iban desde el tradicionalismo, entroncando con el viejo carlismo, hasta el fascismo, mucho más moderno, sin olvidar la vertiente religiosa que, posteriormente, cuajaría en el nacional-catolicismo. Todas estas versiones se basarían en principios muy excluyentes o

³ De 1875 a 1913.

intolerantes, y con un alto contenido violento en sus discursos y, en algunos casos, en su práctica política” (Montagut, 2013).

3.2.2 El Franquismo en la identidad andaluza

El franquismo fue el régimen político que prevaleció en España desde 1936 hasta 1975, encabezado por Francisco Franco, quien muriera ese mismo año. El franquismo se caracteriza por el anticomunismo y la negación total a cualquier idea izquierdista. El catolicismo como factor de dominación moral sobre las masas. Y el centralismo, ya que Franco y sólo Franco fue la autoridad durante todo el régimen.

Con la victoria de los conservadores españoles, empieza un proceso donde se “folkloriza” todo lo andaluz, y por lo tanto el flamenco. Esta visión no es exclusiva del franquismo, sino que inicia a fines del S. XIX, como se revisó en el capítulo anterior, cuando comienza un esfuerzo por unificar España en un momento de crisis liberales, es entonces cuando se van a utilizar varios elementos de la identidad andaluza con los que se van a construir la identidad nacional del estado español. (Ríos, 2009)

El flamenco llevaba ya un proceso de reivindicación y establecimiento de códigos que le hacían ser lo que era, se ve truncado con el fascismo, como nos comenta Carlos Ríos. Después de la Guerra Civil, salen victoriosos aquellos que apoyaban

la tendencia del folklor, que esta se desarrollará como la identidad legitimadora hasta el final de la dictadura franquista. Lo que representará para el flamenco la pérdida de su carácter de protesta y reivindicador de los marginados, para transformarse en “Canción andaluza” usado por el franquismo como objeto identitario de “lo español”. “La utilización por parte del franquismo de ciertos rasgos de la identidad cultural andaluza no será más que una forma de dar ‘pan y circo’ a las clases populares. Una forma de hacer más llevaderas las penalidades que se sufrieron bajo el franquismo”. (Ríos, 2009, pág. 69)

La sublimación de la identidad andaluza intenta, según Ríos, compensar en lo simbólico lo que se le arrebató política y económicamente. La asimilación cultural de la identidad andaluza en el franquismo, será fallida o no terminada, pero aun así tiene consecuencias en cómo los andaluces y los no andaluces ven el flamenco y al propio pueblo andaluz.

3.3 Flamenco

3.3.1 Desarrollo del flamenco

La edad de oro o clásica es la etapa comprendida entre la segunda mitad del S. XIX y los inicios del XX. En esta época, que coincide con la existencia de los cafés cantantes, ya que la aparición de éstos supuso la definitiva profesionalización de los intérpretes flamencos. En este apartado voy a hablar de cómo es que se encuentra la información de los cafés cantantes, enfatizando mi punto en cuanto al discurso

del flamenco, desde entonces. Primero, la manera en que distintos autores presentan los cafés cantantes.

Según la revista en línea Flamenco.one, los cafés cantantes eran locales que abrían de noche donde los comensales bebían mientras presenciaban un espectáculo musical, dichos locales estuvieron tan de moda que sirvieron para que surgiera la figura de cantao profesional.

Blas Vega por su parte: "... las mesas de los cafés cantantes donde hay *cante andaluz* se llenan completamente desde las primeras horas de la noche de un público que no las abandona hasta que el espectáculo termina; por eso a las puertas de esos establecimientos se ve siempre gran concurrencia que tumultuosamente se agolpa atraída por el peculiar sonido de las castañuelas; por eso, hoy como ayer, y como siempre, ese género será la vida de los cafés cantantes" (Vega, 2006, pág. 118)

Seguido de eso, inevitablemente dan una lista interminable de figuras que son protagonistas por su virtuosismo en cualquiera de las ramas del flamenco: cante, baile o toque. La Niña de los peines, Antonio Chacón, la Macarrona, Francisco Lerma, el Perote, la Macaca, el Mochuelo, el Diana, el Canario, Cayetano Muriel, el Niño de Cabra, el Garrido de Jerez, la Rubia de las Perlas, Tomás y Arturo Pavón, Manuel Vallejo, el Gloria, Manuel Torre, Juanito Mojama, el Niño Escacena, Bernardo el de los Lobitos, Manuel Centeno, Pepe el de la Matrona, Juan Varea, el

Cojo de Málaga, el Niño de Marchena, Sebastián el Pena, Manolo Caracol, Tío Gregorio, el Borrigo, Tía Anica la Piriñaca, Juan Talega, el Tuertecillo de Madrid, Paquiro el de las Peñuelas, Pepe el Garulla, Juan Breva, el Mimi, el Chato de Jerez, Tomás García el Papelista, Fernando el de Triana, Florecillo Campillo, Vicente Escudero, el Niño de Alcalá... y la lista continúa.

Ahora bien, muy a pesar del talento y relevancia que estos representantes del flamenco poseen, la información acerca de los cafés cantantes es mínima; se limitan a hablar de nombres, anécdotas, quién fue maestro de quién. Sin embargo hay poca información acerca del discurso del flamenco en sí en la época de los cafés cantantes. Es como si la mirada general se hubiera vuelto únicamente hacia los artificios del estatus de “los quienes”, como el ejemplo que Kenneth dio acerca del programa de Batman, donde el protagonismo de quién hace qué es más importante que la repercusión que el proceso y el producto del arte puedan tener en el artista mismo y en el receptor. En otras palabras, pierde foco el discurso del arte y su proceso creativo, y predomina la firma o la marca.

“Aunque la melodía gitana –escribe Falla- es rica en giros ornamentales, en esta [...] sólo se emplean en determinados momentos, como expresiones o arrebatos sugeridos por la fuerza emotiva del texto... No canta porque lo escuchen”. “Esta manera espontánea de interpretación está dentro de la más pura línea de las características primordiales del alma española, para la cual ‘el arte es concebido como impulso vital, no como profesión de especial estudio’. García Lorca y Manuel

de Falla 'fueron inexorables en la excomuni3n de todo profesionalismo' (Preciado, 1969, p3gs. 87, 88)

Lo que se puede leer entre l3neas, y quiz3s un poco m3s abiertamente, si lo que se pretende es conocer el discurso del flamenco, es en las letras, como nos indica Mederos. La copla, se ha ido adaptando al sentir de cada 3poca "No es el mismo cante aquel de los tiempos liberales de las Cortes de C3diz que los cantes de la Andaluc3a impregnada de las ideas socialistas y obreras de los a3os veinte y treinta"

4. Identidad Cultural en la Posmodernidad

4.1 Contexto actual: Finales de S. XX, hasta hoy

4.1.1 Concepto y desarrollo de las culturas híbridas en la globalización

García Canclini en su texto *La Globalización: ¿Productora de culturas híbridas?* Expone cómo es la visión de la información en una etapa posindustrial, poniendo como ejemplo a dos grandes empresas multimillonarias, una dedicada al entretenimiento como la televisión y el cine (Time Warner) y uno de los principales proveedores de internet (America On Line) que en el momento que se fusionan hace dos lecturas: la primera, el poder adquisitivo que tiene estas dos empresas, las compara con el equivalente a la mitad del PBI de España, y la segunda: la masificación de la información de la que ambas empresas son responsables. Ambas lecturas me parecen de suma importancia a la hora de revisar el impacto que se tiene en nuestro modus vivendi y en cómo concebimos, o cómo procesamos la información que nos es dada. Pienso que la revisión iría de una a la otra, es decir el poder adquisitivo es la causa de la monopolización de la información.

Canclini dice: “uno se pregunta qué pueden hacer los ciudadanos ante tales poderes concentrados”. Y yo me hago la misma pregunta, en el momento que dos empresas así de poderosas se unen y deciden cómo va a ser entregada la información, la relevancia de cierto tipo de información ¿y por qué no? la censura de cierto tipo de información; de igual manera, la forma de homogeneizar un “sistema-mundo” como le llama Canclini, es esta, todos tenemos acceso a la misma información, es este el medio el que impone las tendencias de cómo vestirse, de qué comer, en qué entretenerse, una “uniformación de bienes y mensajes”, es la tendencia general de la comercialización y mercantilización en la globalización. (pag. 5)

La lectura que puedo hacer en cuanto a que la globalización y las culturas locales, que maneja Canclini en su texto, vayan diluyendo poco a poco el antagonismo entre sí, es que la migración es un factor determinante, además de la masificación de la información. Esto porque obliga a los medios productores a cumplir con ciertas necesidades determinadas por el origen del migrante: “Aun las formas innovadoras de repensar lo local son desafiadas por esta movilidad incesante de las experiencias y las culturas” (Canclini, 2001, pág. 7). Logrando así que la gente local consuma lo que los migrantes trajeron consigo y viceversa. A este tipo de relaciones entre culturas determinadas por la convivencia entre sí, Canclini les llama *híbridas*. A lo que explica que no sólo es en la globalización cuando se dan las culturas híbridas, sino que también cuando existió el mestizaje, se le puede considerar con este concepto moderno al mestizaje también como hibridación de culturas.

“¿Cómo fusiona la hibridación estructuras o prácticas sociales discretas para generar nuevas estructuras y nuevas prácticas? A veces esto ocurre de modo no planeado, o es resultado imprevisto de procesos migratorios, turísticos y de intercambio económico o comunicacional. Pero a menudo la hibridación surge de la creatividad individual y colectiva. No sólo en las artes, sino en la vida cotidiana y en el desarrollo tecnológico. Se busca “reconvertir” un patrimonio (una fábrica, una capacitación profesional, un conjunto de saberes y técnicas) para reinsertarlo en nuevas condiciones de producción y mercado.” (Canclini, 2001, pág. 11)

A lo que Canclini se refiere con reconversión es la adaptación de cualquier tipo de práctica a conveniencia de la tendencia que han impuesto los sistemas mencionados anteriormente, por ejemplo, que los campesinos adecúan sus producciones tales como las artesanías con usos modernos para que puedan tener demanda en las ciudades. Lo cual nos lleva a preguntarnos o a poner como objeto de estudio a la identidad, debido a que la hibridación representa un freno a la concepción de las identidades auténticas. Aquí quiero hacer un paréntesis, ya que, desde mi lectura, es difícil que exista una identidad cultural pura, Canclini mismo dice en este texto: “Hoy se debate si el ‘spanglish’, nacido en las comunidades latinas de Estados Unidos y extendido por Internet a todo el mundo, puede ser aceptado, enseñado en cátedras universitarias, como ocurre en el Amherst College de Massachusetts, y objeto de diccionarios especializados (Stevens). Como si el español y el inglés fueran idiomas no endeudados con el latín, el árabe y las lenguas precolombinas”. (Canclini, 2001, pág. 8) (A estas me gustaría que en el inglés de

igual manera ha influido también las lenguas germanas y sajonas). Esto puede parecer alejado del tema central de estudio de esta investigación, pero no lo está en gran medida: si el español y el inglés actuales están influenciados por toda esa gama de lenguas, no pueden ser considerados como lenguas puras o auténticas, recordemos que la única manera que esto pudo haber pasado es con la mezcla de las culturas que hablaban tales o cuales lenguas, entonces si esto pasó con la lengua, no debió ser diferente con el resto de las manifestaciones culturales, impactando así en la identidad, ¿en algún momento existió algo como identidad pura?

También, Canclini explica, que los aspectos más estudiados durante mucho tiempo dentro de las ciencias sociales, ahora la mirada está en la dimensión cultural de las combinaciones identitarias que implica el mestizaje, tales como las formas de convivencia multicultural actual. De igual manera estas convivencias implican “fusiones más complejas de creencias”, hablando puntualmente de la religión. El sincretismo (para referirse a la combinación de prácticas religiosas) ha sido también resultado de las migraciones de los últimos años.

En suma, la globalización es la culminación de los dos procesos anteriormente revisados (internacionalización y transnacionalización), siendo consecuencia también estos procesos de la interdependencia que se ha generado entre pueblo y pueblo con la perspectiva que se le quiera estudiar: alianzas políticas, la comercialización de todo lo que pueda ser nombrado, la necesidad de la gente por

una mejor calidad de vida al migrar, el turismo, etc. Siendo los avances tecnológicos y la mercantilización lo que caracterizan a la globalización, porque a pesar que siempre ha existido ésta mezcla o convivencia entre culturas, la tecnología - el capitalismo como sistema económico predominante actual y el acceso a la información con sus correspondientes medios masivos- hiper estimulan o aceleran los procesos de interrelaciones entre culturas, y es en la necesidad de adaptación de estas culturas donde la globalización ha logrado permanecer y expandirse.

4.1.2 Identidad en la Posmodernidad

Como bien lo mencionábamos, Kenneth hace un análisis de cómo el hombre se asume y a su entorno a partir del lenguaje; esto lo explica de manera que, según configuramos la estructura del lenguaje se codifica el pensamiento. Retomo esta consigna a partir que se han dejado de lado conceptos que pertenecían a la autodefinición del individuo, dichos conceptos del romanticismo y del modernismo han ido desapareciendo por el desuso, al mismo tiempo que las tecnologías actúan como agente de saturación social que nos acercan a definiciones que nos corresponden (o que incluso son parte de la definición misma) y nos llevan también a definiciones que nos son ajenas. Dichas definiciones de distintas índoles y derivadas de distintas épocas necesidades, que son las que construyen la configuración actual de la identidad son lo que Kenneth denomina como saturación

social. “Para cada cosa que ‘sabemos con certeza’ sobre nosotros mismos, se levantan resonancias que dudan y hasta se burlan. Esta fragmentación de las concepciones del yo es consecuencia de la multiplicidad de relaciones también incoherentes y desconectadas, que nos impulsan en mil direcciones distintas, incitándonos a desempeñar una variedad de roles que el concepto mismo de ‘yo auténtico’ dotado de características reconocibles se esfuma. Y el yo plenamente saturado deja de ser un yo” (Gergen, 2006, pág. 27). Lo que desemboca en que a diferencia del romanticismo y modernismo, el posmodernismo no ha traído consigo un nuevo vocabulario para comprendernos o definirnos, Kenneth lo clasifica como algo aún más apocalíptico: “Se ha puesto en tela de juicio el concepto mismo de la esencia personal. Se ha desmantelado el yo como poseedor de características reales identificables como la racionalidad, la emoción, la inspiración y la voluntad” (Gergen, 2006, pág. 27). Lo que me da a entender que la posmodernidad se niega a cualquier tipo de definición.

Bauman nos habla de alguna nota que encontró acerca de cómo nos relacionamos, y cómo la manera en que nos relacionamos define una parte de nuestra identidad. “En uno de los periódicos más prestigiosos [...] un ‘experto en relaciones’, informándonos que cuando usted se compromete, por muy a medias tintas que sea, recuerde que es probable que esté cerrando las puertas a otras posibilidades románticas que pueden colmarle más y ser más satisfactorias. Otro consejero [...] las promesas de compromiso no tienen sentido a largo plazo... Como otras inversiones, están sujetas a altibajos. Así si usted logra ‘relacionarse’, ‘pertenecer’

por el bien de su propia seguridad, mantenga las distancias. Si usted espera y desea realización a partir de la convivencia, no se comprometa ni pida compromisos. Mantenga todo el tiempo todas las puertas abiertas” (Bauman, 2005, pág. 68). Según lo que puedo leer en Bauman es que el valor que se le puede dar a todo tipo de relación ya sea en las laborales o en las personales, es completamente económico, todas las decisiones que lleguemos a tomar como individuos y como sectores sociales se basan en factores llanos como lo económico y la comodidad que pueda ofrecer no comprometerse, a lo que Bauman define en varios de sus escritos como líquido, yo lo podría llamar más bien como ingrátido.

El desgaste del yo identificable es producto de todos los preceptos distintos entre sí que compiten por ser la expresión legítima de la posmodernidad, según Kenneth, mientras más se acrecientan estos preceptos todo lo que estaba anteriormente aceptado como la definición de la identidad o el lugar donde se encuentra la fuente de sentido se rebelan unas contra las otras. La legitimidad yace en que los objetos o lo que es observado por nosotros no está “en el mundo”, sino que son parte de nuestras creaciones y conceptos “Procesos como la emoción y la razón dejan de ser la esencia real y significativa de las personas, a la luz del pluralismo los concebimos como imposturas, resultado de nuestro modo de conceptualizarlas. En las condiciones vigentes en el posmodernismo y reconstrucción permanente; es un mundo en el que todo lo que puede ser negociado vale” (Gergen, 2006, pág. 27)

4.2 El flamenco global

4.2.1 El flamenco en México y el mundo

Al principio de este capítulo, usando como referencia los conceptos planteados por Jorge Gómez, autor en que el me apoyé para abordar la cuestión del flamenco global, me enfoqué en la idea acerca de que sólo en estos tiempos existen bailaores que practican flamenco fusión y flamenco consagrado⁴. Con base en los textos que he revisado, y apoyándome en las entrevistas realizadas a dos de los exponentes de mayor trayectoria en la danza española y flamenca (Gabriel Blanco y Ricardo Rubio), me he dado cuenta que -desde hace mucho tiempo- hay quien defiende a muerte la tradición, lo inamovible de la sangre y lo que *debe ser* en el flamenco. Y hay quien decide transgredir aquello que le fue impuesto, y que no reconoce como propio o válido.

Retomando el capítulo 2.3.1, donde recojo algunas ideas de Dionisio Preciado, específicamente de los tres elementos del folklor, que son: continuidad, variación y selección; siendo la continuidad lo que se transmite de generación en generación, la variación, que son las aportaciones de cada individuo o grupo, y la selección de

⁴ De acuerdo con Jorge Gómez (2011), el flamenco consagrado es el que conserva la forma y tradiciones de flamenco sin que sea deformado por otros elementos, y por el contrario, el flamenco fusión es aquél que rescata elementos artísticos principalmente, de otras disciplinas o culturas.

aquellos elementos que atienden mejor a las necesidades de la comunidad. Por ejemplo, en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, al sureste de México, existe una comunidad indígena (los tzotziles) que tiene un ritual en que, por tradición, debían tomar una bebida muy dulce (el aguamiel). Con el paso de los años y los procesos de la globalización, esa bebida ritual ha sido sustituida por Coca-Cola. Habrá quien se aferre a la forma y no al contenido y lo vea mal, por todas las implicaciones políticas y económicas que tiene Coca-Cola, pero al final del día, lo elemental es que sigue siendo una bebida muy dulce. (Salas, 2015).

Lo que me lleva a cuestionarme ¿Por qué habrá quien defienda del flamenco únicamente la conservación? Si el flamenco es hoy un arte y no folklor; además, tomando en cuenta que el folklor tiene otros dos elementos que son la variación y la selección, tampoco puede considerársele folklor. Entonces ¿El flamenco, para los consagrados, es sólo la repetición de algo que en su momento fue válido y respondía a las necesidades de su tiempo y espacio, pero ahora está, en cierta medida, descontextualizado?

En una entrevista con Ricardo Rubio, menciona que lo que más le llama la atención del flamenco, es que puedes ser tú al bailar. Hace una comparación con otras danzas, por ejemplo la danza clásica y la danza contemporánea, que en sus distintos parámetros aspiran a ser algo, emulan una realidad, y con el flamenco aspiras a ser simplemente tú. Dice que no importa si eres flaco, gordo, alto o chaparro. Sólo te paras y bailas.

Lo anterior me lleva a cuestionarme, como alumna de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello (que es el único espacio donde he tenido contacto con la práctica del flamenco), que en las clases de flamenco -específicamente- he recibido y presenciado correcciones al momento de ejecutar, puntualmente, que lo haga “más flamenco”. A mí, como educando, esa sentencia me deja una gran incógnita: “¿más flamenco?”. Habrá que aclarar los parámetros en que se circunscribe el flamenco para el maestro. ¿Cómo puede exigir un maestro -a un alumno- tal cosa como una ejecución más flamenca con sólo pedirlo? Mi observación ante esto no es un juicio de valor, no pienso que esté mal, pero ¿no tendría que proveer el maestro las herramientas al alumno de algo que en su momento se le va a requerir? Deduzco que el “más flamenco” hace referencia a una cuestión interpretativa, sin antes haber tenido por lo menos un espacio de reflexión del sentido personal que se quiere imprimir al flamenco. Entonces ¿cómo se monta una patada, y esto se repite un par de clases, y de repente se le exige al alumno “más flamenco”?

Quizás los antecedentes del maestro, por toda su trayectoria, hayan dejado claro en sí qué es el flamenco, y resulte una cosa muy natural para el maestro, pero quizás no esté consciente de que él, es el antecedente del flamenco en el alumno⁵. También puede ser que el profesor no se haya planteado qué es el flamenco, y si

⁵ Me refiero específicamente a las instituciones principales donde se imparten clases de baile flamenco, ya sean formales o no formales.

este tiene valores cuantitativos y no cualitativos, entonces se puede ser más o menos flamenco, en ese supuesto es que se hacen correcciones como “Más flamenco”. O puede que el docente tampoco se haya planteado qué espera por parte del alumno al momento de ser, o hacer, flamenco.

En la entrevista anteriormente mencionada, que realicé al intérprete y creador Ricardo Rubio, le pregunté -que para él- cuál es el elemento que hace al flamenco, o cuál es el elemento que –si éste falta- deja de serlo. A lo que me respondió que el flamenco tiene tres elementos: el cante, el baile y la guitarra, cuyos elementos son parte de una unidad o conjunto, y transitan por tres lugares distintos: el plano físico, el emocional y el mágico. Esta interrelación de planos accionan algo para moverse de lugar, para cambiar el estado interno del cantaor, del bailaor y del guitarrista, que tienen una serie de pasos que a su vez se convierten en un “ritual”, nos menciona Ricardo Rubio. Pero, también me explicó, que “el seguir una receta de un ritual, no genera que tú hagas un ritual”.

Cada palo flamenco, es bien interesante, porque tiene una armonía sonora que te va a poner en un estado emocional determinado, un tiempo determinado que te va a poner en un flujo respiratorio determinado, y vas a poder acceder a una primera fase de trance o una transformación, porque ya estás cambiando los ingredientes fundamentales de tu cuerpo que es tu respiración, y tu flujo sanguíneo. Cuando cambias eso, inmediatamente

empiezan a surgir cambios en la mente, cambios en el cuerpo, cambios en la sangre. Empieza a suceder como una alquimia física, entonces no es el paso lo que lo hace, metafóricamente sería la forma de respirar el baile; no es ni metáfora, es una forma donde se respira de cierta manera, porque eso provoca ciertas cosas, y eso genera este ritual escénico flamenco. (R. Rubio, comunicación personal, 24 de agosto de 2017)

También me comentó que el elemento madre del flamenco es el cante. Esto es un conocimiento con el que ya contaba pero sólo porque se me ha dicho que es así, tanto por parte de mis maestros como referenciado en los libros. Ricardo me explicó, desde la construcción de su conocimiento, a lo largo del camino que ha recorrido en el flamenco, el porqué de esta afirmación. Me explicó que es una cuestión de patrimonio, las culturas que aportaron de sus elementos particulares al flamenco, es decir, judíos, árabes y gitanos -que son de tradiciones orientales-, depositan su patrimonio en lo intangible; por el contrario, los occidentales depositan (depositamos) todo el valor a lo tangible. "... por eso nosotros privilegiamos mucho más a la pintura que a la literatura, o privilegiamos mucho más la arquitectura que la música, el teatro que la danza, porque podemos *tangibilizar* ideas y en la danza es todo muy abstracto" (R. Rubio, comunicación personal, 24 de agosto de 2017). Entonces el cante, más allá de ser "una construcción bella", como comenta, es una manera de educar, porque los niños, por ejemplo, al cantar se aprenden las letras, y les dan cierto sentido; se fomentan valores, se forma una identidad, les da una

noción de las normas sociales del grupo que les contiene, cómo es su relación con su espiritualidad, etc. Explica que el cante es el que tiene el “ADN del flamenco”, porque ahí está el germen de la identidad de quien habla.

También tuve la oportunidad de entrevistar al profesor, y creador de danza española estilizada, Gabriel Blanco. De igual manera, le pregunté cuál es la esencia del flamenco para él. Me contestó que el sentimiento, el sentimiento correspondiente de cada palo y respetar el estilo de lo que se está cantando: “Yo pienso que la esencia del flamenco es el sentimiento, yo creo que de ahí parte todo [...], yo creo que la esencia es bailar el palo con el corazón. A mí lo que me trastorna un poco del flamenco, es cuando estoy viendo pura técnica, y no estoy viendo a la persona que me quiere emocionar [...] Se convierte en danza, pero el flamenco pierde la forma”. (G. Blanco, comunicación personal, 8 de diciembre de 2017). De igual manera a mí me puede generar ciertas reservas la manifestación en cuestión, ya que la forma es en realidad lo menos relevante.

En entrevistas que busqué en la web (Núñez, 2017), acerca de flamencos españoles y de otras nacionalidades, (por ejemplo, Camarón de la Isla, Carmen Linares) utilizan siempre adjetivos o descripciones como: debe tener causa, pena, cada uno tiene la condición que Dios le da, continuo crecimiento, verdad, sentimiento. De igual manera, hay un concepto que existe en el flamenco, que es “el duende”, a lo que Ricardo Rubio le llama el plano mágico -yo lo asocio a lo que me dijo durante la entrevista-, que es conectarse con el plano espiritual. Muchos definen “el duende”

como el alma expuesta en lo que se esté interpretando. Yo puedo simplemente hablar del “duende”, como comprometerse a habitar el presente con todo lo que implica “ser y estar”.

En el entendido que el flamenco es un ritual, y el ritual está determinado por el palo que se esté interpretando, no hay tal si no se conoce el carácter de cada palo, no hay manera de acceder a los lugares que se deben acceder, si no hay un conocimiento de por medio.

Para poder completar los pasos del ritual entonces, hay que conectarse con la naturaleza del palo, que está a su vez determinado por la letra. Que si bien tiene temas específicos, también trata cuestiones muy humanas; más allá de una costumbre de una región particular, si el discurso del flamenco son las emociones o cómo se relaciona cada quien con su día a día, con su trabajo, con su trayecto a casa, con su círculo afectivo y demás, son cosas que pueden parecer específicas y mundanas; pero el trasfondo de todo eso, es de índole emotiva y universal.

Entonces el flamenco es una práctica de autoconocimiento, para ser capaces de interpretar lo que haya que interpretarse, según dicte la letra. Y es un ejercicio de reconocimiento también: “La bendición del flamenco es como la pastillita de la verdad, te la tomas y sale quién eres. Lo terrible es que sale quién eres [...] y hay que estar preparados para ver quién es uno”. (R. Rubio, comunicación personal, 24 de agosto de 2017)

4.2.2 Cómo han influenciado las tecnologías en el flamenco a nivel global

Jorge Gómez, en su capítulo del libro *Flamenco Global*, en el capítulo *De Andalucía a la web. Redes de conexión* trata el concepto de desterritorialización, dicho concepto hace referencia a la recuperación de algún elemento o práctica icónica de una zona en particular, por las características que le sean conferidas gracias al lugar donde nace. El autor explica que la desterritorialización se facilita o se genera con las tecnologías, por ejemplo -según expone-, antes de que una cámara pudiese grabar alguna manifestación del flamenco se sabía de este a oídas únicamente, o si alguien viajaba a Andalucía y lo presenciaba en vivo.

Explica Gómez (2009), en éste mismo apartado, que la primera vez que una cámara grabó flamenco fue con el único fin de guardar testimonio del ritual. La cuestión aquí, es que la danza, desde siempre, ha modificado su sentido en función de a quién, o a qué se baile. Por ejemplo, las danzas antiguas, de casi todo el mundo, tenían un sentido de abarcamiento del espacio más presente que cualquier otro recurso, ya que la cosmovisión era otra, bailaban a Dios (o dioses, según sea el caso) y los movimientos espaciales son para verse desde arriba; cuando la danza se realiza en función de ser presentada a una corte, ya no es en un sentido de vista aérea dedicado a alguna deidad, sino para que sea vista desde el mismo plano, entonces

los movimientos adquieren otra dimensión; los corros⁶, por ejemplo, ya no se aprecian de la misma manera, es entonces que se empieza a abrir al medio círculo, y con el paso del tiempo, y de las adecuaciones a los espacios que contienen a la danza, han modificado el sentido del movimiento, por ejemplo, cuando ésta entra en contacto con otro tipo de lenguajes y de medios, podemos plantear que estos condicionan la apreciación del cuerpo y su movimiento, haciendo énfasis en ciertos rasgos, que antes no era posible apreciar por la distancia entre el espectador y el escenario.

También me parece importante puntualizar la escenificación del flamenco, y antes de eso, habrá que acotar la palabra escenificación. En la entrevista antes mencionada con Ricardo Rubio, me explicó que uno de los conceptos de escena que él puede rescatar y que le funciona mejor, es que la escena es un lugar donde sucede una acción, es decir, cualquier lugar que contenga una serie de acontecimientos ya es una escena. Entonces, la escenificación flamenca se puede dar en un teatro, en un tablao o en la calle. Cada lugar le asigna a la acción, con sus recursos particulares, una serie de significados o de dimensiones. “A lo largo de los viajes temporales del teatro, se ha privilegiado más ciertas acciones que otras, [...] las acciones exageradas, las acciones virtuosas, las acciones torpes o las acciones cotidianas, como en el performance, que construye la acción cotidiana; o

⁶ Los corros son los círculos realizados en todas las culturas antiguas, ya sea para sus danzas rituales o cualquier otra actividad recreativa.

en el ballet, que las acciones virtuosas se vuelven más poderosas.” (R. Rubio, comunicación personal, 24 de agosto de 2017)

De igual manera, me interesa exponer la función de la cámara y su relación con el flamenco. En vídeos como *“Rito y Geografía del Cante”* que fueron filmados en la década de los setenta, o los de Carmen Amaya de los años sesenta, o incluso vídeos más antiguos de la Argentinita (el más antaño que logré encontrar es uno de 1935), e incluso las películas de Carlos Saura, por ejemplo *Amor Brujo*, que hace ciertos juegos con la cámara y el baile flamenco, tiene ahora una técnica muy específica y casi academizada. Pero ¿qué pasa cuando el flamenco es un recurso para algo que ya no es el flamenco en sí?

“Donde se utiliza el flamenco como un lenguaje para hablar de otra cosa es Medea en 1984 (...) es la primera obra que utiliza sólo el flamenco para hablar de otro tema universal, y abre todas las puertas para que los coreógrafos puedan investigar sobre qué puede decir el flamenco sobre las guerras, sobre Shakespeare, sobre Macbeth, sobre esto, sobre lo otro. Antes el flamenco sólo hablaba del flamenco y sólo hablaba de gitanos, y la escenificación era más una recreación del ambiente gitano, para recrear el contexto en el cual se vivía el flamenco en ese entonces. (...) El coreógrafo de Medea, es el primero que dice: ‘El flamenco, la danza

española, es tan potente como para hablar, para poder extenderse y hablar de otras cosas que no sean el gitano'. Y eso fue la primera puerta, nombran al flamenco como patrimonio universal. Esta puerta le accede, le da mucho, porque antes el único requerimiento, lo único que impedía que el flamenco no fuera universal, era la temática. Que todo el mundo se enojaba 'no habla del flamenco', 'no está hablando de los gitanos', 'tiene que hablar de flamenco, ser muy flamenco'⁷. Entonces José Graneros, que es un argentino, monta en el ballet español una pieza con músicos y con coreografía flamenca sobre un tema universal, que es Medea; y eso fue el boom para todos los coreógrafos porque eso les da licencia a que ya no hablen de flamenco..."(R. Rubio, comunicación personal, 24 de agosto de 2017)

Entonces, la función de la cámara, como un medio a través del cual se modifica una vez más la percepción de la danza, al grado de dejar de serlo, como pasa en algunos

⁷ "Hablaban de una familia, que se reunía para hablar de ellos y se generaba en ese contexto, entonces ibas a visitar a la abuela y hablabas... ibas a comer el flamenco que se hacía entre la familia, y cuando se empieza a vender, digamos los bailarines empiezan a bailar en otros lugares, [...] hablaban mucho más de quien soy yo en términos de raza, hablaban en términos de lugar de origen, entonces mi danza tenía que decir que yo soy un flamenco de jerez gitano, entonces era muy importante que tuviera ciertas características raciales tu baile. Cómo hacen el flamenco os gitanos, cómo hacen el flamenco los Montoya, cómo hacen el flamenco los Cortés, etc." (R. Rubio, comunicación personal, 24 de agosto de 2017).

casos en la videodanza; el flamenco se sumerge en otras dimensiones, que a ojos de algunos interlocutores del flamenco puede limitarlo y a ojos de otros puede expandirlo.

Pienso que hay un gran cambio, o una gran ramificación, que ocurre gracias a estos nuevos elementos y con este tipo de procesos, que parece estar enfrente de nuestros ojos, pero muchas veces no lo podemos percibir, y esto genera que no haya congruencia con las creaciones o ejecuciones de quienes no dominamos los códigos y la técnica del flamenco. Esta gran ramificación es el lenguaje flamenco. Me refiero a que el flamenco es una fiesta o un rito, donde se presenta cada quien, cada ingrediente del flamenco (cante, baile y guitarra). Pero cuando se resignifican los códigos del baile para poderlo montar encaminado a cualquier otro fin, es entonces que ese rito se convierte en un lenguaje; ya no están presentes los otros dos elementos, y el rito es casi imposible de lograr.

Con esto no estoy diciendo que el baile y el bailarín no consigan entrar al estado que se considera necesario para ejecutar e interpretar, al contrario, es aquí que la danza se sirve de otros elementos para continuar su camino; pero es justo eso, el baile flamenco deja de ser un elemento de un conjunto y se transforma en danza, y el flamenco se presta como un lenguaje *para* la danza. Y de igual manera puede tomar la música, y los demás elementos a su alcance, para entrar al estado mental y emocional determinado, y poder usar el manejo de energía que brinda el flamenco.

Conclusiones

En el primer apartado decidí incluir a aquellos pueblos que formaron o influyeron al flamenco desde su origen porque, al parecer, nos hemos olvidado como aficionados o ejecutantes, que el flamenco en su principio fue una manifestación multicultural; nos hemos enfocado únicamente en el gitano. Lo anterior me parece que se debe a una cuestión histórica: -como expuse anteriormente-, en la época de las expulsiones, conversiones y asesinatos de todos aquellos que no fueran católicos, pudo desencadenar que los perseguidos (la población restante de judíos, árabes y gitanos) que decidieron permanecer en España, tuviesen que aliarse o mezclarse para sobrevivir; y curiosamente, como lo menciona Ricardo Rubio (2017), todos ellos tienen un origen oriental, estas semejanzas hicieron posible que pudieran convivir.

Lo cierto es que todo comportamiento está determinado por el espacio y tiempo en que se habita: la manera de vestir, el tipo de actividades, los horarios en que se desarrollan las actividades, dependen en gran medida de las condiciones que ofrece el espacio en cuestión, lo mismo ocurre entonces con las manifestaciones culturales. Existe un término llamado *psicogeografía* que “propone el estudio de las leyes exactas y de los efectos precisos del medio geográfico, planificados conscientemente o no, que afectan directamente al comportamiento afectivo de los individuos” (Debord, en Rego, 2013).

Entonces, la pregunta que muchos hacemos: ¿Por qué, si hay gitanos en todo el mundo, el flamenco ocurre sólo en Andalucía? Porque es una península, que geográficamente facilita la convivencia entre varios pueblos que adaptan o se adaptan a las manifestaciones culturales locales. Ejemplo, tomando en cuenta lo que dice el compositor Liszt (que menciono en el apartado 2.3.1 de éste trabajo) acerca de la capacidad de adaptación del gitano, en los albores del flamenco cantaban canciones andaluzas, imprimiendo su estilo y sirviéndose también de las características existentes de su contexto. Rescatando los conceptos de Castells, llevan así el proceso de individualización, asumiéndolo como parte de su identidad.

Entonces, el flamenco es de por sí un producto de la convivencia de varios pueblos en un lugar específico, con características específicas, definidas por localización geográfica. Esto puede parecer reiterativo e incluso una obviedad, pero no me lo parece tanto, porque existe también quien piense o sienta que el flamenco pierde categoría al fusionarse con otros elementos culturales. De igual forma hay quienes pudieran pensar que el flamenco se pierde al no hablar de la cárcel, la cueva, las persecuciones, el mal del gitanito. De acuerdo con Carmen Linares (Nuñez, 2017), El flamenco nace en Andalucía como una manifestación cultural local o folklor, pero el artista es quien le da la categoría de arte.

Si el flamenco en un principio fue multicultural ¿Por qué habría hoy de cerrarse a un solo espacio?

Tomando en cuenta el contexto completo entonces, el flamenco es una manifestación cultural que se da en Andalucía, y además se configura en el Romanticismo. Es en el Romanticismo donde el hombre occidental se para frente a sí mismo, vulnerado física y psíquicamente después de una época de guerras, donde el sujeto comienza a asumirse como individuo y subsiste en una dimensión de ingravidez, donde busca a su Dios de nuevo, y donde la razón no le dio las respuestas que necesitaba. En este marasmo denso de reconstrucción de su identidad, se termina de configurar el flamenco.

Entonces el discurso y la esencia del mismo están circunscritos también en este momento particular, está conformado por ésta atmósfera donde el individuo es parte de una colectividad, sí, pero comienza a mirar su peculiaridad dentro del gremio, se reconoce a sí mismo como el microcosmos finito en el macrocosmos infinito, y esto genera en él una serie de abrumadoras dudas con respecto a su ser, y es, en gran medida, un cambio de paradigma de carácter ontológico de suma importancia, desde mi punto de vista.

Ahora bien, tácitamente está planteada también la perspectiva de la aparición del Romanticismo a conveniencia de las clases dominantes. La construcción de la identidad en esta corriente en especial, se sirvió para contrarrestar los efectos que en el Siglo de las Luces habían surtido efecto en el pueblo europeo occidental en general; como ya había mencionado en el capítulo correspondiente al Romanticismo, una ideología que devolviera credibilidad a la fe, las tradiciones y la

autoridad para recuperar el orden perdido en el período de las guerras, era de conveniencia a aquellos que gobernaban.

En cada región fue distinto, o los impactos del Romanticismo variaron, pero aquí me parece importante resaltar el peso de las corrientes ideológicas, cómo éstas determinan la cosmovisión de aquellos que se encuentran supeditados a las características de dicho contexto, y cómo es que siempre se busca que éstas características respondan a las necesidades que se viven. Entonces, el Romanticismo, a pesar de haber sido ventajoso para quienes gobernaban, éste se fue configurando en razón de aquello que el sujeto adscrito en ese espacio-tiempo fue encontrando de sí mismo, con cuestiones que, hasta ese momento de la Historia, pocas veces se planteó, como su casi nulidad ante lo vasto del universo natural, como lo explica Argullo (1986).

Si partimos entonces de éste planteamiento, el romántico necesitó hacer uso de más recursos de sí mismo, además del raciocinio, como sus emociones. Es comprensible que confrontar ese abismo, resulta abrumador y lleva, a quien lo encuentre de frente, a experimentar un choque emotivo y sensitivo. Hago mención de esto porque en nuestros días nos vemos obligados a acallar aquello que no es pensamiento o que no es racional, idea que desarrollaré más adelante. Es entonces

que al momento de expresarse se harán presentes las emociones y sensaciones del individuo, así que no es que en el Romanticismo sean los sentimientos ante la

razón, como comúnmente se cree. No es un capricho colectivo, sino son los recursos a los cuales se tuvieron que acudir como una necesidad. Aquí se construye pues, el flamenco.

Durante las últimas décadas del S. XX y las primeras del S. XXI, gracias a las tecnologías, es entonces que sujetos ajenos al contexto de origen del flamenco tenemos acceso a él. Estas mismas tecnologías han logrado que se vaya transformando el flamenco, o quizás deformando. Lejos de pensar que se puede deformar por usar elementos que pertenecen a otras culturas, pienso que el flamenco se aleja de su esencia por otras razones.

Una de ellas es que nosotros somos hijos de un tiempo en que todo lo que es racional es real, y viceversa. Pero lo que no es razonable, o que no puede definirse, no es válido, ya que la Institución ha determinado que todo lo que pueda tener un fin práctico y tangible, es lo real, porque se le puede dar un uso. Es entonces que el flamenco empieza así a buscar únicamente la técnica, se adscribe a los nuevos parámetros de lo aceptado por las normas. Se inventa una técnica y se perfeccionan sus métodos para insertarse como una práctica virtuosa, pero al parecer el flamenco en su nueva búsqueda se ha olvidado de sentir. Entonces el cliché del sufrimiento, o del sentimiento exagerado al hacer flamenco se hace presente en su práctica actual; pero imitar, o “hacer como que hago” no es el objetivo.

Aunque tampoco se habrá de demeritar la imitación, porque la imitación es el primer acercamiento a todo conocimiento, de igual manera aprendimos a hablar y a bailar, de igual manera aprendemos flamenco; siempre y cuando estemos conscientes en qué parte del proceso estamos.

Haber hecho esta investigación, estando fuera de la ENDNGC, me ayudó mucho a comprender todos estos procesos, que si bien son complicados, es necesario ahondar en ellos. Para mí, en este proceso en específico, porque me permitió notar que es una gran responsabilidad la enseñanza adecuada del flamenco en un contexto global, pienso que se tiene que enseñar desde el ser, para no caer en falacias a la hora de ejecutar, y me refiero a saber interpretar, saber que hay algo que es el rito flamenco y hay otra cosa que es el lenguaje flamenco; ambos requieren exploración, y el conocimiento y maestría de los códigos.

Sí es importante conocer la técnica y dominarla, pero pienso que es igual de importante que el profesor sea claro a la hora de impartir su clase, incluso a la hora de diseñarla, que la técnica *está al servicio* de la interpretación, la técnica existe para tener elementos cuando se quiera ejecutar, una improvisación incluso, que es parte del flamenco (el flamenco por derecho). No hacer técnica por hacer técnica, como si el objetivo fuese ser una máquina de zapatear. Hablo puntualmente de las clases de flamenco que se imparten alrededor del mundo, está sucediendo lo mismo con la escolástica, porque así como olvidamos que la técnica está a servicio de la

interpretación, olvidamos también que la escolástica está al servicio del conocimiento.

Entonces, la danza es el conocimiento de uno, el conocimiento de su cuerpo, de sus capacidades y limitantes físicas, de su genética; pero en un contexto en el que todo lo que no es un concepto se devalúa, la danza atraviesa una crisis porque son dos dimensiones completamente distintas la dimensión sensorial y la dimensión conceptual. Pasa algo, además, que a mi parecer es alarmante con respecto a la danza: se ha reducido a términos visuales únicamente, cuando la danza abarca otros campos que sólo existir para ser vista; el fin de ésta no sólo es el interlocutor, sino el intérprete. El intérprete no puede verse (a menos que sea un espacio adecuado para ensayos y haya espejos), el intérprete experimenta una transformación de su energía; de igual manera la danza se puede escuchar, y se siente. Algo similar le ocurre al flamenco con las tecnologías y la escolástica, se reduce a términos visuales, a tener que ser virtuoso o conceptual. Porque las emociones y sensaciones tienen que ser suprimidas a razón de no tener ningún fin práctico.

Entonces toda la espiritualidad y todo el conocimiento (no necesariamente conceptual) que otorga la práctica de la danza o del flamenco, se ve obligado a transformar o mutilar los otros elementos que les son inherentes para poder ser así validados por la Institución, que dicta el “deber ser” en las prácticas artísticas.

Recordemos también, como dice Gergen Kenneth (2005), todo lo que puede ser negociado vale. Estamos reduciendo la danza en general, y el flamenco en específico, a términos visuales y de mercancía, los producimos en función de *cómo venderlos*, no en función de herramientas para el crecimiento personal de quien lo practica e incluso de quien lo consume.

Pienso que lo que nos atrae del flamenco, a quienes somos aficionados o ejecutantes del flamenco, como hijos del posmodernismo, son las mismas preguntas que se hacían los románticos. Si en verdad todo este raciocinio y esta frivolidad del conocimiento nos está dando las respuestas que necesitamos, o si es necesario volver a mirar el abismo, para encontrarnos entonces con nuestro verdadero yo. Y pienso que incluso esas preguntas o esas cuestiones mejor dicho, no son a nivel conceptual, porque al ser hijos del posmodernismo, de igual manera se reconstruye nuestra corporalidad, y eso está inminentemente ligado a nuestra emotividad y a nuestras sensaciones.

Me parece entonces que es hora de replantearnos si es prudente o válido continuar con los parámetros que hemos heredado de la posmodernidad, porque, en ocasiones, me encuentro a mí misma buscando mi identidad, o intentando descifrarla. Pero luego caigo en cuenta que el proceso está mal desde el planteamiento; lo que hay que preguntarnos, o lo que hay que buscar, son las carencias y las necesidades como individuos, como integrantes del gremio

educativo y artístico, y con base en eso *construir* las identidades, como herramienta para cubrir esas necesidades.

Referencias

Appignanesi, R., & Garratt, C. (2002). *Posmodernismo para principiantes*. Buenos Aires, Argentina: Era Naciente SRL.

Argullol, R. (1983). *La atracción del abismo, un itinerario por el pasaje romántico*. Barcelona: Editorial Bruguera, S. A.

Bauman, Z. (2005). *Identidad*. Buenos Aires: Losada.

Brechner, A. [Roma Holocaust]. (2014, enero 3). V Sefarad Judíos en España Documental Completo en español ספרד יהודים, בספרד יהודים [Archivo de video] Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=43C5nhV_Lfc&t=240s

Burns, E. M. (1980). *Civilizaciones de Occidente, su historia y su cultura* (Vol. Tomo II). Buenos Aires, Argentina: SIGLO VEINTE.

Canclini, N. (2001). La globalización: ¿productora de culturas híbridas? *Latin American Music Review* (pág. 18). Texas, Estados Unidos: University of Texas Press.

Carretero, A. (1977). *Las nacionalidades españolas*. Ciudad de México: HYS-PAMÉRICA EDICIONES, S.A. SAN SEBASTIÁN.

Castells, M. (2001). *La era de la Información, el poder de la identidad*. México: Siglo Veintiuno.

Gergen, K. (2006). *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.

- Gómez, J. (2011). *Flamenco global*. Distrito Federal: CONACULTA.
- Kandinsky, W. (1989). *De lo espiritual en el arte*. México: Premia editora de libros s.a.
- Mederos, A. (1996). *El flamenco*. Mdrid: Acento.
- Montagut, E. (10 de Diciembre de 2013). *Nueva tribuna*. Obtenido de <http://www.nuevatribuna.es/opinion/eduardo-montagut/nacionalismo-espanol-franquismo>
- Núñez, F. [Flamenco en Red]. (2017, marzo 13). FER "Qué es el flamenco. Escenarios del flamenco" [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=OYloo1b11RU&t=687s>
- Ösp, E. (2010). *Flamenco: una introducción hasta nuestros días*. Islandia: Haskoli Island University.
- Preciado, D. (1969). *Folklore Español. Música, danza y ballet*. Madrid, España: STVDIVM Ediciones.
- Rego, B. (10 de junio de 2013). Psicogeografía [Mensaje en un blog]. Mediateletipos. Recuperado de <http://www.mediateletipos.net/archives/23304>
- Ríos, C. (2009). *La identidad andaluza en el flamenco*. Atrapasueños editorial.
- Salas, S. (21 de abril del 2015). Cultura Tzotzil. [Mensaje en un Blog]. Cultura Tzotzil. Recuperado de <http://culturatzotzilchiapas.blogspot.mx/2015/04/cultura-rzorzil.html>
- Steingress, G. (1998). *Sobre flamenco y flamencología*. Sevilla, España: SIGNATURA.

Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas. Ate, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. España: Editorial Tecnos (Grupo Anaya, S.A.).

Vega, J. B. (2006). *El flamenco en Madrid*. España: Almuzara.