



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

G

# Arte flamenco en Buenos Aires

## Una perspectiva antropológica

Autor:

Vidal, Ana

Tutor:

Bayardo, Rubens

2002

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Ciencias Antropológicas

Grado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

# ARTE FLAMENCO EN BUENOS AIRES UNA PERSPECTIVA ANTROPOLÓGICA

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS	
Nº 805.451	MESA
10 SEP 2002	DE
Agr.	ENTRADAS



Tesis 9-1-9

**ARTE FLAMENCO EN BUENOS AIRES  
UNA PERSPECTIVA ANTROPOLÓGICA**

---

**ANA VIDAL  
DIRECTOR: RUBENS BAYARDO**



**TESIS DE LICENCIATURA**

**DEPARTAMENTO DE CIENCIAS  
ANTROPOLÓGICAS**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**

---

## **AGRADECIMIENTOS**

---

A mis queridas bailaoras, compañeras de tantas aventuras flamencas, inspiradoras de este trabajo.

A Mummy, compañera de estudio de todos estos años; a Ceci, acompañante única a altas horas de la madrugada; a Nati, socia de tesis, de danzas antropológicas y de música.

A papá y mamá por su amor, su confianza y su apoyo incondicional en todos estos años.

A Bibi, Alfredo y Pancho por haber aguantado tanto zapateo y el destino de ser mis queridísimos hermanos.

A Rubens Bayardo, por apoyarme en momentos tan difíciles.

Al Colegio Nacional de Buenos Aires y a la Universidad de Buenos Aires por brindarme la posibilidad de formarme como antropóloga.

---

1 8 8 8

A Chris

INDICE



<b>I -. INTRODUCCIÓN</b>	<b>8</b>
<b>II -. APROXIMACIONES TEÓRICO METODOLÓGICAS</b>	<b>13</b>
Algunos conceptos implicados, 15	
Acercamiento al campo y consideraciones metodológicas, 21	
<b>III -. FLAMENCO Y MODERNIDAD: Romanticismo y nacionalismo</b>	<b>29</b>
Flamenco: una palabra en disputa..., 30	
Las Raíces del Flamenco, 32	
Breve historiografía, 35	
El Flamenco en la constitución de la identidad nacional, 41	
La impronta iluminista, 43	
El Mito romántico, 45	
a. El Romanticismo Alemán, 46	
b. El Romanticismo Francés, 48	
Gitanos y Gitanismo, 49	
La Pureza, 51	
<b>IV -. ARTE FLAMENCO</b>	<b>53</b>
Los 'palos' flamencos, 55	
El compás, 61	
El baile, 63	
El toque y el cante, 67	
<b>V -. EI FLAMENCO Y LA CULTURA CONTEMPORÁNEA</b>	<b>70</b>
Lo global, lo local... y el flamenco, 71	

## **VI -. ARTE FLAMENCO EN BUENOS AIRES**

78

**Breve introducción histórica, 79**

**Auges y caídas del flamenco, 85**

**Flamenco Actual en Buenos Aires: Producción y Reproducción, 87**

**ESPACIOS DEL FLAMENCO, 94**

**Frente al público, 94**

a. Los shows en tablaos: Avila, Fama, Agua de Fuego y otros., 95

b. Las fiestas privadas, 102

c. Los espectáculos teatrales, 103

**A puertas cerradas: la salas de ensayo, 105**

**EL CAMPO DEL FLAMENCO, 105**

**Los campos, 106**

**Capital cultural, simbólico y social, 109**

**LAS FORMAS DEL FLAMENCO LOCAL, 115**

**Las formas integradas, 116**

a. Gestualidad y corporeidad flamencas, 117

b. Proxemia y kinesia en el flamenco, 122

c. El flamenco y la improvisación, 126

**Las formas inmediatas, 129**

a. Los shows en tablaos, 130

b. Las fiestas privadas, 133

c. Los espectáculos teatrales: 'Las Lorquianas', 'Se Ve Flamenco', 134

**LA PRODUCCIÓN, 143**

**Instituciones e institucionalización, 145**

**Los productores culturales, 150**

**Vivir del flamenco, 158**



**REPRODUCCIÓN: LA PRODUCCIÓN DE UN HABITUS, 160**

**El baile, 161**

**El toque, 164**

**El cante, 167**

**TRADICION E INNOVACION: EMERGENCIA DE LA ACTUACIÓN Y AUTORIDAD TEXTUAL, 171**

**La performance flamenca, 172**

**La autoridad textual, 175**

<b>VII -. CONCLUSIONES</b>	<b>181</b>
<b>GLOSARIO</b>	<b>194</b>
<b>APENDICE</b>	<b>197</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>203</b>

## I-. INTRODUCCIÓN

---



Desde su surgimiento el Arte Flamenco se muestra como una manifestación artística que escapa a explicaciones consensuadas. Sus orígenes mantienen un aura de misterio que posibilita infinitas lecturas y que justifica todo tipo de apropiaciones y definiciones. Por ello, a lo largo de su desarrollo el arte flamenco fue centro de constantes disputas como elemento identitario, y así fue reclamado tanto por los gitanos, por los andaluces, y por la nación española como parte fundamental de su cultura. El flamenco se muestra entonces como un elemento que si bien ha integrado diversos grupos culturales, constituye un espacio de lucha constante por su apropiación. "¿Que es el flamenco?" es una pregunta que posee respuestas infinitas, que a su vez responden a determinadas justificaciones ideológicas que deben ser situadas en su contexto sociohistórico y cultural particular.

Esta lucha por su apropiación y definición lo acompaña hasta la actualidad. En el marco de la globalización estético-cultural estos conflictos se resignifican y surgen nuevos problemas en torno a la relación arte-sociedad-cultura que complejizan las nociones de identidad cultural, nacional, social y étnica. En el arte flamenco de la ciudad de Buenos Aires estos conflictos hacen eco, a la vez que se ven reforzados por la distancia cultural y espacial que se vive con respecto a su lugar de origen.

En líneas generales este trabajo propone una mirada alternativa a la exotizante y estereotipada visión romántica que se constituyó durante la modernidad europea y que posee plena vigencia en la actualidad. Problematizando determinadas ideas generalizadas y naturalizadas pretendo buscar nuevas respuestas que puedan asimismo renovar las preguntas. Desde esta postura, propongo analizar los momentos de transición que van marcando el paso del flamenco por diferentes etapas. Estos quiebres muestran los cambios que se producen en la relación entre la cultura popular y la cultura dominante, en la aceptación progresiva de determinados elementos de la primera, y en el rechazo de otros. En este contexto, planteo la discusión sobre la noción de 'flamenco puro' intentando reflexionar sobre el flamenco de manera procesual, como una construcción

paulatina de esta forma de expresión que se fue conformando a medida que se sumaron elementos de muy diversa índole.

El arte flamenco desembarco en Buenos Aires así como muchos de los elementos que forman actualmente parte de nuestra cultura. Si bien no mostró a lo largo del siglo XX un crecimiento homogéneo, en los años '90 vivió un fuerte auge tanto en las diversas propuestas artísticas como en la demanda del público. Aunque no represente un elemento central en la cultura argentina, este arte 'menor' o 'marginal' no deja por ello de ser un elemento identitario de ciertos grupos. Asimismo, tanto por el puente cultural que representa en los fuertes vínculos culturales y simbólicos que históricamente existieron entre Buenos Aires y Europa, y más específicamente con España; como por su esforzada perduración y desarrollo es, a mi entender, un objeto de estudio que se presta a plurales lecturas y que da una entrada original al campo de la cultura.

Así, propongo articular las herramientas que aporta la perspectiva socio-antropológica para el análisis de esta praxis estético-cultural. Dentro de este contexto, se problematizará el arte flamenco de la ciudad de Buenos Aires intentando dar cuenta de las complejas relaciones que se establecen hacia dentro del mismo y de sus mecanismos de producción y reproducción como una manera de esbozar a través de este arte la complejidad del proceso de producción artística en un arte desterritorializado y en el que conviven diferentes grupos étnicos y culturales.

En este marco analizo el flamenco desarrollado en Buenos Aires, que como manifestación artística es a su vez un medio de trabajo y de inserción social, para estudiar la naturaleza de los vínculos que se establecen entre los sujetos que intervienen en la producción y reproducción de este arte en la actualidad. Para esto describo los diferentes espacios en los que se lleva a cabo: shows en tablaos, fiestas privadas, espectáculos teatrales y salas de ensayo para analizar las particulares interacciones que se dan dentro de los mismos entre los artistas. Asimismo propongo también

abordar la relación singular que se manifiesta entre la forma de la organización social de la producción y la forma artística que resulta en la actuación concreta.

Por otro lado, es importante tener en cuenta el bajo grado de institucionalización que posee el flamenco en relación a su profesionalización. Si bien el desarrollo de los artistas como profesionales se dio tempranamente en su historia, no se ha institucionalizado en la misma magnitud. Este aspecto conlleva importantes consecuencias en cuanto a su crecimiento y difusión, y fundamentalmente en relación a la función de las instituciones como instancias de legitimación y garantía de la producción de determinada calidad artística.

Como se observará a lo largo del análisis, una de las peculiaridades de este campo son las marcas étnicas y de género que atraviesan las relaciones que se establecen en el flamenco local. Si bien no dejan de ser características que particularizan el tipo de vínculos que se establecen dentro de este campo, creo que merecen en si mismas un análisis mas profundo. Considero que su tratamiento específico requiere otro trabajo de investigación posterior ya que en este he procurado establecer las bases de una investigación sobre un tema que no posee estudios locales previos, delimitando un objeto de estudio que puede ser ampliado más adelante.

De esta manera, reconstruyendo el arte flamenco desde su surgimiento en España hasta su manifestación actual en la ciudad de Buenos Aires, procuro describir y analizar los conflictos por su definición y apropiación que suscitó como elemento identitario de los diferentes grupos étnicos, sociales y culturales que han intervenido históricamente a lo largo de su desarrollo. En este sentido considero que el análisis de la tensión entre tradición e innovación es en este proceso una perspectiva que permite comprender de una manera más amplia los conflictos que se plantean en la historia del flamenco. Esto hace relevante la reflexión sobre cómo, a través del tiempo y en diferentes

contextos culturales, esta manifestación artística genera tanto ámbitos de interacción e integración cada vez más amplios, así como sostiene fuertes luchas internas por su definición, posesión y apropiación. A partir de todas estas reflexiones considero que la investigación sobre el arte flamenco en Buenos Aires constituye un elemento innovador que permite reflexionar sobre la complejidad de los procesos artísticos en relación con los cambiantes contextos socio históricos y culturales que transita a lo largo de su surgimiento y desarrollo.

## II -. APROXIMACIONES TEORICO METODOLOGICAS

---



El abordaje teórico metodológico de esta investigación plantea particularidades y condicionamientos fundamentales en relación a lo inédito de esta temática. En lo que se refiere al flamenco español, recién a partir de la década del '90 se comenzó a investigar desde una perspectiva teórica orientada desde la sociología y la antropología. Hasta ese momento solo se interpretaba esta manifestación artística desde la llamada 'flamencología', basada con frecuencia en proyecciones subjetivas o especulaciones. Steingress explica que "(...) El carácter crítico de la moderna investigación del flamenco no se debe a una distancia ética o moral, sino que es el fruto consecuente de unos enfoques metodológicos y teóricos más precisos, más acorde al desarrollo de las ciencias sociales, que aquellos otros que estuvieron a disposición de los primeros interesados por el tema." (Steingress:1998:17).

En cuanto a la investigación sobre el arte flamenco en Buenos Aires, no he relevado ninguna investigación desde la perspectiva de las ciencias sociales o antropológicas hasta la actualidad. Los únicos antecedentes que pude recopilar son los escritos de Anselmo González Climent, flamencólogo argentino que inventó el término 'flamencología' utilizado posteriormente en España, pero que no brindan en principio una información relevante para el tipo de análisis que se pretende llevar a cabo en este trabajo de investigación. Sin embargo es valioso por ser una de las pocas fuentes que contiene información sobre el flamenco local a fines del siglo XIX y principios del XX. Desde este punto de vista, me pareció importante transcribir sucintamente los datos que brinda este autor en su *Censo sobre intérpretes flamencos en el Río de la Plata*, ya que es una de las pocas vías de acceso que encontré para configurar una breve historiografía flamenca en la ciudad de Buenos Aires.



## ALGUNOS CONCEPTOS IMPLICADOS

Mi abordaje se apoya, en lineamientos generales, en la sociología de la cultura y del arte desarrollada por Pierre Bourdieu, por Raymond Williams y otros. En ellos se enfoca la producción de bienes culturales y artísticos en su especificidad respecto a las condiciones generales en que se produce, tanto en sus dimensiones materiales como simbólicas. En este sentido, las prácticas culturales y la producción cultural “no se derivan simplemente de un orden social, por otra parte ya constituido, sino que son, en sí mismas, elementos esenciales en su propia constitución.” (Williams: 1982:12). Así, este autor considera a la cultura como “el sistema significativo a través del cual necesariamente un orden social se comunica, se reproduce, se experimenta y se investiga.” (Williams:1982:13). De este modo convergen aquí el sentido especializado y corriente de cultura como actividades intelectuales y artísticas, y el sentido antropológico de cultura como totalidad de un modo de vida diferenciado. (Bayardo:1997:13).

Según Williams, el concepto de *forma* contiene una significativa ambigüedad. Este posee dos sentidos principales: “una configuración visible o exterior y un impulso configurativo inherente” (Williams: 1977:213). Sin embargo, el autor considera relevante como objeto de la teoría social el problema de las relaciones entre los modos sociales y los proyectos individuales, teniendo en cuenta que estas relaciones son necesariamente variables. De esta manera Williams propone que “(...) una teoría social puede demostrar, inevitablemente, que la forma es una relación. Es decir, que la forma depende de su percepción tanto como de su creación. (...) *Por lo tanto, no existe ninguna relación teórica abstracta entre los modos colectivos y los proyectos individuales. El grado de distancia entre ellos, dentro de la realidad continua de cada modo de conciencia es históricamente variable como función de las relaciones sociales verdaderas, tanto generales como específicas.*” (Williams: 1977:215-218. Resaltado del autor). En el flamenco intento rescatar esta idea ya que propongo hacer hincapié sobre el tipo de relaciones que se establecen entre la forma de organización social y

la forma artística concreta, analizando los aspectos que se han mantenido estables a lo largo de la historia del flamenco y aquellos que cambian significativamente de acuerdo al contexto en el que se insertan.

En este sentido, según Williams la producción cultural posee una relativa autonomía que permite que en su reproducción se plantee la persistencia de formas 'residuales', la aparición de movimientos y ajustes dentro de lo 'dominante', así como de innovaciones 'emergentes' que tienden a destruir sus formas. Llegados a este punto propongo conectar estas afirmaciones con la perspectiva teórica de Bauman(1992) pues considero relevante el análisis que hace este autor sobre la 'performance' y sus diferentes dimensiones.

La antropología sociocultural, la antropología lingüística y los folkloristas han estudiado la 'performance' desde distintas perspectivas. Así, la teoría de la performance fue aplicada al ritual por investigadores como Turner, Kapferer y Frisbie; también fue aplicada a las estructuras interactuantes en el lenguaje por , entre otros, Beeman, Briggs, Duranti; y por otro lado se la implementó a la estructura de la actuación en los géneros narrativos folklóricos, a menudo denominado 'arte verbal', por folkloristas como Bauman, Ben-Amos & Goldstein, y Kirshenblatt-Gimblett. (Beeman:1993:370). Según Beeman, "los antropólogos han estudiado largamente la performance por lo que esta puede mostrar de otras instituciones humanas como la religión, la vida política, las relaciones de género y la identidad étnica. Pocos estudios han sido dedicados a la performance en sí: su estructura, su significado cultural al margen de otras instituciones, las condiciones bajo las que se produce, y su lugar dentro de amplias reglas de la vida comunitaria." (Beeman:1993:371. Traducción propia). Dentro de este contexto rescato la perspectiva teórica de Bauman y Briggs, ya que considero que su postura, que enfatiza lo performativo como opuesto a los aspectos textuales del material folklórico, brinda herramientas útiles en el momento de reflexionar sobre la actuación flamenca. Para Bauman la performance es una conducta comunicativa y un tipo de evento comunicativo. Así, la performance

sugiere un modo comunicativo marcado estéticamente, enmarcado de una manera especial y representado frente a una audiencia. El análisis de la performance así definida, resalta las dimensiones sociales, culturales y estéticas del proceso comunicativo.

En este sentido, el autor resalta que "la performance siempre manifiesta una dimensión emergente, ya que nunca dos performances son exactamente iguales. Detrás de esto, hay mucha variación a lo largo del rango de las artes performativas,...). Finalmente, la proporción relativa y el interjuego entre autoridad y creatividad, entre lo ya hecho y lo emergente, debe ser determinado empíricamente, en el estudio cerrado de la performance en sí." (Bauman: 1992:42-43. Traducción propia). Es esta dimensión de la performance, esta tensión entre 'lo ya hecho' y lo emergente lo que me interesa recuperar de esta perspectiva para analizar el arte flamenco.

Por lo tanto, al igual que en Williams, la emergencia se propone como un espacio a partir del cual se accedería a la innovación, resultando esto posible o no en relación a condicionamientos históricos, sociales y culturales del momento. Asimismo, Bauman plantea la posibilidad de transformación, a través de la actuación concreta, tanto del género como de los significados puestos en juego y la situación social del artista. Así, a través del análisis de la 'emergencia' en la actuación flamenca se pueden comprender determinados procesos que se han dado a lo largo de su trayectoria y que han influido notablemente en su conformación actual, en su aceptación como arte y en la aceptación social de sus artistas. Por otro lado, planteo un paralelismo entre la tensión que se manifiesta en cada actuación entre 'emergencia' y 'estructura', respecto de la tensión entre 'tradición' e innovación'. Considero que el flamenco, a lo largo de su desarrollo ha sido un elemento de identificación que fue motivo de constantes luchas por su definición y apropiación. En este sentido, la emergencia como posibilidad de innovación y transformación se contraponen con las tendencias más conservadoras que pugnan por una conservación de las estructuras y apelan a la tradición como estrategia legitimante de determinada forma de hacer flamenco.

Asimismo, hay otro aspecto de los lineamientos teóricos expuestos por Bauman y Briggs que me interesa retomar. En este caso los autores plantean que si bien no proponen defender el concepto de género<sup>1</sup>, ponen de manifiesto que “el hecho de desentrañar las complejas relaciones intertextuales que sustentan el concepto de género<sup>2</sup>, como así también la manera en la que dichas relaciones se encuentran estrechamente ligadas con factores sociales, culturales, ideológicos, económicos y políticos puede llegar a esclarecer en alguna medida las razones por las cuales los estudios sobre género han resultado siempre tan problemáticos.” (Briggs y Bauman: 1996) Por lo tanto, los rasgos genéricos para estos autores adquirirían importancia dentro del status general de expresiones como *recontextualizaciones de un discurso anterior*. Desde este punto de vista, los sujetos productores del discurso, en el momento de remitirse a un género particular, están sosteniendo que *poseen la autoridad necesaria para descontextualizar* el discurso con las conexiones históricas y sociales que conlleva, para recontextualizarlo en la escena discursiva actual. Así, una de las estrategias más eficaces para crear ‘autoridad textual’ es la tradicionalización del discurso, cuando el texto ya estaba investido de un prestigio vinculado con los ‘mayores’ o los ‘ancestros’, estableciendo conexiones con los géneros tradicionales. (Briggs y Bauman: 1996:91). En el caso de esta investigación, la noción de ‘autoridad textual’ permite reflexionar sobre la idea de que *la intertextualidad genérica es una relación construida desde el presente*, y poner en el plano de la discusión las diferentes estrategias intertextuales que utilizan los artistas para crear esta autoridad, que reflejan, producen y reproducen relaciones de poder.

Atendiendo a las formas de organización para la producción de este arte en la ciudad de Buenos Aires, me baso en la conceptualización de Raymond Williams. Según este autor en las

---

<sup>2</sup> Utilizaré indistintamente a lo largo del trabajo el término género para referirme tanto al género sexual como al género artístico. El sentido de su utilización está dado por el contexto

'formaciones', entendidas como modalidad de organización y auto organización de los productores culturales, se debe destacar que "(...) al número relativamente pequeño de personas implicadas en muchas asociaciones y organizaciones culturales debemos añadir la característica de su duración relativamente breve, y con frecuencia extremadamente breve. (...) Sin embargo, no hay ninguna razón para ignorar lo que, tomado como proceso global constituye un hecho social tan generalizado." (Williams: 1982:62). Atendiendo a la complejidad del estudio de lo que denomina 'formaciones independientes', Williams propone un doble abordaje, consistente en focalizar por un lado en la organización interna de las mismas, y por el otro, en sus relaciones externas con otras organizaciones del mismo campo. Para el caso del flamenco esto significa referirse a grupos y cooperativas de artistas en relación a otros grupos y a las instituciones. De este modo sitúo a la producción de arte flamenco desarrollándose en la dinámica de un espacio social relativamente autónomo, para cuyo análisis considero especialmente relevante la teorización de Pierre Bourdieu acerca de lo que el denomina 'campos'.

Bourdieu entiende el campo como un "campo de fuerzas, es decir, como un conjunto de relaciones objetivas que se imponen a todos los que entran en ese campo y que son irreducibles a las intenciones de los agentes individuales." (Bourdieu:1985:25). Asimismo me interesa subrayar el enfoque estructural-constructivista del autor, ya que de esta manera se rescata el pensamiento relacional del estructuralismo que identifica lo real con relaciones y que el autor plantea a través de sus dos conceptos centrales (campo y habitus) concebidos como nudos de relaciones que a su vez están dialécticamente relacionados entre sí. Por otro lado, Bourdieu introduce la dimensión histórica en el análisis: "(...) diría que trato de elaborar un 'estructuralismo genético': el análisis de las estructuras objetivas - las de los diferentes campos - es inseparable del análisis de la génesis, en el seno de los individuos biológicos, de las estructuras mentales que son por una parte el producto de la incorporación de las estructuras sociales, y del análisis de la génesis de estas estructuras sociales

mismas: el espacio social y los grupos que en él se distribuyen, son el producto de luchas históricas (en las cuales los agentes se comprometen en función de su posición en el espacio social y de las estructuras mentales a través de las cuales aprehenden ese espacio)." (Bourdieu: 1988b: 26)

Lo que pretendo subrayar es que más que los artistas y las obras, son las relaciones que se establecen tanto entre los artistas como entre los artistas y la obra lo fundamental para la comprensión del fenómeno artístico. En términos de Bourdieu se trata de considerar dos espacios inseparables, el de los productos y el de los productores, superando la oposición entre el análisis interno y el análisis externo.

De esta manera, considero que la perspectiva teórico-metodológica de este autor me brinda herramientas muy útiles a la hora de analizar el arte flamenco como un espacio de disputa entre los agentes que lo componen por su definición, apropiación y legitimación tanto a lo largo de su historia como en la actualidad en la ciudad de Buenos Aires. En este sentido, como sostiene Clifford Geertz, los grupos "se ven como rivales no tan sólo para lograr poder político y económico, sino para conquistar el derecho a definir la verdad, la justicia, la belleza, la moral y la naturaleza misma de la realidad." (Geertz: 1985:265). En su perspectiva Bourdieu entiende que estas "luchas al respecto de la identidad (...) son un caso particular de las luchas por las clasificaciones, luchas por el monopolio de hacer ver y hacer creer, de dar a conocer y de hacer reconocer, de imponer la definición legítima de las divisiones del mundo social, y, por este medio, de hacer y deshacer los grupos." (Bourdieu:1992:113).

Estos son los lineamientos teóricos fundamentales que orientan este trabajo. Así, se parte de la premisa de que existen procesos estructurados y estructurantes tanto del campo del flamenco como de las identidades allí confrontadas que permiten explicar y comprender la configuración de los

sentidos sintetizados hacia dentro de este ámbito, y de esta manera, la particular lógica de funcionamiento que impera en él.

#### ACERCAMIENTO AL CAMPO Y CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

*"No sólo estuve allí,  
sino que fui uno de ellos,  
y hablé con su voz"<sup>3</sup>*

Considero relevante introducir someramente mi relación personal con la danza en general y con el flamenco en particular para una mejor comprensión de mi interés en esta investigación y de las implicancias en el trabajo de este compromiso personal. Como bien lo explica Geertz, los textos no poseen un carácter 'ontológicamente' autónomo, ya que las cuestiones biográficas e históricas no dejan de ser relevantes para la interpretación de las obras antropológicas. (Geertz:1989:10).

A los seis años de edad tomé mi primera clase de danza, y desde mi relación con el baile no ha cesador. Si bien mi primera formación fue dentro del campo del ballet clásico mi especialización actual es la danza flamenca, que practico hace poco menos de diez años. Mi inserción en la misma fue casual en alguna medida, ya que no poseo antecedentes familiares que hayan despertado en mí ningún interés particular por España y sus manifestaciones culturales. Sin embargo, mi afición por la música (estudié piano durante doce años) y por la danza hicieron que viera en la danza flamenca la posibilidad de unir estas dos vocaciones ya que considero que para bailar flamenco se debe poseer un amplio conocimiento musical pues el zapateo en el flamenco es hacer música a la vez que se baila. Actualmente me dedico profesionalmente a la danza flamenca, dictando cursos y participando como bailaora en shows en bares y en espectáculos teatrales de este arte.

---

<sup>3</sup> Citado en *El antropólogo como autor*, de Clifford Geertz, 1989, página 32, en relación a lo que forjó Malinowski como un estilo de tradición etnográfica.

A medida que fui creciendo dentro del flamenco y comencé a participar en shows como bailaora y como asistente de la organizadora (mi profesora), se abrió una nueva perspectiva, una nueva visión sobre lo que este arte significaba. Paulatinamente me interioricé en las formas de interacción que estaban establecidas con los músicos en general y con los gitanos en particular. Estas me llamaron la atención por lo conflictivas que se manifestaban y por la tensión que generaba en las bailaoras la proximidad del encuentro con los músicos tanto para ensayar como para bailar frente al público. La actitud de las bailaoras en estos encuentros parecía cordial y amable, pero posteriormente, surgían infinidad de quejas sobre las características del encuentro con los músicos.

Por otro lado, las relaciones que se establecían entre las bailaoras poseían características particulares ya que tácitamente existían subgrupos que raramente se mezclaban unos con otros, así como había bailaoras específicas a las cuales no se las integraba o, de manera fetichista, no se pronunciaba su nombre.

A raíz de todas estas observaciones, mi inquietud por encontrar explicaciones a este funcionamiento tan particular fue creciendo y madurando. A su vez muchos códigos internos de este ámbito se fueron naturalizando y en vez de mirar externamente como se establecían las relaciones hacia dentro del flamenco, comencé a relacionarme personalmente de manera profesional tanto con los músicos como con las bailaoras.

Paralelamente a este proceso de inserción profesional, comencé mis estudios sobre el flamenco desde una perspectiva antropológica. Si bien en principio parecía que no era posible, a lo largo de la carrera fui concibiendo diferentes maneras de enfocar el tema que a su vez fueron transformando mi visión sobre el flamenco como producción artística localizada y contextualizada. En este período realicé dos viajes a España para perfeccionarme como bailaora y para adquirir bibliografía especializada sobre el tema. Así pude establecer comparaciones y obtener una visión



más global de este arte y de las relaciones que se establecen hacia dentro del mismo, a la vez que la bibliografía recopilada confirmó la posibilidad de estudiar este arte desde una perspectiva de las ciencias humanas en general.

De esta manera, decidí finalmente encarar esta investigación uniendo dos ámbitos de mi vida personal que se mantenían separados. En este sentido coincido cuando, refiriendo al plano existencial de la investigación de campo, Roberto Da Matta pregunta "(...) ¿cómo será posible observar tranquila y fríamente (con el ropaje de la neutralidad científica) un cierto panorama humano, si no nos relacionamos intensamente con él? ¿Pero cómo es posible mantener esa neutralidad ideal, que teóricamente nos permitiría 'ver' todas las situaciones desde todos los ángulos, si estamos tratando de hechos y de personas que terminan por involucrarnos en sus dramas, proyectos y fantasías?" (Da Matta:1983:153). Así plantea este autor el trabajo de campo como un proceso lleno de dilemas y problemas existenciales, proceso que, en lo personal, se identifica plenamente con esta aseveración.

Asimismo considero, siguiendo a Holy, que mi plena inserción en lo que es mi objeto de estudio posee aspectos positivos que hay que subrayar. Según este autor "(...) una conclusión lógica de la teoría social como construida a través de la interacción de sus miembros y como intrínsecamente comprensible, es, por lo tanto, una teoría de la posibilidad cognitiva a través de la participación en la construcción de su significado que implica un procedimiento de investigación en el cual la noción de la participación en las actividades de los sujetos reemplaza la noción de una simple observación como la técnica de recolección de datos más importante. Es un procedimiento de investigación en el cual el observador no participa en la vida de los sujetos para observarlos, sino que participa plenamente en sus vidas. Semejante procedimiento define el rol del investigador no como observador-participante sino como participante -observador y conscientemente elimina la distinción entre observador y fenómeno observado y así se aleja radicalmente de la actitud científica

del paradigma positivista.” (Holy: F.R: 85) De esta manera rescato de esta perspectiva la idea de que la participación activa del investigador hace posible comprender el sentido de las acciones de las personas que se estudian ya que el investigador llega a compartir el mismo sentido con ellas en el proceso de participación activa en su vida social. Mi inserción dentro del flamenco me permitió acceder a los códigos internos que se manejan y de esta manera me facilitó la comprensión de determinadas formas de funcionamiento y de relacionamiento que son particulares de este ámbito.

Sin embargo, no se descartan los aspectos negativos que acarrea esta plena inserción ya que si mi aproximación al campo como investigadora se vio facilitada por mi participación previa como bailaora, existieron otro tipo de dificultades que hay que tener presentes. Roberto Da Matta plantea que el antropólogo realiza “una doble tarea que puede ser groseramente contenida en las siguientes fórmulas: (a) *transformar lo exótico en familiar* y/o (b) *transformar lo familiar en exótico*. En ambos casos, es necesaria la presencia de los dos términos (que representan dos universos de significación) y, más básicamente, una vivencia de los dominios por un mismo sujeto dispuesto a situarlos y sostenerlos.” (Da Matta: 1983:157). En mi caso personal el paso más difícil que tuve que encarar fue el de *transformar lo familiar en exótico*, y así cuestionar constantemente mis apreciaciones intentando de alguna manera ir en contra de un conocimiento anterior, destruyendo conocimientos ‘mal adquiridos’ o superando aquello que ‘creía’.

Por otro lado, Hammersley y Atkinson proponen que hay que “(...) reconocer el carácter reflexivo de la investigación social, o sea, reconocer que somos parte del mundo social que estudiamos. (...) La moraleja que se saca de esto es que cualquier investigación social toma la forma de observación participante: implica participar en el mundo social, cualquiera que sea su papel, y reflexionar sobre los efectos de esa participación.” (Hammersley y Atkinson: 1994: 31). En este sentido, mi participación como investigadora -y ya no simplemente como bailaora- dentro del

campo del flamenco cambió sensiblemente la apreciación de otros artistas sobre mi persona. En cierta forma pasé a ser reconocida como 'la intelectual', con una connotación positiva en general. Asimismo comencé a ser centro de preguntas de todo tipo sobre el flamenco en su sentido más amplio, dándose por sentado mi conocimiento en profundidad de su historia y de sus particularidades.

A lo largo de la investigación conté con mucho apoyo y una total disponibilidad de los artistas con los que estuve en contacto y estaban al tanto de mi proyecto. El comentario habitual que manifestaban era la necesidad de que se investigue y se profundice el conocimiento sobre esta expresión artística, aunque algunos también manifestaron su asombro porque alguien considerara relevante analizar algo que para ellos es tan cotidiano y no posee mayores atractivos. También me plantearon el interrogante algunas bailaoras de por qué las entrevistaba a ellas si yo sabía muy bien como son las cosas y como funcionan dentro de este ámbito. En términos generales, no se presentaron problemas para acceder a entrevistas o charlas personales con los artistas implicados aunque fueron muy frecuentes los pedidos de reserva en cuanto a la identidad de los que me proporcionaron la información e incluso muchas veces se aludía a otros sujetos sin pronunciar su nombre para que este no quedase registrado. Por esto he mantenido un total respeto por la privacidad de los informantes ya que no sólo algunas personas en particular, sino las relaciones laborales y personales entre ellas, pueden resultar afectadas por este trabajo.

Desde el punto de vista metodológico esta investigación propone tres instancias analíticas: En primer lugar, la dimensión procesual que tiene en cuenta las transformaciones que se han dado a lo largo del desarrollo histórico del flamenco como expresión artística, incluyendo los sentidos que fue incorporando y sus resignificaciones; en segundo lugar, la dimensión estructural que analiza las relaciones tanto del campo del flamenco local con el flamenco español y el flamenco mundial; y en

tercer lugar, la perspectiva microanalítica que tiene en cuenta las relaciones que se generan dentro del campo mismo, las posiciones que se establecen y las prácticas cotidianas en las que estas posiciones se producen y se reproducen. En este sentido, planteo como objetivo general describir y analizar, desde una perspectiva socio-antropológica, las dinámicas de interrelación, participación, inserción y legitimación de los sujetos que producen arte flamenco en la Ciudad de Buenos Aires, haciendo hincapié en los mecanismos de producción y reproducción del campo local de esta expresión artística.

Asimismo propongo objetivos intermedios como pasos previos en la investigación:

1. Rastrear históricamente los agentes que contribuyeron al desarrollo del flamenco. Delinear a través de la reconstrucción histórica la conformación del cuadro de relaciones que se manifiesta actualmente en el campo del flamenco local.
2. Relevar cuales son los sectores que conforman el ámbito de producción del flamenco, buscando describir sus prácticas y las maneras en que se construyen sus relaciones. Se destaca la necesidad de discriminar diferentes subcategorías en el interior del colectivo "artistas flamencos". Esto se basa en que existen divergencias significativas en función de las actividades desarrolladas: baile, toque de guitarra y cante, asumiendo que estas diferencias no se manifiestan estancas sino móviles y contextuales.
3. Identificar las problemáticas específicas de cada uno de estos grupos, visualizar los conflictos que se producen hacia el interior de los mismos como producto del complejo proceso de interacción que vincula a los artistas entre sí en el proceso de producción.
4. Identificar los *espacios* concretos en que se produce arte flamenco, diferenciándolos según sean *cerrados o abiertos al público*. Describir estos espacios, los sujetos que participan en ellos, su funcionamiento y organización, su historia particular y su relación e influencia con el ambiente flamenco.

5. Describir las *prácticas y actividades cotidianas* de los diferentes sectores que producen este arte, haciendo hincapié en las diferencias que se manifiestan en las mismas en cuanto a su desarrollo en los espacios cerrados o abiertos al público. De esta manera relevé la influencia de cada uno de estos espacios en las relaciones que se analizan.
6. Estudiar las diferentes *instituciones* que participan en la producción, enseñanza y consolidación de este arte. Analizar su influencia y trascendencia en el ámbito flamenco y establecer su relevancia en relación a la producción y transmisión no institucionalizadas.
7. Analizar los mecanismos de reproducción que se dan en los diferentes grupos discriminados hacia el interior del campo.

Mi unidad de estudio está constituida por los bares, teatros y salas de ensayo de la ciudad de Buenos Aires en los que se desarrollan shows, espectáculos, clases y ensayos de flamenco. Mis unidades de análisis son los miembros del campo del flamenco de esta ciudad, que incluye bailaoras profesionales, guitarristas profesionales y cantaores profesionales gitanos y no-gitanos. Seleccioné a los artistas que ya poseen un nivel profesional porque son los que se dedican a este arte hace una mayor cantidad de años y están insertos dentro de este ámbito. Para el objetivo de la investigación esto era un requerimiento esencial ya que determinaba su conocimiento en profundidad de los mecanismos internos de funcionamiento gracias a su experiencia personal. El recorte temporal de esta investigación toma en cuenta la década del '90, acotándose al período de 1995 a 2000 para un mejor abordaje del tema. Se utilizaron las técnicas usuales de la antropología sociocultural: la observación con participación, las entrevistas y el relevamiento de fuentes secundarias. Las entrevistas grabadas se dirigieron básicamente a bailaoras y guitarristas. Con los gitanos no pude grabar los encuentros, pero mantuve frecuentes conversaciones espontáneas de las que tomé registro. Las observaciones fueron múltiples y constituyen la fuente de información más amplia.

Asimismo mantuve conversaciones con gran cantidad de integrantes del campo del flamenco, tanto artistas como aficionados y dueños de bares donde hay show flamenco.

Consideré relevante ilustrar a través de fotografías el desarrollo del trabajo ya que considero que completan la aproximación a algunos aspectos de este arte que son muy visuales.

Finalmente, el marco teórico metodológico que se construyó para este análisis abre determinadas perspectivas a la vez que deja muchas otras de lado. El trabajo de decisión de privilegiar determinados rumbos sobre otros constituyó una difícil tarea, pero se guió con el objetivo contribuir a un conocimiento que sienta las bases para estudios posteriores que le puedan otorgar una mayor profundidad.



## FLAMENCO: UNA PALABRA EN DISPUTA

La palabra *flamenco* es ilustrativamente enigmática. En su definición se han manejado muchas hipótesis que hasta el momento se han mostrado en su variedad incompletas y sin ofrecer la satisfacción esperada. Esto se debe quizás porque se ha visto obligada a asimilar múltiples contradicciones por sí misma nacidas de la necesidad de considerar su historia incontaminada e inmóvil.

Las diversas posturas sobre el origen de esta palabra se confrontan otorgando legitimidad a determinadas lecturas de qué es lo flamenco en contraposición a otras. Actualmente el debate continúa y sufre una constante revisión de sus aspectos fundamentales. De alguna manera estas luchas se remiten a la búsqueda por definir y *fijar* un significado, negando la noción de *desarrollo* de un proceso creativo como manifestación de los inevitables cambios culturales.

Félix Grande, en su libro 'Memorias del Flamenco', recopila varias hipótesis sobre el origen del término:

- 1- La primera es la enunciada por Antonio Machado y Alvarez (Demófilo) en 1881, quien "sostiene que el uso del vocablo *flamenco* referido al cante gitano, se debe a que con los habitantes de Flandes venidos a España durante el reinado de Carlos I llegaron simultáneamente abundantes gitanos; esta simultaneidad cronológica y esa homogeneidad de procedencia habrían hecho que los gitanos fuesen denominados flamencos." (Grande: 1979: 158)
- 2- Otra hipótesis, también esbozada por Demófilo, subraya que "(...) en tiempos de Carlos I se habría trasladado a los gitanos 'el epíteto de flamencos, como título odioso y expresivo de la mala voluntad con que la nación veía a los naturales de Flandes, que formaban la corte del rey, injeridos en los negocios públicos'." Esta versión tiene el interés adicional



de mencionar la habitual reserva contra los gitanos, aunque la causa para tal hostilidad no estaba relacionada con su rol en los negocios públicos, en los cuales nunca tuvieron injerencia. (Grande: 1979: 159).

- 3- La tercera versión es la de Rodríguez Marín, quien propone advertir la semejanza entre el gitano, vestido con chaquetilla corta, y el ave zancuda llamada flamenco.
- 4- Julián Pemartín "(...) encuentra correspondencia entre 'flamenco' -en tanto que gitano- y 'flamancia' -de flama: llama, con el significado de «primero, "presunción", "vistosidad resplandeciente", y luego, y por extensión, "lucido", y "gallardo"- . Según esta teoría, el término 'flamenco' se aplicaría al gitano 'por su hierática figura, lo abigarrado y brillante de su atavío o la llameante vivacidad de esta raza»." (Grande: 159).
- 5- Otra hipótesis, propuesta por García Matos y que cuenta con el apoyo de Molina y Mairena, Pemartín, Ríos Ruiz y otros, dice que "(...) 'flamenco' procede del argot de fin del siglo XVIII y principios del XIX, en el que significaba 'farruco', 'pretencioso', 'fanfarrón'. Todavía tiene esa pluralidad de significaciones." (Grande: 159).
- 6- Existe otra interpretación, de Blas Infante, que involucra a los moros y dice que "(...) el vocablo *flamenco* procede de las voces árabes *felah-mengu*: campesino huido, hombre tráfuga por los caminos, forajido, proscrito; o de *fel-lah-mangu* (labrador cantor); o bien, de *flahen-cou*: cantos moros de las Alpujarras. No sólo ninguna de las tres posibilidades excluiría a las dos restantes sino que, más bien, parecerían ser tres momentos de un mismo hecho: campesino cantando—canto morisco—morisco prófugo, y por extensión—canto de prófugo andaluz, árabe andaluz o gitanoandaluz." (Grande: 161).

7- Finalmente, una última apreciación es la que relaciona el término *flamenco* con la navaja.

Dice el autor: “¿y durante cuántos siglos el gitano no ha estado respaldado en los momentos difíciles por otra ley que la de su navaja?” (Grande:164).

Sin embargo, todas estas hipótesis son refutadas por Ricardo Molina, quien dice que no se encuentra un solo caso en que se use esta palabra en los siglos XVI, XVII y XVIII referida a los gitanos o al folklore. A esto responde Manolo Ríos que la palabra *flamenco* es producto de la jerga popular. Si esta no fue recogida por los viajeros cultos sino hasta principios del siglo XIX, es porque en ningún otro momento fue tan propicio como esa fecha para que se hiciese de uso común un término que tal vez, ya habría sido usado con anterioridad, aunque en forma más restringida. (Grande:162)

En conclusión, se puede notar que el término está generalmente asociado a lo gitano, o se pretende explicarlo desde esta asociación. Sin embargo, se pone en juego la idea de que el gitano es mezclado con otros grupos, o confundido con los mismos a partir de su situación de marginalidad y de su relación con la miseria y la desobediencia.

De esta manera, la aparición del vocablo *flamenco* aplicado al gitano habría partido de una confusión desde el punto de vista étnico, pero a la vez de una importante asociación de carácter social. Por lo tanto en los orígenes del flamenco, según lo plantean estos autores, hay algo más que música, hay también tensiones sociales.

## **LAS RAÍCES DEL FLAMENCO**

La historiografía del flamenco presenta un proceso complejo lleno de intrincadas 'filias' y 'fobias' hacia el mismo que, como veremos, se relacionan con las diferentes estrategias de apropiación del mismo -influenciadas tanto por el iluminismo como por el Romanticismo - en el proceso de creación del Estado-nación español. Asimismo, la historia de Andalucía se ve

continuamente vapuleada por decisiones político-económicas provenientes del gobierno central que repercuten en sus ya conflictivas relaciones en el seno de su heterogénea población.

El origen del flamenco ha sido y sigue siendo muy discutido. Es un aspecto incierto que ha dado lugar a múltiples posturas. De acuerdo al momento histórico y al agente investigador, las hipótesis han variado mucho y han sido objeto de largas contiendas que dejan ver un trasfondo ideológico en cada una de ellas.

Una postura un tanto más abarcativa y que plantea la importancia del contexto socio-cultural de la época, es la de Gerhard Steingress:

“Desde su aparición a mitades del siglo pasado, el género flamenco fue considerado como la expresión más auténtica del pueblo andaluz, como su “arte quintaesenciado”. (...) La comparación del cante con la tierra, la sangre, la raza o simplemente con el misterioso juramento de “lo nuestro” revela una intención transartística, estrechamente vinculada al llamado casticismo y al nacionalismo. Desde este punto de vista podríamos considerar al cante como uno de los intentos de solución de las repentinas crisis de identidad cultural que surgieron en el seno de una sociedad andaluza, que, hace más de un siglo y medio, y a pesar de su retraso histórico así que de la lentitud de su desarrollo, entró definitivamente en un proceso de profunda transformación y modernización social y cultural.” (Steingress: 1998: 31)

Según Parra Expósito, los comienzos del flamenco pueden ser localizados entre fines del siglo XVIII y comienzos del XIX que es el momento en el que emerge el cante. Este autor relata que: “En esta etapa o Período Primitivo aparecen en Andalucía tres zonas o cunas del cante, a saber: Jerez de la Frontera, Cádiz y el barrio de Triana en Sevilla.” (Parra Expósito: 1999: 18)

Siguiendo a Génesis García Gómez, a fines del siglo XVIII se encuentra el majismo como antecedente sociológico del flamenco. Estos majos, gentes de ciudad mitad artesanos mitad cómicos o 'pícaros', eran seres marginales ubicados entre la legalidad y la delincuencia. Por lo general se dedicaban a oficios 'infamantes' como zapateros, matarifes, músicos, herreros, etc. (García Gómez: 1993: 22). Esta autora relata como la actividad del arriero y la del aguador eran popularmente menospreciadas y en general la llevaban a cabo gitanos o moriscos. Los mismos, en el vocear de su mercancía, fueron los primeros pregoneros aficionados. Más aún, en las posadas donde paraban a descansar el baile y el canto popular constituían un entretenimiento habitual. De esta manera, practicaban en los caminos y a la vez fueron difusores de coplas y pregones que tuvieron una notable incidencia en el flamenco. Según García Gómez, esto se puede también comprobar en la frecuencia con que el oficio de arriero o pregonero se encuentra entre los cantaores de flamenco. (García Gómez: 1993: 23).

Félix Grande, en su análisis de lo que él denomina la prehistoria del flamenco, acentúa la marginalidad de los grupos en los que se originó este 'arte': "Si no relacionamos a la música - ese esfuerzo de la emoción por ser expresión sonora y de la expresión sonora por constituirse en mapa del ser - con la penuria y con la cárcel, la brutalidad y la represión, el hambre y el miedo, la amenaza y la prepotencia, la resistencia y el secreto, no obtendremos el cante flamenco." Las víctimas de esta marginalidad fueron a lo largo de los siglos XV, XVI y XVII los judíos masacrados, los gitanos humillados y perseguidos, los moriscos expulsados y los andaluces explotados. (Grande: 157).

Volviendo a García Gómez, la autora analiza los diferentes tipos de cantes de acuerdo a los espacios etnosociológicos a los que pertenece. Delimita tres espacios: payo-popular, majo-gitano y laboral-minero. Los cantes payo-populares se vincularían con la tradición cultural paisana y anónima.

Los majo-gitanos en cambio lo harían por su identificación con la marginalidad social y con la cultura romántica en lo literario, resultando más artísticos e individualizados. Los cantes mineros, a su vez, fueron tematizados por la mina y protagonizados por los sujetos de la producción económica convirtiéndolos así en voceros de la vida cotidiana en un medio industrial y proletarizado. (García Gómez: 1993: 14).

Retomando a Steingress, este autor intenta demostrar en su obra que "(...) el género flamenco surgió como manifestación artística, moderna, vanguardista y provocadora, enraizada en el romanticismo europeo, y que fue la expresión subcultural de una peculiar bohemia andaluza vertebrada fundamentalmente en Sevilla. Recordemos: la bohemia fue un fenómeno social y estético de la Europa romántica, ubicada entre el ocio y la vida despreocupada por un lado y la pobreza y la miseria por otro. Mientras que sus raíces estéticas se hundían en el romanticismo, sus características sociales se debían a la aparición de un nuevo modo de producción artística en el siglo XIX." (Steingress: 1998: 32)

#### **BREVE HISTORIOGRAFÍA FLAMENCA**

Parra Expósito desarrolla una periodización del flamenco que es importante tener en cuenta para aclarar su proceso de desarrollo hasta la actualidad. (Parra Expósito: 1999: 18-21).

Como aclaramos anteriormente, entre **1765 y 1860** se encuentra el **Período Primitivo** del flamenco. "Con anterioridad a estas fechas nos encontramos con una etapa que se caracteriza por estar totalmente indocumentada (...)." (Parra Expósito: 18). A partir de aquí comenzará un proceso de divulgación y consolidación de esta expresión artística.

"Entre los años **1860 y 1910** se entra en una de las épocas más prolíficas que se ha venido en llamar la **Edad de Oro del Flamenco**. Es la época en la que los cafés cantantes se ponen de

moda y el flamenco empieza a profesionalizarse y a salir del hermetismo en que se encontraba, desarrollándose en todas sus facetas o formas de expresión: baile, toque y cante.” (Parra Expósito: 19. El subrayado es mío).

Según este autor, el mayor impulsor de los cafés cantantes fue el cantaor Silverio Franconetti Aguilar, a quien le adjudica haber nacido en Sevilla en 1831. A este respecto existen variadas versiones sobre el origen de Franconetti. Una de esas versiones es la que recopilé en una entrevista:

*“Este, te digo de Silverio Franconetti porque ahora yo veo en libros modernos o de flamencología, lo ponen como haber nacido en Morón de la Frontera. Silverio Franconetti era italiano. Nació en Nápoles. Vino acá... yo lo que te puedo decir es por lo que sé por conversaciones directas de gente que el padre de ellos lo conoció.(...) El padre de este hombre lo conoció personalmente a Silverio Franconetti. Silverio Franconetti, lo que yo tengo oído por lo menos, es que era un italiano que vino acá para trabajar, vino de muy jovencito, de adolescente, a trabajar de lo que fuera. Trabajaba como peón en una tasca de estas, una especie de colmao que tenía El Pena. El Pena era un cantaor de seguidillas, o seguirillas, como le dicen ahora, la seguirilla gitana. El Pena era gitano, pero éste no era gitano, era italiano, y éste trabajaba llevando las botellas, los cajones de (.....), todas las cosas, no? Y, todos los italianos tenían buena voz, y tenía mucha voz este hombre. Y aprendió a cantar flamenco ahí, con todas esas noches que pasaba ahí y que le gustaba mucho a él. Y se aflamencó todo él, y entonces se fue a España, y puso un Capé ahí. El mismo Capé en el cual el había trabajado, lo mismo lo hizo él de patrón allá.*

*Entonces ahí, en ese café, aparte de él... García Lorca le dedicó una poesía: retrato de Silverio Franconetti, en '(...) flamencas' Entre italiano y flamenco como cantaría aquel Silverio, la densa miel de Italia con el limón nuestro. Bueno y resulta que después, los españoles que resulta que o no sé si nacionalistas o qué se les puede llamar, no podían creer que el tipo... no,*

*inventaron que no, que él era español, que él era de Jerez de la frontera. Y algunos decían que él vino acá porque había matado a una mujer allá, y que vino para acá para que se olvidara todo y después volvió. Escuché mil cuentos sobre eso, ¿no?" (César Salerno, guitarrista profesional, 80 años)*

En este sentido, Lavour agrega lo siguiente, mientras discute la necesidad de los flamencólogos de definir las influencias payas, gitanas o musulmanas del flamenco: "Ya de entrada, y como síntoma, no puede ser más explícito que precisamente tuviera que correr a cargo de Silverio Franconetti (1831-1893) el indispensable trámite de dotar de perfiles distintivos y categoría estética al 'jondo', y grave inconsecuencia en arte que tan extrema importancia otorga al ingrediente étnico, por extrahispano que sea, hacer caso omiso de las implicaciones artísticas derivables de la estirpe del inspirado 'cantaor', hijo de un cantante italiano de ópera. (...) Por ello no se comprende del todo bien los escrúpulos y reticencias que esgrimen hoy los entendidos para privar al genial 'cantaor' ítalo-sevillano del título de inventor o fundador de la especialidad (...)." (Lavour: 1976: 82)

El caso de Franconetti ilustra claramente las dificultades para establecer una historiografía consensuada del flamenco. Muestra la lucha por apropiarse del flamenco tanto por los españoles como por los andaluces, lo que no permitiría otorgarle tanta importancia a un sujeto nacido en Nápoles, o hijo de napolitanos.

Continuando en este período, aquí comenzaron a formarse las primeras 'escuelas' cantaoras, y surgieron los grandes maestros que eran los artistas profesionales reconocidos. El flamenco seguía tomando forma a partir de la adopción de los estilos de estos cantaores.

Asimismo, el baile adquirió un "esplendor sin precedentes". Este era el mayor atractivo del público en los cafés cantantes. Por otro lado, en la guitarra también se dio un fuerte impulso como

acompañamiento del cante y del baile. En esta época nació la “disciplina del estudio de la guitarra”. (Parra Expósito: 1999: 19).

En este proceso Madrid estuvo muy presente ya que ofreció un importante campo de trabajo para los artistas flamencos. Este arte se desarrolló y transmitió sin academias ni institutos de enseñanza por lo que las actuaciones desde las juergas hasta las teatrales fueron fundamentales para su transmisión de generación en generación.

“Los cafés cantantes –dice Julián Pemartín- estaban instalados alrededor de un patrón general: un salón lo más amplio posible y decorado con espejos y carteles de toros en el que además de las sillas y las mesas destinadas al público se levantaba el TABLAO en donde actuaba el CUADRO FLAMENCO. (...)”(Sneeuw:1989:41). Estos cafés fueron muy importantes para la evolución del flamenco ya que contribuyeron de manera decisiva en la profesionalización del arte constituyendo una etapa creadora fundamental.

En este sentido, Madrid hizo un gran aporte ya que la afición de esta sociedad por estos encuentros donde se mezclaban ilustrados, próceres burgueses, turistas, nobles, poetas y artistas alrededor del cante y el baile, promovió ampliamente el flamenco. Como observa José Blas Vega: “Es curioso y no deja de ser sorprendente saber que en Madrid hubo más de 50 cafés cantantes que cultivaron plenamente el flamenco: Cifra a la que ninguna provincia andaluza puede aproximarse y que revela la importancia flamenca de Madrid.” (Sneeuw: 1989:39)

Si bien fueron muy discutidos los beneficios de la profesionalización del flamenco- acusada por muchos autores como causa de degradación- es en estos años cuando, con el Café Cantante como telón de fondo, nace el flamenco que hoy conocemos. En este sentido se puede ver la eficacia del mercado que convirtió el arte en una mercancía, presionando así para la profesionalización del flamenco. Según García Gómez, este proceso marcará profundamente al flamenco: “La profesionalización, que separa radicalmente el flamenco del folklore popular, ha estado presente en



el nacimiento, el desarrollo y la renovación del arte flamenco. Pero el profesional no ha estado solo. Su concurso con el intelectual ha hecho posible que el flamenco haya ido dando pasos hacia adelante, desde su inicial despegue del folklore popular, desde aquella modesta manifestación de ciertas destrezas de artistas locales, hasta su inserción en la cultura clásica y su presencia en la *world music* del momento actual." (García Gómez:1993:8).

El siguiente período es el llamado de la '**ópera flamenca**', denominación de origen fiscal.<sup>4</sup> En esta etapa, entre **1910 y 1955**, los espectáculos substituyeron a los cafés cantantes como manifestación principal del flamenco. "Esta época se caracteriza por una cierta degradación del flamenco (algo que todavía es objeto de discusión): los fandangueros y los estilistas predominan sobre el resto." (Parra Expósito: 21). Es en este contexto en el que García Lorca y Falla organizan en Granada el Concurso de Cante Jondo de 1922.

La ideología que movía a Falla y a Lorca concebía que el flamenco, como el folklore, es representación del alma nacional. Gracias a la promoción del cante jondo de estos artistas, el mismo comenzó a ser percibido ética y estéticamente de otra manera *por los intelectuales de España*. Lorca, a lo largo de su obra, rescata el Cante Jondo del dominio de la juerga, el vino y la diversión, lo salva de los espacios marginales a los que estaba reducido, y le otorga un valor artístico tanto a nivel nacional como universal. (García Gómez: 1998: 202)

La postura de Lavour con respecto a este Concurso es bastante disímil, y lo sitúa dentro del movimiento 'neorromántico hispano'. En primer lugar, critica la necesidad de rebautizar con un neologismo (*Jondo* por flamenco) un arte supuestamente ancestral. Asimismo, el autor subraya la raíz elitista del 'neojondismo': "En realidad, no hubo el menor motivo para que en aquella memorable ocasión dejara de surtir efectos la irreductible antinomia que acostumbra separar a los popularismos

---

<sup>4</sup> La ópera y los conciertos musicales tributaban un 3%, mientras que las variedades sufrían una carga del 10%.

de lo popular. Como en otras efusiones románticas que en este resbaladizo camino la precedieron lo que singulariza al acto de fe neorromántica de Granada es que fuera en su esencia una clara reacción contra la popularidad que gozaba un arte al que por definición le fueron siempre atribuidas raíces superlativamente populares. (...) Aparte de su intensa proyección internacional, las únicas novedades que la nueva tendencia 'neojondista' presenta respecto a sus antecesores son meramente de rango intelectual, así como su empeño en 'despopularizar' el 'ente gitano' a fuerza de sublimarlo, estilizarlo y aristocratizarlo, eso sí, sin el menor contacto con el de carne y hueso, que a pocos pasos de la plaza de los aljibes siguió reparando peroles y trasquilando sus burros sin que los asistentes al Festival le invitaran a participar en un acto dedicado a exaltarle como símbolo." (Lavour: 1976: 91)

El siguiente período delimitado por Parra Expósito es el que se sitúa **entre el año 1955 y la década del '70**. Esta época es denominada del '**Renacimiento**', y está marcada por "el nacimiento y esplendor de los tablaos en sustitución de los espectáculos masivos." (Parra Expósito:21). La figura fundamental de esta etapa fue la de Antonio Cruz García 'Antonio Mairena', gran cantaor, investigador y *divulgador de la ortodoxia del cante*.

Las escuelas de cante se enriquecieron con la incorporación de grandes cantaores. El baile ganó esplendor y madurez; y la guitarra entró en una época de transición y de inicio de la revolución de Paco de Lucía.

A mediados de la década del '50 proliferan los festivales veraniegos y los concursos, impulsados fundamentalmente por Antonio Mairena. Asimismo surgen algunas peñas flamencas y asociaciones, con el fin de cuidar, prestigiar, impulsar y fomentar el arte flamenco.

A comienzos de la **década del '70** es la época llamada de **Apertura**, con algunos intentos

de experimentación en el género. "En 1979, a raíz de la grabación del disco *La leyenda del tiempo* de José Monge Cruz 'Camarón de la Isla' empieza la llamada fusión donde otros géneros musicales como el jazz, el blues, el rock o la salsa se superponen a los ritmos flamencos. (...) La comercialización y, por extensión, el alcance del flamenco aumenta considerablemente con el éxito de Camarón." (Parra Expósito: 24).

En el baile se observa una época de profunda renovación y diversidad, juntamente con la incorporación de otras técnicas y otra calidad de movimientos como los de la danza contemporánea. En la guitarra se experimenta la mayor evolución debido a la innovación revolucionaria de Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar.

#### **EL LUGAR DEL FLAMENCO EN LA CONSTITUCIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL**

Llegados a este punto, se puede comenzar a pensar en los aportes del flamenco para la constitución de una identidad nacional, así como en los diferentes caminos que recorrió hasta fines del siglo XIX y principios del XX. Veamos en líneas generales cómo se dio este proceso.

Anthony D. Smith, afirma que establecer la relación entre etnicidad, cultura e identidad nacional es importante por tres razones: "(...) históricamente, las primeras naciones se formaron, (...) sobre la base de núcleos étnicos premodernos; (...) el modelo étnico de nación adquirió una popularidad y una difusión cada vez mayores ya que el modelo étnico era socialmente fértil; y, por último, aunque una 'nación-en-potencia' no pudiera vanagloriarse de tener antecedentes étnicos de importancia y aunque los vínculos étnicos fueran vagos o inventados, la necesidad de fraguar una mitología y un simbolismo coherentes a partir de cualesquiera componentes culturales disponibles, llegó a ser capital en todas partes como condición para la supervivencia y la unidad nacional."(Smith:1997:37). Asimismo, el autor agrega que para analizar la influencia étnica en la constitución de la identidad nacional, es fundamental rescatar el papel que desempeñaron

lexicógrafos, filólogos y folcloristas en los primeros tiempos.

Según Abrahams, "(...) bajo los regímenes de la burguesía, la casa solariega y la retirada rural mantuvieron su validez en la imaginación de nuevos comerciantes ricos, como lo hicieron algunas de las manifestaciones de las conductas y prácticas de los campesinos. Ahora, sin embargo, los campesinos fueron renombrados 'folk' y se les dio un lugar diferente en la economía simbólica mediante la cual el Estado se constituía. (...) Bajo el dominio de la burguesía ellos (los campesinos) fueron considerados corporizaciones de prácticas y sentimientos populares, proveedores de sentido común, e incluso portadores del carácter local y nacional. (...) Fuera de esta perspectiva agraria esencialista, un patriotismo basado en la tierra emergió durante el siglo XIX que ahora ha sido resucitado tanto como nuevas naciones intentan introducirse en las conchas de viejas políticas. Estas entidades políticas no son en modo alguno naturales, no hay relación orgánica entre la tierra y aquellos quienes hablan un lenguaje común y transportan un cuerpo de tradición común."

(Abrahams: 1993: 2)

En cuanto al nacionalismo español, este posee características particulares como lo expresa Steingress: "(...) si hablamos de nacionalismo en la España del siglo XIX y después, hay que tener en cuenta que este concepto tiene dos dimensiones relacionadas: el nacionalismo político-estatal centralista con su objetivo de crear una nación a partir de las diferentes naciones, pueblos y etnias, y el nacionalismo regionalista, cuyo objetivo principal fue la acentuación de la peculiaridad de rasgos étnicos y culturales de las correspondientes regiones en el concierto nacional. (...) Andalucía no tuvo poder político en el concierto nacional, pero estuvo presente a nivel nacional durante todo el siglo XIX y hasta bien entrado el XX, aunque su presencia se redujo al folklore, a las tradiciones y los valores románticos (...). Andalucía aportaba unos valores culturales populares lo suficientemente inofensivos para convertirlos en representación nacional de toda España y con el efecto de encubrir las fuertes diferencias socio-culturales, étnicas y regionales que marcaban el contenido real del

Estado territorial." (Steingress: 1998: 128).

Siguiendo este complejo proceso, se intentará dar cuenta de las influencias iluministas y románticas europeas de esta época que llevaron a las clases intelectuales y aristocráticas españolas a estudiar y a relacionarse desde diferentes perspectivas tanto con el folklore andaluz como con el flamenco.

### LA IMPRONTA ILUMINISTA

Los europeos ilustrados fueron fuertes críticos del flamenco y de lo gitano o gitanizado. En oposición, como veremos más adelante, los intelectuales romanticistas fueron firmes defensores de este tipo de expresión, valorando las tradiciones populares, las evasiones irracionales así como los derechos a la pasión. Ambos grupos manifestaron tanto su rechazo, como su apoyo respectivamente en relación al 'majismo-flamenquismo-gitanizado' de fines del siglo XVIII y principios del XIX.

Para los iluministas, guiados por el pensamiento kantiano, todo lo relacionado con el flamenco agitanado, cargado con estas oscuras pasiones y sentimientos, además de localista, fue siempre despreciado. Esta corriente de pensamiento iba en busca del progreso y de la razón universal de igual manera para todos los hombres en todo tiempo y espacio. El particularismo del flamenco con sus características irracionales como expresión pasional, no se correspondía con esta forma de ver el mundo.

Es este pensamiento proveniente de la filosofía alemana el que inaugura el anti-flamenquismo en España. José Cadalso, escritor andaluz, publica en 'El Correo de Madrid' en 1789 sus *Cartas Marruecas*, siendo este uno de los primeros testimonios que se encuentran actualmente sobre el flamenco: "En la VII (carta) los madrileños pudieron leer sobre una música que

se hace en Andalucía y que tiene una peculiar puesta en escena. Aporta poca información, ya que recoge el acto más como un ejercicio de barbarie que de cultura. La visión del ilustrado gaditano será parte de la herencia que recibieron, junto con otras actitudes de Cadalso, los escritores del '98."(Citado en Sneeuw:1989:12). Posteriormente agrega que el flamenco fue cargado con el estigma de 'bastión de los vicios patrios'.

Sin embargo, ante la censura de los intelectuales iluministas que fomentaban el universalismo y cosmopolitismo, se produjo una reacción *españolista*. Las clases aristocráticas amenazadas en sus privilegios tradicionales se aplebeyaron y desarrollaron una afición por los modos de vestir, los cantos, los bailes y el lenguaje gitanizados. A su vez, la inculta y mal educada nobleza pasó a ser el blanco de los ataques iluministas que veían en ello la supervivencia del atraso y la ignorancia. Esta fobia contra el baile y el cante gitanizado se fundaba también en el rechazo a su estrecha relación con las fiestas y juergas<sup>5</sup>. Destaquemos que no sucedía lo mismo con el folklore andaluz payo que se mantuvo siempre ligado a la cultura anónima tradicional y no al espectáculo comercializado.

Sin embargo, en aquel momento -fines del siglo XVIII- todavía no se puede hablar de flamenco, sino de las formas majas-gitanizadas a las que nos referíamos antes como su antecedente sociológico. Por ello, no deja de ser una clara manifestación de los enfrentamientos que posteriormente aparecerían en relación al flamenco gitanizado.

---

<sup>5</sup> Arie C. Sneeuw analiza el 'particular' como antecedente de la juerga. Estas fiestas privadas eran una vieja práctica de las clases aristocráticas. Consistían en encerrarse en privado con artistas que llevaban a cabo su número para un pequeño grupo de 'principales'. El autor agrega que: "No hay muchos testimonios sobre si había o no diversiones extra-estéticas en un 'particular'. En cambio sobre la 'juerga' se ha volcado tal avalancha de fantasías que su sola mención trae a la mente ecos de orgía."

## EL MITO ROMÁNTICO

Comenzando el siglo XIX, la modernidad como orden social y cultural se manifiesta en España. En aquel momento predominaban la ruptura social, la aparición de nuevas clases sociales y la segmentación de la cultura tradicional medieval heredada. Con la aparición de la sociedad burguesa, se produjo un distanciamiento entre la cultura popular y la cultura de las élites. Lo popular fue rechazado y desprestigiado por las clases dominantes como residuo inútil de la cultura agrícola.

Posteriormente, las nuevas capas sociales de la burguesía sufrirían una ausencia de cultura de tipo urbano. En consecuencia, bajo la influencia del Romanticismo, esta pequeña burguesía comenzará a modelar una cultura popular urbana apoyándose tanto en la 'cultura alta' como en la casi desaparecida cultura popular aldeana. Las culturas avanzadas modernas entonces, se ensalzaron mediante la música y la danza que tomaron -estilizándolas en el proceso- de culturas populares a las que ingenuamente creen estar perpetuando, defendiendo y reafirmando. A esto se sumó la reacción contra las ideas de la Ilustración en una fase de 'lucha cultural' contra lo extranjero.

Sin embargo, es también la *mirada romántica extranjera* la que irá creando la identidad española. En efecto, España era vista como un país exótico en el que su atraso económico y social hacía que pervivieran músicas, modos y costumbres admirados desde 'fuera'.

Como dice Smith, la identidad nacional posee funciones internas y externas. Las funciones internas se basan en la integración territorial por medio de determinados valores embanderados como elementos comunes. Las funciones externas se caracterizan por delimitar un espacio social concreto y un territorio histórico. Las naciones se relacionan entre sí como si fueran macrosujetos históricos con rasgos culturales diferenciales que funcionan como mecanismos de inclusión/exclusión. De allí surge la necesidad de una identidad nacional para establecer la particularidad de cada nación a partir de sus valores territoriales, sociales y culturales. El rol del romanticismo europeo en la creación de la identidad española fue fundamental en este sentido.

García Gómez otorga un rol fundamental al romanticismo en lo que respecta a su influencia en el arte flamenco: "El Romanticismo da todas las claves histórico-culturales originarias del flamenco: su filosofía última, sus valores, su popularismo, su localismo –transmutado más tarde en universalismo-, sus temas líricos intimistas, su posibilidad de comercialización y desarrollo como espectáculo público." (García Gómez: 1993: 71).

Así, el Romanticismo produce un cambio de valoración hacia el canto y el baile populares. El objetivo de los románticos -como el de los ilustrados- era la libertad, pero los medios para alcanzarla se alejaron de lo universal para fundamentarse en lo particular. Sin embargo, existieron diferentes reivindicaciones marcadas por divergencias existentes entre el romanticismo alemán y el romanticismo francés en relación al arte flamenco-gitanizado.

### **El Romanticismo Alemán**

Los intelectuales europeos frente a las invasiones napoleónicas, tomaron el pensamiento de Herder para reclamar la especificidad de sus pueblos y sus culturas frente al invasor. Herder concebía al hombre como un sujeto pasivo y localista y no como cosmopolita y universal. No existen para él normas ideales, intemporales y universales porque ninguna obra pertenece al individuo, sino a la historia, que es el producto del 'alma nacional'. Este filósofo afirmaba que la legitimación de cada nacionalidad, de cada cultura, se puede encontrar en las tradiciones, en el folklore de cada pueblo donde el 'alma popular' se muestra inocente y virginal.

Para los discípulos de Herder: "La educación nacional ha de hacerse por medio de canciones, baladas, folklore." (García Gómez: 1993: 72). Como ejemplo, el propio Herder publicó en 1778 la primera colección del *Volkslieder*. Se trataba de una antología de las canciones líricas de todas las naciones, canciones que facilitarían a los educadores un espejo donde mirarse en busca de la identidad nacional. Ernest Gellner describe claramente esta idea que fue directriz en la



construcción del nacionalismo. El autor explica cómo para construir el nacionalismo la mejor inversión de un hombre es su educación y cómo esta es la que realmente le provee de identidad.

(Gellner:s/f:39)

Una de las primeras personas que encontró la fórmula para introducir el folklore andaluz en la clase alta aún influenciada por el iluminismo fue Cecilia Böhl de Faber. Esta autora propone reconocer la vida íntima del pueblo español, su lenguaje, sus creencias, sus cuentos y sus tradiciones. La forma que encuentra para esto es la de distinguir las costumbres, los cantos y los bailes populares de buen gusto y 'naturales', separándolos de los usos del mundo majo-gitano rechazado como parte del vulgo 'soez' y 'canalla'.

Otro personaje fundamental que se sitúa dentro de esta corriente romántica alemana, fue Antonio Machado y Alvarez : Demófilo. Lo que hace Demófilo es reunir en 1881 a un grupo de intelectuales sevillanos para fundar la Sociedad del Folk-Lore Andaluz. Esta sociedad se asemeja a otra establecida en Londres y su objetivo consiste en la conservación y publicación de las tradiciones populares, baladas legendarias, proverbios locales, dichos y supersticiones. En ese mismo año, Machado y Alvarez publica su *Colección de Cantes Flamencos* donde hace una recopilación específica de cantes gitano-flamencos. Estos cantes son por primera vez reivindicados y diferenciados del folklore popular, es decir del género nacional de los payos. Esta defensa que hace el autor propone una alternativa a las influencias del modelo Herderiano si bien se sitúa dentro de sus lineamientos.

Así como Cecilia Böhl de Faber permitió introducir el arte popular andaluz desde una perspectiva iluminista contagiada por un Romanticismo depurado; Demófilo introduce y legitima los cantes flamencos gitanizados dentro del pensamiento romántico alemán. La presentación de su

*Colección* se hace en un estilo intelectualizado y siguiendo el enfoque que el Romanticismo alemán 'positivizado' daba al estudio de las ciencias humanas. (García Gómez: 1993: 77)

## El Romanticismo Francés

Vive tranquila, mujer,  
Que en el corazón te llevo  
Y aunque lejos de ti esté  
En otra fuente no bebo  
Aunque me muera de sed.  
Popular.

El Romanticismo francés no pretendía, como el alemán, educar el espíritu nacional sino gozar de la pasión individual. Este Romanticismo impregna las expresiones artísticas de sensualidad, de misterio, de erotismo y de ardientes pasiones. La historia y la existencia de los gitanos se llenó de este impulso romántico y dio nuevos contenidos a los cantos payos más tradicionales. "Se abandonan los temas castizos más antiguos, más tradicionales o más desenfadadamente lúdicos, picantes y costumbristas, para recrear una nueva temática romántico-gitana que los tiempos reclamaban: amor, muerte, desgracia, fatalidad, persecución y pérdida de libertad..., llenarán el arte popular gitanizado, como estaban llenando todos los productos del arte, la cultura y los espectáculos de la época." (García Gómez: 1993: 79).

Fueron los románticos franceses los que fomentaron el auge del flamenco gitanizado: "(...) en su etnia, su *pathos*, su vida nómada y su misterio, encontraba referentes reales a la gran metáfora del dolor, la muerte, la libertad y el amor." (García Gómez: 1993: 82). Este arte *sui generis* logró gracias a esta custodia intelectual salvarse del olvido en que cayeron otras manifestaciones musicales populares – tonadillas, zainetes y zarzuelas—productos, como el flamenco, de reacciones nacionalistas sucedidas entre los siglos XVIII y XIX. (García Gómez: 83)

En este sentido, la versión de *Carmen* de Merimée-Bizet representa este mundo donde se encuentran el amor con la libertad imposible y donde el flamenco romántico-gitanizado se funde en su marginación, servidumbre y fatalidad. Es el Romanticismo afrancesado el que crea el símbolo de perdición en el que se dan cita el amor, el dolor, la sangre y la muerte.

## GITANOS Y GITANISMO

Me interesa rescatar en este apartado las profundas discusiones que se han dado tanto entre los aficionados como entre los investigadores del flamenco sobre la participación de los gitanos en este arte. El punto central de la disputa es si el flamenco fue una creación de los gitanos, si es sinónimo de 'cante gitano', o si este surgió del folklore andaluz y se agitanó posteriormente. Este aspecto se relaciona profundamente con lo ya expuesto anteriormente sobre el origen de la palabra flamenco y sobre el surgimiento mismo de este arte.

Antonio Machado y Alvarez -Demófilo-, y George Borrow, defendían la idea de la existencia de una poesía gitana 'auténtica'. Esta idea, que ha tenido gran cantidad de seguidores, proponía que "el cante flamenco no es sino una degradación, al andaluzarse y *agachonarse*, de un supuesto cante gitano primitivo." (Baltanás: 1997: 213) Los cantes flamencos serían de esta manera una especie de 'relajación' de un antiguo y auténtico 'cante gitano'. El término flamenco sería sinónimo de gitano, aunque los cantes flamencos, según Demófilo, serían el producto de una mezcla de las condiciones poéticas de la raza gitana y de la andaluza con una tendencia a hacerse 'gachonales', es decir, a convertirse en un género mixto que perdía poco a poco su primitivo carácter y originalidad como cante gitano. (Machado y Alvarez:1975:10). Esta postura no deja de ser indecisa y contradictoria al adjudicar el origen de los cantes flamencos a los gitanos siendo que los mismos, a su vez, serían producto de una mezcla con el folklore andaluz.

En contraposición a esta hipótesis, Schuchardt califica como "ficticio, casual y extrínseco el elemento gitano en la copla flamenca, efecto de la moda gitanista aliada al costumbrismo decimonónico." (Steingress: 1998: 24). Más precisamente, el autor agrega como conclusiones de sus estudios filológicos sobre la poética flamenca que cree "(...) haber demostrado que los cantes flamencos no pueden considerarse de ningún modo como el declive de una antigua y auténtica poesía gitana, sino que son esencialmente una poesía andaluza que ha sufrido en su lenguaje por de pronto, un cierto agitanamiento. De antemano, podemos señalar que al buscar en el cante otros elementos gitanos, solo han aparecido en ellos por la afición, lo que quiere decir, que no son de ningún modo elementos esenciales y originarios." (Schuchardt: 1990: 45).

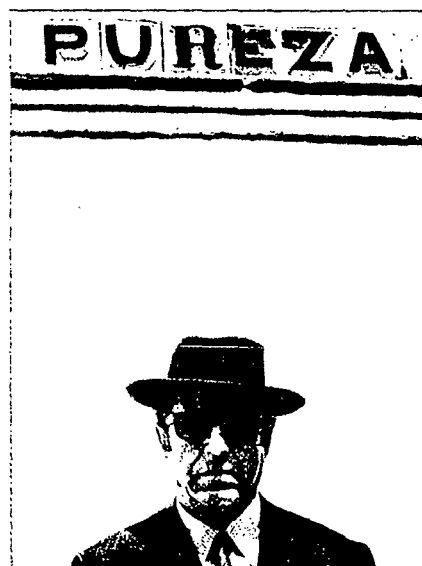
De esta manera Schuchardt reveló el papel del llamado cante gitano como folklore imaginario relacionado con el populismo y el nacionalismo decimonónico. Para este autor las discrepancias entre los gitanistas y los andalucistas -discusión aún presente-, es el fruto de la ausencia de una clara distinción entre los adjetivos *gitano*, *agitanado*, *gitanesco* y *flamenco*, que siguen utilizándose como sinónimos. (Schuchardt: 1990: 49)

Sin embargo, Schuchardt no sería un 'anti-gitanista', ya que "(...) admitió la posibilidad de que los gitanos, de acuerdo con su tradición profesional como músicos, aportaran a esta música cierta fantasía peculiar. Subrayó el decisivo papel de los gitanos en lo que a la música y al cante se refiere, vio que se habían convertido en sujetos creativos del género, y – a diferencia de Demófilo – consideró el agitanamiento costumbrista de la poesía popular moderna de Andalucía como el primer paso hacia la formación del género y, podríamos añadir, hacia el llamado cante gitano, no como origen, sino como producto de tal desarrollo en manos de los artistas flamencos." (Steingress: 1998: 27).

En este desarrollo lo étnico, que marca las diferencias socioculturales entre grupos, regiones y pueblos, adquirió en este proceso de romantización un valor abstracto al servicio de intereses ideológicos.

## LA PUREZA

La discusión sobre la 'pureza' ha acompañado al flamenco en su largo recorrido. Según García Gómez, "(...) es inútil pretender que existe una pureza flamenca, entendida como simple, cuando de tantos y tan complejos elementos se ha alimentado el flamenco (...). Hay quienes entienden la pureza como la repetición de cantes consagrados por artistas del pasado, hecho paradójico si se considera que estos fueron fruto de la creación personal. Otras veces se entiende por pureza la respuesta cantaora dentro de los límites de la expresividad propia del flamenco. (...) Para los gitanistas [Demófilo, Molina y Mairena], los maestros gitanos son los que han garantizado la pureza de un arte, el flamenco, que les pertenece exclusivamente, ya que la



Antonio Mairena – Sevilla 1969

intervención paya ha tendido siempre a la folklorización, popularización y consiguiente adulteración del cante." (García Gómez: 1993: 142-143)

Asimismo, se debe destacar la intención manifiesta en torno a la llamada 'pureza del cante', de volver a un concepto casticista en nombre de la defensa de los llamados valores tradicionales, convertidos en imaginados contenidos esenciales de la nación. Como escribió Caro Baroja: "(...) toda empresa nacional-cultural partió de un error epocal: acaso no haya cosas menos puras de origen que las popularmente castizas. El concepto de castizo incluye unos principios de equívoco tan grandes como la palabra *tradicional*. (...) La gente quiere darles valores de pureza y de cosa remota

e invariable. Pero con frecuencia esta voluntad se basa en datos falsos y aun contrarios a la experiencia histórica." (Caro Baroja: 1990: 9-11). Este mismo autor escribió refiriéndose a la 'purificación', -- que no solo aparece referido al carácter gitano del cante sino a lo largo de la historia del flamenco--, sobre *El mito del carácter nacional* lo siguiente: "(...) todo lo que sea hablar de carácter nacional es una actividad mítica; es decir, que el que habla o charla se ajusta a una tradición más o menos elaborada, (...) tradición que tiende a explicar algo de modo popular y que de hecho cambia más de lo que se cree o dice. El mito es favorable o desfavorable, según quien lo elabora y lo utiliza, y puede degenerar en verdadera manía. No es verdad ni mentira." (Caro Baroja: 1970: 72).

La pureza del flamenco entonces, no tiene que ver con el flamenco como arte o con categorías artísticas, sino más bien con el renacimiento de ciertas tendencias nacionalistas y con los problemas que genera mediante su evolución como signo de identificación colectiva.

#### IV -. ARTE FLAMENCO: BAILE, TOQUE Y CANTE

---



El flamenco es una música ágrafa, y su crecimiento se ha dado mayormente al margen de las instituciones. Cada uno de los elementos del Arte Flamenco ha tenido su historia particular en cuanto a origen y desarrollo, y estas peculiaridades se vieron fuertemente influidas por el grado de institucionalización en su proceso de reproducción. El arte flamenco es un complejo artístico en el que intervienen básicamente el baile, el toque de la guitarra y el cante. La matriz de este arte se encuentra en el cante acompañado por guitarra. En lo literario-oral, se destaca el compendio etnohistórico que representa el flamenco para el conocimiento de la vida cotidiana de las clases populares andaluzas. En lo musical el flamenco es un producto localizado dentro de la tradición de las músicas orientales.

El toque y el baile son los dos ámbitos que evolucionaron de forma más vertiginosa, y en los que fundamentalmente participan las jóvenes generaciones. Esto se debe tal vez a que mientras guitarra y baile comparten desde los inicios del flamenco un modelo de transmisión disciplinado y sistematizado paralelo a otros domésticos y laborales, a las cualidades cantaoras parece asignárseles todavía una 'naturalización', que provoca un mayor proceso de selección en sus intérpretes. No existen un solfeo, una escuela ni una enseñanza sistematizada sobre el cante flamenco, aunque sí existen autoridades en la materia que controlan y manipulan la estructura y formas de manifestación de este arte. Los repertorios, técnicas y modalidades interpretativas del cante se transmiten habitualmente en forma no-académica.

El flamenco como música oral se apoya en la memorización y en la improvisación ya que no está sujeta a una partitura ni a un programa escrito como ocurre con la música clásica, por ejemplo. Como género musical tiene elementos estructurales definidos, los 'palos' flamencos, en base a los cuales se superponen estrofas que se extraen de la memoria oral por los intérpretes y los aficionados. Asimismo, como arte de interpretación, contempla la improvisación y la variación para



cada ocasión en función de la inspiración. Sin embargo en lo que a primera vista parece improvisación subyace una rígida y complicada organización.

Por lo tanto, la música y la letra resultan indisolubles en el flamenco. Podemos quizás decir que debido a su transmisión oral, la letra flamenca funciona como la partitura de la música. Asimismo, la expresividad especial de que se dota a la melodía, armonía y ritmo, viene marcada y es influida por los contenidos de las estrofas del cante.

### LOS PALOS FLAMENCOS

En el arte flamenco existen diferentes 'palos flamencos', que funcionan como unidades de significado que otorgan sentido a cada uno de sus elementos básicos. Esto quiere decir que cada uno tiene su propia estructura que viene determinada por las letras del cante, y que va a influir en el tipo y el compás del toque y en la estética e intencionalidad del baile. Los diferentes 'palos' fueron evolucionando unos a partir de otros a la manera de un árbol genealógico. Algunos de ellos fueron quedando en el olvido, otros crecieron y fueron estructurándose y sistematizándose de manera mas definida, mientras que otros se fusionaron con distintos géneros resultando formas diferentes a la original.

A continuación se intentará hacer una breve síntesis de los 'palos flamencos'. Según José María Parra Expósito (Parra Expósito: 1999: 25), se los podría clasificar de la siguiente manera\* :

- 1) Estilos flamencos básicos y emparentados o influidos por ellos.
- 2) Estilos flamencos derivados del fandango andaluz.
- 3) Estilos folklóricos aflamencados.
- 4) Otros estilos.

1) **Estilos flamencos básicos y emparentados e influidos por ellos:** En este grupo el autor incluye los cuatro estilos que se estiman básicos como fundamento perdurable e imprescindible en el flamenco: las **tonás**, las **seguirillas**, la **soleá** y los **tangos**. Además de estos existen otros cuya función no es básica pero que proceden de los anteriores o están fuertemente influenciados por los mismos.

**Las tonás:** Su denominación etimológica procede de la palabra castellana "Tonada". Su mundo espiritual y anecdótico reflejado en la poética es el de un pueblo perdido que sufre tormento y cárcel. Constituyen una

---

\* No es sencillo establecer una clasificación definitiva de los 'palos' flamencos por su tradición oral y por la escasez de estudios sobre los mismos. Existen diferencias según la clasificación sea hecha por uno u otro autor.

nebulosa madre de la que se desprendieron las seguirillas, y todas se interpretaban a 'palo seco' (sin acompañamiento de guitarra ni de baile).

- La Debla: es una toná que exige poderosas facultades para su interpretación ya que se desarrolla en tonos muy agudos. En sus orígenes debió ser un cante de carácter religioso.
- El Martinete: Otra forma de Toná característica del ambiente de herreros y fraguas. Con frecuencia el compás se marca con el golpeteo de un martillo o un mazo sobre un yunque.
- La Carcelera: Es un estilo de Toná prácticamente desaparecido y que adoptó este nombre debido a la frecuencia con que trataba temas relacionados con penales y cárceles.
- Las Saetas: Son las coplas que se cantan en Semana Santa ante las procesiones de las diferentes vírgenes. Normalmente se interpretan sin acompañamiento, por lo que se incluyen en el grupo de cantes a 'palo seco'. Este es un cante religioso que se aflamencó.

**Las Seguirillas**: Su origen se puede localizar entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Es un cante que proviene de las primitivas Tonás. Por su expresividad y tragedia también se le llamó playera o plañidera aludiendo al nombre que se les daba a las mujeres que eran contratadas en velatorios y entierros para velar a los difuntos. Han dado origen a los siguientes 'palos':

- Las Cabales
- Las Livianas
- Las Serranas: Debieron ser inicialmente una canción popular andaluza en el que los temas centrales de su poética aludían al campo, la sierra, bandoleros y contrabandistas, y que se aflamencaron posteriormente. Estas se interpretan en el mismo compás que la seguirilla.

**La Soleá**: Constituye una base fundamental del flamenco. Ya desde las primeras formas fueron *bailables*. Existen una *gran cantidad de variantes* de este cante, ya sea por su especificidad local o por las interpretaciones personales de los artistas. Se han recopilado hasta 40 tipos diferentes de soleares. De la Soleá se derivan los siguientes 'palos':

- El Polo
- La Caña
- La Alboreá: Es un cante exclusivo de las bodas de los gitanos y se reduce al ámbito familiar por lo que es poco interpretada en recitales y conciertos.
- El Romance
- Las Cantiñas: Su característica son la viveza y la alegría de sus ritmo en el compás de la Soleá y con una gran proximidad a las Bulerías. Las formas mejor definidas son las de Cádiz: las Romeras, las Alegrías de Cádiz, las Alegrías de Córdoba, el Mirabrás y los Caracoles.

- Alegrías de Cádiz: Es un 'palo flamenco' rítmicamente emparentado con la Soleá, en otra tonalidad y a ritmo más vivo y acelerado que es perfectamente bailable. Su poética refiere fundamentalmente a la vida a orillas del mar.
- Las Bulerías: Proceden musicalmente del aligeramiento del compás de la Soleá. Son la *máxima expresión del cante bailable*. Son un 'palo' muy rico en formas y matices y por tanto uno de los géneros más fértiles y populares del flamenco. Ocupan un lugar muy especial dentro del organigrama del flamenco por ser el *género festivo por excelencia*. Por su carácter de obertura es un 'palo' que está permitiendo todo tipo de creaciones experimentales del flamenco actual.
- Las Bulerías por Soleá: Son un paso intermedio entre la Soleá y las Bulerías. El ritmo es un poco más rápido que el de la Soleá, pero más lento que el de la bulería. Generalmente se acelera hacia el final y se termina el baile al compás de las bulerías.
- Los Jaleos: Son una forma de bulerías con algunos ligeros matices que los diferencian, y que fueron creados por los gitanos de la Plaza Alta de Badajoz. El desarrollo de este 'palo' procede de fiestas familiares y celebraciones gitanas.

**Los Tangos:** Su localización geográfica es Cádiz y Sevilla. Se ignora la fecha de su aparición aunque parece que es más reciente que la de los otros estilos considerados básicos (finales del siglo XIX). Es un 'palo' que se caracteriza por la sensualidad de su cadencia, y que tiene un tono festivo por la velocidad de su ritmo y por sus letras. De este 'palo' se han derivado otros estilos que se detallan a continuación:

- Los Tientos: Estilo reciente que se origina a partir de la desaceleración de los Tangos. Tientos y Tangos forman una pareja casi siempre inseparable ya que generalmente se empieza por Tientos y se finalizan los mismos acelerándose al compás de Tangos.
- Los Tanguillos: Son un cante y baile específicamente gaditanos que por su aire vivo y la jocosidad de sus letras se clasifican como festeros

2) Estilos flamencos derivados del Fandango Andaluz: En este grupo se encuentran los 'palos' derivados del Fandango, que es la máxima expresión del folklore Andaluz. Como principales derivados se encuentran el Arbol Malagueño, los Cantes Minero-Levantinos, los Cantes de Huelva y los Fandangos Personales:

**El Arbol Malagueño:** El árbol del cante Malagueño es uno de los más frondosos. Su 'palo' fundamental es la Malagueña, pero comprende además una multitud de *formas derivadas de Fandangos regionales o locales*. En este grupo se clasifican los siguientes 'palos':

- Las Malagueñas

- La Rondeña
- Las Jaberías
- Los Verdiales
- Los Jabegotes
- Las Granáinas y las Medias Granáinas
- Los Fandangos de Lucena
- Los Fandangos de Cabra
- El Zángano de Puente Genil

**Los Cantes Minero-Levantinios:** En este sector se encuentran todos los cantes relacionados con las *actividades mineras de la zona de Levante*. El primer foco de cante minero se fija en Almería en el año 1838. Debido al fuerte contingente migratorio minero de Almería a otras provincias circundantes, estos cantes se fueron extendiendo a la vez que se fundieron con otros de las zonas en las que se establecían. Los principales cantes minero-levantinos son los siguientes:

- Las Tarantas
- Las Mineras
- Los Tarantos
- Las Cartageneras
- Las Murcianas
- Las Levánticas
- Los Fandangos Mineros

**Los Cantes de Huelva: Los Fandangos:** Los orígenes de los Fandangos de Huelva se desconocen casi por completo. Algunos afirman que su procedencia se sitúa en el Fado Portugués, otros aseguran que proviene de la Zarabanda o Zorongo, y también hay quien defiende y cree que proviene de alguna cultura africana. Según José M. Parra Expósito, el Fandango de Huelva es una derivación de la Jota, que es una de las formas del folclore español. "Su origen se remonta a tiempos antiguos, pues se puede asegurar que en la época de los romanos ya existían cantaoras y bailaoras que hacían las delicias con sus fandangos bailables." (Parra Expósito: 1999: 44).

**Los fandangos Personales:** el Fandango es una forma musical característica de la música popular española. De él derivan todos los llamados 'cantes libres de compás'. *Los Fandangos de Huelva* son una excepción ya que poseen un *compás definido*, lo que permite que sean *bailables*. Es uno de los 'palos' más

controvertidos del flamenco porque constituye un grupo heterogéneo y numeroso, lleno de atribuciones personales.

3) **Estilos folklóricos aflamencados**: en este apartado se encuentran 'palos flamencos' que surgen de una combinación de bailes de otras regiones con el flamenco, o que fueron 'aflamencados'. Estos son los regionales andaluces, los de origen hispanoamericano y los de procedencia galaico-astur.

**Aflamencados Andaluces**: Son un grupo de canciones procedentes del folklore andaluz que con el correr del tiempo y el aporte de sus intérpretes, llegaron a ser clasificadas como flamencas.

- Las Peteneras
- Las Sevillanas: Son un 'palo' proveniente de la seguirilla Castellana cuya finalidad es la de acompañar al baile. Es un estilo en perpetua renovación, de la que cada año surgen nuevas variantes. Existe una gran cantidad de las mismas: las rocieras, las bíblicas, las boleras, las corraleras, etc. Las más antiguas son las boleras y las bíblicas. Subrayamos aquí la película de Carlos Saura llamada "Sevillanas", que hace un rastreo y muestra de los diferentes tipos de Sevillanas.
- Los Villancicos
- Los Campanilleros
- Las Bamberas
- Las Nanas: El 'palo' característico que utilizan las madres para dormir a sus hijos.
- Los Cantes de Trilla

**Aflamencados de origen hispanoamericano**: En este caso las influencias provienen de América, principalmente de *Cuba, Colombia y Argentina*. A este grupo de 'palos' también se los conoce como "**Cantes de Ida y Vuelta**" por el hecho de ser cantes que habían sido llevados a América por emigrantes españoles que a su regreso los trajeron cargados con la impronta de otras músicas americanas. Esto encierra algunas contradicciones ya que algunos de ellos no existían antes en España, y no pudieron por lo tanto ir y volver de América. Incluso uno de ellos, Las Colombianas, fue creado en España por un cantaor aunque, según el autor, se lo incluye en este grupo por la similitud de sus melodías. A continuación se enumeran los más populares:

- Las Guajiras: Son el primer cante de este grupo que se conoció en España. Es un cante melodioso cuyas letras hacen referencia a las costumbres cubanas. Se popularizó en el último tercio del siglo XIX, en la época de la Opera Flamenca.

- Las Colombianas: Su creador fue Pepe Marchena. También se popularizó en la etapa de la Opera Flamenca.
- Las Milongas: Proceden del Río de la Plata. Las llevó a España Pepa de Oro, quien fue la que las aflamencó.
- Las Vidalitas: Es el menos conocido de los cantes de ida y vuelta. Su procedencia se sitúa en el norte de Argentina.
- Las Rumbas: Son las más populares de este grupo. Son ritmos caribeños que fueron aflamencados, y en la actualidad se encuentran ampliamente difundidas.

**Aflamencados Galaico-Asturianos:** La adaptación flamenca de estos 'palos' se produjo entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Estos son:

- La Farruca: Su nombre es de origen gallego y denominaba a los emigrantes de ese lugar. Tanto el cante como el baile es llevado a cabo fundamentalmente por hombres.
- El Garrotín: Es un estilo basado en la música popular asturiana. También floreció en la época de la Opera Flamenca. Se canta con el compás de Tangos y tiene aires de Colombianas.

#### 4) Otros Estilos:

- Las Galeras
- La Canastera
- El zapateado
- La Rondeña para guitarra de concierto

Hay que señalar la diferenciación que suponen los '*palos jondos*' como la Soleá y la Seguirilla, de los '*palos festeros*', caso de la Bulería y los Tangos. Los primeros se caracterizan por la temática trágica y sufrida de sus letras, acentuándose este aspecto a través de la lentitud del compás y del baile que sostiene cuidadosamente cada uno de sus movimientos, limitándose prácticamente a escuchar el cante. En los segundos el '*tutti*' (momento de clímax) se hace presente, y se corresponde con los momentos de mayor aceleración y agitación rítmica, cuando se incorporan las palmas básicas, dobladas y redobladas, y otro tipo de percusiones. Al destacar estos momentos, se provoca una excitación contagiosa que incita al movimiento y a la participación. En los espectáculos flamencos se los suele utilizar en los '*finales por fiesta*' en los que participa todo el elenco.

## EL COMPÁS

El compás es una porción de tiempo dividida en dos, tres o cuatro partes iguales, y sirve para medir la duración del sonido de las notas musicales. Los compases están divididos en tiempos o partes de igual duración, donde cada tiempo o golpe es representado por un golpe o un movimiento. Llevar el compás es marcar sus diferentes golpes de tiempo sin perder el ritmo señalado en cada trozo musical particular. Los compases pueden ser de tres órdenes, determinados por el número de tiempos de que constan. Así cuando los tiempos son cuatro, el compás es cuaternario, cuando son tres, ternario, y cuando son dos, binario. (Parra Expósito:1999:69-70).

La forma clásica de indicar un compás es por medio de un quebrado que se sitúa al principio del pentagrama indicando de cuantos tiempos o partes consta el compás. El quebrado se relaciona siempre con la figura representativa de la unidad musical. Entonces el numerador indica la cantidad de figuras que completan el compás, y el denominador la cantidad que de tales entran en la redonda, como por ejemplo  $2/1$  (dos redondas), o  $6/8$  (seis corcheas).

Los tiempos de un compás se dividen en fuertes y débiles, siendo los fuertes aquellos en los que se refuerza el sonido y los débiles aquellos en que este es debilitado. En un compás de dos tiempos el primero es fuerte y el segundo es débil; en el de tres tiempos el primero es fuerte y los otros dos son débiles, y en el de cuatro tiempos el primero es fuerte, el segundo es débil, el tercero medio fuerte y el cuarto débil.

El contratiempo es el sonido que se articula en la parte débil de un tiempo sin prolongarse sobre la parte fuerte. Esto quiere decir que se encuentra justo situado entre dos tiempos, en el silencio existente entre los mismos.

El compás flamenco es bastante complejo, y posee diferentes variantes de acuerdo a la familia de 'palos' a las que pertenece. Intentaré hacer una breve descripción de los mismo aunque

es difícil comprenderlos sin escuchar ejemplos de los mismos. Los ritmos flamencos son también binarios, ternarios, cuaternarios, compuestos y libres.

En los cantes derivados de la soleá, rigen ciclos de cuatro compases *ternarios*, configurando una *célula de doce tiempos* (la sumatoria de cuatro veces los tres tiempos). Esta organización rítmica adquiere una fórmula de amalgama que combina y reorganiza cuatro compases ternarios 3/4 (tres negras) del tiempo 1 al 12. De esta manera se logra una organización del compás consistente en dos compases de 3/4 (tres negras) y tres de 2/4 (dos negras) que otorga una acentuación diferente hacia adentro del mismo, dotándolo de esta manera de una musicalidad característica: (xxX) (xxX) (xX) (xX) (xX) (1,2,3 - 4,5,6 - 7,8 - 9,10 - 11,12). La parte fuerte está situada en el último tiempo del compás (tiempos tres, seis, ocho, diez y doce), posición que está invertida con relación a la distribución de los tiempos fuertes y débiles de la música clásica. A partir de este compás básico se pueden construir otras variantes. (Parra Expósito:1999:84)

Los ritmos cuaternarios rigen para los derivados de los tangos: los tientos, los tanguillos y las marianas. El compás de los tangos es el de 4/4 (cuatro negras) comprendido en un ciclo completo de dos compases o, lo que es lo mismo, 8 tiempos. Su acentuación es la siguiente: (1), 2, (3), 4, 5, 6, (7), 8. Los paréntesis indican que ese tiempo permanece en silencio. Cuando el acento recae sobre un primer tiempo en silencio se le denomina comienzo anacrúsico o incompleto. (Parra Expósito:1999:87)

En el caso de la seguirilla y el martinete, la fórmula es una amalgama de un compás de 3/4 (tres negras) y otro de 6/8 (seis corcheas), resultando su organización de esta manera: (xX) (xX) (xX) (xxX) (xxX), (en la transmisión oral se formula como "pan, pan, pan, morcilla, morcilla"). (Lorente Rivas:2001:204)

En los estilos flamencos derivados del fandango andaluz existen fandangos regionales y locales como los de Huelva, los cordobeses y los fandangos personales. Algunos de estos estilos no



están sujetos a compás, denominándose *cantes libres*, puesto que no tienen medida y se cantan y se tocan según el criterio y las facultades de cada intérprete. En cuanto a los que sí poseen métrica, tomaré los fandangos de Huelva para ejemplificar su compás. Estos poseen cuatro compases de 3/4, es decir 12 tiempos, acentuados de la siguiente forma: xxX xxX xxX xxX: 1,2,3 - 4,5,6 - 7,8,9 - 10,11,12. (Parra Expósito:1999:89).

## EL BAILE



La danza flamenca es un resultado sincrético de culturas musicales y escuelas de danza de origen oriental. Está emparentada con las danzas moriscas (zambras, leilas), y probablemente con bailes hindúes. Esta danza también se vio íntimamente influenciada por bailes folklóricos españoles, como la escuela bolera y los bailes de palillos (castañuelas), y por supuesto, por las creaciones artísticas personales que como en el cante y la música fueron fijando formas técnicas concretas así como modos de hacer coreografías.

Originalmente muy *pocos 'palos' flamencos eran bailables*. A medida que se fueron estilizando y definiendo el cante y la melodía, el baile fue avanzando y comenzó a incursionar en otras áreas. En un principio el zapateado pertenecía casi exclusivamente a los hombres, ya que era una muestra de destreza técnica masculina y de la cintura para arriba estos hacían muy pocos movimientos. Las líneas masculinas eran rectas, tanto en las piernas y brazos como en el movimiento de manos. El baile femenino en oposición, se caracterizaba por desplegar el movimiento en todo lo que involucraba la cadera, el torso, los brazos y las manos, y el zapateado no ocupaba un

lugar relevante. En la actualidad no existen diferencias tan marcadas, sobre todo en lo que se refiere a la división entre el movimiento del torso y el zapateo, y la exigencia técnica ha aumentado de manera considerable. Sí se mantienen líneas más rectas en el baile masculino y más curvas en el femenino, pero estas están en parte determinadas por la anatomía de los cuerpos.

La danza flamenca consiste básicamente en el zapateado acompañado por el movimiento de cadera, torso y brazos junto con una importante participación del movimiento de manos. Una característica fundamental de esta danza es que el bailarín hace percusión a la vez que baila. Es un músico más. Sus elementos percusivos son básicamente el zapateado, los golpes en el pecho y los muslos con las manos, los pitos (chasquido de los dedos entre sí), y las palmas. Asimismo, el zapateo condiciona la posibilidad de movimiento del bailarín en el espacio, por lo que generalmente los desplazamientos son pequeños. Es el espacio reducido en el que se lleva a cabo esta danza lo que le da un carácter más íntimo y personal.

El baile flamenco es un baile 'a tierra'. No se caracteriza por sus grandes saltos, sino que constantemente apela y utiliza el contacto con el suelo. Si se salta no es para elevarse sino para descender aún con más fuerza e intensificar el zapateo. La danza flamenca es una continua respiración entre momentos tranquilos que van 'in crescendo', en los que el zapateo aumenta tanto su volumen como su velocidad, hasta la explosión en un remate en el cual se le da generalmente la espalda al público de manera brusca para retomar la tranquilidad y volver a empezar el ciclo. De esta manera hay momentos en que parece que el bailarín no baila sino que camina por el escenario recuperándose del ataque anterior y tomando lentamente impulso para volver a atacar. Los finales de bailes pueden ser frente al público, con toda la energía desplegada en un cierre muy potente y un inmediato congelamiento de la imagen, o sencillamente el bailarín puede retirarse a su silla o irse del escenario cuando pareciera que ya no se puede seguir subiendo la intensidad del baile.

En el flamenco se pueden bailar 'bailes enteros' o 'patadas'. Las 'patadas' son intervenciones cortas, en las que solamente se hace una entrada, una o a lo sumo dos letras, un corto zapateo, y una salida. Las 'patadas' son por Bulerías o por Tangos, y generalmente se hace una ronda de bailarines en la que van pasando al centro uno por uno de manera espontánea. Muchas veces se hace un 'final por fiesta' en los espectáculos, y se invita también a los músicos a hacer una patada por Bulerías.

Los 'bailes enteros' son más largos, pueden durar hasta quince minutos o más, y tienen una estructura básica sobre la cual cada artista puede hacer diferentes modificaciones. Generalmente se hace una entrada que puede ser coreografiada o simplemente caminada. A continuación viene la 'llamada', que es la llamada al cante. Este es un momento fuerte, que puede ser de uno o varios compases de duración, y donde predomina el zapateo. En cada palo la llamada tiene características particulares que se relacionan con el mismo. Cuando finaliza la llamada, entra el cante. Cuando este comienza se baila la letra y generalmente se zapatea muy poco en señal de respeto al cante, ya que la atención del bailar/a y del público debe estar puesta en el mismo. Al finalizar la letra generalmente se la remata zapateando. A partir de aquí existen múltiples variaciones de acuerdo al 'palo' que se esté bailando. Dentro de los bailes enteros hay partes que se llaman 'escobilla', que son espacios de mayor duración donde se zapatea exclusivamente. En estos momentos predomina fundamentalmente la percusión, e incluso se bailan con la 'guitarra tapada', esto quiere decir que se frenan las cuerdas de la guitarra para que suenen sin ningún tono, simplemente es un rasgueo opaco que sostiene los acentos del compás del baile. Otra parte que puede aparecer en un baile es la 'faiseta'. En esta parte el acento está puesto en la melodía de la guitarra y el baile acompaña, ya sea con movimientos sordos o con un suave zapateo. Los 'palos' más lentos como la Seguirilla, la Soleá o los Tientos, suelen tener finales en los que se acelera el ritmo como remate, por Bulerías en los primeros casos, o por Tangos en el último.

Una de las características fundamentales del baile flamenco es que no existen coreografías fijas para cada 'palo'. Dentro de la estructura que el mismo propone, las posibilidades para coreografiar son infinitas. Cada llamada puede ser hecha de múltiples maneras y cada letra puede ser bailada de acuerdo a la inspiración y coreografía del intérprete. Los pasos del baile no están prefijados o definidos por el 'palo' que se está bailando. Es en este aspecto en donde se vislumbra tanto la creatividad como la expresividad del coreógrafo y del intérprete -que generalmente son la misma persona.

Asimismo, es importante subrayar que los pasos en el flamenco no llevan nombre. Esto lo diferencia fuertemente del ballet clásico en el que cada movimiento lleva un nombre específico y las posiciones de los brazos están numeradas. El baile flamenco no está codificado de esta manera y su retención es a través de la memorización del sonido del zapateo y de los movimientos del torso, la cadera y las extremidades. Actualmente, el mejor mecanismo de retención de las coreografías es la grabación en video.

Por otro lado, la interacción entre músicos y bailaores es constante ya que si bien existe una estructura previa conocida por todos, en cada actuación existen múltiples variantes que se vinculan con la creatividad de los artistas y su inspiración en escena. Sin un alto nivel de conocimiento y comunicación entre los artistas no sería posible desarrollar este arte integrado básicamente por tres elementos fundamentales en continua interacción.

## EL TOQUE Y EL CANTE



Se dice *cante* por oposición al canto. El primero admite irregularidad en la voz, siendo frecuente escuchar hablar de voces rotas, quebradas, naturales, de falsete, etc. Lo importante es la *expresión del sentimiento* dentro de la cadencia fijada por los repertorios, frente a la impostación y al engalanamiento de

la voz en el *bello canto*. (Lorente Rivas: 2001: 202)

Las voces predominantes son masculinas y se corresponden con las tesituras de barítono y bajo. Si bien actualmente los espectáculos de masas exigen un cierto lucimiento de facultades y calidad tímbrica, las voces graves, aterciopeladas e irregulares tuvieron su auge en las pequeñas reuniones de cantos de cuarto.

Las voces femeninas sin duda son importantes, pero según el "Talegón" (cantaor reconocido), el registro de la voz de la mujer la imposibilita para la expresión trágica en los cantos más duros (Seguirilla, por ej.) (Lorente Rivas: 203)

La guitarra flamenca, construida con madera de ciprés, tiene un sonido 'hembra' más apto para la voz, mientras que la guitarra de concierto construida con palo santo tiene un sonido 'macho'. La guitarra flamenca tiene un sonido brillante por el tipo de pulsación y ataque, la uña, los golpes en la tapa, y otros recursos frecuentemente repetidos. (Lorente Rivas: 203).

La melodía en el flamenco consiste en un ocultar y destacar, consonancia y disonancia, tensión y reposo, es una repetición de la alternancia entre dos polos lo que transmite su

peculiaridad. En la fragmentación melódica del cante flamenco encontramos partes silábicas y notas sostenidas que son las que se corresponden con las interjecciones emocionales y las que crean la tensión que luego va a ser llevada nuevamente al reposo. Otro de los mecanismos fundamentales de variación en el flamenco es el proceso de repetición melódica acompañado por un cambio de estrofa. El carácter de las melodías flamencas es fundamentalmente triste y quejumbroso, y viene a ser la expresión virtuosística del lamento, del llanto, del dolor y de la pena.

Las letras generalmente son anónimas, y una vez adaptadas a una determinada melodía quedan cristalizadas en los repertorios que corren de boca en boca. Las melodías son sencillas y cortas (tienen menos de un minuto de duración), pero la interpretación se ha ido complicando por la estilización llevada a cabo por los diferentes intérpretes profesionales. El flamenco se ha desarrollado a la par que su consumo en el mercado, por lo que las estilizaciones llevadas a cabo por los profesionales han dado lugar a cristalizaciones que van quedando fijadas en los repertorios y memoria del género. En este sentido se impone *diferenciar el uso que se le da a los términos 'palo' como forma musical básica, y 'estilo' que se corresponde con aquellas cristalizaciones logradas por los intérpretes*. Según García Gómez, es la profesionalización presente en el nacimiento, el desarrollo y la renovación del arte flamenco, la que lo separa del folklore popular. (García Gómez: 1993: 8).

En relación al tipo de acompañamiento se distinguen dos grandes grupos de cante: 'a compás' y 'libres'. En los primeros el acompañamiento de la guitarra es continuo mientras que en los segundos la voz y el acompañamiento se alternan, la guitarra se limita a la introducción y a dar el acorde correspondiente al final de cada verso.

Los desarrollos propios de la guitarra se rigen por lo que se llama 'falseta'. Las falsetas suelen estar fijadas en la memoria del artista, y el encadenamiento frecuentemente varía de una

actuación a otra. En las diferentes combinatorias de la interpretación encontramos la improvisación del flamenco.

El toque flamenco ha vivido un lento proceso de adquisición de protagonismo y de independización con respecto al cante, a la vez que de separación y encumbramiento respecto a otros instrumentos que todavía aparecen en escenas y fotografías del s.XIX como panderos y vihuelas. Asimismo, se deben tener en cuenta instrumentos incorporados más recientemente como el cajón (importado del Perú por Paco de Lucía) y el pandero. Actualmente se han sumado también el bajo o el violoncelo (Carles Benavent), junto con instrumentos de viento como el saxo o la flauta traversa (Jorge Pardo). También es parte de este complejo musical la percusión corporal: pitos (chasquidos de los dedos entre sí), palmas sordas y sonoras, simples, dobladas y redobladas, zapateado, golpes en el pecho y piernas.

## V - EL FLAMENCO Y LA CULTURA CONTEMPORÁNEA

---





El flamenco recorrió entonces un largo camino en el que pasó de ser un elemento de la cultura popular andaluza a ocupar un lugar preeminente en la representación de lo español. Como elemento identitario del Estado Nación Español, siendo parte constitutiva de la personalidad que España exportó, adquirió una amplísima difusión e inserción en el mercado a nivel mundial. Si bien en su origen el flamenco no perteneció a lo que se llamó 'arte culto', viéndose reprimido, evitado e ignorado –a pesar de haber sido diversión muy presente entre los grupos más privilegiados-, es en la actualidad objeto de sumo interés.

Es necesario entonces comprender este proceso dentro de un fenómeno más general que se observa claramente en los países europeos, a saber la transformación de la cultura popular en una cultura de masas industrializada. "En la mayor parte de estos países se ha pasado en este período (últimos ciento cincuenta años) de una situación donde los hábitos y las prácticas culturales de la mayoría de la población, así como las formas de producción, eran realizadas y vividas a escala local, de forma muy autóctona por cada comunidad, a otra situación en donde los contenidos y las formas de consumo y de producción son mas homogéneas, masivas y universales" (Bonet:1995:5). Dentro de este contexto se comprende como el flamenco ha pasado a sobrevalorarse como atractivo cultural y es vendido como un producto en el mercado de una manera descontextualizada que muestra solamente su dimensión formal desprovista de otras funciones sociales.

El flamenco se propone entonces como un elemento significativo para explicar los fenómenos de globalización y localización, ya que permite ver lo territorial, lo nacional y lo mundial en su complejo entramado.

## **LO GLOBAL-LO LOCAL... Y EL FLAMENCO**

Presenciamos en la actualidad una aceleración inusitada de los flujos culturales, mediáticos, tecnológicos, étnicos, etc., que producen una sensación de empequeñecimiento del mundo. En la

experiencia subjetiva hay una compresión espacio-temporal que da cuenta de un mundo encogido. Esta sensación de achicamiento y acercamiento forma parte de un proceso homogeneizador donde pareciera que convergemos hacia un 'pensamiento' y un 'estilo de vida' únicos. (Bayardo, Lacarrieu:1997:2). El flamenco, como expresión artística, está inserto en todas estas transformaciones temporales y espaciales ocasionadas por la aceleración de los flujos y por la mundialización de la cultura como valor de cambio que deja en el olvido su valor de uso.

Para darnos una idea del grado de internacionalización que está teniendo el flamenco, basta con aproximarse al Estudio de danza flamenca "Amor de Dios" de Madrid. En este instituto, donde la oferta de profesores es muy variada y es uno de los pocos lugares en donde se puede acceder a una formación completa -casi todos los grandes bailaores y bailaoras han dado alguna vez clases allí-, la mayor parte de los estudiantes son extranjeros. En los cursos es posible encontrarse con brasileros, italianos, norteamericanos, israelíes, argentinos, chilenos, franceses, y sobre todo japoneses. En los últimos años los viajes de estudio han crecido notablemente y actualmente casi un 60% de los alumnos no son españoles y toman cursos que pueden durar desde una semana hasta años.

Asimismo, si observamos una de las publicaciones mensuales de distribución gratuita, llamada "*Alma 100*", que tiene una amplia difusión en todas las ciudades y centros importantes de producción de flamenco en España, nos encontramos con un excelente ejemplo del flamenco como mercancía intercambiable en el mercado mundial. En primer lugar el diseño, parte de la dirección, parte de la edición y las notas de opinión son realizadas por una japonesa.\* Asimismo, esta revista posee una traducción al inglés y otra al japonés de los artículos más importantes publicados en cada edición. Incluso hay una sección llamada "*Planta Japón ; Japoneses hasta en la sopa!*", en la que se hacen entrevistas a japoneses que han dedicado su vida al estudio y producción de flamenco. El

---

\* Hay que tener en cuenta que Norteamérica, Europa y Japón son los principales mercados internacionales.

Flamenco ha tenido un crecimiento increíble en Japón en las últimas décadas. Testimonio de este suceso son la cantidad de alumnos japoneses presentes en los institutos españoles, y la cantidad de academias, alumnos y tablaos flamencos que existen en Japón y que de hecho supera a los existentes en España.

Por otro lado, en esta revista se encuentra una amplia 'Agenda' en la que figuran los grandes eventos flamencos del mes que van a tener lugar tanto en España como en el resto del mundo. También se puede encontrar información sobre Tiendas, Productos, Servicios, Revistas, Instituciones nacionales y privadas, etc; junto con infinidad de espacios de publicidad de clases, artículos e incluso de agencias de viaje que promocionan viajes para estudiar y ver flamenco en España.

Una de las secciones más llamativas de la revista se llama '*Surfing Flamenco. Internet WEB*', en la que se pueden encontrar direcciones referidas al Flamenco de todos los rincones del mundo, como Chile, Finlandia, Japón, Italia, Irlanda, Costa Rica y otros. En esta sección hay 'recomendaciones del mes', como por ejemplo: "*FLAMENCO EXPORT. Una nueva página para saciar todas las necesidades de esos productos flamencos que hacen tu vida un poco más fácil. Flamenco Export es un verdadero supermercado del flamenco, piensa en esos grandes centros comerciales que rodean cualquier gran ciudad pero en flamenco, por internet, ¡y para todo el mundo! (...)En Flamenco Export encontrarás desde abanicos a zapatos, pasando por discos, cajones, guitarras (...), casi medio centenar de productos. (...) Todo el mundo flamenco a tu alcance.*"(Alma100:2000:25)

Parecería que el flamenco está en todo el mundo, y que todo el mundo flamenco está en esta revista. Es notable el grado de internacionalismo presente en cada página así como la cantidad de diferentes acepciones que el flamenco puede llegar a poseer : desde un gran mercado de bienes útiles para llevar a cabo este arte, pasando por la comercialización de su enseñanza y reproducción

a nivel del baile, el cante, la guitarra o la percusión, hasta un elemento llamativo de la cultura hispana que es promovido por agencias de viaje como de 'interés turístico'. Podríamos aquí emplear el término de 'glocalización', proveniente del ámbito empresarial, que se refiere a la práctica de 'pensar local y actuar global' ya que en esta revista se produce una constante articulación de lo 'flamenco local' y lo 'flamenco global'. El flamenco se ve como un bien y una habilidad con "valor de cambio transable en el mercado" precisamente a partir de su "color local". (Bayardo, Lacarrieu:1997:5)



En este sentido, un ejemplo claro de lo local-globalizado, son los espectáculos de Joaquín Cortés. En primer lugar, se debe tener en cuenta que Joaquín Cortés es gitano, y como se vio anteriormente, los

gitanos respecto del flamenco, poseen el sello de garantía en cuanto a representantes de lo local. Sin embargo, su propuesta no deja de poseer un fuerte matiz global que se revela por los nombres "Soul" o "Live" de sus espectáculos que han hecho grandes giras mundiales, y continúa por su megaproducción -que estuvo hasta hace poco a cargo del productor de Madonna, y que contrató 18 de los mejores músicos de España-, el vestuario diseñado por Armani y la tecnología de punta utilizada sobre todo en iluminación y en sonido. La estética casi 'andrógina' focalizada sobre todo en el bailarín, choca con fuertes valores culturales del flamenco, pero no deja de estar en lo más actual del fenómeno 'posmoderno' de des-diferenciación de los géneros (en cuanto hábitos sexuales).

Asimismo es notable el despliegue técnico que abarca desde la escenografía hasta el baile y que se manifiesta en altísimas velocidades que juegan con el impacto visual de los cambios continuos y no permiten detenerse a 'respirar' la obra. El énfasis está puesto en la perfección de la imagen, y cada tipo de baile va perdiendo de esta manera su contexto de origen ya que pierde importancia el sentido que cada uno de estos pueda haber tenido en su marco cultural popular. Es básicamente a través de la aceleración de los tiempos donde se homogeneiza la interpretación y la forma se transforma en imagen. Es una temporalidad que apuesta al *impacto*, que como imagen fugitiva no puede hacer más que sucederse a sí mismo en infinitas imágenes. (Gauthier:1996:117).

Es entonces el aspecto estético y material del flamenco que se ve reforzado y utilizado hasta el máximo de sus posibilidades y que es tomado en cuenta para su comercialización a nivel mundial. De esta manera, la industria del flamenco promueve el fenómeno de mercantilización del formalismo expresivo de este arte a través de la desterritorialización de la producción y de la profesionalización de intérpretes populares.

Como propone Ortiz, se puede pensar la mundialización como un movimiento que al crear rearticulaciones globales propicia la fragmentación de las identidades nacionales. Así, como contrapartida de este efecto de masividad del flamenco, se observan procesos de reivindicación a nivel local que intentan competir en esta resignificación de la cultura. El Flamenco pasa a ser entonces un recurso estratégico en la guerra de territorios que a nivel local, nacional, regional y global compiten por mercados y consumidores. (Bayardo, Lacarrieu:1997:18) La cultura tradicional se inserta por lo tanto en el mercado, ya sea como factor complementario de atracción turística o como instrumento de identificación colectiva, llegando a jugar un papel fundamental en el desarrollo social, económico y cultural de la comunidad. (Bonet:1995:7)

Un claro ejemplo de esto es la obra de Cristina Cruces Roldán, *“El Flamenco como Patrimonio. Anotaciones a la Declaración de la voz de la Niña de los Peines como bien de interés cultural”*. Este texto se originó a partir de un encargo profesional ya que la declaración de los registros sonoros de la voz de la Niña de los Peines como bien de Interés Cultural requería la elaboración de una documentación técnica justificativa que, por primera vez, tuviera en cuenta al flamenco como una categoría del Patrimonio Cultural. (Cruces Roldán:1999:9)

Una de las intenciones fundamentales de la autora es proponer al flamenco como algo que excede a un género artístico ya que esta concepción secciona una significación cultural que tiene un calado mucho más profundo. Asimismo se observa que a través de la propuesta de la autora, el flamenco entra dentro del ámbito de las intervenciones de agentes públicos, privados y comunitarios, y que pasa ahora a ser el sujeto sobre el que -y en función del cual-, se llevan adelante políticas y acciones culturales. En este sentido la autora plantea la necesidad de concebir al flamenco como un fenómeno que adquiere múltiples formas de manifestación ya que el mismo es *plurifuncional* y *polisémico*, y de esta manera se lo debe considerar como una expresión sociocultural completa, holística y totalizadora.(Cruces Roldán:1999:16). Esta pretensión se ve sustentada por la legislación andaluza de patrimonio -en oposición a la estatal que está diseñada para documentar materiales pero no acciones, procesos o significaciones-, que se basa más bien en la relevancia identitaria de los bienes y adopta un criterio emergente para los nuevos significados y valores, prácticas y relaciones sociales sobre los que procede.(Cruces Roldán:32). De esta manera, según Roldán, se incorporaría al flamenco dentro de un status de legitimación del que hasta ahora carecía, otorgado tanto por las instituciones como por la sociedad civil.

“Su creciente consumo en masa se adereza y justifica con la subsecuente ilusión de que al fin ha logrado su propia dignificación e igualación con la falsamente considerada música “cultura”, obviando su carácter netamente andaluz en favor de ser presentado como muestra intensificada de

lo general español , ofrecido en su sentido inocente, desprovisto de otras funciones sociales". (Cruces Roldán:16) En esta cita de *"El Flamenco como Patrimonio..."* aparecen varias ideas que se relacionan con la introducción del flamenco en el *Sector Cultura*. Por un lado la crítica hacia la concepción de que existe una cultura "cultura" la que en su desarrollo simbólico y en su capacidad de constituir consenso dirime finalmente el reconocimiento y la legitimación de las clasificaciones del mundo y de los grupos sociales : 'superior' versus 'inferior'; 'alto' versus 'bajo'. (Bayardo:1996:16). Por otro lado, aparece la noción de cultura como una estrategia de promoción, venta y consumo masivos, "ofrecida en su sentido inocente", cuando en realidad existen réditos políticos, económicos y sociales depositados en la cultura. En este sentido, la autora agrega: "(...) también se hace notar esa necesidad de reapropiación por parte de sus protagonistas y depositarios, la reclamación del valor social de este bien cultural frente a la práctica repetida de *"gestionar lo ajeno"* y de *"definir supuestas identidades culturales que tienen más un interés político que una base científica"*". (Cruces Roldán:1999:16) Lo que esta autora discute es en primer lugar la apropiación del flamenco por el estado español, negando su significado particularmente andaluz y, en segundo lugar, el 'ascenso' actual de este arte al grado de 'patrimonio universal' que simplemente conduce a la apropiación externa de lo popular.

Si bien la comercialización del flamenco se produce sobre todo en su formalismo expresivo, la significación cultural no es fácil de enajenar. Por lo tanto, la propuesta final de la autora es aprovechar el capital simbólico que posee el flamenco para que origine una "plusvalía patrimonial" apropiada endógenamente además de la "plusvalía artística" extraída externamente. De esta manera se pone en juego una dinámica de reafirmación identitaria, que tiene como eje la puesta en valor de las identidades colectivas y sus culturas, en especial las etnonacionales, como forma de resistencia frente a la homologación cultural totalitaria y la conversión de los individuos en simples partículas sin cohesión alguna entre ellas, dentro de la selva del mercado. (Moreno Navarro:1999:326).

## VI - ARTE FLAMENCO EN BUENOS AIRES

---





## BREVE INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

Actualmente no existen documentos escritos que traten con profundidad y extensión el desarrollo del arte flamenco en la ciudad de Buenos Aires. La mayoría de los documentos de los que he logrado disponer son revistas o publicaciones que tratan el tema de manera muy sintética. Una de las fuentes que trata este tema es el libro de Anselmo González Climent que investiga sobre el flamenco en España<sup>6</sup>, pero que hace referencia a los artistas españoles emigrados al Río de la Plata y a artistas nacidos en Buenos Aires o Montevideo que se dedican a este arte. Mi fuente de información más importante ha sido la obtenida a través de comentarios y entrevistas a los artistas que se dedican actualmente al flamenco y de algunos otros de mayor edad que estuvieron vinculados con el flamenco en otra época o que fueron aficionados y que por esta razón poseen información valiosa para ser tomada en cuenta. Con estos elementos a mi disposición he intentado configurar un breve panorama que nos permita comprender a grandes rasgos el proceso de desarrollo del Arte Flamenco en esta ciudad. No es mi intención detenerme en este punto minuciosamente sino tener presente esta reconstrucción como un elemento más para comprender la situación actual del flamenco en Buenos Aires.

En primer lugar, se debe destacar la importante afluencia de inmigrantes españoles a la ciudad de Buenos Aires a fines del siglo XIX. En 1887 la población europea superaba a la nativa. Italianos, españoles, franceses, turcos, polacos, rusos fueron poblando desde las orillas el territorio argentino. Este torrente inmigratorio llegó al puerto, y se instaló en los conventillos. Según Cesar Salerno, había ya desde este momento artistas españoles que se dedicaban al flamenco. Veamos el panorama de la época que nos acerca Salerno:

---

<sup>6</sup> Gonzalez Climent, A.: *Pepe Marchena y la Opera Flamenca... y otros ensayos*. Editorial. Demófilo. 1975.

*S: Bueno, por lo menos desde 1890, tal vez desde antes.... Porque mi abuela vino acá, mi abuela era italiana, pero... llegaron acá y vivían en conventillos los inmigrantes, o emigrantes, no, inmigrantes. Bueno, y... mi abuela cantaba peteneras, las peteneras de la Niña de los Peines..., todo eso lo cantaba mi abuela por las andaluzas que vivían en los conventillos. Porque los italianos cantan mucho, esteee. Había como una especie de, eh... rivalidad no se puede llamar, no es la misma palabra, entre los españoles y los italianos. No se veían bien, aunque eran muy parecidos pero había pica entre ellos, ¿no? Pero el canto para los italianos era una cosa muy natural. En realidad en aquella época todo el mundo, casi todas las mujeres cantaban en la casa.*

*E: Y estos conventillos donde quedaban?*

*S: En San Telmo. Hay algunos todavía.*

*(...)*

*S: Aparte era una especie de aldea el conventillo.*

*E: Sí, aparte como son las casas viejas, con el patio en el medio...*

*S: Sí. Ahí vivían españoles. Generalmente los españoles eran gallegos o andaluces. Había mucha cantidad de andaluces que ahora no hay tantos. Muchos andaluces emigraban todos para acá. Y gallegos mas que nada, ¿no? Después castellanos, todo eso menos.*

Me interesa destacar algunos elementos de este fragmento de la entrevista. En primer lugar la fuerte convivencia que se daba en los conventillos de principio de siglo, donde según Salerno, todos hacían música. Había una profunda convivencia que extendió la mezcla que se daba espacialmente hacia la mezcla de costumbres, hábitos, músicas, etc. Todos tenían conocimiento de lo que sucedía y se conocían entre sí por ser tan restringido el ambiente artístico de las orillas. Es este sentido, convivían los músicos de flamenco con los de tango, se conocían entre sí, e incluso tocaban ambos tipos de música. Asimismo, si revisamos la historia de Tango, nos encontramos con

un período de conformación del mismo en el cual convivían temporal y espacialmente la *milonga pampeana*, la *habanera* cubana y los denominados *tangos andaluces*.

Por otro lado, como se observa en el fragmento de entrevista citado a continuación, existían ya Colmaos o Capés en la ciudad en los que se hacían espectáculos flamencos. Había grupos que se presentaban y que también alternaban sus artistas. Cumplían de esta manera una importante instancia de difusión y también de formación. También se nombra a una academia de baile, lo cual da cuenta de la existencia de estas en este período. Las mujeres que nombra Salerno se dedicaban al baile y aparecen trabajando frente al público, pero dentro del entorno familiar. Es importante destacar este aspecto, porque es un elemento relevante que nos habla del contexto de la participación femenina en el flamenco de aquella época y que será retomado más adelante.

*(...)El padre de Tito Vera, que era un medio-gitano, padre gitano, madre no, que tenía una academia de baile muy importante en la calle Cangallo 1731, enfrente de la Dante Alighieri.*

*E: ¿Como se llamaba?*

*S: Justo Vera. Ortega le decían. Sí, Ortega.*

*Justo Vera era malagueño, había estado en El Palito. ¿Vos oíste hablar del actor Pablo Palitos?*

*E: ¿Pablo Palitos? No, no lo conozco.*

*S: Pablo Palitos tenía un trío de flamenco porque Pablo Palitos era español. Este Justo Vera estaba en el trío de Pablo Palitos. Eran tres muchachos jovencitos que hacían un trío de flamenco, de baile. Después Justo Vera, Ortega formó un cuarteto con él, su mujer y las dos hijas. O con él, la hija mayor que se llamaba Victoria, supongo que vive, creo que es algo mayor que yo, y dos mellizas. Las tres hijas y él. Bailaban los cuatro o sino él tocaba la guitarra y bailaban las tres hijas. Él tocaba muy bien la guitarra para bailar. Tocaba mal la guitarra, pero para seguir al baile lo hacía muy bien.*

*E: ¿Y esto más o menos en qué época era?*

S: *En el '50, o antes.*

También relata Salerno que ya había gitanos en aquella época relacionados con el flamenco en Buenos Aires. En el fragmento de entrevista citado el segundo capítulo de este trabajo Salerno relata el caso de uno que era dueño de un colmao y que se dedicaba al cante: El Pena. Este colmao es donde trabajó Silverio Franconetti, uno de los artistas analizados anteriormente como icono de la Edad de Oro del flamenco en España.

Existe otra referencia al flamenco alrededor de esa época en un "*Censo de Interpretes flamencos en el Río de la Plata*", del libro *Pepe Marchena y la Opera Flamenca... y otros ensayos* de A. Gonzalez Climent. Este autor fue un flamencólogo argentino descendiente de andaluces que dedicó gran parte de su vida a la investigación sobre el flamenco. Fue el inventor de la palabra 'flamencología', palabra con que fue bautizada la Cátedra Jerezana instituida en 1958 para la defensa, estudio y conservación del Arte Flamenco en Andalucía. Gonzáles Climent fue llamado el "Padre de la Flamencología Moderna" y nombrado presidente de honor de la Cátedra de Flamencología, que publicó numerosos artículos escritos por él. Asimismo entabló una profunda relación con el grupo fundador jerezano y especialmente con Manuel Ríos Ruiz y Juan de la Plata, Presidente del Consejo Rector de la Cátedra. Gonzalez Climent falleció sumido en la pobreza en Mar del Plata en 1988.

Volviendo a su obra, este censo está dividido en dos diferentes partes: 1- *Artistas y aficionados nacidos en el Río de la Plata* y 2- *Artistas y aficionados españoles con raíces en el Río de la Plata*. Los datos sobre los artistas son bastante incompletos en cuanto a fechado ya que algunos murieron a mediados de siglo y otros aún continúan con vida sin que esto esté aclarado,

pero se llega a tener una idea de la cantidad de artistas flamencos y de los colmaos presentes en Buenos Aires a principio y mediados del siglo XX. Las descripciones de los artistas son muy breves y focalizan fundamentalmente en el lugar en donde se profesionalizaron, las apreciaciones sobre los tipos de cantes a los que se dedicaban, su formación, su producción y sus influencias.

Sin embargo este 'Censo' también nos habla de la postura del autor en el tipo de apreciaciones que hace sobre los estilos de los artistas y el análisis clasificatorio que propone del flamenco que divide por momentos en 'palos grandes' y 'palos chicos'. De esta manera algunos artistas serán rescatados por sus 'intentos' de hacer flamenco, pero que según el autor no logran su objetivo. Así, algunos intérpretes que adquieren fama en la ciudad de Buenos Aires, no son artistas que deban ser tenidos en cuenta como agentes difusores del 'verdadero flamenco'. En esta línea de opinión va a ubicar y caracterizar los aspectos positivos y negativos de cada intérprete intentando conformar una definición de qué es flamenco y qué no lo es. Aquí comenzamos a ver las discrepancias de opinión y las diferencias estilísticas que surgen a partir de la distancia con la 'cuna del flamenco'. Este es otro punto fundamental que hay que subrayar ya que la noción de esta distancia marcará profundamente el arte flamenco porteño y la discusión sobre lo que pertenece a este género y lo que no.

En el apéndice reproduzco la lista de los artistas censados resumiendo en algunos casos la información que me pareció relevante tener en cuenta, pero manteniendo el tono y las apreciaciones valorativas que le imprimió el autor. En la primera parte, *Artistas y aficionados nacidos en el Río de la Plata*, figuran 18 artistas y un trío. Once de ellos se dedicaban exclusivamente al cante, uno solo al toque, tres al baile, y cuatro al cante y al baile (aquí se incluye al trío). Aparecen un total de doce hombres y nueve mujeres. En el segundo apartado, *Artistas y aficionados españoles afincados en el Río de la Plata* aparecen cuarenta artistas. De ellos veintinueve se dedican al cante, once al baile y siete al toque. Del total treinta y cinco son hombres y figuran cinco mujeres.

Hay mucha información dispersa a lo largo del "Censo". Es importante destacar ciertos aspectos que se relacionan con el funcionamiento del flamenco en cuanto formas de producción y reproducción de este arte en Buenos Aires a principios y mediados del siglo XX.

Me interesa resaltar en primer lugar los diferentes sujetos que intervienen en la producción de este arte. La mayor parte de los censados se dedican al cante. La mayoría eran hombres, aunque el autor no deja de subrayar la importancia de determinadas mujeres en este ámbito. El cante es uno de los aspectos analizados con mayor precisión por el autor como medida de la autenticidad y capacidad interpretativa de los artistas de Buenos Aires.

Sobre el toque nos dice muy poco, en total da cuenta de nueve tocaores y de una sola academia en donde eventualmente se lo enseñaba.

En cuanto al baile, está repartido entre hombres y mujeres casi por igual. Las academias citadas se dedicaban fundamentalmente a la enseñanza de este aspecto del flamenco. Aparece citada la academia de Vera-Ortega, que es la misma que recuerda Salerno en la entrevista y algunas otras.

Se nombran varios 'Colmaos' flamencos en la ciudad de Buenos Aires que funcionaron como espacios de difusión y de formación de artistas a través de los concursos que organizaban. Varios cantaores y algunos bailaores/as se hicieron conocidos gracias a esos concursos. Incluso el autor critica la alta frecuencia y el poco rigor de estos concursos.

Había teatros en los que se hacían espectáculos de flamenco y que de esta manera actuaban como difusores de este arte. Por estos teatros pasaron numerosos grupos españoles de flamenco que dejaban artistas a su paso que decidían radicarse en la Argentina. Asimismo, a través de las giras de españoles se mantenía informado al público a la vez que se lo formaba y se despertaba su interés por el arte flamenco.

Finalmente, podemos observar que aparecen otros agentes relacionados con el flamenco como productores, flamencólogos y hasta fabricantes de peinetas.

Se puede observar que hay varios elementos que ya entran en juego y que nos hablan sobre los mecanismos de reproducción y difusión del flamenco en aquella época aunque no aparezcan explícitamente las relaciones que se establecían entre los artistas. Por otro lado, a diferencia de lo que sucede actualmente en el flamenco, existía una mayoría dedicada al cante así como una mayoría masculina en el flamenco. Más adelante veremos en detalle estos aspectos. Asimismo, el vínculo que existía con España era muy fuerte, y este flamencólogo continuamente hace referencia al mismo, sobre todo cuando compara los estilos del cante. En definitiva, de este documento incompleto se puede reconstruir un flamenco heterogéneo a la vez que naciente y activo.

#### **AUGES Y CAÍDAS DEL FLAMENCO**

A principios de los años setenta se vivió un auge de la danza española en Buenos Aires. Los teatros se llenaban de Zarzuelas y Varietés. Antonio Gades con su compañía visitó la ciudad en el '74 despertando nuevamente el gusto por el flamenco. Los artistas argentinos relatan que en esa época se trabajaba muy bien, se hacían hasta tres shows por noche, terminando a altas horas de la madrugada.

Posteriormente vino un época de decaimiento y adormecimiento a raíz del cierre de tablaos y de otros espacios del flamenco, profundamente vinculada con el momento histórico y político que estaba transitando la Argentina desde el golpe de estado de 1976. Hasta mediados de los '80 la producción de flamenco en Buenos Aires sufrió un fuerte retraimiento.

Es recién en la década del '90 cuando se produce un nuevo resurgimiento alentado por el nuevo contexto socio-histórico de la Argentina y por la nueva situación mundial del flamenco en

general. Se manifestó una tendencia que se venía preanunciando en la década del '80, en la que aparecía la necesidad de recuperar las 'raíces culturales ancestrales'. Paralelamente desde Europa llegaba una nueva moda: la New Age, como una mezcla de esnobismo y exotismo orientalista. Esta moda duró poco tiempo, pero dejó el gusto por lo 'extraño' interpretado como lo étnico. Es en este contexto en el que se produce, a partir de una influencia exógena, una introspección cultural que llevó a un rescate del Tango y al redescubrimiento del folklore argentino por parte de la cultura de masas. (Llumá: 2000: 37)<sup>7</sup>

En el caso de las tradiciones culturales de los inmigrantes, se produce un fenómeno de rescate por sus hijos y nietos quienes deciden despertar de su largo sueño aquellas músicas y danzas heredadas y cultivarlas intensamente en la medida de sus posibilidades. De esta manera, a fines del siglo XX, se observa un poderoso resurgir en la Argentina de ballets y conjuntos musicales celtas, gallegos, escoceses, andaluces, etc.

En cuanto al flamenco, este se había relegado a unos pocos espacios de enseñanza y de difusión. A partir de los noventa se sentirá un fuerte resurgimiento y un crecimiento inusitado en la cantidad de artistas que se vuelcan hacia el mismo y en la cantidad de tablaos flamencos desparramados fundamentalmente por el centro de la ciudad. Asimismo, en Buenos Aires comenzó a invadir las radios y los televisores la música de un grupo de gitanos franceses: 'Gipsy Kings', que tocaban rumbas flamencas proporcionando un primer acercamiento masivo al flamenco.

A fines de los noventa nos encontramos claramente con un sector dedicado profesionalmente al flamenco, con academias, centros de formación y salas equipadas para ensayar; con shows continuos en tablaos y espectáculos esporádicos en teatros, con compañías de baile conformadas por elencos de muy buen nivel, y con la visita de artistas españoles que dieron

---

<sup>7</sup> Publicado en la Revista Balletin Dance Nro. 76, agosto 2000.



gran impulso al crecimiento profesional de este arte, combinado con la posibilidad de viajar a España para estudiar y formarse con gran cantidad de profesionales y maestros.

## **FLAMENCO ACTUAL EN BUENOS AIRES: PRODUCCIÓN Y REPRODUCCIÓN**

Pasemos entonces a analizar la situación actual del Arte flamenco en Buenos Aires. Como se dijo anteriormente, se produjo un fuerte crecimiento a partir de la década del '90. En este contexto aparecen nuevos artistas y espectáculos en la ciudad.

Como ejemplo de este resurgir tenemos a Jorge Luis (El Chino) y a Conchita España, una pareja de bailarines españoles que llegaron al país para instalarse aproximadamente en 1991, quienes crearon una escuela de bailarines y comenzaron a presentarse con su espectáculo *Por las Calles de Madrid* en diferentes teatros, hasta llegar a la temporada número siete. Las apreciaciones generales de la gente que estudió sobre todo con El Chino son muy positivas. A partir de él se comenzó a tener otra aproximación hacia lo que es el zapateo y sobre todo el compás: el tiempo, los contratiempos y las sincopas.

Hasta ese momento había algunas pocas maestras argentinas como María Jimena y Dolores quienes aglutinaban a la mayoría de las bailaoras, pero que poseían un estilo más antiguo, con muy poco zapateo y muy básico, por lo que la llegada de El Chino y Conchita España significó un fuerte cambio. Así lo manifiesta la entrevistada:

*Después tomó clases con El Chino "que vino acá en el '91, ¿no?" - me pregunta - (...). Entonces sigue contándome que El Chino era muy bueno zapateando. "Ahí empecé a darme cuenta un poco lo que es el flamenco, lo otro era otra cosa, como en el espectáculo de Cristina Hoyos<sup>8</sup>, viste, que en la primera*

---

<sup>8</sup> Cristina Hoyos es una reconocida bailaora española que se hizo famosa formando parte de la compañía de Antonio Gades y que posteriormente formó su propia compañía. El espectáculo al que se hace referencia es el de la compañía

*parte exageran todo, como era en otra época... -silencio- Lo que hacíamos en el centro andaluz era la típica española, y a mí no era lo que me gustaba." Sin embargo agrega que El Chino tampoco sabía tanto, por ejemplo si le preguntabas dónde entraba el cante en un baile, te decía que daba igual en cualquier parte, "no tenía idea de la estructura". (conversaciones con bailaora profesional, 37 años.).*

Un elemento que surge en esta entrevista y que se relaciona con el cambio en la posibilidad de acceso a la información sobre qué es el flamenco, es la comparación con 'la típica española'. De esta manera se puede observar que no todo lo típicamente español es flamenco, que hay una España 'de pandereta', más superficial, que en este caso se contrapone a una búsqueda de lo flamenco español, con un sentido más jondo y que comenzó a hacerse ver con la llegada de estos nuevos maestros.

Asimismo, en 1994, el Teatro Avenida tradicionalmente ligado a la comunidad española, reabrió sus puertas. Esta institución realizó una convocatoria de bailarines para la formación de un ballet español bajo la dirección del bailarín Carlos Vilán que funcionó algunos años y realizó varias presentaciones, pero que actualmente se encuentra disuelta.

Otro grupo que comenzó a hacerse visible en esta década es *Los Tarantos*. Estaba integrado por cantaores y tocaores gitanos españoles residentes en la Argentina, todos ellos primos o hermanos entre sí. Fundamentalmente cantaban y tocaban rumbas flamencas, pero también incluían en su repertorio otros palos flamencos como tangos y bulerías. *Los Iberia* fue otro grupo que comenzó a tocar y bailar en estos años, integrado por un guitarrista y cantaor, su mujer y su hija en el baile -acompañadas frecuentemente por dos bailaoras-, y su hijo que toca la percusión. También apareció por esta época el grupo *Rabat*, compuesto por el guitarrista Cristian y su madre, Gloria, en

---

de Cristina Hoyos cuando estuvo de gira por Buenos Aires, en el cual la primera parte era una reconstrucción de los estilos más antiguos de una manera exagerada y hasta casi grotesca.

el cante. Las bailaoras de este grupo siempre fueron alternando según los lugares y los tipos de shows o espectáculos que realizasen. Asimismo, *Los Malagueños* era un dúo de baile integrado por Rita Caride y Paco Muñoz que comenzaron a actuar en esta época.

Según Héctor Romero, guitarrista profesional, se podían identificar varios tablaos a principios de la década como *Cante Jondo* (en el actual espacio Collette del Paseo La Plaza); *El Cortijo*, que era el más importante en Av. de Mayo; *Camarón de la Isla*, en el Abasto; *Salamanca*, en Independencia; *El Bárbaro*, en el bajo; *Ávila*, en Av. de Mayo, etc. A medida que aparecían nuevos bares que se transformaban en sitios temáticos dedicados al flamenco, fueron surgiendo nuevos grupos que se formaban espontáneamente con el fin de presentar shows flamencos y que tuvieron diferentes grados de continuidad según el lugar, pero que generalmente se separaban al finalizar la propuesta laboral.

Por otro lado, es importante subrayar que en esta época se estrecharon los lazos con el flamenco español. De esta manera comenzaron a venir maestros españoles a la Argentina para impartir cursos de baile de una semana hasta quince días de duración, con una asistencia desde cuarenta a ochenta alumnos generalmente, llegando a fines de la década a dictarse cursos para más de cien bailaoras/es.

La primer maestra que vino a formar a las bailaoras/es de aquí fue 'La China' (foto). En el año 1992 llegó por primera vez para dictar su cursillo y desde entonces viene regularmente una o dos veces por año. La China es una bailaora argentina que de muy joven dejó el país para



bailar en el exterior. Es actualmente muy reconocida en España donde reside y dicta cursos regularmente, además de viajar por diferentes países (Francia, Japón, Brasil, etc.) dando clases y formando artistas.

Según esta bailaora, cuando llegó por primera vez a Buenos Aires, "todas las bailarinas me miraban como diciendo: ¡ esta está local!", debido al poco conocimiento que había aquí en esa época sobre el flamenco que se hacía en España, y sencillamente porque no entendían lo que estaba haciendo. Para 'La China', cuando llegó : "el nivel era muy bajo, pero había muchas ganas de aprender. Estaban todos muy desconectados y conmigo por lo menos se juntaban durante diez días todos los días."

'La China', para muchas de sus alumnas seguidoras, fue una precursora, ya que transformó los conocimientos de los que se disponía hasta esa época, aglutinó a los artistas que trabajaban muy desperdigados y con poca comunicación entre ellos, creó una conciencia y una rutina de trabajo, trajo gran cantidad de material informativo, y sentó las bases para que luego comiencen a venir gran cantidad de maestros. Esta entrevista da cuenta de lo significativo que fue la llegada de 'La China'.

*"Y la que cambió todo fue La China . Con La China todas pegamos un salto. Con ella nos empezamos a enterar de qué se trataba el flamenco. Ahora, yo creo que la gente aprende más rápido, porque circula más información. Otra persona que empezó a traer información en aquella época era G. C., y también E., que habían estado en España y traían coreografías de allá de La China por ejemplo, antes de que ella empezase a venir."( Bailaora profesional, 37 años.)*

Actualmente la afluencia de maestros españoles ha crecido considerablemente, y llegan a venir varios bailaoras/es reconocidos por año<sup>9</sup>. Incluso se llegan a armar cursos de manera muy rápida e improvisada aprovechando la oportunidad única que se presenta cuando vienen artistas españoles de gira con algún espectáculo<sup>10</sup>. Asimismo el número de alumnos es mucho más importante hoy en día, ya que la difusión del flamenco y su consiguiente reproducción continúa avanzando.

Incluso así como fue posible que comenzaran a venir maestros a la Argentina, también comenzaron a viajar las bailaoras a España para tomar cursos. De esta manera creció notablemente el nivel del baile y se establecieron lazos más fuertes y actualizados con el flamenco español. Se conocieron nuevos maestros a los cuales se los invitó para que vengan a Argentina a dar cursos y se les informó sobre el nuevo auge de esta manifestación artística en nuestro país. De todas maneras no se llegó a formar una organización que traiga sistemáticamente profesores a Buenos Aires. Algunas bailarinas lo intentaron, pero los riesgos económicos son muy grandes y no cuentan con apoyo institucional.

Este crecimiento se debe en gran parte al interés creciente que manifiesta el público por el flamenco y sobre todo por la gente joven que comienza a participar de esta manifestación artística. El desarrollo relativamente gradual y continuo del flamenco se debe también al contexto socio-cultural y económico del país en esta década, que proveyó la relativa base de estabilidad económica necesaria para ello.

---

<sup>9</sup> A partir del año 1995 aproximadamente, han venido grandes artistas como Manolo Marín, Rafael Amargo, Miguel Cañas, Belén Maya, Yolanda Heredia, Rafaela Carrasco, El Farruquito, Antonio Ortega, La Tati, etc.

<sup>10</sup> Antonio Canales que fue invitado en 1995 a bailar con Maximiliano Guerra, Cristóbal Reyes tío de Joaquín Cortés y segundo bailarín en su espectáculo, El Farruquito, nieto del famoso bailaor El Farruco, junto con El Torombo y La Toromba o bailaoras del grupo de Cristina Hoyos, por ejemplo.

En cuanto al toque, según Héctor Romero, a principios de la década del '90 los guitarristas que había eran unos pocos: "De mi generación, los que yo recuerdo son Omar, Fernando, Cristian, Luciano, Agustín y Manolo Iglesias." Tocaban también desde antes otros como Quique de Córdoba, Pepe Alonso, Rafael de Triana y unos pocos gitanos (los gitanos generalmente se dedican al cante y a la percusión aunque la mayoría de ellos sabe tocar guitarra), pero no es comparable al número cada vez mas importante de bailaoras.

Por otro lado, no han venido grandes guitarristas a dar cursos a la Argentina. Los músicos que han pasado de gira por la Argentina como Paco de Lucía o Tomatito, interactuaron solo a nivel social con los artistas flamencos locales y no impartieron ningún curso para profesionales.

Los guitarristas de aquí suelen presenciar o tocar en las clases de las maestras españolas de baile para aprender cómo se lo acompaña y para que les pasen información o grabaciones. Las vías más accesibles para obtener información son los discos y videos, así como viajar a España a tomar cursos de toque. Sin embargo, en el nivel profesional, es un espacio aún muy autodidacta y de intercambio entre artistas.

El cante es el ámbito más estático y cerrado del flamenco. Con esto me refiero a que aparte de los gitanos no hay casi cantaores/as. Nunca se han dado abiertamente cursos de cante, ni por los cantaores locales ni por artistas extranjeros. A lo sumo algún interesado le ha pedido a algún gitano tomar clases, pero son casos excepcionales. El cante, aquí en Buenos Aires, no ha encontrado la manera de crecer y reproducirse fuera del ámbito gitano, y el resto de los integrantes del flamenco deben conformarse con la disponibilidad de unos pocos cantaores.

Una de las características que me interesa destacar en este panorama de los artistas flamencos, es que el cante, el baile y el toque están fuertemente distribuidos sexual y étnicamente:

El baile es el ámbito de la mujer 'paya', ya que a las mujeres gitanas no se les permite 'hacer arte' en público<sup>11</sup>. Existen algunos hombres que se dedican al baile, pero su número no es significativo ni representativo en comparación con la cantidad de mujeres que lo llevan a cabo. Por otro lado, el sector masculino del baile, una vez adquirido cierto nivel no toma más cursos ni viaja a España a estudiar salvo raras excepciones, quedando en desfasaje con respecto al crecimiento del baile en general. De esta manera, a lo largo del trabajo, cada vez que me refiera al baile lo haré en términos de *las bailaoras*.

El toque se corresponde con los hombres 'payos' fundamentalmente. Como mencioné anteriormente los gitanos en su mayoría saben tocar la guitarra, pero los que lo hacen frente al público son unos pocos, y generalmente tocan y cantan a la vez. Por otro lado, la guitarra como acompañamiento del baile se ha perfeccionado ampliamente en esta última década, y los que pueden llevar a cabo este rol son en su mayoría los guitarristas 'payos', ya que son los que toman cursos o participan de los cursos de baile y los que ensayan regularmente con las bailaoras, siguiendo de esta manera la actualización que se está dando en el baile.

En cuanto al cante, este es desempeñado por los hombres gitanos básicamente. También hay algunos 'payos' que cantan, pero su cantidad no es significativa aunque los gitanos sean también muy pocos. Incluso, según comentarios de los artistas flamencos, "no es lo mismo". El tipo de cante de los gitanos tiene una notoria diferencia con el de los 'payos'.

De esta manera se puede comprobar que los músicos (cante y toque) son hombres y las bailaoras fundamentalmente mujeres, y que guitarra y baile se corresponden con 'payos' mientras que el cante (y la percusión, aunque no entre en este análisis) es el ámbito de los gitanos. Asimismo

---

<sup>11</sup> Existe en la Ciudad de Buenos Aires una sola mujer gitana que canta en público, pero siempre acompañada por su marido. Asimismo en algunas ocasiones cantó y bailó la hija de un gitano en espectáculos teatrales, pero también siempre acompañada por su padre. Sin embargo esto solo sucede aquí, en Buenos Aires, y no en España. Allí hay gran cantidad de bailaoras y cantaoras gitanas muy famosas incluso mundialmente (Carmen Amaya o Juana Amaya, por ejemplo).

se observa que participan una gran cantidad de mujeres en el flamenco, mientras que el sector masculino es mucho más reducido.

### **Espacios del Flamenco**

Existen históricamente diferentes espacios en los que se desarrolla el flamenco. En principio propongo diferenciar entre los ámbitos en que se lleva a cabo una actuación frente al público, y los lugares más reservados y exclusivos en los que se dictan cursos y se ensaya. Existen asimismo representaciones en ámbitos familiares que no forman parte de los espacios más corrientes del flamenco en Buenos Aires, y aunque se den ocasionalmente dentro de la comunidad gitana residente en esta ciudad no profundizaré en ellas particularmente. El acceso a estas manifestaciones es muy reservado y (personalmente) no tuve acceso a ninguna de ellas.

Propongo esta diferenciación porque si bien estos ámbitos están profundamente vinculados entre sí, las actuaciones que se realizan son distintas. Los tipos de relaciones que se establecen entre los artistas hacia dentro de cada uno de los mismos es muy diferente, y el grado de participación en estos espacios del baile, el toque y el canto es también esencialmente diferente.

### ***Frente al público***

En este espacio me refiero a los momentos en que el Arte Flamenco es representado frente a una audiencia. Existen sin embargo diferencias en el tipo de actuación según las características del lugar. El Arte Flamenco ha transitado por lugares insólitos hasta llegar a ser admitido en espacios reconocidos por el público porteño. Dentro de la gama de posibilidades encontramos por ejemplo desde shows en los comedores del supermercado Hawai en el barrio de Palermo o del Centro Comercial de Haedo, hasta los típicos tablaos de la Avenida de Mayo, los espectáculos en el Teatro Avenida o en los Centros Culturales Recoleta y Borges. Los contextos son radicalmente



diferentes. En principio propongo diferenciar tres tipos de representaciones: shows en tablaos (bares o restaurantes), fiestas privadas y espectáculos teatrales.

### Los Shows en Tablaos

Los espacios que regularmente funcionan y permiten una continuidad del flamenco porteño son los bares y tablaos. Son lugares en los que se puede comer o tomar algo mientras se observa el show flamenco. Las actuaciones de los artistas son cortas y se pueden dar hasta dos o tres por noche.

El ambiente de estos espacios es disperso y generalmente no permite que se bailen o canten los 'palos' más jondos del flamenco, sino que el tono se mantiene más 'fiestero'. Hay algún momento en que se tocan rumbas y se hace participar al público, ya sea bailando o incitándolo a que hagan palmas. Incluso hay veces en que se cuentan chistes o se canta el 'feliz cumpleaños' si alguien está festejando su aniversario. El carácter de estos shows es de entretenimiento y distracción fundamentalmente.

Sin embargo debo destacar que dependiendo del tablao, de los artistas y de la propuesta que el dueño desea, los shows pueden ser muy diferentes. Como ejemplo, propongo una aproximación a un par de los tablaos más conocidos y que han tenido una trayectoria estable en la última década.

#### *Ávila*

El primero de ellos es el Restaurante Ávila, ubicado en la Avenida de Mayo y San José. Este Tablao surgió a fines de los años ochenta. Anteriormente había sido un bar que pertenecía al abuelo del dueño actual. Cuando murió se alquiló el local durante varios años hasta que nuevamente se reabrió como bar pero haciéndose cargo del mismo varios integrantes de la familia. Finalmente

quedó bajo la responsabilidad de Miguel, nieto del primer dueño, quien lo transformó gradualmente en un Tablao que recrea una taberna típica española. Se puede comer solamente comida española y tomar vinos también españoles.

El espacio es angosto, por lo que las mesas están bastante juntas y agrupadas a los lados de un corredor central por donde se circula hasta el fondo. Entrando, después de algunas mesas, está el 'tablao' sobre la izquierda que es una pequeña tarima de madera de la altura de un escalón y de 2x2 ms. de lado. Sobre la tarima hay cuatro sillas contra una pared y tres micrófonos con una consola de sonido.

El Restaurante está ambientado a la española. Las luces son cálidas y las paredes están forradas con madera hasta la mitad. Hay altas estanterías con botellas de vino y jamones colgando. También hay fotos y cuadros cubriendo todas las paredes de artistas que trabajaron ahí o de personajes importantes del flamenco en general. Cubriendo los espacios restantes hay antigüedades colgando, como algún zapato de flamenco viejo o algún sombrero. El resultado de esta decoración con elementos en general antiguos, es una ambientación cálida y acogedora.

El actor principal de este lugar es su dueño. Así como decide el menú y la disposición de los comensales en las mesas, también decide lo que se baila y lo que se toca. De esta manera genera un espacio único ya que todo lleva su sello.

Los artistas que trabajan allí han cambiado mucho a lo largo de los años. Al principio solamente había bailaoras que bailaban entre las mesas acompañadas con música grabada. Luego se sumaron la guitarra y el cante. Actualmente hay un grupo estable de músicos conformado por una pareja de gitanos donde él canta y toca la guitarra, y ella solamente canta y generalmente hay otra guitarra y otro cante, junto con las bailaoras quienes alternan frecuentemente salvo la principal que baila allí hace aproximadamente siete años.

El público que concurre es generalmente de aficionados aunque con diferentes niveles de conocimiento del flamenco. En general los comensales son habitués del lugar, aunque siempre surgen caras nuevas dada su fama como espacio típico español. El ambiente se mantiene en un tono tranquilo y familiar.

Como característica general de este lugar se debe destacar el control que posee el dueño sobre la totalidad de las personas presentes, tanto de los artistas como de los que trabajan en la cocina y los clientes a los cuales atiende personalmente. Es la fiesta particular de Miguel ya que él decide quién, cómo y cuando se hace o se deja de hacer. Dentro de su extravagancia, y gracias a ella, conserva los rasgos de la 'tradicionalidad' española, pero como una forma viva y particular.

#### *Fama y Agua de Fuego*

Otro espacio reconocido por su continuidad en el flamenco es el tablao *Fama*, situado en la calle Uruguay y Lavalle. Este se originó en el año 1992 aproximadamente a partir de la concurrencia de trabajadores españoles de la compañía Telefónica que residían temporariamente en Buenos Aires, y que se interesaban por el flamenco. A raíz de esto, el dueño decidió generar un espacio para el flamenco. (Alonso: 2000:38)

*Fama* era un bar muy pequeño, con un tablao, una barra y unas pocas mesas, en el que solamente se podía beber algo, y en el cual mucha gente quedaba fuera mirando el show desde mesas situadas en la vereda. Se caracterizó por tener dos grupos de flamenco fijos los viernes y sábados por la noche, tarde. También fue un espacio en el que se reunían todos los artistas del flamenco luego de haber trabajado en otros lugares, y sobre todo congregaba a la comunidad gitana, tanto a los músicos propios como a los que no tocaban allí, hasta muy altas horas de la madrugada. Posteriormente se trasladó a la calle Rivadavia y Paraná, y cambió de nombre y pasó a llamarse *Agua de Fuego*. Actualmente se encuentra en Av. Pedro Goyena y Av. La Plata, y se llama *Gipsy*

*Blue*. Si bien con cada uno de los cambios espaciales también hubo cambios en la organización interna y en la propuesta flamenca, básicamente se mantuvo el carácter original de *Fama*.

El show en *Fama* comenzaba después de la una de la mañana con el grupo *Los Iberia*. Este grupo, como indiqué anteriormente, está compuesto por Joaquín Vicente en la guitarra y el cante, en el baile su mujer y su hija acompañadas por dos bailaoras más, y su hijo en la percusión. Su show se caracteriza por un continuo diálogo de Joaquín con el público. Frecuentemente se adelanta hacia el centro del tablao con una banqueta y la guitarra para contar chistes y anécdotas y hace cantar o aplaudir a la audiencia. En los momentos de baile, se retira hacia atrás para dejar el espacio libre a las bailaoras. El show de baile se caracteriza por su prolijidad y sincronía entre las bailaoras. Estas ejecutaban en primer lugar sevillanas con castañuelas, pero en vez de bailarlas en pareja las bailaba cada una sola y la última todas juntas frente al público. También bailaban fandangos y la esposa del cantaor bailaba sola alegrías con castañuelas. Entre cada baile se intercalaban los temas de Joaquín, rumbas en general, y sus comentarios. Finalmente se volvían a bailar sevillanas sin castañuelas, y cada una de las bailaoras sacaba a bailar a alguien del público, frecuentemente alumnás suyas o bailaoras.

El espectáculo de *Los Iberia*, según las apreciaciones de otros artistas, se caracterizó siempre por tener un tono alegre y superficial pero de buena calidad. En general nunca se bailaron 'palos' más jondos ni bailes de larga duración, sino que se apeló a las rumbas y a los 'palos' más alegres y conocidos por el público de acá.

La segunda parte del show fue la de *Los Tarantos*. Este fue un grupo integrado únicamente por gitanos. Si bien sus integrantes fueron cambiando, su núcleo fue siempre básicamente gitano aunque por momentos se sumó algún bajista o guitarrista 'payo'. En esta parte no había baile (más adelante cambió), solamente se cantaba y se tocaba. Los músicos siempre fueron cinco o seis entre

cante, toque y percusión, y los temas que tocaban eran prácticamente todos rumbas y bulerías. Esta parte se caracterizó por su fuerza, velocidad y energía en el cante, el toque, las palmas y percusión en general. Los gitanos son reconocidos por su amplio dominio del compás, además del cante. Sin embargo en este show, el comentario general es que posee cierta carga de agresividad si se lo compara con el de *Los Iberia*, ya que no se permitía la participación del público a no ser que fuera gitano, y tampoco se permitía que se subiera gente motivada espontáneamente a bailar al tablao. Si esto sucedía los gitanos dejaban de tocar hasta que la persona se sentara. Para finalizar el show generalmente uno o dos de ellos bailaban un poco por bulerías, con fuerte acompañamiento de jaleos y palmas de sus compañeros.

*Fama* fue el reino de los gitanos ya que allí convergían todos hacia las tres de la mañana, era el punto de encuentro. Debo destacar que el ambiente que se generaba tenía una cierta carga de 'densidad' por el alto consumo de estupefacientes y de alcohol que se daba en el mismo así como por las características de las actitudes personales de los artistas y el público presentes habitualmente en el lugar. Luego del show, ya acercándose a la madrugada, se hacían juergas flamencas ocasionalmente en las que los gitanos congregados comenzaban a tocar y cantar entre ellos incluyendo quizás algunos espectadores a quienes les permitían participar. De esta manera la fiesta podía continuar hasta la mañana del día siguiente entre cante y toque flamenco.

A fines de los '90, *Fama* se trasladó hacia *Agua de Fuego*, llevando consigo a los artistas y a todo el público 'habitué' de este antiguo lugar, pero ampliando el espacio y las expectativas de afluencia de gente y de difusión del flamenco.

El show comenzó con *Los Iberia*, luego un grupo de músicos 'payos' con cante gitano, y bailaoras 'payas', y finalmente *Los Tarantos*. Luego quedaron solamente *Los Iberia* y *Los Tarantos* pero estos últimos incluyeron bailaoras en su show y un guitarrista, un bajista y un tecladista payos.

Esto significó un cambio importante en el show, ya que se comenzó a incursionar en otros 'palos' flamencos como las alegrías, la soleá por bulerías, tientos, tarantos, etc. Por otro lado, los gitanos comenzaron a contar chistes y a incluir al público en el show haciéndoles preguntas o pidiéndoles que canten y que hagan palmas. Perdió parte de la 'agresividad' y exclusividad de los gitanos que poseía en *Fama*. También se acentuó aún más la 'densidad' del ambiente ya que este lugar era mucho más grande y poseía un espacio en el piso superior íntegramente dedicado a los artistas y a sus amigos. De esta manera el tráfico y consumo de estupefacientes poseía más libertad y se realizaba sin miramientos. Al igual que en *Fama*, las juergas continuaban hasta el amanecer y estaban constituidas por el grupo gitano y sus seguidores/as.

En el verano del año 2002 se hizo el último traslado hacia *Gipsy Blue*, en el cual se perdió gran parte del ambiente que lo venía caracterizando, ya que se alejó demasiado de la zona céntrica y que nuclea el flamenco. Hay sábados en los que a las tres de la mañana ya está cerrado o con las sillas sobre las mesas y algunos pocos *flamencos* siguen la juerga. Las razones de este último traslado no son públicamente conocidas.

Me interesa subrayar que este tablao, por lo menos hasta lo que fue *Agua de Fuego*, fue un importante referente del flamenco porteño, y sobre todo del flamenco de los gitanos. Generalmente los artistas flamencos españoles que vinieron a la ciudad fueron llevados a este tablao en donde se los recibía y agasajaba mostrándoles el flamenco local y donde también se los invitaba a participar de las juergas. Este lugar ha generado paulatinamente un espacio nucleador de la vida social del ambiente flamenco.

Si bien durante lo que fue *Fama* todavía existía un rechazo, implícito quizás, hacia la unión con otros artistas que no fuesen gitanos, con el transcurrir del tiempo y con la labor conjunta que se

fue desarrollando en otros tablaos o espectáculos, los lazos se ampliaron y se llegó a incluir el baile 'payo' en un show que era específicamente de músicos gitanos. Probablemente también influyó la decisión del dueño en la inclusión del baile en el show gitano. De todas maneras, en este tablao es donde los artistas y aficionados se han juntado tradicionalmente para establecer lazos sociales que forman parte de la 'pertenencia' a determinado ámbito, sobre todo el comenzar a conocer y a ser reconocido (fundamentalmente a los gitanos y por los gitanos) como una estrategia primaria y primordial en el proceso de inclusión en este ambiente artístico.

#### *Otros tablaos*

Existen y existieron hasta hace muy poco gran cantidad de Tablaos en los que no me voy a detener ahora, pero algunos de los cuales deben ser mencionados como: El Bárbaro, Gitana, Reina Mora, Dominguín, El Rincón Andaluz, Notorius, El Capote, El Mesón del Avenida, Bukowsky, Clásica y Moderna, Fandango, etc.

No se puede generalizar respecto a las características de cada uno de estos espacios, pero sí me interesa destacar el rol de las bailaoras en la constitución de los mismos. Así como en Ávila decidía Miguel, su dueño, y en Fama y Agua de Fuego decidía también el dueño pero las relaciones las definía más bien el grupo de los gitanos, en estos tablaos el rol principal lo tendrán las bailaoras. Esta primacía no tiene que ver con una mayor participación en el show mismo sino, como veremos más adelante, con la energía generadora de estos espacios.

Por otro lado, en estos lugares los grupos de trabajo han sido inestables en cuanto a su constitución. A menudo transitaron procesos de reestructuración de los artistas, observándose cambios constantes en los músicos e incluso en las bailaoras, en la búsqueda de una fórmula estable que pocas veces fue lograda.

En cuanto a la remuneración en los tablaos esta es relativamente estable. Los artistas cobran un cachet fijo por función en los tablaos que perduran en el tiempo, y en otros cobran un porcentaje de la gente que entra al lugar. Sin embargo, con el correr del tiempo, los tablaos que perduraron fueron bajando paulatinamente los sueldos hasta casi la mitad de lo que eran en un principio. No existe ningún tipo de contrato y todo los artistas trabajan en 'negro', por lo que fácilmente pueden ser reemplazados por otros.

### Las Fiestas Privadas

Este es uno de los espacios del flamenco más inestables y que presenta grandes diferencias dentro del mismo. Las fiestas privadas son eventos especiales en los cuales se contrata a un grupo de flamenco como un elemento más dentro de los entretenimientos y diversiones que se dan en las mismas.

Dentro de estas podemos encontrar aniversarios tales como cumpleaños o casamientos, o eventos como exposiciones o presentaciones que se relacionan con la cultura española y que contratan un show como ambientación para profundizar en la temática de la propuesta.

Generalmente el artista desconoce el espacio en el cual se va a desarrollar la fiesta o evento porque no puede acceder al mismo con anterioridad, y muchas veces estos lugares no están equipados de manera conveniente: no hay un piso apto para el zapateo o no hay equipo de música suficiente para los músicos, por ejemplo.

Asimismo se desconoce el tipo de público frente al cual harán el show, si es aficionado o no lo es, si prefiere participar o no de la actuación, etc. De esta manera el armado del show es muy abierto y suele ser modificado en el momento de acuerdo al contexto. A continuación, una caracterización concreta de lo que significan las fiestas privadas para los artistas:



*“Las fiestas privadas son una opción más. Cuando salen, cada tanto, está bueno porque con muy poco trabajo se gana bien. Se hacen cosas fáciles, sobre todo sevillanas y rumbas, y alguna vez un baile, pero corto para no aburrir... de paso te conocen y te pueden contratar para otra. Hay algunos circuitos en donde te pueden volver a llamar, sobre todo a fin de año, cuando vienen las fiestas y la gente festeja mucho en las empresas y cosas por el estilo, o en el Consulado de España que cada tanto contratan un show para algún evento.” (Bailaora profesional, 29 años).*

La característica fundamental de estos casos es que las fiestas privadas son muy bien remuneradas. De esta manera constituyen una fuente de trabajo muy codiciada por los artistas flamencos, aunque para los mismos no tenga demasiado valor artístico lo que allí se hace.

### Los espectáculos teatrales

Este es un espacio muy interesante del flamenco. Aquí es donde hay más posibilidades para los artistas de mostrar su arte de manera amplia y sin restricciones. La propuesta es de ellos y no depende de algún dueño o del contexto y público en particular, (aunque la audiencia siempre esté presente en el proceso creador, porque se genera un espectáculo para que sea mostrado). Aquí el sello del artista es lo que caracteriza al espectáculo.

A diferencia de los shows en tablaos, un espectáculo teatral es una actuación que se lleva a cabo frente a una audiencia, en un lugar en el que no se come ni se bebe mientras se lo observa. Generalmente los espacios son teatros o auditorios equipados con luces y sonido, un escenario, y butacas para el público.

La mayoría de los espectáculos flamencos reproducen el tablao en un escenario. Con esto me refiero a que no se propone un argumento, ni se hace una escenografía, sino que participan los

músicos y los bailarines como si fuese un show, pero en un espacio más amplio y mejor equipado. Los bailes suelen ser más extensos y frecuentemente participan varias bailaoras en los mismos. Las coreografías son elaboradas de manera más compleja, se utiliza el espacio de otra manera, y hay una puesta en escena de cada baile. También hay más arreglos musicales como más variedad en los temas interpretados por los músicos. Se agregan solos de guitarra o cantes a palo seco (sin acompañamiento de guitarra) y se incursiona por los 'palos' del flamenco dejando de lado las rumbas y las sevillanas.

Sin embargo hay también propuestas más elaboradas en las que se desarrolla un argumento y donde aparece la interpretación de personajes por las bailaoras, o alguna actriz que recita poemas. Generalmente se interpretan las obras de García Lorca ya que estas constituyen un referente fundamental dentro del flamenco en particular y la cultura hispana en general.

Es importante subrayar que los espectáculos en su amplia mayoría se generan por iniciativa de las bailaoras. Existen contados casos en que estos son producidos por músicos, cantaores, bailaores o productores. Como por ejemplo *Gitanos*, que se llevó a cabo por iniciativa de Mazzini, un hombre que produjo varios espectáculos en esta década, *Por las Calles de Madrid*, llevado a cabo por El Chino, y *Flamencos*, un espectáculo solamente musical dirigido por Héctor Romero. En cuanto a las bailaoras, continuamente generan espectáculos que poseen diferentes características entre sí.

### ***A puertas cerradas: Las salas de ensayo***

Estos espacios del flamenco son completamente diferentes. Son salas equipadas con piso de madera y equipos de audio que se alquilan por hora. En estos lugares se ensayan los shows o espectáculos y se dan clases. Asimismo funcionan como centros de difusión y de congregación del flamenco. Habitualmente se encuentran afiches de los espectáculos del momento, panfletos de los

profesores y anuncios de clases abiertas y gratuitas. También circulan revistas de danza de distribución gratuita y otros boletines informativos. Es un punto de encuentro cotidiano entre artistas, maestros y alumnos. Existen varios centros de este tipo distribuidos por la ciudad de Buenos Aires. Es también frecuente que las bailaoras posean en su casa una sala de ensayos propia en la que habitualmente se entrenan y dan clases. Económicamente es más redituable, pero el ruido del flamenco no es fácilmente aceptado por los vecinos. Las clases y ensayos multitudinarios por lo general se hacen en salas de alquiler.

Estos espacios son usados básicamente por las bailaoras. Los músicos cumplen un papel menor en cuanto su participación. Algunas clases de baile se dan con acompañamiento de guitarra, pero no es lo habitual ni es constante salvo cuando vienen maestros españoles que lo piden para sus clases. De todas maneras, son muy pocos los guitarristas que las utilizan para dar clases, simplemente participan como acompañamiento del baile.

### **El Campo del Flamenco**

Considero que la realidad del flamenco en Buenos Aires es compleja y presenta múltiples aspectos que pueden aprehenderse de modo diferente según el marco teórico a partir del cual se la aborda. Según la perspectiva de análisis, ciertas facetas de lo real serán percibidas como más importantes, otras como secundarias o accesorias, mientras que otras podrán no ser tenidas en cuenta. La utilización de un marco conceptual implica la construcción de un objeto sobre la realidad social. Esto significa el reconocimiento de que los hechos no hablan por sí mismos, que no tienen un sentido independiente de la lente que cada uno le aplique.

Para analizar el flamenco en Buenos Aires tomaré la perspectiva de Pierre Bourdieu. Considero que brinda la mirada que me interesa tomar para pensar esta manifestación artística y las

complejas redes de relaciones que se manifiestan en la misma, así como su vinculación con otros aspectos de la sociedad circundante. Por lo tanto utilizo esta perspectiva teórico metodológica con la cual pretendo esclarecer los principios a través de los cuales se estructuran las prácticas de los diversos agentes sociales implicados en este ámbito artístico.

Desde la postura teórica de este autor se pretende sustituir la relación entre individuo y sociedad por la relación construida entre los dos modos de existencia de lo social: las estructuras sociales externas, o lo social hecho cosas, plasmado en condiciones objetivas; y las estructuras sociales internalizadas, lo social hecho cuerpo, incorporado al agente (no en cuanto individuo sino como agente socializado). (Gutierrez, A.:1995: 18). Las primeras se refieren a *campos sociales históricamente constituidos*, y las segundas a *habitus*, como sistemas de disposiciones incorporados por los agentes a lo largo de su trayectoria social.

De esta manera, considero que la perspectiva teórico-metodológica de este autor puede brindarme herramientas muy útiles a la hora de analizar el arte flamenco como un espacio de disputa entre los agentes que lo componen por su definición, apropiación y legitimación tanto a lo largo de su historia como en la actualidad en la ciudad de Buenos Aires. Veamos ahora algunos conceptos implicados en el análisis específico del flamenco.

### **Los Campos**

Propongo entonces tomar esta perspectiva de análisis ya que me interesa subrayar fundamentalmente el carácter de 'relaciones de fuerza' en los modos de interactuar que se manifiestan dentro del *campo del flamenco* en Buenos Aires, como una lucha por posicionarse dentro del mismo y que en consecuencia genera disputas por su definición y apropiación.

Siguiendo a Bourdieu, defino a los campos sociales como "espacios de juego históricamente

constituidos, con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias." (Bourdieu:1988:108). Pensar en términos de campo significa pensar relacionamente, ya que se trata de un sistema de posiciones y de las relaciones que estas establecen entre sí, que se analizan independientemente de quienes las ocupan. (Bourdieu:1990). Asimismo este sistema de posiciones se caracteriza por ser un estado de relaciones de fuerza en el que se producen luchas permanentes destinadas a conservar o transformar ese campo de fuerzas. En los campos se producen constantes definiciones y redefiniciones de las relaciones de fuerza entre los agentes y las instituciones comprometidos en el juego, manteniendo de esta manera su dinamismo y, por lo tanto, su dimensión histórica.

En la concepción de Bourdieu el espacio social resulta un ámbito inclusivo que comprende distintos campos y subcampos específicos. En esta perspectiva inclusiva el 'campo de la producción cultural' es un subcampo del 'campo del poder' en el 'espacio social (nacional)'. (Bourdieu:1995:37). Los elementos que contribuyen a distinguir subcampos y campos tienen que ver con su mayor o menor grado de autonomía y con el grado en que concentran capital económico, capital cultural y capital simbólico.

De momento propongo estudiar la relación del *campo del flamenco en Buenos Aires* como un *subcampo* dentro del *campo del flamenco internacional* en general, y del *campo del flamenco español* en particular. Considero que la presencia constante del flamenco español como referente en el imaginario de los artistas locales influye determinadamente en la conformación del *campo flamenco local*. Los límites de este campo así como su relativa autonomía dependieron desde sus inicios en la confrontación del mismo con el flamenco español. El referente primero y último del flamenco continúa siendo el flamenco español. Así, el espacio de poder que ocupan determinados artistas depende de su relación con el flamenco español como instancia de legitimación y

consagración. De esta manera lo que se hace y se dice desde España, o lo que los artistas locales suponen que se hace y se dice en España va a influir considerablemente en la lucha por la definición y apropiación legitimada del flamenco local. Asimismo, va a generar diferencias entre los que son de allí, vienen de allí o estuvieron allí, y los que no. Los artistas locales que no han tenido ni tienen un vínculo legitimado con España, se encuentran en un lugar de *'inseguridad'* que los obliga a copiar y a remitirse a lo 'tradicionalmente flamenco'. En esta referencia constante a lo español se apela al estereotipo romántico del flamenco que es el más difundido y que circula normalmente entre los artistas y el público. La existencia de un artista como tal depende de su capacidad de ser reconocido como ocupante de una posición dentro del campo (en relación con otras posiciones) y de su confluencia con los gustos del público. De esta manera entra en juego una *estrategia de transformación* del artista que pretende 'ser algo que no es' pero que debe copiar constantemente si pretende convertirse en un estereotipo que lo legitimaría como artista flamenco. Es por esto que considero relevante situar al flamenco local como un subcampo dentro del flamenco español y no tener en cuenta el campo artístico nacional como referente, ya que la relación que construyó este arte con su lugar de origen continúa siendo determinante para su reproducción y difusión. En mayor o menor medida en lo particular, considero que la mínima innovación que se da en el flamenco local, como se verá detalladamente mas adelante, responde a esta posición de inseguridad generalizada y a su lucha por ser aceptado y legitimado dentro del campo flamenco más amplio.

Por otro lado, se podría pensar el campo del flamenco local subdividido en sus tres elementos básicos: baile, toque y cante, en los que estos elementos conformarían subcampos dentro de los campos más amplios de la danza, el toque de la guitarra y el canto en general. Así se podrían establecer relaciones por afinidad y por oposición con el ballet clásico o la danza contemporánea, con el toque de la guitarra clásica o con el jazz, y con el canto lírico por ejemplo. Si

bien no es el objeto de este trabajo desarrollar estas relaciones, es importante tener en cuenta que tanto el baile como el toque han tomado elementos de otras danzas y de otras músicas y los han incorporado al arte flamenco, mientras que el cante ha transcurrido con una menor permeabilidad en su proceso de desarrollo. Esto no quiere decir que no haya habido una definición del mismo en oposición al 'bello canto' así como fusiones, sobre todo con músicas caribeñas, pero estas siempre se han mantenido en el espacio del llamado 'flamenco fusión' y no ha llegado a integrarse al cante como parte constitutiva del mismo, característica que sí se ha manifestado en el baile y en el toque.

De esta manera, considero relevante para esta investigación centrarme en las relaciones que se establecen entre el flamenco local y el flamenco español. La definición y redefinición de sus límites se ha dado a lo largo de su historia, lo que conlleva implícitamente una redefinición permanente de los límites de la autonomía relativa de cada uno de ellos. Así, esta relación forma parte fundamental en la constitución del campo local y en la lucha por la apropiación y definición del mismo.

### ***Capital cultural, simbólico y social***

Uno de los principios fundamentales a partir del cual se distinguen los campos sociales es el capital específico que está en juego. El objeto central de las luchas y del consenso en cada campo se constituye por una de las diferentes variedades de capital. *Capital* puede definirse entonces como "(...) conjunto de bienes acumulados que se producen, se distribuyen, se consumen, se invierten, se pierden (...)" (Costa: 1976:3). Hay que destacar que Bourdieu libera a este concepto de la connotación económica que poseía y lo extiende a cualquier bien susceptible de acumulación, en torno al cual puede darse un proceso de producción, distribución y consumo, y por lo tanto un mercado. Así, siguiendo estas reflexiones, los campos sociales pueden ser considerados como mercados de capitales específicos. (Gutierrez: 1995:34).

A partir de aquí se puede entonces analizar el *capital* que poseen los artistas locales para posicionarse dentro del *campo*. "Todos los campos especializados tienden a organizarse según la misma lógica, la de la distribución desigual del capital que está en juego, teniendo en cuenta principalmente dos aspectos: volumen del capital específico que se posee y antigüedad de la posesión." (Gutiérrez: 1995: 56). A su vez, Bourdieu distingue distintas variedades de capital además del económico, que son el *capital cultural*, el *capital simbólico*, y el *capital social*. Dentro del campo del flamenco en Buenos Aires, entran en juego estos diferentes capitales desigualmente distribuidos, configurando una red de posiciones característica de este ámbito.

El *capital cultural* puede existir bajo tres formas: en estado incorporado, es decir, bajo la forma de disposiciones durables (*habitus*) relacionadas con determinado tipo de conocimientos, ideas, valores, habilidades, etc.; en estado objetivado, bajo la forma de bienes culturales, cuadros, libros, diccionarios, instrumentos, CD's, videos, etc.; y en estado institucionalizado, que constituye una forma de objetivación, como lo son los diferentes títulos de danza, música, canto, etc. (Bourdieu: 1979).

En este sentido, en los diferentes elementos del flamenco que constituyen el centro de este análisis: el baile, el toque y el canto, se ponen en juego distintas formas de capital cultural repartidas en volúmenes y antigüedades desiguales.

En el caso del baile, se ha dado un crecimiento importante en la última década para aumentar el capital cultural acumulado. Los viajes a España y los cursos organizados con maestros españoles son claras muestras de esta preocupación. Sin embargo este fenómeno es reciente y está desigualmente repartido. No todas las bailaoras tienen acceso a este capital dada su situación económica y el poco apoyo institucional que poseen.



Por otro lado, si consideramos la antigüedad de la trayectoria de las bailaoras en el flamenco, existe por un lado un grupo reducido que posee este 'plus' de capital y son generalmente las profesoras actuales; y por otro, una gran cantidad de nuevas estudiantes que comienzan a lanzarse a bailar y que recién empiezan su proceso de acumulación de capital. Asimismo, el capital cultural incorporado se ve reforzado por el capital cultural objetivado en forma de la adquisición de libros, videos y CD's, como elementos que refuerzan su formación artística.

En cuanto a los guitarristas, su capital cultural incorporado y objetivado se encuentra distribuido de manera muy desigual. Su crecimiento se ha restringido a unos pocos artistas que incluso poseen el capital social y simbólico que aún no tienen las nuevas generaciones. Su superioridad en relación al baile no está fundamentada en el volumen o la antigüedad del capital sino en su relación relativamente estable con los gitanos y en su escasez: actualmente son muy pocos los guitarristas profesionales que se dedican al flamenco.

En cuanto al cante, los gitanos poseen el mayor volumen de capital cultural incorporado por ser el flamenco un componente identitario fundamental de su cultura. Asimismo, su participación histórica dentro de la conformación del arte flamenco en general y su formación en particular dentro del ámbito familiar les brinda una antigüedad que ninguno de los otros artistas posee. En comparación con otros cantaores no-gitanos, y con los guitarristas y las bailaoras, su superioridad es absoluta.

Es importante subrayar que el capital cultural institucionalizado no juega un rol relevante dentro de este campo. Esto se debe a que aquí en Buenos Aires, el flamenco es un ámbito en el que prácticamente no existen instituciones que otorguen títulos reconocidos por los demás integrantes del campo. De esta manera, como se verá detalladamente más adelante, no tendré en cuenta este tipo de capital por su poca injerencia en este campo específico.

Continuando con la clasificación de Bourdieu, el *capital simbólico* sería una suerte de capital que juega como sobreañadido de prestigio, legitimidad, autoridad, y reconocimiento, a los otros capitales. (Gutierrez: 1995: 39). "El capital simbólico es una propiedad cualquiera, fuerza física, riqueza, valor guerrero, que percibida por agentes sociales dotados de las categorías de percepción que permiten percibirla, conocerla y reconocerla, deviene eficiente simbólicamente (...)" (Bourdieu: 1994: 189).

El capital simbólico de los gitanos supera claramente al de cualquier otro artista del campo. Existe un 'aura de misterio' que rodea al 'ser gitano'. Este misterio o '*mistificación*' que sostiene a los gitanos en su lugar de privilegio se origina en parte en la distancia y el desconocimiento de la cultura que generó el flamenco como forma artística expresiva. Como se vio al analizar el proceso de construcción del flamenco, fue la influencia del romanticismo francés la que fomentó el auge del flamenco gitanizado: "(...) en su etnia, su *pathos*, su vida nómada y su misterio, encontraba referentes reales a la gran metáfora del dolor, la muerte, la libertad y el amor."(García Gómez: 1993:82). De esta manera se heredó una perspectiva que sitúa a los gitanos como los 'genuinos', legitimando su accionar en relación hacia todo lo que sea flamenco, incluso en la misma definición de lo que es flamenco y lo que no lo es.

Los gitanos son los portadores de este arte, son quienes poseen y conocen todos los secretos del flamenco. '*Lo llevan en la sangre*': los gitanos no estudian cómo cantar o cómo bailar flamenco, simplemente lo hacen. Son pocos y son los detentores de un objeto tan codiciado por los amantes del flamenco, que es esta capacidad de generar arte flamenco 'espontáneamente', que finalmente pasan ellos mismos a ser el objeto deseado.

La manipulación de la información y la posesión de los 'secretos' sobre el flamenco forma parte de los lugares que los gitanos se reservan para sí mismos. En este sentido me refiero a un control por parte del grupo de qué es lo que se dice y se comparte con otros que no pertenecen al

grupo, a quiénes se legitima como artistas flamencos y a quiénes no, sin que sus parámetros sean conocidos o mantengan una línea coherente. Las fronteras dentro de la relación étnica son difusas y necesitan ser sostenidas desde este lugar de privilegio que se muestra inasible para cualquiera que no pertenezca al grupo.

En este sentido me parece pertinente relacionar esta situación con el concepto de *violencia simbólica* como una "violencia que se impone sobre un agente o grupo de agentes con su complicidad. Se trata de una violencia eufemizada, y por ello socialmente aceptable, desconocida como arbitraria y con ello *reconocida*, en la medida en que se fundamenta en el desconocimiento de los mecanismos de su ejercicio." (Gutiérrez: 1995: 40). En palabras de Bourdieu, "(...) Como la teoría de la magia, la teoría de la violencia simbólica descansa sobre una teoría de la creencia o, mejor, sobre una teoría de la producción de la creencia, del trabajo de socialización necesario para producir agentes dotados de los esquemas de percepción y de apreciación que les permitirán percibir las exhortaciones inscriptas en una situación o en un discurso y obedecerlas." (Bourdieu: 1994: 190). Esta *creencia* no es explícita sino una adhesión inmediata, una sumisión dóxica al mundo y a las exigencias de ese mundo. Así, muchos no-gitanos comienzan a adoptar un acento español y a insertar frases que usan los gitanos para rematar sus discursos. De esta manera se puede observar que la tensión interna y el deseo de pertenecer al grupo legitimado lleva a este tipo de acciones. Parecería que cuanto más agitanados los payos se muestran más flamencos son, aunque hayan nacido y vivido toda su vida en la ciudad o en la provincia de Buenos Aires. De todas formas, la creencia es también la posibilidad de entrar al juego, o sea al campo, y marca asimismo la pertenencia a ese campo.

Siguiendo con estas reflexiones, y tomando la definición de Bourdieu del *capital social*, como el "(...) conjunto de los recursos actuales o potenciales que están ligados a la posesión de una *red*

*durable de relaciones* más o menos institucionalizadas de inter-conocimiento y de interreconocimiento (...)" (Bourdieu: 1980: 2), podemos interpretar la relación con el grupo de gitanos como un capital social. De esta manera, el capital simbólico asociado a los mismos genera intentos de inclusión por parte de los 'payos' en el grupo de los gitanos para acceder de alguna manera a este capital simbólico. Los efectos del capital social se hacen visibles en los casos en que algunos artistas obtienen un rendimiento diferencial de su capital cultural de acuerdo al volumen de capital social que pueden movilizar en relación al grupo de gitanos. Por lo tanto, los guitarristas que trabajan con gitanos poseen un capital social que no poseen otros.

Asimismo, desde el baile, las bailaoras que son habitualmente convocadas por los gitanos, en los escasos shows o espectáculos que resultan de su iniciativa, adquieren parte de este 'plus' de rendimiento de su capital cultural a partir de este capital social. Sin embargo, hay que tener en cuenta que las bailaoras habitualmente contratan a los gitanos para sus shows, mientras que estos se manejan libremente sin formar un grupo estable con ninguna bailaora y de esta manera, no le otorgan el capital social que ello implica a ninguna específicamente. No sucede lo mismo con los guitarristas, quienes generalmente trabajan de manera estable con algún cantaor gitano.

Habitualmente surgen comentarios en relación al respeto que los gitanos le muestran a una determinada bailaora como por ejemplo: "en el espectáculo de X, cantan más a gusto, porque el baile los inspira", o "en el espectáculo Y cantan de memoria, sin involucrarse" ya que la bailaora o el espectáculo en sí no les genera respeto. De esta manera se intenta legitimar un espectáculo o show frente a otros. Apelar a la opinión de los gitanos es una estrategia de legitimación dentro del ámbito del baile, ya que hacia dentro del mismo no existen instancias claras de diferenciación o jerarquización una vez adquirido cierto nivel.

Sin embargo, en las instancias en que los gitanos convocan a una bailaora, se pone frecuentemente en duda si lo hace por su calidad artística o por sus cualidades físicas. Siempre se

encuentran formas de refutar las pocas instancias de legitimación existentes con tal de que la estructura de posiciones no se modifique drásticamente o, a la inversa, esta estrategia puede pretender redefinir las relaciones de fuerza involucradas en esta discusión.

Para los 'payos' hay valores en juego tales como su desarrollo a nivel de artista profesional o su ascenso a un lugar de reconocimiento público. Para los gitanos son otros. Los gitanos son gitanos por nacimiento, por herencia, no necesitan destacarse entre los 'payos' porque de por sí ya son diferentes. Su estrategia es mantener esta diferenciación que se construye continuamente a través de la reproducción y demarcación de su peculiaridad cultural. De esta manera, conservan su acento español y mantienen la denominación de 'payo' hacia cualquiera que no pertenezca a su grupo. Con los 'payos' pasa lo contrario, hay una necesidad de marcar una diferencia con respecto a los otros 'payos' para obtener un lugar de reconocimiento, un status como artista en un campo donde de por sí ocupan un lugar inferior.

En suma, se observa que tanto la relación con España como con los gitanos de Buenos Aires constituyen referentes claves en el posicionamiento dentro del campo del flamenco local. El peso histórico y cultural que poseen ambos determina la dependencia de los mismos, y si no se es legitimado por los gitanos entonces se apela a España como instancia superior de legitimación.

### **Las Formas del Flamenco Local**

Considero relevante establecer la relación que pone en evidencia mecanismos a través de los cuales determinadas formas de organización social están compleja y profundamente vinculadas con determinadas formas artísticas. Por un lado existen formas artísticas y de organización social que están históricamente vinculadas al género y son relativamente autónomas, y por otro lado

dependiendo del contexto de producción, existen relaciones con la forma de la obra resultante que muestran tanto las relaciones de poder que entran en juego como la capacidad de los artistas de adecuarse al contexto para producir lo que se espera de ellos. Para esto analizaré la relación ya expuesta entre las formas de organización social y las formas artísticas resultantes de este contexto. Para ello tomaré la perspectiva de Williams y tendré en cuenta los diferentes ámbitos del flamenco descritos anteriormente como shows en tablaos, fiestas privadas y espectáculos teatrales que si bien poseen características comunes en cuanto a su organización, también sirven para ejemplificar y hacer más visibles algunas diferencias que resaltan la complejidad de este vínculo.

Según Williams, "Es evidente que *ciertas formas de relación social están profundamente encarnadas en ciertas formas de arte.* (...) debemos reconocer que no puede existir una separación absoluta entre aquellas relaciones sociales que son evidentes o susceptibles de ser detectadas como *condiciones inmediatas de una práctica* -los lugares, ocasiones y términos señalados de tipos específicamente indicados de actividad cultural- y aquellas que están tan *integradas en la práctica*, como articulaciones formales específicas, que son al mismo tiempo sociales y formales y pueden en un determinado tipo de análisis ser consideradas como relativamente autónomas," (Williams: 1981:139. El resaltado es mío).

### ***Las formas integradas***

En principio me interesa rescatar las diferentes formas a las que apela el flamenco como parte de su 'tradición' ya que son elementos constitutivos del género que lo distinguen como tal. Estas son entonces las *formas que ya están integradas en la práctica*. Dentro de estas existen tanto elementos materiales de la actuación y la organización como temáticas que son habitualmente reproducidas.

Entre los elementos materiales se encuentra la escenografía que se utiliza tanto en shows como en espectáculos. Esta consta de varias sillas ubicadas al fondo del escenario con una leve curvatura semicircular y con un telón negro de fondo. Ocasionalmente se decoran las sillas o el telón con algunos 'mantones de manila', pero no es lo habitual. Como veremos más adelante, esta disposición semicircular permite una mejor comunicación entre los artistas en escena. Estas sillas son utilizadas por los músicos y pueden ser utilizadas también por las bailaoras dependiendo del contexto de la obra que se está representando. Por ejemplo en los shows en tablaos todos los artistas permanecen continuamente en escena, levantándose cada bailaora en el momento en que le corresponde ejecutar el baile.

En cuanto a la organización, el flamenco es un arte que se caracteriza por ser baile acompañado por músicos en vivo. Esto no quiere decir que no haya shows y espectáculos con grabación, pero esta es una alternativa que no han logrado plena aceptación dentro del flamenco. La actuación cambia drásticamente sin la presencia de los músicos, y se pierde el margen de improvisación que este arte conlleva.

Veamos entonces las formas que históricamente han estado integradas a la práctica del flamenco tales como la gestualidad y la corporeidad flamencas, la organización espacial y la improvisación, como formas que nos hablan de una determinada organización social y como formas estipuladas de concebir este arte.

### *Gestualidad y corporeidad flamencas*

Para analizar el cuerpo en el flamenco, partimos de la concepción en la cual cada cultura elabora discursos que tienen su correlato en la imagen del cuerpo en tanto se proyectan en él. El cuerpo entonces no es una realidad en sí misma sino una construcción simbólica, social y cultural, en tanto cada cultura esboza una visión particular del cuerpo y este se transforma en un referente

"de un estado social, de una visión del mundo y, dentro de esta última, de una definición de persona." (Le Breton, 1995: 13). Asimismo, tanto el modo como utilizamos nuestro cuerpo, nuestro movimientos, son de naturaleza cultural y social. (Sanchez: 13). Según Rodrigues (1983), se produce una apropiación cultural del cuerpo, en la medida en que este se constituye en soporte de marcas de la vida social. Es arañado, rasgado, mutilado, para expresar signos de pertenencia e identidad. Así, también, el cuerpo es modelado atléticamente, engordado o adelgazado, en función de prácticas rituales o de ideales estéticos.

Por otro lado, también el vestir es comunicativo, expresivo y está sentado sobre códigos y convenciones claramente defendidos y acompañados por un sistema de sanciones que puede llevarnos a apartarnos o a seguir estas convenciones. En determinados ambientes donde las representaciones públicas son más marcadas, la presión es más fuerte en cuanto a seguir más o menos fielmente las alteraciones y renovaciones del vestido.

En este sentido, Schilder introduce los conceptos de transformación *autoplástica* y *aloplástica*. El primero refiere a la alteración de la imagen corporal mediante la mera imaginación libidinal, en tanto que el segundo lo hace en relación al uso de máscaras y ropas. Con respecto a la transformación *aloplástica*, Schilder agrega que todas aquellas cosas que se ponen en contacto con la superficie de nuestro cuerpo son incorporadas a la imagen corporal. (Schilder: 1977: 177-178). Esta idea proviene de la afirmación de Head de que el modelo postural del cuerpo "llega hasta la pluma del sombrero de una mujer". (Head, citado en Schilder: 1977: 175).

El cuerpo, como dice Canevacci (1990: 131-132), es hoy un lugar privilegiado para la comunicación de las diferencias ya sea de clase, fracciones o subculturas. Es el lugar donde se expresan las elecciones, pero es también un 'campo de batalla', la última frontera hasta donde se ha trasladado la expresión simbólica de la identidad.



En cuanto a los cuerpos femeninos del flamenco, la primera imagen que despierta es la de la sensualidad: estos cuerpos son, ante todo, líneas curvas. Las bailarinas de flamenco proponen una imagen corporal diametralmente opuesta a la de una bailarina de ballet. En el ballet se intenta destacar la blancura, la liviandad, lo etéreo de los cuerpos. Estos están abiertos y son legibles, son máquinas al servicio de una técnica muy rigurosa. Ante todo deben ser leves, y su contacto con la tierra es reducido al mínimo con la utilización de las zapatillas de punta que permiten elevarse sobre los dedos de los pies.

En el flamenco el mensaje corporal es contrario. Las mujeres resaltan sus curvas, los cuerpos son generalmente fornidos, y las pieles oscuras. El ideal de 'bailaora' (opuesto a 'bailarina' justamente por todas estas características), es un cuerpo no muy alto, carnoso (no-esquelético), de pechos y caderas prominentes, largos cabellos castaños o morochos, ojos negros y tez morena. La intención del baile es reforzar el contacto con la tierra donde la bailaora representa una mujer carnal, seductora y apasionada. Los cuerpos no están abiertos y legibles sino que juegan constantemente con el movimiento seductor de mostrar y ocultar. Asimismo los rostros expresan la fuerza de todas estas sensaciones, las caras ocupan un lugar central en este arte y, lo que se transmite a través de ellas no puede estar desligado de la profunda femineidad resaltada en el resto del cuerpo.



El vestuario forma parte fundamental de la imagen corporal de la bailaora. Los vestidos se ciñen al cuerpo en toda la zona del pecho, del torso y de las caderas, cayendo en una amplia falda con volados que recubre las piernas hasta los tobillos. El escote es pronunciado y muestra el nacimiento de los senos, y frecuentemente está resaltado por un mantón con flecos que lo rodea. Algunas veces el mantón se encuentra atado fuertemente a la cadera, resaltando de esta manera las curvas de la cintura, o simplemente en la espalda, colgando de los brazos y dejando entrever sensualmente los hombros. El cabello siempre está adornado con flores, peinetas, o ambos a la vez. A veces está recogido, pero los rodetes son bajos, y algunos cabellos adornan la frente y las orejas, en contraste con los tirantes rodetes del ballet clásico. Asimismo, se utilizan pendientes de colores llamativos.

En el momento del baile se destacan los juegos con el vestuario, en los que los flecos del mantón y los volados de la falda suman movimiento a estas líneas curvas tan resaltadas. La falda deja entrever las piernas por momentos y luego vuelve a taparlas, produciendo un 'mostrar sin querer', un mostrar espontáneo que solamente se justifica por los movimientos del baile y por la necesidad de despejar los pies en el momento del zapateo. La bailaora de esta manera, baila también con su propia falda.

El cuerpo en el flamenco reclama otro estereotipo de mujer, diferente al de la danza espectáculo occidental. Estos cuerpos remiten a mujeres femeninas y seductoras, son cuerpos tangibles y carnosos asociados al contexto suburbano y marginal de surgimiento del flamenco. Son cuerpos de todas las edades, de mujeres que trabajan, que enfrentan las durezas de la vida cotidiana, que pelean y que paren hijos. Son cuerpos liberados a la danza, entregados a su propia sensibilidad femenina, a sus vivencias relatadas en movimientos únicos.

Teófilo Gauthier, autor romántico tardío francés, compara una bailarina de ballet con una de danza española y dice lo siguiente: "La Taglioni (ballet) encarna el cielo, la Elssler (danza española) la tierra; allí el ángel, y aquí la mujer. (...) La danza de la Fanny Elssler posee un carácter original y particular que la distingue del resto de las bailarinas. No tiene la gracia aérea y virginal de la Taglioni, sino algo más humano que afecta directamente los sentidos." (Citado en Lavaur: 1976: 113).

En cuanto al cuerpo masculino en el flamenco, se destaca fundamentalmente la elegancia y virilidad. A diferencia del ballet (en el siglo XIX), el bailar flamenco no se restringe solamente a acompañar a la bailaora. Este tiene la misma preeminencia y personalidad que su contraparte femenina.



El vestuario masculino se caracteriza por resaltar las largas y finas líneas del cuerpo del bailar, así como su masculinidad. Este consiste en pantalones de alta cintura, rematados por una faja que llega hasta el comienzo del pecho. En el torso visten una camisa, cubierta por un chaleco y frecuentemente un elegante saco o una chaquetilla. Estas vestiduras se asimilan al las de los toreros de la época, e incluso durante el baile, el bailar suele con el saco simular una toreada hasta que lo deja a un lado y sigue bailando sin él.

Los movimientos puros y con líneas muy estilizadas que casi no se deforman en los zapateos más exigidos otorgan este carácter de fuerza, virilidad y elegancia característicos del bailar.

### *Proxemia y Kinesia en el flamenco*

Para continuar reflexionando sobre *el gesto* en el flamenco tomaré los conceptos de *proxemia* y *kinesia*. Tal como lo explica Picard, en el estudio de una semiótica de la comunicación no verbal, puede decirse que *la proxemia* es análisis de la posición relativa de los cuerpos y relaciones de distancia en la comunicación, en tanto que *la kinética* refiere a la naturaleza y función de los significantes corporales (gesto, mímica, postura). (Bernard: 1980: 181).

En primer lugar, la *kinética* constituye una perspectiva para analizar las expresiones corporales (gestos, mímica, postura, movimientos) en lo que tienen de significativo para las relaciones interpersonales. Cabe aclarar, que con *gesto* no se hace referencia exclusivamente a una expresión del rostro, sino a toda una actitud corporal. Siguiendo a Ivelic el *gesto* es una forma de comportarse del sujeto frente a sí mismo y frente a la realidad circundante para "revelarse y revelarla". De este modo, el sentido de todo gesto humano no debe ser interpretado desde el exterior sino que, por el contrario, debe ser considerado una manifestación del ser íntimo (Ivelic: F.R.:79). Por este motivo, entendemos que el *gesto* es parte indisoluble de la emoción que lo genera.

El *gesto* en el flamenco, se cristaliza revelando un sentido que trasciende la materialidad del cuerpo. No es posible separar este *gesto* del sentido que expresa. El *gesto* personal del artista ocupa un lugar preponderante en la transmisión de emocionalidad que caracteriza a esta forma expresiva.

En la poética flamenca se pueden rastrear temáticas que son recurrentes. Las letras populares del flamenco hablan de la desolación, de la desgracia, de los rezagos de un pueblo pobre y acosado: agresividad sufriente y desafiante, machismo, supersticiosos esquemas religiosos, amorosos, familiares. La marginalidad del flamenco se expresa tanto en su poética como en la representación corporal de la misma. Este aspecto es recurrente y se ve exacerbado por la influencia romántico-francesa en el flamenco que promovía el goce y la liberación de la pasión individual como reacción

nostálgica a la pérdida de sensibilidad o de contacto con su propia naturaleza instintiva en el contexto urbano, industrializado y civilizado. Esta corriente estética rescata la noción del individuo como un universo en sí mismo y, su mundo interno, atravesado por profundos sentimientos y frustraciones, adquiere un rol central no solo en el baile sino también en la música y en el cante.

En este sentido "la kinética social (...) atiende al aspecto cultural de los gestos, mímicas y posturas, a su significado y a su función en una cultura determinada" (Picard: F.R.:117). Por este motivo, puede afirmarse que un movimiento corporal no puede ser comprendido sino en función de su "contexto" y del papel que le corresponde en una secuencia comunicativa.

Para observar más claramente estas aseveraciones, propongo analizar algunas fotos que dan cuenta de todo lo dicho. En la primera foto se puede observar la presencia de dos grupos que están claramente enfrentados. Este antagonismo se ve expresado en la actitud corporal de las bailaoras. Esta



actitud comienza en las miradas amenazantes, en los torsos desafiantes, y sigue con las manos y brazos que toman firmemente las polleras para llevarlas hacia atrás del cuerpo. También puede observarse en la posición flexionada de las piernas que, sumado a lo anterior, se asemeja a la postura de un felino agazapado. Estas actitudes corporales constituyen un *gesto* único que sirve para relatar el enfrentamiento de dos grupos de mujeres tabacaleras en una escena de la película "Carmen" de Carlos Saura.

En la siguiente foto, observamos una pareja de bailarines. La posición de sus cuerpos



entrelazados, la emoción de sus rostros, el contacto de sus torsos, cabezas y pelvis connotan un idilio que se exhibe como apasionado, desgarrado, sufrido, signado por encuentros y desencuentros.

Siguiendo el planteo de Picard, *proxemia* es la distancia

física entre los individuos que pone de manifiesto una distancia "psicológica" (afectiva o social). Esta distancia varía en función de normas culturales adquiridas, constituyendo un elemento entre otros en la comunicación social (Picard:F.R.:108). Según este autor, "toda actividad implica una organización espacial particular" (Picard: F.R:112). Como vimos en las fotos anteriores, la distancia entre las tabacaleras denota un enfrentamiento, no se tocan pero cada movimiento de un bando repercute en movimientos del otro bando antagónicamente. Por el contrario, en la foto de la pareja, la distancia espacial nos remite a un acercamiento emotivo muy fuerte. Los cuerpos están abrazados y no hay luz entre los mismos.

La distribución espacial circular de los artistas que puede observarse en las siguientes fotos, es una de las características de los encuentros entre artistas flamencos. Esta disposición permite crear un ambiente cálido, un 'calor humano' a partir de la intimidad y cercanía entre todos los participantes. Esta disposición genera un contacto visual más apropiado para la comunicación no-verbal que es tan necesaria en el flamenco. A su vez, este círculo determina la existencia de



un centro y de una periferia. En las fotos elegidas, el centro es ocupado por un/a bailar/a que se separa del grupo para adquirir mayor visibilidad convirtiéndose en el foco de las miradas. Este individuo, si bien está solo en el centro del círculo, no deja de estar contenido por el grupo que lo alienta y apoya por medio de "jaleos" y palmas durante su actuación. Asimismo el círculo permite acceso al centro a cualquiera que desee hacerlo, favoreciendo de esta manera el impulso espontáneo que genera esta manifestación artística. Cuando estas performances son exhibidas para un público, el círculo se abre y pasa a ser una semicirculo que integra al espectador a la secuencia comunicativa. La diferencia entre

estas fotos, está dada justamente por esta particularidad : en tanto la primera corresponde a una actuación privada, la segunda corresponde a una escena filmada en la que el público está representado por la cámara.



Sin embargo, este círculo no deja de marcar un interior y un exterior. Todos los que están dentro pueden participar y pertenecer a determinada manifestación. Pero si se está fuera, es muy difícil entrar. En las juergas cotidianas, una vez que el círculo fue cerrado hay que ser invitado especialmente para poder formar parte de él, o ser conocido por todos los integrantes. El círculo es inclusión/exclusión, define una pertenencia a determinados códigos, a los que no se puede acceder si no se 'pertenece'. En estas circunstancias, puede suceder que haya espectadores que observen desde afuera, sin ser tomados en cuenta por los que participan del evento comunicativo que se da hacia el interior.

De esta manera, y apoyado por lo visual, podemos concluir que la *proxemia* es pues una dimensión importante de la comunicación. Según Picard, "la distancia que se mantiene denota el tipo de relación social y la posición de poder con respecto al prójimo. Representa una utilización simbólica del espacio como proyección de la relación psicológica entre los interactuantes. A la vez, la relación constante entre distancia, ángulo y disposición espacial por una parte y accesibilidad visual por la otra, confirma y subraya el lugar fundamental de la comunicación no verbal en la interacción" (Picard:F.R.:115) Como subrayamos anteriormente, la comunicación no-verbal en el flamenco constituye uno de los elementos fundamentales en el momento de llevar a cabo un show o espectáculo. La disposición circular propone en principio una relación subjetiva grupal cercana e íntima, así como una igualdad de jerarquías entre todos los participantes, lo cual refuerza la fuerte presencia de los tres elementos básicos: baile, toque y cante, en escena. Asimismo la distribución de los momentos protagónicos de cada uno de manera semi-espontánea hace que la atención de unos hacia otros deba ser constantemente sostenida, y este posicionamiento favorece y refuerza la comunicación en la interacción grupal.

### *El flamenco y la improvisación*

Como vimos anteriormente el flamenco se caracteriza por dejar momentos librados a la improvisación tanto desde el baile como desde el cante y el toque. Se debe subrayar que la preeminencia de la improvisación en el flamenco ha ido variando a lo largo del tiempo. En un principio su rol fue fundamental ya que la creación de estilos propios por los artistas profesionales fue dándole forma y constituyendo el mismo género.

Actualmente la improvisación se mantiene en algunos casos (depende del artista), pero de manera acotada a algún momento del espectáculo. Con los desarrollos técnicos tanto del baile como de la guitarra, los arreglos coreográficos combinados con la música y la puesta en escena, se han



ido complejizando de manera tal que la improvisación ha sido relegada a un segundo plano o a algunos palos festeros exclusivamente (patadas por bulerías o por tangos). Sin embargo, esto no disminuye la carga creativa de la actuación sino que la traslada básicamente a la interpretación en los bailes más largos, y a la improvisación en los más cortos.

Me parece importante analizar en este sentido los elementos que juegan en este proceso creativo, y la exigencia que pesa sobre el intérprete al considerar su implicancia subjetiva en el momento de improvisar e interpretar. Esta acción manifiesta un proceso complejo que forma parte constitutiva del género y de su definición. Asimismo, esta complejidad se observa en el juego continuo entre la estructura y la acción individual. En cada actuación se pone en juego el límite del género, por lo que la exigencia es doble. Por un lado existe un contexto y una estructura previa del palo que se está interpretando, y por otro aparece la particularidad de cada uno de los artistas que fuerzan el límite de las posibilidades del género para enriquecer su actuación. En este sentido se manifiesta una de las acepciones de 'pureza' que se analizó anteriormente, en la exigencia del artista presente en cada actuación que lo obliga a involucrarse e interpretar su expresión con la mayor subjetividad posible, siempre atendiendo a las características del 'palo' flamenco.

Según Mangifesta, la acción de crear no siempre es una tarea fácil, ya que "el proceso creador supone un primer movimiento de cuestionamiento de lo ya constituido, de lo ya dado, y de algún modo de apertura a nuevos interrogantes sobre alguna zona aún no transitada por la cultura" (Mangifesta: F.R.:29). Por lo tanto, el acto creador se encuentra, por un lado, en profunda dependencia con las circunstancias histórico-sociales y, por el otro, con la singular subjetividad del sujeto creador. "Es con el servicio incondicional a la tradición - en palabras de Dropsy - como el actor puede alcanzar sus límites y superarse a sí mismo" (Dropsy: F.R.:155). En este caso, el autor se refiere a las "tradiciones interpretativas" con las que el actor construye sus personajes. Algunas de

estas tradiciones ubicaron la formación del actor en el marco del desarrollo humano del artista fundando la *interpretación improvisada* (tales como la de Stanislavski y la de Lee Strasberg).

En este sentido, lo que denominamos "límite" está constituido por las reglas establecidas para la producción artística, ya sea el género flamenco en general o alguno de sus 'palos' en particular. Por eso, "para hacer cualquier cosa artísticamente es necesario adquirir una técnica; pero se crea a través de la técnica y no con ella" (Nachmanovich:F.R.:33). Es necesario, en primer lugar, hacer propia una serie de reglas aprendidas en un contexto social determinado para poder luego superarlas y crear algo nuevo. Es decir que se debe cruzar el límite de lo impuesto y conocido para poder acceder al universo desconocido de la inspiración artística. En segundo lugar, el artista debe poder materializar esa inspiración en un objeto concreto (obra). De esta manera, Nachmanovitch afirma que existen dos tiempos en las formas de arte compuestas o escritas : un *momento de inspiración* (en el que se tiene una intuición directa de la belleza o la verdad) y otro en que intentamos *retenerla para poder concretizarla* en algo (papel, tela, película, etc.). En el caso concreto del flamenco estos dos momentos se dieron históricamente de manera simultánea, ya que la inspiración y la concreción acontecen durante la actuación misma. Sin embargo, como aclaré anteriormente, los desarrollos técnicos actuales han separado estos dos momentos ya que la creación es previa al momento de la actuación. De todas maneras, se debe subrayar que para que haya un momento claro de improvisación en el flamenco, se requiere un trabajo previo en profundidad entre los artistas que cimiente la comunicación en escena. Cuanto más embebido esté el artista de flamenco fuera del momento de la actuación, mayor soltura y posibilidad de improvisación de dará en el contexto performativo.

En este sentido se puede hacer mención del aspecto de búsqueda previo, ya que debe producirse un movimiento de exploración a través de encuentros previos para poder atravesar el espacio de las formas ya construidas del pensamiento que tiende a 'naturalizarse' en esquemas.

Es en este sentido que me propongo analizar estos dos procesos teniendo en cuenta que parte de la producción es reproducción, que no es posible en la práctica hacer una división tajante entre estos procesos pues constituyen mecanismos de funcionamiento interno particulares a cada ámbito. Asimismo, considero que la perspectiva de Bourdieu plantea claramente esta relación por lo que utilizaré también sus herramientas teóricas para llevar adelante el análisis.

En cuanto a la producción en particular, me interesa profundizar sobre el proceso que transitó el flamenco desde su temprana profesionalización hasta su conversión en un bien intercambiable en el mercado. Como vimos anteriormente, la cultura contemporánea ha entrado a ser un elemento más susceptible de comercialización, y dentro de la misma, su cotización particular es más alta cuanto más 'color local' posea. De esta manera se producen toda una serie de transformaciones que van a afectar tanto la producción como la circulación, el consumo, y los agentes implicados en este proceso. En este contexto propongo analizar las relaciones de producción que se establecen en el arte flamenco en Buenos Aires, como un elemento que se encuentra inserto en todas estas transformaciones. Retomando a Williams: "La producción para el mercado implica la concepción de la obra de arte como una mercancía, y la del artista, por más que él se defina de otra forma, como una clase particular de productor de mercancías. (...). Pero las relaciones sociales de los artistas implicados parcial o totalmente en la producción de mercancías son, de hecho, sumamente variables". (Williams: 1981:82).

A continuación propongo analizar detalladamente la peculiar relación de los productores culturales del flamenco local con las instituciones para posteriormente caracterizar su particular organización para la producción de este arte en la ciudad de Buenos Aires.

### ***Instituciones e institucionalización***

Una de las características más llamativas del Arte Flamenco en Buenos Aires, como ya hemos visto es su bajo nivel de institucionalización. No existen instituciones que se dediquen a apoyar exclusivamente y con cierta constancia al flamenco local. La formación de los artistas también se ha desarrollado al margen de las mismas.

En este sentido siguiendo a Williams, me interesa subrayar la importancia de no restringir el análisis a las instituciones culturales ya que "(...) si deducimos relaciones culturales significativas sólo a partir del estudio de las instituciones, correremos el peligro de pasar por alto algunos casos importantes en los cuales la organización cultural no ha sido, en ningún sentido corriente, institucional (...)"(Williams: 1981: 33). Por lo tanto este autor plantea analizar por un lado las relaciones que mantienen los productores culturales con las instituciones, y por otro, las formas en que estos productores culturales se organizan a sí mismos, o sea las *formaciones*: "Podemos proponer como distinción inicial la siguiente: por un lado, la relaciones variables entre «productores culturales» (un término, si bien abstracto, deliberadamente neutral) e *instituciones* sociales identificables; por otra parte, las relaciones variables en que los «productores culturales» han sido organizados o se han organizado a sí mismos, es decir, sus *formaciones*. Esta es una distinción operativa, para hacer posible cierta variedad de enfoque en la cuestión relativa a las relaciones sociales efectivas de cultura (...)"(Williams: 1981: 33).

En el primer caso, en cuanto a la relación con las *instituciones culturales*, tales como *La Oficina Cultural de la Embajada de España, la Junta de Andalucía: Centro Andaluz de Flamenco de Jerez de la Frontera (España), la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, y la Secretaría de Cultura y Comunicación de la Presidencia de la Nación*, el lazo es

muy débil. La colaboración habitual de estas instituciones es auspiciar los espectáculos con el préstamo de su logotipo, sin hacer ningún aporte económico para fomentar el crecimiento del flamenco en Buenos Aires. Cumplen la función exclusiva de permitir la exhibición de una 'publicidad prestigiosa'.

En los casos del *Consulado de la embajada de España* y del *Rincón Familiar Andaluz*, contratan esporádicamente artistas flamencos para eventos internos. En particular, *El Rincón...* posee una escuela propia de danza flamenca cuyos estudiantes participan de estos eventos.

En los últimos años el Centro Cultural Recoleta, el Centro Cultural General San Martín y el Centro Cultural Borges han brindado un espacio al flamenco dentro de sus programaciones. De alguna manera se convirtieron en referentes de los espectáculos de flamenco al haber organizado ciclos con diversas obras. Estos Centros Culturales brindaron una gran colaboración al posibilitar que propuestas más elaboradas y complejas puedan ser mostradas, respaldándolas institucionalmente. Las representaciones en los Centros Culturales Municipales constituyen a su vez un 'apoyo' por parte del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

De todas formas, si bien no hay que menospreciar la posibilidad de acceso que tiene el flamenco a estos espacios, no todos los artistas la poseen. Estos lugares se manejan generalmente con lo más visible del flamenco y no han llegado a abrirse como para que otras facetas del flamenco local puedan ser mostradas. Como ejemplo de esta situación, se organizó en el año 2000 en el Centro Cultural Borges un *Festival Internacional de Flamenco*<sup>13</sup> en el que no hubo convocatoria de artistas y espectáculos sino que se llamó a los artistas que ya habían actuado alguna vez en el Centro. De esta manera, solo algunos artistas flamencos tienen acceso a estos espacios dada su capacidad como *productores culturales*.

---

<sup>13</sup> Se lo llamó 'internacional', porque participó una bailaora española dando una charla sobre su experiencia profesional.

En relación a las academias de danza pasamos ya al segundo caso, en el cual los productores culturales se organizan a sí mismos. Raymond Williams se refiere a ellas como formas directas de organización, cercanas a lo que él considera *formaciones*. Para el autor, la academia "(...) implica un concepto de educación artística más que de enseñanza de un oficio, con lo cual la relación maestro-aprendiz, es sustituida por la de profesor-alumno." (Williams: 1981: 56). En el flamenco local existe una única academia, *El Real Instituto de Danza Española* dirigido por Sibila Miatello, que otorga un título oficial al término de tres años de cursada. Esta academia no imparte clases exclusivamente de flamenco, sino que este es solamente una pequeña parte de su programa pedagógico que incluye un amplio repertorio de danzas españolas, teatro, música, iluminación y escenografía, repertorio escénico español, etc.

Según Williams, uno de los efectos de las academias es la 'especialización del saber', pero si bien esta academia posee una formación muy completa, sus egresadas no son automáticamente reconocidas dentro del campo del flamenco, ya que poseen conocimiento sobre danzas españolas en general y no sobre flamenco en particular. No ha llegado a ser una academia lo suficientemente poderosa como para encarnar un 'academicismo' en el arte flamenco local.

En cuanto a las 'escuelas', según este autor "pueden ser una tendencia general, con frecuencia identificadas por el nombre de un 'maestro' en particular, que no necesitan, sin embargo, tener relaciones institucionales directas u otro tipo de relaciones directas con sus 'alumnos' o 'discípulos'." (Williams: 1981: 59). En este sentido, existen cantidad de 'escuelas' en Buenos Aires que entrarían dentro de esta clasificación. Un claro ejemplo de ello es 'La China', quien si bien viene dos veces por año a dar sus clases, sostuvo una regularidad que marcó a toda una generación de bailaoras. Asimismo, muchas maestras (bailaoras de nivel profesional) organizan sus propios espectáculos con sus alumnos avanzados, creando de esta manera niveles de aprendizaje y un estilo que caracteriza tanto a sus obras como a sus discípulos.

Así, me interesa subrayar que por la poca injerencia institucional y por el tipo de organización de la producción, que se verá detalladamente a continuación, el campo del flamenco se rige fundamentalmente por una organización basada en las *formaciones*, entendidas como una "asociación consciente o identificación grupal, manifestada ya sea informal u ocasionalmente, o a veces limitada a un trabajo inmediato o a relaciones más generales" (Williams: 1981: 64). No se puede pensar este ámbito con un firme apoyo institucional o atravesando un proceso de institucionalización en una situación en donde todos los cursos, los armados de shows y espectáculos se manejan de manera individual o de grupos reducidos, es decir a través de estas *formaciones* relativamente espontáneas y estables.

Por otro lado me interesa subrayar que, al no haber ninguna institución claramente dedicada al flamenco, no existe ningún tipo de título que establezca la profesionalidad o no de los artistas. Esta aseveración no deja de ser quizás contradictoria ya que la existencia de profesionales podría presuponer algún grado de institucionalización. En el caso de este arte, como se vio anteriormente, se produjo una muy temprana profesionalización, lo que solamente quiere decir que se ejecutó frente al público a cambio de una remuneración. De esta manera, el flamenco se profesionalizó en la práctica pero no llegó a organizarse de manera tal que podamos hablar de una clara institucionalización, por lo que no se puede hablar de un 'capital cultural institucionalizado' que posea valor dentro del campo. Por lo tanto, actualmente el flamenco es un espacio anárquico donde muchas veces se mezclan artistas de gran experiencia y calidad artística con otros que con mayor o menor experiencia, no poseen el mismo nivel artístico, y así, de alguna manera las jerarquías no son obvias ni visibles para alguien que no pertenezca al circuito flamenco.

Esta peculiaridad se podría pensar de diferentes maneras. En primer lugar se puede entender como una situación caótica en la que cualquiera que dice que hace flamenco sencillamente

lo hace. Nadie está legitimado ya que parecería que no hay instancias de legitimación, y efectivamente es posible ver shows de muy bajo nivel artístico en algunas ocasiones.

Por otro lado, el grupo de bailaoras profesional local posee un nivel similar dentro del cual ninguna puede considerarse en principio superior a la otra. Si bien algunas son mejores productoras culturales de sí mismas que otras y se publicitan con mayor eficacia, hacia dentro del campo flamenco los artistas saben que los niveles son similares dentro de la diferencia de estilos. No deja por ello de haber una lucha interna muy fuerte en la competencia por ocupar el lugar de 'la mejor'.

De esta manera se puede interpretar el flamenco local como un espacio que otorga muchas libertades, ya que no hay leyes o voces más fuertes que otras que determinen, legitimen y consagren qué es flamenco y qué no lo es y quién puede hacer flamenco y quién no. Sin embargo, con o sin instituciones, existen mecanismos internos de discriminación, de inclusión y exclusión, que se conjugan con una disputa por la definición del género y con voces que sí son más fuertes que otras en el momento de dirimir las 'verdades' del flamenco.

Por ejemplo, existen determinadas personas que funcionan como instituciones. Un ejemplo de esto es 'La China', que a través de sus cursos establece niveles dentro del baile y recomienda bailaoras para algunos tablaos. Los maestros y bailaores/as que vienen de España influyen notablemente en las opiniones sobre los artistas que circulan en el flamenco local. Asimismo en la práctica, los entendidos del flamenco, como las bailaoras que ya poseen una trayectoria y un nivel mínimo de formación así como los músicos, conocen quienes poseen un nivel profesional como artista y quien no lo posee. Por eso es también un paso fundamental en la formación de los artistas flamencos el comenzar a bailar en público, porque allí se dirime en gran parte su posicionamiento dentro del campo. De esta manera cada artista debe construir su lugar, y prácticamente no existen fórmulas para ello. Una vez dentro del campo, aunque sea de manera marginal, se miden las



jugadas y se construyen estrategias más o menos viables para poder encontrar un espacio de trabajo y comenzar a hacerse visible.

En suma, la comprensión y el manejo de los códigos propios del flamenco son necesarios para pertenecer a este ámbito, y forman parte del capital necesario para entrar a jugar el juego. Una vez dentro del campo, los enfrentamientos son muy fuertes, y el género y el campo mismo están en constante redefinición.

### ***Los productores culturales***

El flamenco como un bien comercializable implica un trabajo de producción relativamente estructurado. Sus dimensiones dependen de la magnitud de la obra en cuestión y de las posibilidades económicas de la producción.

Un productor cultural del flamenco debe seguir los siguientes pasos en líneas generales. En primer lugar se debe conseguir el espacio para llevar adelante un show o espectáculo. A continuación se debe establecer un trato con el encargado sobre el tipo de relación económica que se va a establecer. En el caso de los tablaos en un bar o restaurante, el arreglo puede ser de diferentes tipos: a porcentaje o con un cachet fijo. En el caso del porcentaje, generalmente se lo deduce de las entradas. Si se acuerda un cachet, este es menor si se hacen muchas actuaciones, y es mayor si se efectúan uno o dos shows solamente. En los tablaos más conocidos, que tienen una trayectoria dentro del flamenco, el cachet es el tipo de arreglo tradicional: se paga una remuneración fija al finalizar el show. Cuando se pretende comenzar en un nuevo espacio el arreglo más común es a porcentaje. En los Teatros o Centros Culturales, las posibilidades son dos: pagar un seguro a la sala que es un precio fijo y generalmente muy alto, o arreglar un porcentaje de lo recaudado con las entradas. Las fiestas privadas son un caso excepcional ya que se arregla de antemano una

remuneración fija y dependiendo de esta se contratan más o menos artistas. Ocasionalmente se baila solamente con grabación, sin músicos en vivo.

En los tres casos, un elemento que frecuentemente debe ser provisto por los artistas es el sonido. En el caso de que el lugar esté provisto de equipos, se le debe pagar a un técnico y esto corre por cuenta de ambas partes o por cuenta de los artistas solamente. Asimismo se debe verificar si hay un piso apto para el zapateo y en caso de que no lo haya los artistas deben proveerlo.

A continuación, se debe organizar el grupo de artistas que van a trabajar. En el caso de los espectáculos, existe previamente un proyecto que debe ser presentado para su evaluación. Para los tablaos, generalmente el acuerdo es de palabra, y ocasionalmente se muestra un video con una propuesta de show. Frecuentemente se hace una primera actuación como prueba para evaluar si funciona de acuerdo a las expectativas del dueño del lugar y del público.

El armado del show o espectáculo requiere, en primer lugar, un diagrama de lo que se va a presentar: la cantidad de artistas, los bailes que se van a representar, el vestuario de las bailaoras, la escenografía, la duración total de la actuación, etc. Este aspecto, como ya hemos visto, es muy variable de acuerdo al contexto de la actuación. Posteriormente se deben organizar los ensayos para la concreción de la actuación, lo que significa coordinar los horarios de los artistas, reservar y abonar la sala de ensayos, y montar según la diagramación la participación del cante, del baile y de la guitarra.

Finalmente, la producción de una actuación de flamenco requiere publicidad. Esto significa que es necesario sacar fotos, armar un afiche y distribuirlo por los lugares de difusión del flamenco característicos. Asimismo se debe redactar una gacetilla y repartirla por diarios, revistas y radios como medidas mínimas de promoción y difusión.

Como establece Williams, existen diferentes formas de relaciones sociales entre los artistas. Una de ellas es el *Artesanado*, en el cual el productor independiente ofrece su obra a la venta directa. (Williams: 1981:42). Esta es la típica relación que se establece dentro del campo del flamenco. Más específicamente, se puede afirmar que son las bailaoras las que desempeñan como *artesanas* el rol de productoras culturales.

En primer lugar, son las bailaoras las que van a ocuparse de conseguir los espacios para hacer flamenco. Ellas se hacen cargo de arreglar con el dueño los detalles del acuerdo económico. Asimismo, se encargan del trabajo y de los costos de la producción: publicidad, vestuario, etc. y de pensar la diagramación del show o espectáculo.

En los ensayos es usual que las bailaoras armen los espectáculos, acompañándose con las palmas y que los músicos recién se integren cuando ya está todo montado. El montaje es por separado y se suele indicar al final cuál es la participación musical, en qué momento debe haber cante, e incluso qué letra debe cantar. La dinámica no es la de una creación conjunta. En este punto es importante resaltar el hecho de que los músicos cobran los ensayos para el armado de la actuación. Por lo tanto las bailaoras deben cubrir los gastos de cada ensayo acompañado por músicos, además de pagarles posteriormente su participación en el show o espectáculo.

Es interesante observar que a las bailaoras con mayor trayectoria no se les cobran los ensayos, como si el estar legitimado en un nivel similar o superior al de los músicos les otorgase un espacio de poder que no poseen las bailaoras nuevas. Asimismo, las bailaoras que arman un show por primera vez agradecen la buena predisposición de los músicos y algún aporte o comentario que ellos hacen sobre el armado del show como si fuese una atención especial. En realidad se les paga por todo ello y se les consigue trabajo, y su aporte mínimo debería ser ofrecer elementos desde la parte musical para un trabajo que todos van a llevar a cabo y donde las bailaoras no deberían hacer el montaje musical aunque supiesen hacerlo. Pareciera ser que cuando existe una diferencia de

posición dentro del campo que favorece a los músicos, estos cobran los ensayos. Pero cuando esta diferencia favorece a las bailaoras, no se les paga a ellas el ensayo sino que solamente se las libera del peso económico.

Las estrategias de las bailaoras para poder evitar este peso económico son variadas, pero no se ha encontrado ninguna alternativa convincente. Algunas veces se armaron shows exclusivamente con percusión, llevada a cabo por las bailaoras mismas, y en otras se contrataron a guitarristas principiantes. Pero ninguna de estas alternativas tuvo éxito y estos guitarristas, una vez que adquieren cierto nivel y seguridad en escena, comienzan a reclamar un cachet fijo. Resumiendo, el equilibrio entre pérdidas y ganancias económicas y artísticas no ha sido encontrado. De esta manera las bailaoras invierten su tiempo y economía en proyectos en los cuales ganan menos dinero que los músicos e incluso acusan pérdidas.

En estas condiciones es difícil que se formen grupos de trabajo estables integrados por músicos y bailaoras más allá de la proximidad de una fecha concreta de estreno, ya que solamente se pueden relacionar de manera laboral: tocar y cantar flamenco es siempre un trabajo que debe ser remunerado.

La bailaora entrevistada comenta su experiencia como productora artística:

*“¿Cómo se genera? Por lo general, por lo general lo generamos los bailarines, por lo general... salvo cuando qué sé yo, hay músicos que están en un tablao y te llaman para bailar. Pero eso es muy subjetivo. Porqueee, no sé, te puede llamar porque sos muy bonita, sos muy guapa, tense unas lolas bárbaras o porque sos buenísima bailando. Ellos pueden llamar a una chica que no sé, que les gusta o no sé. Igual, ellos son conscientes de que seas guapa o no seas guapa, si tienen que hacer flamenco saben con quién lo van a hacer. Saben que hay una cantidad de chicas que pueden llamar y que hay otras que las van a llamar solamente para estar ahí, con una presencia bonita, para bailar rumbas, para sacar a*

*bailar a la gente, para animar... entonces ahí sí las llaman, pero saben ellos sí saben que a una chica espectacularmente preciosa, si no sabe bailar demasiado, no la pueden llamar para hacer algo flamenco porque ellos no quedan bien. Pero eso se genera si ellos te llaman, no? Que son las menos de las veces. Por lo general lo arman los bailarines, por el afán de trabajar, porque hay mucha oferta de bailarines. Hay muchísima mas cantidad de gente de bailarines que de músicos. Entonces, por ejemplo yo soy bailarina y armo un show yo con el dueño. Y después llamo a fulano, mengano, que por supuesto, generalmente ellos van a cobrar más que yo que lo organicé. Es difícil que pase algo... no sé, aplaudiría a la mujer o al hombre que desde el baile que gane igual que ellos o más. Porque vos tense un cachet fijo, y los músicos por menos no te van a ir. O podés llamar a otros, porque claro, son muy pocos, pero podés llamar a algún otro que por ahí es estudiante de guitarra y tiene menos pretensiones, pero también es **estudiante** de guitarra... tiene menos horas de vuelo (...)" (Bailaora profesional, 39 años)*

En esta entrevista aparece un aspecto de la relación con los cantaores y guitarristas -el grupo masculino del flamenco- que es interesante rescatar. Esto se relaciona con una de las estrategias que poseen los mismos para conseguir trabajo, y eventualmente mujeres<sup>14</sup>. Cuando los músicos, -guitarristas o cantaores-, elogian a una bailaora: "Te felicito, estás bailando muy bien", indirectamente intentan que esta bailaora los contrate para un futuro espectáculo, sin descartar que también es su principal arma de seducción de mujeres. Por lo tanto, esto no quiere decir que la bailaora esté bailando mejor o peor, es difícil establecerlo con certeza, pero sí se pretende que ella

---

<sup>14</sup> Debo aclarar que, sobre todo para los gitanos, el flamenco es un ámbito en el cual aparecen como hombres solteros. Sus mujeres se quedan en la casa mientras ellos salen a trabajar por las noches. En estos espacios se relacionan con mujeres 'payas' exclusivamente, y muchos de ellos se quitan el anillo de casamiento para estas ocasiones. Se observan continuas actitudes de seducción entre gitanos y 'payas' que forman parte habitual de las relaciones dentro de este campo. Muchas bailaoras acceden a ser amantes de los gitanos seducidas por el capital simbólico que los mismos poseen en relación al flamenco (el juego que todos están jugando y el cual todos creen que vale la pena jugar). Asimismo, para los gitanos, poseer amantes es bien visto y los valoriza dentro del grupo. Entre ellos comentan habitualmente en detalle las experiencias sexuales que tuvieron con tal o cual bailaora, y comparan sus apreciaciones.

Vemos entonces que la posibilidad de presionar o expandir los límites se da en la medida en que el conocimiento de las reglas de este arte sea cabal, y de alguna manera el arte en sí mismo, como el flamenco, propone esta búsqueda más allá de los límites. A este respecto, Mangifesta afirma que "atravesar las fronteras de lo conocido es un 'salto al vacío' lleno de incertidumbres e imprevisibles (...) que abre e inaugura a la posibilidad de un movimiento de creación e invención para no quedar alienados en el saber del Otro" (Mangifesta: F.R.:30). En palabras de Baudelaire, se trata de "ir hasta el fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo" (citado en op.cit.:31).

Este proceso se observa claramente en el surgimiento del flamenco. Los estilos personales de artistas innovadores, arriesgados y destacados combinados con la improvisación en general, imprimieron un sello en la conformación del flamenco durante su proceso de profesionalización, y también llevaron a la creación de semejante variedad de 'palos'. Incluso actualmente se le exige al artista ese grado de involucramiento que puede llevar al acto mismo de creación. Generalmente se deshecha la perfección y se pretende la 'autenticidad', que en este caso vendría a ser la expresión artística con una alta carga de la subjetividad del artista en la búsqueda de su propia superación.

### ***Las formas inmediatas***

Por otro lado, la diagramación de una actuación varía considerablemente de acuerdo al contexto. Es una de las *formas* que según la clasificación de Williams depende de las condiciones *inmediatas* de la práctica. En este caso propongo analizar los shows en tablaos, las fiestas privadas y los espectáculos teatrales, para observar cómo las diferentes relaciones sociales que se establecen en cada uno de estos espacios transforma la propuesta artística de manera sensible.

### *Los shows en tablaos*

En primer lugar propongo analizar el Restaurante *Avila*. El show comienza generalmente con un solo de guitarra acompañado por las palmas de alguna bailaora. Luego se suman el cante y una o dos bailaoras más al tablao. El primer baile que se hace son las sevillanas, a modo de presentación de las bailaoras. Este baile se hace en parejas, y si las bailaoras son impares se van alternando. Frecuentemente la última sevillana (son cuatro movimientos) la bailan todas juntas de frente al público. Luego se canta alguna rumba para presentar el cante y si el dueño lo indica, las bailaoras la interpretan por partes turnándose o solamente una todo el tema.

Suele hacerse a continuación un baile entero. En este punto es importante subrayar que el dueño del *Avila* inventó lo que se llama un '*baile picado*'. Esto quiere decir que el baile se divide en partes y que no lo baila una sola bailaora sino que cada parte la baila una diferente. Esto no existe en otros tablaos -salvo si ha sido coreografiado especialmente por las bailaoras-, ocurre solamente en *Avila* y se podría interpretar como una estrategia del dueño para generar movimientos y cambios continuos de los artistas para entretener al público. No siempre se hacen picados los bailes sino solamente cuando Miguel (el dueño) lo indica.

Otra variante es que una sola bailarina haga el baile entero y que las otras hagan unas '*patadas*' por tangos o por bulerías. Finalmente se baila otra rumba en la que se suele invitar al público a bailar siguiendo las indicaciones del dueño (él decide a quién se saca y a quién no. La regla general es sacar a bailar a las mujeres solamente, y a los hombres solo si es un invitado especial). Con esta rumba o con la repetición de las sevillanas, termina la primera parte.

De esta manera y con esta misma estructura básica que varía en función de la cantidad de artistas presentes y de la cantidad de público se repite el show una o dos veces más. Generalmente el show es más rico y extenso los fines de semana. Asimismo, si las entradas de los artistas son

pocas, estas se alargan y se agregan bailes y rumbas. Si hay algún cumpleaños se le canta al homenajeado y se lo saca a bailar.

En la segunda entrada aparece la pareja de gitanos en la guitarra y el cante, y las bailaoras pueden repetirse o cambiar, según lo disponga Miguel. Mientras se desarrolla el show el mozo y el dueño atraviesan frecuentemente el tablao con los platos de comida para las mesas o para dar indicaciones a los artistas sobre lo que deben hacer; si deben seguir bailando y qué bailes, si deben sacar a bailar al público una rumba o si deben terminar el show rápidamente.

De esta manera, un espacio que se muestra cordial y cálidamente ambientado, es en definitiva un lugar de trabajo que genera mucha tensión en los artistas ya que constantemente se ven sorprendidos por algún nuevo pedido. También al no haber una continuidad en la permanencia laboral de los artistas (sobre todo las bailaoras) no se pueden generar grupos estables de trabajo. Solamente la pareja de gitanos y dos o tres bailarinas poseen una estabilidad que les permite conocerse y relajarse en el momento del show, pero los demás deben acomodarse a las reglas del lugar en ese mismo momento.

En el plano artístico se debe subrayar la plena predisposición de los artistas a la improvisación. Generalmente nunca se sabe lo que se va a bailar y frecuentemente se debe crear algo en el momento. Nunca hay ensayos previos con los músicos que permitan establecer acuerdos sobre los bailes ya que no se sabe con qué músicos se va a bailar (si el primer guitarrista 'payo', o la pareja de gitanos). La única bailaora que puede armar bailes más o menos complejos es la principal o alguna otra estable del elenco, (ya que la permanencia a lo largo del tiempo en el mismo tablao y haciendo los mismos bailes les ha servido de ensayo). Sin embargo ella misma cuenta que es muy difícil cambiar de baile ya que los músicos no quieren ensayar y aprender cosas nuevas. (Entrevista a bailaora profesional, 40 años)



Las bailaoras secundarias son llamadas a último momento para ir a bailar, a menudo, horas antes del show, lo cual genera mucha incertidumbre. Frecuentemente bailan sevillanas y rumbas solamente, y alguna patada por tangos y por bulerías. Algunas veces el dueño les pide que bailen un fandango o una alegría, y deben improvisar en el momento si no la tenían preparada e incluso si tenían el baile armado deben restringirse a la estructura básica para poder ser acompañadas por los músicos.

Muchas veces se observa que las bailaoras se dan vuelta dándole la espalda al público de manera disimulada como parte del baile, para darles alguna señal a los músicos (que toquen con guitarra tapada, o que entre el cante). Todo esto le quita energía al baile ya que ninguno está relajado y seguro de lo que está haciendo y frecuentemente sucede que se producen desfasajes en el compás o desprolijidades en el baile. Asimismo genera mucha tensión entre los músicos y las bailaoras y atribuciones respectivas de la culpa por los errores en el baile o en el compás.

Sin embargo hay que subrayar que a partir de Ávila muchos artistas han comenzado a ser conocidos y reconocidos dentro del ambiente flamenco, ya que haber actuado allí y haber superado la prueba de este contexto lleno de códigos propios que a su vez se modifican con el transcurrir del tiempo; es un antecedente importante en sus carreras profesionales. Este restaurante es ya un espacio reconocido por su buen nivel de show flamenco y por su cocina española.

En cuanto a *Agua de Fuego*, existen condiciones similares pero también algunas diferencias que es importante remarcar. Si bien este espacio permitió a las bailaoras mostrar sus bailes enteros, sin que nadie les diga qué tienen que bailar o qué no, las posibilidades de ensayo con los músicos fue casi inexistente. El que generalmente conocía los bailes era el guitarrista 'payo', pero de todas formas siempre existió un margen de error muy amplio o de improvisación forzada por falta de un ensayo previo que permite ponerse de acuerdo en algunas cuestiones básicas. No dejó de ser un

espacio difícil y generador de fricciones, tensiones y malestares. De alguna manera el baile estaba subsumido a los músicos gitanos, a su estilo, a su velocidad y a su interpretación.

De todas formas, la entrada de las bailaoras en un espacio tradicionalmente ocupado por los gitanos no deja de ser un elemento importante dentro de las relaciones del campo que hay que tener presente. *Agua de Fuego* se transformó en un espacio de referencia del baile, y en el cual las bailaoras deseaban figurar, generando una gran competencia entre ellas. Tener la posibilidad de ser elegida y de bailar junto a los gitanos y en el espacio de los gitanos constituyó una instancia de legitimación muy importante en dos sentidos. Por un lado porque el nivel alcanzado en general por el baile le permitió ser admitido dentro del grupo gitano, y por otro, porque la persona que ocupó este lugar pasó a ser reconocida públicamente y dentro del campo del flamenco mismo.

Se puede observar entonces, que si bien los tablaos son lugares de funcionamiento relativamente similar, cada espacio recontextualiza la propuesta flamenca como una forma de hacer arte fuertemente vinculada a las formas de las relaciones sociales que allí se establecen. De esta manera las relaciones de poder que están en juego, ya sea la fuerte presión del dueño del tablao, o la falta de ensayos y del establecimiento de una relación artística estable entre los músicos y el baile, o la presión de los músicos por imponer su estilo, influyen de manera determinante en el desarrollo de determinada forma artística.

### *Las fiestas privadas*

En cuanto a las *Fiestas Privadas*, los relatos de los artistas hacen hincapié en la entera predisposición a la adaptación que se debe poseer en cada ocasión. En primer lugar se debe acatar el pedido del contratista. Incluso así, puede suceder que haya que quitar bailes, o que haya que hacer una entrada más a pedido del público. La dinámica del show depende en gran parte de la

recepción que el mismo tenga en el momento de la actuación. Veamos algunos ejemplos para ilustrar la arbitrariedad del éxito de estos eventos:

Veamos en principio el caso de el cumpleaños de una anciana inmigrante española a quien sus hijos decidieron agasajar con un show flamenco. La recepción fue muy pobre ya que se trataba de gente mayor que no se interesaba en absoluto por el flamenco, y por lo tanto los artistas tuvieron que acortar el show de manera drástica.

Sin embargo, relevé el caso de un cumpleaños de una pareja que sí era muy entusiasta del flamenco y que solía concurrir los fines de semana al restaurante *Avila* para ver el show. En esta ocasión los artistas debieron hacer una nueva entrada e improvisar bailes hasta que finalmente todos los invitados entusiasmados accedieron a bailar rumbas y llenaron la pista de baile.

En cuanto a los eventos, generalmente son fiestas empresariales en las que el show flamenco es totalmente accesorio y la gente transita sin prestarle atención. Hay ocasiones en que las bailaoras solamente deben vestirse y bailar un poco, con una grabación de fondo, entre los stands o las mesas para llamar la atención como un objeto exótico del encuentro.

### *Los espectáculos teatrales*

Los *espectáculos teatrales* poseen características muy diferentes. En ellos entra en juego la creación de una obra por los artistas que depende fundamentalmente de ellos.

Me interesa diferenciar especialmente los espectáculos que son llevados a cabo por una bailaora acompañada por sus alumnas avanzadas de los espectáculos que son generados, codirigidos y co-coreografiados por compañeras de un mismo nivel profesional. Para esto propongo analizar dos obras serias que son muy diferentes entre sí y que sintetizan de alguna manera las tendencias presentes en el flamenco de estos últimos años.

## Las Lorquianas



Las Lorquianas fue un espectáculo que se estrenó tres veces en el Centro Cultural Recoleta, bajo la dirección de Adele Taormina. Este grupo estaba integrado por aproximadamente catorce bailaoras de un excelente nivel profesional, una actriz con nociones de flamenco, un bailar y tres músicos (un cantaor y percusionista, un segundo cantaor y una guitarra).

Como su nombre lo indica, el argumento de esta obra estaba basado en escritos de García Lorca. Se representaban así imágenes, cuadros, que referían a *Bodas de Sangre*, y a *La casa de Bernarda Alba*. No se representaban íntegramente las obras, sino que aparecían los personajes individuales centrales y los conflictos que se planteaban entre ellos, así como el pueblo (representado por todas las bailaoras) que finalmente imponía la norma, la ley, y el destierro o la muerte.

Una característica central de esta obra es que la directora le dio la forma, la estética, y la propuesta en general, pero el contenido fue aportado por las bailaoras. En otras palabras, si bien los cuadros escénicos estaban planteados por la dirección, las coreografías individuales fueron personales, y las grupales se hicieron por dos o tres bailaoras con el apoyo del resto y la mirada de la directora.

Como consecuencia se podían observar múltiples estilos dentro de la obra. Si bien había una estética que unía la obra y le daba consistencia, cada una de las bailaoras al armar su propia coreografía aparecía como única e irrepetible. Se respetaron mucho las individualidades, lo que a mi parecer enriqueció notablemente la propuesta.

Incluso a través del vestuario, si bien había una indicación desde la dirección sobre los colores y el estilo general que se debía usar (colores oscuros y pocos volados, lo más sencillo y austero posible), cada bailaora utilizó el vestuario del que disponía, se intercambiaron polleras y camisas, y se hicieron vestidos de acuerdo a su propio gusto. Cada mujer del pueblo era diferente a la otra, no había dos iguales. Asimismo los peinados eran todos diferentes y en general se usaba el cabello suelto sin adornos de peinetas ni flores.

Se conservó el tono de tragedia de la propuesta, pero se respetó especialmente la individualidad de cada bailaora. En este sentido, también las bailaoras que no tenían un rol principal tuvieron su parte de baile individual, ya sea en la fiesta del pueblo ya sea en el final por bulerías. Ninguna dejó de tener protagonismo ya que todas tuvieron su oportunidad de mostrar su vivencia y su manera personal de interpretar el flamenco.

Debo subrayar que tanto la directora como la actriz, las bailaoras y el bailar formaban parte de la producción. Todos invirtieron en la obra para que esta pudiese ser llevada a cabo. Se formó una cooperativa en la que todos cobraban por igual, no hubo siquiera puntajes más altos para las bailaoras centrales ni para la directora.

En líneas generales se puede observar que hubo una ideología igualitaria de base en la organización a través de la cual se les exigía a todos su colaboración y a la vez permitía que todos opinen. Si bien fue una forma de trabajo muy enriquecedora, no dejó de haber múltiples conflictos hacia adentro, dichos y contradichos en la disputa por el poder y la decisión final.

Todas las bailaoras poseían un nivel y una formación similar y ya habían sido directoras de sus propios espectáculos, lo cual hacía que discutiesen con igual legitimidad, y que fuese difícil dirimir cuál tenía razón o no, o simplemente qué convenía hacer. En este sentido el punto fundamental es que la directora supo mantener su lugar y fue respetada, a veces a desgano, pero mantuvo el poder de tomar la decisión final en los puntos de conflicto entre las bailaoras (como por

ejemplo si había que poner una bailaora en reemplazo de otra). La directora tenía la última palabra ya que había convocado a todas las bailaoras y la idea original era suya.

Por otro lado, muchas bailaoras enemistadas entre sí dejaron de lado sus prejuicios para que la obra pudiese ser concretada. Incluso se llegaron a establecer alianzas en las que la directora daba determinadas indicaciones pero finalmente las bailaoras decidían hacer lo que a ellas les parecía. Con esto quiero resaltar que esta obra fue un espacio de fuertes disputas internas que pusieron a menudo en juego su continuidad. Fue un esfuerzo colectivo, en el que se dejaron de lado aspiraciones personales frente a la posibilidad de que *Las Lorquianas* pudiese existir.

En cuanto a los músicos, su participación fue significativamente menor. Se limitaron a acceder a unos pocos ensayos y a cobrar su dinero al terminar el ciclo. El guitarrista colaboró especialmente en la composición de la música pero siempre restringiéndose a las decisiones tomadas desde el baile en cuanto a los 'palos' flamencos que se debían interpretar.

En el momento de la actuación surgieron conflictos con frecuencia a raíz de varios aspectos. En principio porque en el baile grupal era difícil sostener el compás lo cual significaba que por momentos se produjeran fuertes desfasajes con la música que, unas veces más rápido que otras, eran resueltos. Además, porque los músicos no se acordaban durante la función qué era lo que seguía, qué bailes debían tocar y qué letras debían cantar. En estos momentos dependía de la cantidad de bailaoras en escena. Si era una sola es más sencillo improvisar o mediante una mirada al guitarrista retomar el baile, pero grupalmente llegaba a producir momentos de desconcierto en los que generalmente una bailaora tomaba una decisión y todo el grupo la seguía, pero no siempre era sencillo retomar el orden.

Estos hechos producían mucha tensión y frecuentes discusiones con los músicos sobre quién había tenido la culpa del error o desfasaje. De todas maneras debo destacar que estas peleas se daban con el guitarrista 'payo', y no con los cantaores gitanos, ya que siempre existía la

posibilidad de que si los gitanos se enojaban podían no venir a la siguiente función, por lo cual tenían que tener mucho cuidado en no romper la relación.

En una ocasión una de las bailaoras dijo que nunca más iba a bailar porque "así no se puede, si no hay ensayos como la gente yo no salgo más a hacer papelones frente al público". Había semanas en las que no se volvía a ensayar de una función a la otra con los músicos, lo cual generaba una sensación de incertidumbre en que no se sabía lo que podía llegar a suceder durante la actuación. Frecuentemente esta situación se daba después del estreno, momento a partir del cual todos se relajaban y se perdía la continuidad en el trabajo.

En cuanto a la perspectiva económica, todos los riesgos eran asumidos por la cooperativa. En lo personal, cada uno se hizo cargo de los costos del maquillaje y del vestuario. En lo grupal, se debieron afrontar los costos de la publicidad, de la escenografía, del alquiler de la sala de ensayo, del porcentaje que le correspondía al Centro Cultura, del que le correspondía a la asociación de actores y de músicos, y del contrato de los músicos. De esta manera, en un ciclo de cinco funciones, se les pagaron \$1400 a los músicos (\$500, \$500 y \$400 respectivamente), mientras que los integrantes de la cooperativa ganaron aproximadamente \$12 cada uno. Para la producción seguir adelante con esta obra significó seguir perdiendo dinero.

Se puede claramente observar que *Las Lorquianas* no fue estrenada tres veces por los réditos económicos que conllevaba, sino por la posibilidad de hacer algo diferente y de calidad artística dentro de lo que generalmente se venía haciendo en el flamenco local. Por lo tanto, este factor no ayudó a que las peleas internas fuesen olvidadas. Esta obra significó un gran esfuerzo artístico y económico que al no ser compensado produjo un fuerte desgaste de los artistas y de las relaciones entre ellos.

## Se Ve Flamenco



Esta obra posee características radicalmente diferentes a *Las Lorquianas*. Estaba integrada por trece bailaoras y un bailar, y dos encargados de la difusión y de la organización interna. Se presentó un ciclo en el Centro Cultural Recoleta y dos ciclos en el Centro Cultural Borges.

La propuesta no incluía músicos en vivo sino que se bailaba con grabación, era un espectáculo de baile exclusivamente. Asimismo, no había ningún argumento sino que se trataba de un recorrido por gran cantidad de 'palos' flamencos de fácil acceso al público.

La dirección general estaba a cargo de Alicia Fiuri y de Néstor Spada, quienes eran los bailaores principales y quienes montaron la totalidad de las coreografías y eligieron los temas musicales. El grupo de bailaoras estaba constituido en su mayor parte por alumnas o ex-alumnas de ambos, sobre todo de Alicia, teniendo algunas mayor experiencia profesional que otras que jamás habían bailado en un teatro.

La estética que regía toda la obra era muy similar a la del ballet clásico, en la que hay una sola bailarina principal que ocupa el centro del escenario, acompañada por el ballet el cual sostiene la primacía de la primera bailarina gracias a su uniformidad. Para la dirección la profesionalidad estaba dada por la prolijidad. De esta manera se compraron para toda la compañía medias, bombachas, esmalte para uñas, rouge para los labios, aros y flores para el pelo, todos iguales, como elementos unificadores. Asimismo el vestuario fue hecho por la misma modista para casi todas (una se lo hizo ella misma para abaratar costos, ya que el vestuario corría por cuenta de las bailaoras). El vestuario de la bailaora principal era similar, pero siempre con alguna pequeña diferencia que la



distinguía del resto. A lo largo de la obra había cuatro cambios de vestuario, por lo que también formaba parte del recorrido por el flamenco la continua aparición de nuevos colores y estilos en la vestimenta.

La organización interna era muy estricta. Cada semana se les entregaba la lista de los horarios de ensayos a las bailaoras incluyendo los elementos que debían llevar (zapatos, abanicos y pollera<sup>12</sup>) y cualquier problema o consulta se podía hacer solamente con los organizadores y no con los directores. De esta manera se cortó un diálogo fundamental entre el ballet y la dirección. Debían discernir a qué parte de los integrantes se les podía hacer una u otra pregunta. Regularmente se efectuaban reuniones en las que se les indicaba a las bailaoras su responsabilidad como integrantes de este grupo de llegar a horario a los ensayos y de la necesidad de tomar una actitud seria con respecto a los mismos. De esta manera se concebía la profesionalidad.

La decisión de no incluir a los músicos fue puramente económica. Todos eran conscientes de la pérdida cualitativa que ello significaba, y por ello hacían tanto énfasis en la prolijidad y en la uniformidad: allí residía su valor artístico. Efectivamente, el espectáculo mostraba todas estas preocupaciones. Incluso al ser una sola persona la que montó casi la totalidad de las coreografías, se notaba en cada una de ellas el sello personal del estilo de la directora. La individualidad de las bailaoras prácticamente desaparecía frente a la fuerte homogeneización que se buscaba desde la dirección. Había bailes que se interpretaban de a dos, en los cuales se hacían más visibles las características personales de cada una, aunque las coreografías no les pertenecían. Hacia el final de la obra cada bailaora ejecutaba uno o dos minutos de baile por bulerías, y había dos o tres casos en que ellas mismas habían montado sus pasos.

---

<sup>12</sup> Frecuentemente se utilizan pantalones o calzas en los ensayos de flamenco, sin la pollera, ya que se pueden ver mejor los pies, las posiciones de las piernas y las posturas de la cadera. En este caso se les hizo comprender a las bailaoras que no podían ensayar sin la pollera ya que se pretendía homogeneizar los movimientos de la falda como parte de la uniformidad general que se buscaba en la obra.

El saludo era discriminado, es decir que las bailarinas pasaban de a una a saludar al público, midiéndose de esta manera la cantidad de aplausos que cada una recibía, lo cual también es un elemento típico del ballet clásico.

En el plano económico, si bien las bailarinas pagaron sus vestuarios, las ganancias superaron ampliamente los costos. Al no haber músicos en vivo, el gran peso económico que ello significa fue evitado. El reparto del dinero se hacía de acuerdo a puntajes establecidos por la dirección, recibiendo ellos más ganancias que el resto de los integrantes, al considerar que su labor y responsabilidad era mayor que la de los demás. Al final de cada ciclo se entregaban las planillas a cada uno dando constancia de los costos, de las ganancias y de las cuentas que se habían efectuado.

Esta obra cerró sus ciclos por decisión a nivel de la dirección por conveniencia profesional, ya que pretendían continuar en el Centro Cultural Borges, pero sin el resto de los artistas. Si bien en principio se había contratado a las bailarinas por varios ciclos más, se cerraron las funciones sin demasiada explicación.

En conclusión se puede observar, comparando estas dos obras, que de acuerdo a los integrantes y a la propuesta artística, las maneras de relacionarse, de trabajar y de organizarse son muy diferentes. Me interesa subrayar sobre todo el cambio que produce en la propuesta artística en sí misma la opción entre el nucleamiento de bailarinas profesionales frente a la convocatoria de un grupo de alumnos o de ex-alumnos avanzados, por la profesora. La riqueza de la oferta artística del primero es notable en relación con el segundo. En el segundo caso aparece una uniformidad de fondo ya que la misma persona, por más creativa que sea, no puede abarcar más estilos que el suyo propio, y de esta manera transmite su perspectiva, la única, de cómo deben ser interpretados los

bailes. La apropiación personal de los bailes por las bailaoras es casi inexistente, ya que no son suyos, y de esta manera se pueden hacer pasos y pasos sin que estos sean bailados, maquinalmente. Para apropiarse de una coreografía tiene que existir la posibilidad de poder cambiarla y adaptarla a uno mismo.

Por otro lado, la decisión de incluir a los músicos es otro factor importante que establece una diferencia. Si bien las relaciones con los mismos es compleja y difícil de sobrellevar, también es cierto que en el momento de la actuación se suman inspiraciones que complejizan cada función haciendo cada una distinta de la anterior. Asimismo, trabajar con músicos permite que se vayan efectuando cambios y correcciones a medida que la obra y los artistas maduran. Según los comentarios de las bailaoras, no se llega al mismo grado de compenetración con músicos en vivo tocando que con un CD. La grabación homogeneiza cada función, y el ciclo en su totalidad: vacía de inspiración al baile. De alguna manera enfría la actuación o, lo que es lo mismo, dificulta la ambientación de la misma en el sentido de generar una apropiación del espacio y de despertar la atención de los espectadores, crear un ambiente.

Siguiendo la propuesta de Williams, pretendo subrayar cómo la diferencia organizativa de estas dos obras se vio plasmada en las obras mismas. Me interesa destacar las orientaciones ideológicas específicas que transmiten estas dos formas de organización y de puesta en escena.

Por un lado tenemos una asociación de artistas más compleja y con continuas disputas internas por el poder, pero igualitaria. Todos participan y todos son responsables por la realización de la obra. En el montaje se reflejaba esta co-participación. No existía un lugar central definido sino que había varias bailaoras solistas y todo el elenco tenía un rol fundamental en cada una de sus

apariciones. Como se dijo anteriormente, cada bailaora mantuvo su individualidad y era prácticamente irremplazable.

Por otro lado se plantea una organización diferencial, en que aparecen jerarquías tanto en el diálogo interno como en la actuación misma. La estructura típica del ballet clásico tomada en esta obra reproduce escalafones, niveles de participación y de actuación. Este segundo tipo de organización se observa frecuentemente en las obras que son dirigidas por un maestro que baila junto con sus alumnos. El lugar central está dado tanto espacial como temporalmente en la actuación (los bailes más largos y complejos son interpretados por la bailaora principal), y no siempre por la calidad artística de la intérprete. A la vez se lo refuerza por la homogénea pero nunca auténtica copia del original -la bailaora principal, maestra y directora- llevada a cabo por el grupo. En cierta forma, este tipo de organización facilita el trabajo, ya que las decisiones las toma una sola persona, o a lo sumo dos, pero no hay posibilidad de réplica ya que los roles están demarcados de antemano.

### **La Producción**

En este apartado propongo analizar los diferentes mecanismos de producción y de reproducción que se ponen en marcha en el flamenco local. Si bien serán analizados por separado, coincido con Williams en que uno y otro están íntimamente imbricados. La producción afecta a los mecanismos de reproducción así como la reproducción influye en que se den determinadas formas de producción. Por lo tanto, "(...)debemos estar siempre preparados para hablar de producción y reproducción, más que de reproducción exclusivamente. (...) debemos insistir en que los órdenes sociales y los órdenes culturales deben considerarse como activamente construidos: activa y continuamente (...)." (Williams:1981:187)

crea que sí. Para las bailaoras, el hecho de que un gitano les halague su baile es una fuente de regocijo, ya que ellos son el principal referente del flamenco aquí en Buenos Aires. En este sentido, como se observa en la entrevista, las bailaoras que son contratadas por los músicos no siempre poseen la calidad artística necesaria pero sí poseen las cualidades físicas que a ellos les gustan.

Es importante subrayar que en esta situación se observa claramente que existe una lógica de las actividades artísticas que está profundamente vinculada a marcas étnicas y de género. Como se aclaró anteriormente, el campo del flamenco local posee divisiones internas claramente definidas étnica y genéricamente. Si bien no son los ejes centrales que se han tomado para este trabajo de investigación, entran en juego continuamente produciendo tensión en las relaciones de producción que se establecen en este ámbito, por lo que no es posible dejarlas de lado ya que constituyen elementos constitutivos de las relaciones de fuerza que se dan dentro del campo.

Continuando con el análisis, se puede reflexionar entonces que si el armado de shows y espectáculos no es la fuente principal de ingresos de las bailaoras, ¿por qué se invierte entonces tanto esfuerzo en los mismos? Como se vio en la entrevista, por el afán de trabajar, y porque si se hace flamenco es también para bailarlo frente a una audiencia. Pero también, porque es un espacio donde se generan otros tipos de capital que no es el estrictamente económico, aunque de manera indirecta también puede llegar a serlo. El trabajar, mostrarse y ser visto es un generador de adeptos, alumnos y futuros contratos. Mostrarse es publicitarse e indirectamente genera una fuente de ingresos:

*"(...) Lo que pasa es que, por ejemplo, bailar en un lugar, bueno, acá en Buenos Aires no hay tantos. Hay varios, por suerte, pero no hay tantos. Entonces uno se tiene que ir rebuscando, digamos las maneras de poder mostrar. Ya sea en un tablao. O si no te contratan,*

*no te llaman para bailar, bueno, formar alguna cosa en un teatro, hacer algo, hacer tu publicidad, qué sé yo, y mostrarlo en un teatro, porque ... es lo que de repente no te da dinero, pero es lo que te da otra cosa que es mostrarte, que es muy importante. Entonces eso es súper difícil porque hay muchas cosas que tense que hacer a pulmón yyyh bancarte un teatro... Bancar un montón de cosas. A nivel guita, por ejemplo, ehh bueno, si tense la suerte de conseguir un lugar que vas a porcentaje, que no tense que pagar un fijo en un teatro, bueno genial, pero si tense un fijo, siempre tense un fijo, que es tu publicidad, tu producción, tu prensa, sacarte las fotos, todo eso lo pagás... hacerte el vestido Pagarle a los músicos, porque a vos, a los músicos, no te van a porcentaje en tu espectáculo. No somos tan maravillosas que ellos se mueren por bailar con nosotros.. por tocarnos para que nosotros bailemos. O por ahí somos muy maravillosos pero como hay pocos músicos..."(Bailaora profesional, 39 años)*

De esta manera se observa un vínculo particular entre músicos y bailarinas como consecuencia de un problema coyuntural : son escasos los buenos músicos de flamenco y sobre todo son muy pocos los cantaores. Esto implica una alta demanda de los mismos y les confiere un espacio único de poder : los hombres que se dedican al flamenco (músicos en general, tanto gitanos como no-gitanos) detentan una posibilidad de elección que no poseen las mujeres.

En este sentido se podría pensar si las bailaoras - si bien siguiendo a Williams se encuentran en una organización del tipo del *Artesanado* (con respecto a sí mismas)-, no constituirían una especie de intermediario *distribuidor* de los músicos. Según Williams, este sería el primer momento del *Post-Artesanado*, en el cual "(...) el productor no vende su obra directamente, sino a un *intermediario distribuidor*, que entonces se convierte de hecho, en la mayoría de los casos, en la persona que da empleo aunque sea con frecuencia de manera ocasional." (Williams : 1981:42). Son de hecho las bailaoras quienes dan empleo a los músicos de manera ocasional, más allá de

proveérselo a sí mismas cada vez que organizan una actuación en público, son las que generan las fuentes de trabajo y se ocupan de todo el proceso de producción que ello implica.

Por otro lado, si se piensa en la organización de los cursos que dictan maestros que vienen de España, no existe ningún agente empresarial especializado que la lleve a cabo. Son los maestros mismos quienes los organizan desde fuera, como es el caso de 'La China', o bien son contratados por alguna bailaora o grupo de bailaoras locales que corren todo el riesgo económico que significa una empresa de este tipo.<sup>15</sup>

Incluso, en los cursos dados por profesores españoles las bailaoras deben pagar aparte el acompañamiento de la guitarra, teniendo en cuenta que también el guitarrista obtiene mucha información al participar de estos cursos. Asimismo, cuando las bailaoras quieren repasar posteriormente lo aprendido en dichos cursos deben también abonar la hora de trabajo del guitarrista que estuvo en el curso y conoce el montaje musical de los bailes.

Este estado de las relaciones diferenciadas claramente por el género, por el grupo étnico y por el rol que se desempeña en el flamenco, complejiza el ya atípico cuadro del flamenco en Buenos Aires, y da cuenta del papel de la mujer como agente propagador, articulador, y emprendedor de este arte.

A modo de conclusión, es difícil pensar en una continuidad y en un crecimiento estable de este arte en Buenos Aires cuando cada evento se transforma en una empresa riesgosa. El contexto socioeconómico y cultural debe ser estable para que esto suceda, interrumpiéndose el proceso cada vez que hay crisis.

---

<sup>15</sup> Un caso extremo de esta situación fue vivido por una bailaora quien trajo un grupo de artistas y sucedió que uno de ellos murió en escena. Esta bailaora tuvo que hacerse cargo del costo que significaron la internación y el traslado del cuerpo. Se hizo una colecta entre los artistas para ayudarla, pero no dejó de ser un fuerte golpe para la responsable de toda la empresa.

### ***Vivir del flamenco***

Para las bailaoras la principal fuente de trabajo remunerado son las clases. De esta manera les conviene que se difunda el flamenco y surjan nuevos alumnos entusiastas que quieran introducirse en el mismo. Es también por esta razón que las salas de ensayo son ocupadas principalmente por las bailaoras y que ellas mismas posean salas para dar clases en sus propias casas, convirtiéndose en su fuente de ingresos primordial.

En este sentido, en los últimos años se han generalizado las 'muestras de fin de año' de las profesoras. En estos eventos se organizan espectáculos para que bailen principalmente los alumnos y ocasionalmente la maestra. Forman parte de la estrategia de difusión tanto del flamenco como de la labor realizada por la bailaora como maestra. Si sus alumnos tienen un buen nivel de formación, posiblemente se difunda esta información y más alumnos tomen clases con la profesora en cuestión. Asimismo, la inclusión de los alumnos avanzados en espectáculos de mayor nivel profesional publicita también la capacidad de la bailaora como maestra.

En cuanto al toque, la situación es intermedia respecto del baile y del cante. Por un lado, los guitarristas reconocidos profesionalmente no tocan a porcentaje. Los músicos mantienen un cachet fijo que puede variar de acuerdo a las circunstancias -si es un espectáculo o un show, y el grado de continuidad del mismo-, pero que se mantiene prácticamente igual en todos los artistas. Existe un acuerdo tácito entre los guitarristas por medio del cual no se trabaja por menos de determinada cantidad de dinero. Esta situación se puede sostener gracias a que -como ya hemos visto- son muy escasos los buenos guitarristas y de alguna manera siempre se recurre a ellos.

Otras fuentes de ingreso de los guitarristas son las clases. Al igual que para las bailaoras las clases de baile, las clases de toque constituyen una fuente importante de ingresos para los guitarristas en la mayoría de los casos, ya que otorgan cierta estabilidad. También las clases de



baile son un punto central para el trabajo de los guitarristas ya que cobran la hora de acompañamiento y a continuación son contratados por las bailaoras para bailar estos bailes.

En el caso del cante, la situación es diferente ya que los cantaores no dan clases y participan excepcionalmente como acompañamiento en otras clases. Para los shows o fiestas privadas los cantaores difícilmente ensayan más de dos veces. Para espectáculos más importantes es posible que accedan a ensayar en mas ocasiones. En las prácticas habituales se contrata solamente al guitarrista para que acompañe, y al cante se lo convoca casi exclusivamente para la preparación de algún show o espectáculo.

De esta manera, se puede comprobar que la fuente laboral más importante de los cantaores son las actuaciones frente al público, ya sea en tablaos, teatros o fiestas privadas. Su exclusividad como cantaores les asegura trabajo constante. Suelen tener una o dos funciones seguidas los fines de semana, a veces tres.

Asimismo, poseen el privilegio de no aceptar algún trabajo si no están de acuerdo con el cachet fijado, presionando de esta manera a la producción, ya que es muy difícil reemplazarlos. En la misma situación, ninguna bailaora rechazaría un trabajo ya que sería la pérdida de una oportunidad única al ser fácilmente reemplazada por otra.

Concluyendo, se puede observar que las relaciones de producción dentro del campo del flamenco local poseen características específicas que favorecen diferencialmente a los agentes involucrados. De esta manera se puede poseer una aproximación a las tensiones que se dan dentro de este ámbito como consecuencia de las relaciones de fuerza que se generan a partir de la distribución desigual del capital en juego, lo que otorga un mayor poder de elección y de decisión a determinados sectores. Como ya vimos reiteradas veces, estos sectores se dividen entre música

(cante y toque) y baile; entre hombres y mujeres; y entre gitanos y payos. A su vez estas divisiones se mezclan y entrecruzan constantemente configurando así un complejo cuadro de interrelaciones que constituye el campo del flamenco local.

### **Reproducción: la producción de un habitus**

Me interesa en este apartado subrayar la ya expuesta relación entre *habitus*, -como lo social internalizado-, y *campo*, -o lo social hecho cosas. En el campo del flamenco se dan determinadas relaciones de fuerza entre posiciones que se constituyen, perpetúan o modifican en relación a su proceso de reproducción. En palabras de Bourdieu: "...[el habitus es] producto de la interiorización de los principios de una arbitrariedad cultural *capaz de perpetuarse* una vez terminada la acción pedagógica y, de este modo, *perpetuar en las prácticas* los principios de la arbitrariedad interiorizada." (Bourdieu, P.; Passeron, J. C.: 1977: 72. El subrayado es mío).

El *habitus* es, por un lado, objetivación o resultado de condiciones objetivas y, por otro, es *capital*, principio a partir del cual el agente define su acción en las nuevas situaciones que se le presentan, según las representaciones que tiene de las mismas. En este sentido, puede decirse que *habitus* es a la vez posibilidad de invención y necesidad, recurso y limitación. Partiendo de esta base conceptual, me interesa caracterizar dentro del campo del flamenco las diferentes estrategias de reproducción que se utilizan y cómo estas conforman un ámbito en el cual impera una lógica particular de funcionamiento.

Se pueden identificar diferentes espacios a través de los cuales el flamenco se reproduce y se expande como las clases, el ámbito familiar, los tablaos, los videos y CD's, etc. En cada uno de los elementos de la tríada que compone este arte, -el baile, el toque y el cante-, el espacio de reproducción es diferente y aunque participen de todos ellos, la primacía de alguno u otro ámbito los va a caracterizar. Estos espacios son diferentes en cuanto a los mecanismos de transmisión que

utilizan y a su grado de sistematización. En consecuencia estos mecanismos afectarán claramente la conformación de los tres elementos básicos del flamenco y les otorgarán diferencias en cuanto al volumen y a la calidad de capital cultural acumulado, influyendo en su posicionamiento relativo dentro de la estructura del campo.

Asimismo, para llevar adelante el análisis tomo a Williams, que destaca el proceso de formación como un elemento primordial en la reproducción: "Es, pues, razonable hablar, en un nivel, del *proceso educativo general* como de una *forma clave de reproducción cultural*, que puede estar vinculada a la reproducción más general de las relaciones sociales existentes, la cual está asegurada por la existencia y autoprolongación de la propiedad y otras relaciones económicas (...)". (Williams: 1981: 174. El subrayado es mío). De esta manera propongo analizar el *proceso educativo* en el flamenco local a través de la reflexión sobre el mismo en sus tres elementos básicos constitutivos.

### *El Baile*

El espacio central de reproducción del baile son las clases en salas de alquiler, institutos, centros culturales y talleres. Asimismo, ha mantenido una creciente comunicación con maestros españoles, tanto a través de cursillos impartidos por los mismos en Buenos Aires, como viajando a España a tomar clases.

Históricamente el baile es el que ha ocupado las academias y el que ha sistematizado su transmisión. En consecuencia, su desarrollo técnico e interpretativo en la última década ha sido muy importante, así como su difusión y el alto número de alumnos que se suman cada año. Una de las bailaoras entrevistadas aclara muy bien este aspecto:

"Porque cada vez que viene alguien de afuera vamos, si podemos, ¿no? pagar el curso, vamos a tomar la clase y seguimos aprendiendo y también uno es un poquito

autodidacta acá. Porque estamos súper lejos y tenemos que ver muchos videos, captarle esa esencia, entonces es muy difícil. Pero no es imposible (...)." (Bailaora profesional, 33 años).

Para las bailaoras profesionales que han llegado a un tope y se encuentran en un nivel similar al de sus compañeras la única posibilidad de seguir creciendo artísticamente es a través de estos cursos con maestros españoles complementados con una ardua labor autodidáctica a través de videos y ensayos en los que frecuentemente se filma las nuevas coreografías aprendidas.

Cabe destacar que los maestros españoles no permiten filmar los cursos, exceptuando a uno o dos que sí lo han permitido. De esta manera, se complejiza la memorización de la nueva información adquirida. Son largas coreografías o pedazos sueltos de coreografías que deben ser aprendidas en muy corto tiempo. Frecuentemente se graba el zapateo en las clases (eso sí está permitido), pero se pierde gran parte de la información ya que solo se retiene el sonido sin el movimiento.

Otra estrategia para memorizar y retener las coreografías es enseñarlas a los alumnos. Generalmente las bailaoras que han tomado un curso con algún maestro español, enseñan rápidamente lo recién aprendido para fijarlo tanto en ellas mismas como en sus alumnos. Sin embargo debo destacar que las coreografías son un bien altamente cotizado. Algunas bailaoras que llegan de España se las 'venden' a sus compañeras o las intercambian por otras, intercambiando de esta manera el capital cultural adquirido. Asimismo, las coreografías de algunos 'palos' flamencos mas complejos son mas requeridas que otras mas comúnmente bailadas, por lo que su intercambio es menor y las bailaoras se las reservan como una propiedad muy valorada.

Por otro lado, los Tablaos son también lugares importantes de formación. Una vez que la bailaora adquirió cierto nivel, es importante que empiece a bailar frente al público ya que no es lo mismo practicar en una sala frente al espejo, que bailar frente a una audiencia. De esta manera comienzan a adquirir soltura, seguridad y un estilo personal en la ejecución de los bailes. Asimismo, allí se comienza a trabajar de forma continua conjuntamente con los músicos, lo cual no es sencillo ya que como vimos anteriormente, es necesario establecer una fuerte interacción con los mismos en escena para llevar adelante una actuación. Los tablaos, espectáculos y fiestas privadas (estas en menor medida) funcionan como lugares importantes de sociabilización, de puesta a prueba y de concreción de lo que se hace en las salas de ensayo. Como lo manifiesta la entrevistada, no existen fórmulas para comenzar a bailar en un tablao, pero es un paso importante que la bailaora debe dar para continuar con su formación y su inserción dentro del campo. Bailar frente al público es necesario para 'profesionalizarse'.

*"A veces, por ejemplo, cómo se da, es que vos por ejemplo conocés a un guitarrista o, no sé, empezás a ensayar con guitarra yyyh, bueno, desde el estudio digo, ¿no? desde el estudio sabiendo dónde se tiene que empezar a cantar, cómo se conoce, como se estudia el armado de un baile y hasta de muchos bailes y de un show. Básicamente un baile que es nuestra responsabilidad. Bailás en un tablao, tu responsabilidad es tu baile, ¿no?" (Bailaora profesional, 39 años)*

Finalmente, es también a través de la exposición frente a un público lo que difunde el flamenco y genera nuevos adeptos que se formarán para seguir reproduciendo este arte:

*"(...) Porque la gente que supuestamente va a tomar clases con vos te quiere ver. No quiere verte solamente en la sala de ensayos dando clases. Alguna vez te tiene que ver." (bailaora profesional, 39 años)*

A todo esto se le suma el estudio mediante videos y CD's de 'Solo Compás'.<sup>16</sup> En cuanto al ámbito familiar, son pocos los casos en que el aprendizaje del baile se haya dado de esta manera. Sin embargo, actualmente este tipo de reproducción no es suficiente, porque el grado de desarrollo que ha tenido el baile requiere una formación mucho más amplia en academias, en institutos o con profesionales de la danza. Incluso la competencia que existe actualmente en el baile presiona para seguir tomando clases y formarse continuamente.

### *El toque*

La reproducción de la guitarra recorre caminos más personales y difíciles de seguir. Todos los mecanismos que vimos en el baile se repiten, pero de manera más difusa. El estudio de la guitarra flamenca posee asimismo varias aristas. No es lo mismo tocar solos de guitarra que acompañar al cante o seguir al baile. Estos últimos aspectos son más complejos ya que se lo debe practicar junto a otros artistas.

En el caso de Héctor Romero, tocaba folklore y luego comenzó a tomar clases con André Batista. A continuación fue convocado por un guitarrista flamenco pero para tocar la percusión, y luego trabajó con el grupo *Los Tarantos* como bajista. Su formación fue muy ecléctica y su inserción en el flamenco se dio de manera marginal hasta llegar a ocupar un lugar central como guitarrista. Sin embargo Romero comenta que "los gitanos tienen un compás único, fueron mi referente más importante". (Entrevista a Héctor Romero, guitarrista profesional). De esta manera se puede observar que 'el estar allí' participando y sobre todo observando y aprendiendo continuamente es una de las formas de reproducción más importantes del toque flamenco.

---

<sup>16</sup> Estos discos están hechos especialmente para estudiar el compás y el armado de los bailes. Poseen ejemplos de cada baile con el sonido del taconeo y luego el compás solamente repitiéndose durante largo rato, que sirve para ensayar sin necesidad de alguien que haga palmas.

Por otro lado, las clases de guitarra son siempre individuales y particularmente costosas, por lo que se toman pocas y se estudia individualmente lo aprendido. El toque requiere en principio una técnica bien asentada que se logra a través de la práctica constante, y lo que no es menos importante, una participación con los otros artistas como referentes del acompañamiento. En el caso de los gitanos, ellos aprendieron a tocar en su ámbito familiar la base fundamental del flamenco y el acompañamiento del cante. El acompañamiento del baile se ha ido perfeccionando sobre todo a través de la preparación de shows y espectáculos en los que se los impulsó para que comiencen a tocar nuevos 'palos'.

En suma, actualmente los guitarristas 'payos' son los más requeridos para el acompañamiento del baile, ya que los gitanos, si bien lo pueden hacer, no poseen la formación necesaria como para insertar todos los arreglos musicales que los grandes bailes actualmente exigen. Son los guitarristas 'payos' los que acuden a los cursos de baile impartidos por españoles a tocar la guitarra. De esta manera se van formando al aprender paralelamente con las bailaoras los nuevos bailes que montan los maestros. Este aprendizaje conjunto los hace más aptos para trabajar posteriormente en espectáculos en los que el peso más fuerte está puesto en el baile, ya que el trabajo de montaje previo se encuentra facilitado y solamente se deben hacer algunos pequeños arreglos o modificaciones para esa obra específica.

De los guitarristas que conocí personalmente, solo uno viajó a España a tomar cursos y a comprar material didáctico. No es lo habitual viajar, aunque la nueva generación de guitarristas jóvenes se lo propone como una meta.

En cuanto al ámbito familiar, como ya vimos es decisivo en el grupo de gitanos, pero en los 'payos' se manifiesta como el ambiente en el cual surgió la afición, aunque la formación debe darse fuera, en las clases de guitarra y de baile, y en los tablaos.

La reproducción del toque es, en conclusión, fundamentalmente autodidacta. Generalmente los guitarristas poseen una formación previa en otros géneros, -ya sea la guitarra clásica o el folklore en academias o de forma autodidacta-, antes de incursionar en el flamenco. Según Romero, él es ante todo músico más allá de dedicarse al flamenco.

De esta forma se explica en parte la escasez de buenos guitarristas. Su formación ecléctica y poco sistematizada dificulta la existencia de una difusión y reproducción más amplia. En esta situación cabría preguntarse si este mecanismo está instalado como una estrategia de los propios guitarristas para conservar el privilegio de ser solamente unos pocos, o si el contexto socioeconómico y cultural es el que genera esta peculiaridad.

Según una bailaora, existen mecanismos internos entre los guitarristas para conservar su privilegio de ser unos pocos, como la exclusión de los nuevos o de algún posible competidor:

*"(...) También está la prueba... o sea, yo tampoco sé demasiado, pero también está un guitarrista y cantaor que es español, que es muy gitano, es muy gitano porque estuvo en España conviviendo con los gitanos, y es un súper músico y para el baile tiene una cancha impresionante porque también te aporta ideas... Yo ensayé una vez con él y me encantó por que aporta y te dice 'bueno, acá podés hacer esto, acá lo otro...' y el resto de los músicos, cuando hablás de él, como que le hacen mala prensa.."(Bailaora profesional, 39 años).*

Son varios los elementos que hay que tener en cuenta para comprender por qué el baile sufrió un crecimiento y difusión tan amplios sin ser acompañado por un proceso similar en la guitarra. Como lo explica a continuación la entrevistada, las formas de reproducción, difusión e



interacción hacia adentro de cada uno de estos ámbitos es diferente. Y las opiniones al respecto manifiestan estas diferencias y la confrontación entre las mismas:

*"(...) Claro, porque se dice que es siniestro el ambiente de los bailarines, porque somos muchos y todos queremos estar en el lugar y que vamos todos con un serrucho... y hablamos mal del otro... y no digo que seamos unos santos, porque hay cosas muy fuertes entre los bailarines como celos, envidia. Pero a mí me parece mejor que esté expuesto, algo que esté explícito, que algo que por fuera digamos que somos todos hermanos y por atrás te voy diciendo que es una porquería. También pasa un poquito esto con los bailarines porque somos muchos y pocos a la vez."(bailaora profesional, 39 años).*

La manera en que se reproducen los diferentes elementos que constituyen el flamenco es un entrecruzamiento de variables a partir de las cuales se puede comenzar a analizar con mayor profundidad las estrategias de los propios artistas que determinan la conformación de este campo.

### *El Cante*

Es un tema complejo referirse a la reproducción del cante pues siempre fue un espacio cerrado y de difícil acceso en el flamenco, tanto por su peculiaridad técnica como por la gente que lo lleva a cabo. Históricamente el cante fue el primer elemento del flamenco al que se le sumaron la guitarra y el baile, y fue el que de esta manera definió el género. El cante flamenco nunca fue sistematizado de manera didáctica como para facilitar su reproducción. Siempre se mantuvo con un halo de 'autenticidad' basado en esta característica: su no-reproductibilidad generalizada aunque sí estimulada dentro de los límites de los circuitos culturales que lo tomaron como un fuerte elemento identitario. En consecuencia, el cante flamenco en Buenos Aires se mantiene básicamente

circunscripto al circuito de los gitanos. Así el cante se reproduce dentro del ámbito familiar de los gitanos e incluso las mujeres cantan aunque no lo hagan en público.

A fines de la década del '90 se pueden encontrar en Buenos Aires dos generaciones de gitanos que se dedican al cante. Algunos, ya mayores, cada tanto se los ve en algún tablao y sobre todo en las juergas que se arman luego del show. *Los Tarantos*<sup>17</sup> son el grupo que adquirió mayor reconocimiento aunque no siempre fueron los mismos, si bien pertenecen todos ellos a la misma generación. En los últimos años aparecieron nuevos cantaores jóvenes, que lentamente van ocupando mayores espacios en los shows y espectáculos flamencos.

El comentario general de los gitanos es que ellos no estudian ni ensayan, aunque esto puede ser interpretado de diferentes formas. Las juergas entre ellos pueden ser tomadas en cuenta como una forma de práctica cotidiana en la que se van probando temas y en las que de a poco se lanzan a cantar. De su ámbito familiar comienzan a aparecer en los tablaos y a entrenarse de esta manera. Incluso en *Ávila* algunas veces va a cantar un grupo de gitanillos que tienen entre ocho y diez años que son en su mayoría hijos de los cantaores profesionales actuales. De esta manera comienzan a insertarse en el flamenco local y a adquirir experiencia en la actuación frente al público. La formación de los cantaores gitanos se da fundamentalmente en la práctica luego de haber adquirido los elementos primordiales en su entorno familiar.

Por contra, los cantaores 'payos', poseen generalmente una formación previa en otros géneros y posteriormente se introducen en el flamenco, siendo muy pocos los que cantan

---

<sup>17</sup> El grupo *Los Tarantos* que toca actualmente es ya el segundo. Existió un grupo que llevaba este mismo nombre pero que estaba integrado por gitanos que actualmente se han separado y que ya no tocan más en público.

actualmente de manera profesional<sup>18</sup>. Como mencioné anteriormente, las clases de cante son muy infrecuentes y no se generan de manera sistemática. No tuve oportunidad a lo largo de mi investigación de relevar cursos de cante estables sino que tuve solamente conocimiento de algunas clases sueltas e individuales.

La situación de reproducción del cante es de este modo muy particular, y en consecuencia la cantidad de cantaores profesionales es mínima. Se podría hacer la misma reflexión que con el toque y preguntarnos cuál es la causa de este funcionamiento tan peculiar. Quizás una restricción por parte del grupo poseedor de esta habilidad, o influencias contextuales que hacen que el cante se encuentre tan restringido. Se puede suponer que ambos aspectos influyen en su perfil restrictivo. Sin duda es también una estrategia de los mismos cantaores gitanos que les asegura que no haya competencia en su espacio, como lo asevera la entrevistada:

*"Y la prueba está es que por ejemplo en una oportunidad vino de visita un gitano de otro país pero familiar de estos. Y cantaba y tocaba la percusión precioso. Y ahí todos nos asombramos porque dijimos "hay que bueno!!", porque si iba a estar un tiempo acá en Buenos Aires se lo puede llamar a él. Y no apareció nunca más. O sea que lo mandaron a otro lado."(Bailaora profesional, 33 años)*

Pero no se puede dejar de lado en este análisis el exilio cultural que vive el flamenco en Buenos Aires, que hace que su reproductibilidad sea más compleja sobre todo en el cante que es el aspecto menos sistematizado del flamenco en general. Tampoco se debe olvidar el exilio cultural del grupo de gitanos que vive en esta ciudad, que genera que los mismos adopten actitudes más

---

<sup>18</sup> En este momento solo cuento con dos ejemplos. Poseo datos de gente que está empezando a cantar, pero son estudiantes que no han aparecido frente al público.

cerradas frente a la sociedad que los rodea para mantener de esta manera su identidad y su peculiaridad cultural. "La identidad étnica se construye en un campo social en el que hay más de una identidad cultural en contacto. Supone una conciencia de la alteridad, implica la afirmación de un nosotros frente a los otros." (Fraguas y Monsalve, cito en Lischetti: 1994:184)

Recordemos que para los gitanos, todos los que no son gitanos son 'payos'. Las categorías 'gitano' y 'payo' establecen así una separación tajante entre estos dos grupos. Los gitanos conservan su acento español, aunque muchos de ellos nacieron en Buenos Aires y podrían haber adoptado la forma de hablar local. Esto habla de un 'nosotros' (gitanos) frente a 'otros' ('payos'), que son todos los demás. Por lo tanto, se establece una distancia que es continuamente remarcada y sostenida a la vez que debe permitir establecer relaciones con los 'otros'. Relaciones que deben ser eficaces, a la vez que móviles y contextuales, ya que determinan la posibilidad de reproducción y supervivencia –tanto material como cultural- del grupo que está inserto en una sociedad de 'otros'. Este mecanismo es la única arma de subsistencia que poseen en un contexto social en el que son un grupo claramente marginal. La reproducción del capital cultural y simbólico que poseen es su única posibilidad de sostener su privilegio en el campo del flamenco local. "Esto pone en claro que las identidades no constituyen entidades con límites trazados objetivamente, sino, que se constituyen en el entramado de las relaciones sociales existentes en una estructura dada." (Fraguas y Monsalve, cito en Lischetti 1994:184).

En suma, la oferta y la demanda diferenciales, la cantidad de músicos, cantaores y bailaoras no es una simple cuestión numérica sino que responde a estrategias particulares de apropiación de capital de cada uno de estos sectores para la construcción de su espacio diferencial dentro del campo del flamenco. El *habitus*, en tanto disposiciones durables, conforma un *capital cultural* en

estado incorporado que otorga un mejor posicionamiento relativo y permite sostener una determinada estructura del campo.

### **Tradición e Innovación: Emergencia de la actuación y autoridad textual**

En este apartado pretendo acentuar a través del análisis de la actuación y de la creación de autoridad textual en el flamenco, la compleja y permanente tensión que se manifiesta entre tradición e innovación. Para ello considero que, una vez más, la perspectiva teórica de Williams aporta elementos conceptuales de análisis que cobran amplio sentido al reflexionar sobre el arte flamenco. Según este autor la tradición "(...)" siempre es algo más que un segmento histórico inerte; es en realidad el medio de incorporación práctico más poderoso. Lo que debemos comprender no es precisamente «una tradición», sino una *tradición selectiva*: una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social." (Williams: 1977: 137). Asimismo este autor agrega que el establecimiento de una tradición no depende exclusivamente de instituciones identificables sino que "(...)" es asimismo una cuestión de *formaciones*: los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva en el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales." (Williams: 1977:139). De esta manera se debe tener en cuenta que las *formaciones* que caracterizan al flamenco local como el tipo de organización de sus productores culturales poseen un rol fundamental en este proceso.

Por otro lado, desde la perspectiva de Bauman se suman conceptos que permiten asimismo reflexionar sobre la relación entre la dimensión emergente de la actuación, la tradición y la innovación.

### **La performance<sup>19</sup> flamenca**

Teniendo en cuenta la importancia que tiene la interpretación personal del artista en el contexto de la actuación flamenca, propongo utilizar la perspectiva de Bauman sobre performance como una herramienta fundamental en el momento de analizar la actuación en sí misma y las relaciones que establece con otros elementos y con otros eventos performativos en general.

Para analizar la actuación en el flamenco tomaré la definición de Bauman, para quien la actuación es un modo de comunicación estéticamente marcado, enmarcado de una manera especial y actuado frente a una audiencia para su evaluación. Por lo tanto es un proceso de comunicación en el cual se resaltan las dimensiones estética, social y cultural. (Bauman: 1975:11). Considero esta conceptualización muy útil a la hora de analizar el flamenco como expresión artística ya que me interesa resaltar sus aspectos comunicativos, estéticos y culturales, que convergen en la 'performance flamenca'.

Siguiendo a Bauman, la performance siempre manifiesta una dimensión emergente: esto quiere decir que nunca dos actuaciones son iguales. En este sentido podemos tomar la actuación como un continuum ideal entre dos polos: textos nuevos y textos fijos; desde el teatro o un ritual religioso en los que cada acción está muy pautada y se pretende reproducirla de manera idéntica, hasta una conversación cotidiana en la que eventualmente se introduce un proverbio. Entre estos dos polos aparece la estructura emergente de la actuación empírica, ya que si bien nunca dos actuaciones son iguales pueden tender hacia uno u otro polo. (Bauman: 1975: 35)

---

<sup>19</sup> A lo largo del trabajo utilizaré actuación como traducción de *performance*, por lo tanto ambos términos se referirán al mismo concepto.

En relación al flamenco podemos analizar el carácter emergente de la actuación desde varios aspectos. En principio, como ya fue analizado, forma parte constitutiva de este arte la posibilidad y 'casi exigencia' de la aparición de la subjetividad del artista a través de la interpretación o improvisación. Cada actuación pide una renovación no tanto en la estructura como en la interpretación 'auténtica' del actor. La tragedia, el desafío, la fiesta, la pasión o la muerte deben ser vividas en escena una y otra vez.

Asimismo, el proceso de crecimiento y transformación que se ha dado continuamente en el flamenco se relaciona con su temprana profesionalización determinada por la actuación de los intérpretes frente a audiencias cada vez más informadas y críticas. La profesionalización fue creando nuevos estilos que se caracterizan por ser del primer artista profesional, el 'maestro' que interpretó el 'palo' de esa manera, y fue sentando las bases para una delimitación, clasificación y estructuración del género. Por otro lado, si tenemos en cuenta a los palos de 'ida y vuelta', se puede observar cómo la formación de los artistas, influenciados por otros géneros, llevó hacia el flamenco su propia personalidad hibridada en el contexto migratorio. Podemos decir entonces que la cualidad emergente de la actuación fue de esta manera creando y recreando el arte flamenco. Cabe aclarar que la dimensión emergente de la actuación no necesariamente puede estabilizarse en una nueva forma. Algunos estilos perduraron y se estabilizaron, concretándose en formas estables en las que la emergencia fue reducida al mínimo, mientras que en infinidad de ocasiones lo acontecido durante la actuación no perduró. Sin embargo, esta cualidad de la actuación no dejó de tener un rol muy importante en la constitución del flamenco que conocemos actualmente.

Asimismo, esta tensión entre estructura y emergencia de la actuación, se puede leer como la tensión entre tradición e innovación. No es llamativo que las discusiones sobre la 'pureza' o 'auténticidad' del género se hallan producido constantemente, ya que el género en sí mismo apela a la incidencia de la subjetividad del artista. De esta manera, el género se ha ido modificando e incluso

redefiniendo a partir de profesionales que dejaron su impronta de manera tan fuerte que lo transformaron (Camarón de la Isla, Paco de Lucía, etc.).

Por lo tanto, la definición del género y su apelación a la tradición como formas de congelamiento de una forma del mismo se contradicen con este aspecto emergente que es también parte constitutiva del flamenco. Así, las definiciones de la 'pureza' que vimos en el segundo capítulo se contradicen ellas mismas entre sí. Si se entiende la 'pureza' como lo gitano o como la forma de hacer flamenco en algún período específico, no se la puede entender como la exigencia hacia el artista de involucrarse subjetivamente y así transformar la actuación. La tensión entre estos dos polos, estructura y emergencia, tradición e innovación, se manifiesta continuamente. Considero que este aspecto es crucial para comprender las continuas luchas por apropiación y definición de un género que se ha transformado considerablemente desde su surgimiento.

Asimismo podemos hablar de otra estructura emergente en la actuación - aparte del texto y del evento - que es la social. Esta cualidad es la que permite que el actor introduzca un cambio, es la que otorga a la actuación un potencial transformador de la estructura social disponible. Cuando el actor despierta la atención y la energía de su auditorio gana *prestigio* y *control* sobre la audiencia. Los actores son *admirados* por sus cualidades artísticas y *temidos* por su potencial transformador de lo social. Según Bauman "Si el cambio emergente de la estructura social se concibe en oposición a las convenciones de la comunidad, entonces los actores quedan al margen de la sociedad." (Bauman:1975:41) Este aspecto de la actuación permite entonces analizar las relaciones de poder que entran en juego a través de la posibilidad de admitir o rechazar la concreción de este cambio.

En este sentido, si tenemos en cuenta el aspecto social del flamenco, su aceptación fue gradual y segmentada. Los artistas flamencos fueron originalmente sujetos marginales, y el flamenco mismo era visto como 'el bastión de los vicios patrios'. Actor y actuación eran lo mismo y no se



encontraban dentro de los parámetros de las convenciones aceptadas por la comunidad. Con el transcurrir del tiempo y como efecto de la mirada exotizante extranjera y la influencia romántica en España, el arte flamenco logró ocupar posiciones más aceptadas y legitimadas por el entorno social, aunque no se desligó totalmente de su estigma asociado a lo marginal. Por lo tanto, las apreciaciones hacia este arte siguen siendo generalmente opuestas y contradictorias (una vez más, podríamos agregar el adjetivo 'apasionadas' como característica fundamental de la influencia romántica en el flamenco).

Así, la posibilidad de ser aceptado en su propia comunidad se debe en parte a que primero fue aceptado en el extranjero, a las paulatinas transformaciones socioculturales que tuvieron lugar con el transcurrir del tiempo y, sin duda alguna, a la capacidad de algunos artistas de ganar prestigio y reconocimiento a través de sus actuaciones.

De esta manera, coincido con Bauman quien concibe a la actuación como un nexo entre tradición, práctica y emergencia, como un nudo en el que se enlazan condiciones socio-históricas y culturales y donde se ponen en juego estrategias de legitimación y apropiación de esta manifestación artística particular.

### **La autoridad textual**

En este punto me interesa rescatar otro aspecto de la perspectiva teórica de Bauman, en la que propone orientar los estudios sobre el texto a la actuación. Este autor rescata los planteos de Bajtín sobre la intertextualidad como un enfoque alternativo del estudio del género -y de la poética y de la actuación en general-. (Briggs y Bauman: 1996: 89). En este sentido se concibe al texto como una *intersección de superficies textuales*: la del escritor, la del destinatario y la del contexto cultural contemporáneo o anterior; y no como un punto (como un significado fijo), sino como un diálogo entre diversos escritos. (Kristeva, citado en Briggs y Bauman:1996:90).

Al igual que los enunciados, el género es esencialmente intertextual. "Cuando el discurso está vinculado con un género determinado, el proceso por el cual se produce y recibe resulta siempre mediatizado por la relación con un discurso anterior." (Briggs y Bauman:1996:90). De esta manera, los géneros contienen firmes conexiones históricas, y cada actuación particular se conecta con otros tiempos, lugares y personas. Por lo tanto, "(...) los rasgos genéricos adquieren importancia dentro del status general de expresiones como *recontextualizaciones de un discurso anterior*. (...) *El género tiene que ver entonces de manera fundamental con las negociaciones de identidad y poder.*" (Briggs y Bauman:1996:90. El subrayado es mío).

De esta manera, son los actores mismos quienes al descontextualizar y recontextualizar el discurso se adjudican la autoridad para hacerlo. En este punto me interesa subrayar que no todos pueden hacerlo, y que la estrategia más eficaz para crear 'autoridad textual' es *tradicionalizar* el discurso (o la actuación), a través del establecimiento de conexiones con los géneros tradicionales.

Sin embargo, siempre existe una distancia entre la obra particular y el modelo genérico. El artista puede optar entre disminuir o ampliar esta distancia. En el primer caso, como observé, opera un mecanismo en el cual se apela a la tradición, a la autenticidad, a la etnicidad y a la identidad. De esta manera, el autor se legitima al *despertar ciertos muertos* y no a otros: se seleccionan y abstraen determinados rasgos específicos, para montar así en escena un eficaz proceso de descontextualización y recontextualización legitimado por su apelación a este pasado *tradicionalizado*. En este sentido me interesa resaltar siguiendo a Williams, que "(...) la tradición ('nuestra herencia cultural') es por definición un proceso de continuidad deliberada, y, sin embargo, se puede demostrar mediante el análisis que cualquier tradición constituye una selección y reelección de aquellos elementos significativos del pasado, recibidos y recuperados, que representan no una continuidad necesaria, sino *deseada*." (Williams. Op. cit. :174).

En el segundo caso se pone de relieve la distancia con el género y se tiende a la *innovación*. De esta manera se destacan estrategias de construcción de autoridad textual por medio de exigencias de creatividad individual. Sin embargo, no todos los artistas pueden llevarla a cabo ya que corren el riesgo de quedar fuera del género. Depende de quién, dónde y cuándo, la innovación va a ser posible o no. Las instancias de legitimación dependen así del sujeto que las lleva a cabo y de su propia legitimación como artista dentro del género, así como del contexto histórico-cultural del momento que permitirá en algunas épocas una mayor innovación que en otras.

Llegados a este punto, me interesa analizar las diferentes estrategias que se utilizan en el flamenco local para establecer la autoridad textual, como instancia de legitimación de la obra llevada a cabo. En términos generales me atrevo a afirmar que la innovación que se da en el flamenco de la ciudad de Buenos Aires es mínima. Como ya analicé anteriormente, la distancia espacial y cultural que se vive en relación al flamenco español genera una tendencia general de minimización de esta distancia con el modelo genérico por temor a quedar fuera del género.

De esta manera se observa en las dos obras anteriormente analizadas, *Las Lorquianas* y *Se Ve Flamenco*, diferentes formas de aproximación a lo 'tradicionalmente flamenco', como una estrategia de legitimación y de creación de autoridad textual.

En el caso de *Las Lorquianas*, su referente más fuerte es García Lorca. Este escritor estuvo fuertemente implicado con el flamenco a lo largo de su obra, y llevó a cabo un papel fundamental en su reconocimiento por los intelectuales del momento como un arte digno de formar parte de la 'cultura culta' tanto en España como en el resto del mundo. Representar sus obras es una manera de afirmar el compromiso con la historia del flamenco y con las vivencias de los personajes que este autor construye en su obra. La mujer, la marginalidad, la trasgresión y la represión moral son temas centrales tanto en García Lorca como en la poética flamenca. Sin embargo, en comparación con *Se*

*Ve Flamenco*, la puesta en escena de esta obra no dejó de ser innovadora. Si bien la temática Lorquiana fue repetidamente abordada desde el flamenco, la elección de los cuadros escénicos y el diseño de los mismos constituyó una creación propia de esta versión en particular.

En cuanto a *Se ve Flamenco*, su sustento tradicionalista se observa en la ostentación de múltiples vestuarios y en su pasaje por gran variedad de 'palos' flamencos. Apela a los prototipos de mujer flamenca, pero no como mujer popular sino como objeto colorido, exótico y de exhibición. No hay desgarró ni fatalidad, sino sonrisas de exactamente el mismo color. No se relatan vivencias humanas de la vida cotidiana, sino el flamenco como forma expresiva en su formalidad artística desvinculada del contexto sociocultural del mismo. Me interesa subrayar que la gran mayoría de los espectáculos teatrales que presencié durante la investigación en la ciudad de Buenos Aires pertenecen a este modelo estético y de puesta en escena.

Analizando de manera general el baile, el toque y el cante en el flamenco de Buenos Aires, se observa también que la innovación local es prácticamente mínima.

En cuanto al baile, en las coreografías que se interpretan se identifican rápidamente los pasos montados por los maestros españoles que vienen a dar cursos. Ocasionalmente se toman solamente partes y no todo el baile, pero es fácilmente reconocible 'la llamada de fulano', 'la letra de mengano', y 'el cierre de sultano'. Las coreografías son como un caudal de información compartido por todas las bailaoras que hacen frecuentemente los cursos, y por sus alumnos a quienes se las transmitieron. De esta manera, todas reconocen qué y a quién está bailando la artista en escena.

Esto no quiere decir que la interpretación de cada artista no sea diferente más allá del contenido en sí. Existen variados y personalizados estilos que llegan a deformar considerablemente lo que originalmente era el material en bruto. Se observa un proceso de apropiación y maduración que se podría asociar a la creación personal. Sin embargo, hasta los estilos personales

frecuentemente son copias de estilos de alguna bailaora española en particular. Las bailaoras locales se identifican con los artistas españoles para crear su propia personalidad, pero siempre siguiendo alguna línea ya marcada desde el flamenco español, sea esta más innovadora o tradicionalista. Por lo tanto la discusión se traslada al plano de a quién imitar: a la corriente innovadora que fusiona el flamenco con el contemporáneo, o a la vertiente más tradicional que conserva las formas 'puras', no fusionadas.

Con la guitarra sucede prácticamente lo mismo, las falsetas de los tocaores, que es la parte en que el artista crea una melodía propia, son todas conocidas y muchas de ellas pertenecen a la discografía flamenca española que circula en el mercado.

Asimismo, si se sigue a los cantaores por los tablaos en los que trabajan a lo largo de una noche, se puede notar que cantan los mismos temas prácticamente. Esporádicamente surgen nuevos temas, pero esto depende básicamente de una actitud individual del artista, o de algún pedido específico por parte del baile. Estos temas son luego incorporados al repertorio general disponible y se los escucha repetidas veces.

Sin embargo hay una nueva tendencia que se acentuó con la nueva generación de gitanos que es la de cantar 'por rumbas' algunos boleros o canciones del grupo 'Maná' (Corazón espinado, por ejemplo) u otros artistas famosos actuales. De todas formas, no se componen temas sino que se repiten los que surgen en la discografía flamenca o se adaptan otros géneros ya reconocidos al flamenco.

Reflexionando sobre la autoridad textual de los gitanos como cantaores, se podría pensar que son los mejor situados dentro de las relaciones de fuerza del campo como para producir algún tipo de innovación, pero sin embargo no sucede. Esto se podría analizar como consecuencia de la exclusividad de los gitanos y de la poca competencia que existe dentro del cante que no ejerce

presión para componer y generar temas nuevos. Asimismo, no hay que olvidar que son ellos los más interesados en sostener las *tradiciones*, ya que es esta estrategia la que los sostiene en su posición de privilegio dentro del campo del flamenco.

Para concluir Williams caracteriza la innovación profundamente vinculada a la tradición, como un mecanismo para desligarse de formas que deben quedar en el pasado. En palabras de este autor: "Existen, es cierto, acepciones más endebles del concepto de «tradición», en contraste explícito con «innovación» y con «lo contemporáneo». Éstos son a menudo asideros para los grupos de la sociedad que han sido abandonados sin recursos por algún tipo de desarrollo hegemónico en particular. (...) O, desde una posición opuesta, los «hábitos tradicionales» se hallan aislados, mediante algún desarrollo hegemónico habitual, como elementos del pasado que deben ser descartados." (Williams:1977:138). De esta manera queda claramente expuesto que la innovación solamente puede ser analizada en relación a la tradición y al contexto socio-histórico ya que solamente así se pueden comprender determinadas estrategias direccionadas hacia uno u otro sentido como intentos de transformación o conservación de las estructuras vigentes.

## VII - CONCLUSIONES

---



En este trabajo he abordado el arte flamenco en la ciudad de Buenos Aires en la década del '90. Para ello tuve en cuenta sus peculiaridades tanto formales como históricas a lo largo de su surgimiento y desarrollo para elaborar una mejor comprensión de sus características actuales como un arte profesionalizado que posee formas de funcionamiento e interacción particulares. En todo este proceso profundicé en las diferentes luchas que se dieron y se dan actualmente por su definición y apropiación como un elemento significativo en procesos de inclusión y exclusión. Finalmente, dentro de este marco se describieron y analizaron las formas de producción y de reproducción de este arte en la ciudad de Buenos Aires revelando tanto la profunda vinculación que aún sostiene con el flamenco español como las relaciones de fuerza que se establecen entre los agentes que desarrollan este arte localmente.

Como vimos, la definición del término 'flamenco' conlleva en sí misma disputas por delimitar sus orígenes como expresión artística. Aquí se manifiestan las contradicciones que surgen al pretender considerar el arte flamenco como algo incontaminado e inmóvil negando la noción de desarrollo de un proceso creativo como manifestación de inevitables cambios culturales. Así, en cuanto a los orígenes del flamenco, de acuerdo al investigador y al contexto histórico del mismo las hipótesis han variado considerablemente dando cuenta del trasfondo ideológico que las caracteriza.

Por otro lado, destacué la importancia del flamenco como objeto de identificación nacional. En efecto, este arte fue objeto de disputa ideológica en el proceso de construcción del Estado Nación Español. El pueblo y su cultura fueron utilizados como factores políticos y objetos de movilización y orientación colectiva, apareciendo la nación como el resultado de hechos innegables, tanto reales como ficticios. Lo importante en este sentido es el doble movimiento que se manifiesta en este proceso. Por lo tanto no importa solamente que el nacionalismo haya sabido convertir ciertos elementos de la mentalidad de un pueblo (o de los grupos étnicos que lo componen) en una



representación de algo imaginario como la nación, sino que también esta transformación fue recibida como confirmación de algo considerado propio y por consiguiente digno para identificarse. Esta confirmación y apropiación se expresa en aquellas connotaciones de la música que revelan y evocan las condiciones sociales y culturales de donde surgió. Aquí es donde el flamenco juega un rol protagónico, manifestándose como un elemento identitario representativo a la vez que fácilmente manipulable.

Desde este punto de vista, no se puede considerar al flamenco como una cultura perdida que fue rescatada por la Nación Española, sino como un arte construido a medida que se legitimaron los diferentes aportes de esta forma de expresión. Asimismo, estas etapas de lucha y legitimación fueron afectando la conformación misma del flamenco como hoy se lo conoce. Es entonces el proceso de construcción de una identidad nacional uno de los principales modeladores en la conformación de esta forma expresiva.

En todo este proceso, el rol del romanticismo como corriente estética que invadió la Europa del siglo XIX fue fundamental. La percepción del 'pueblo' en la construcción de la identidad nacional fue profundamente marcada por la impronta de la visión romántica. Desde este punto de vista se comprenden las contiendas entre los estudiosos del flamenco sobre el tipo de participación de los gitanos en esta expresión artística. La mirada romántica del flamenco le otorgó, sin claros fundamentos, su origen a los gitanos. De esta manera se constituyó dentro del Mito Romántico como un arte milenario y de orígenes misteriosos, los cuales a su vez se basan en otro misterio: la 'raza gitana'. Así, la música flamenca pasó a ser también algo misterioso porque estaba basada en la 'singularidad de los gitanos' y en conceptos como la sangre, la raza, etc. Actualmente, si bien esta mirada perdura, los investigadores han profundizado los estudios sobre la realidad gitana, y también

sobre el contexto socio-histórico de surgimiento del flamenco, sumándose a estos la filología y la musicología como herramientas que permiten llegar a conclusiones divergentes de las anteriores.

Desde esta perspectiva la idea de 'pureza' entra en juego en relación al arte flamenco en distintos momentos de su desarrollo se visualiza como un concepto dirigido contra cualquier innovación en el flamenco, sea esta de tipo interpretativo, temático o instrumental, independientemente de su calidad artística. Las quejas tradicionales sobre la pérdida del 'flamenco puro' se escucharon a lo largo de todo este proceso, tanto durante la Edad de Oro como actualmente. Estas se posicionaron tanto a favor de su profesionalización y comercialización como en su contra, proponiendo volver a épocas anteriores, a un pasado remoto -y de alguna manera desconocido-, manifestando una visión del flamenco naturalizada originariamente, negando la multiplicidad de aportes que lo conforman y congelándolo ahistóricamente en un tiempo mítico. A lo largo del desarrollo de este análisis se ha podido observar que el 'flamenco puro' fundamenta su 'pureza' en una mezcla. Se trataría de un devenir de complejas relaciones entre los diferentes estratos sociales que en él participaron e interactuaron: tanto los marginados como los aristocráticos, los burgueses y los intelectuales. Esta variada conjunción de participaciones e intereses es la que fue conformando el flamenco hasta la actualidad y, más allá de las fuertes contiendas que se suscitaron, permitió que el flamenco siga existiendo y enriqueciéndose. Tanto en la manifestación cotidiana de algunos, como en su profesionalización, difusión y comercialización, cada grupo se ha apropiado del flamenco y lo ha transformado a su manera, extendiéndolo así hasta campos inimaginables en otras épocas.

Actualmente, el flamenco se encuentra inserto en un contexto cultural global. Si bien no se puede negar la existencia de tradiciones y de costumbres arraigadas en los siglos pasados, hay que

tener en cuenta que su uso ha cambiado sustancialmente. La actual circulación transcultural de estilos musicales originalmente regionales o étnicos como mercancía en un mercado global, ha resignificado considerablemente su valor de objeto de identificación nacional o étnico. Hoy en día la identificación hace referencia a categorías del mercado y la lógica del mercado ha transformado estos estilos musicales de acuerdo con las tendencias musicales a nivel mundial.

En relación a esto, Jameson en su artículo *Postmodernismo: Lógica Cultural del Capitalismo Tardío*, describe claramente el proceso de transformación en la producción de cultura que se da en la actualidad. Este autor explica cómo con el derrumbamiento de la ideología estilística del alto modernismo, los productores de cultura sólo pueden volverse hacia el pasado, imitar estilos muertos, utilizar el habla a través de todas las máscaras y voces acumuladas en el museo imaginario de una cultura que, ahora, es global. La idea de *Simulacro*, como la copia idéntica de un original que no ha existido nunca, nos permite comprender parte de esta transformación: "*La cultura del simulacro nace en una sociedad en la que el valor de cambio se ha generalizado hasta el punto de que el propio recuerdo del valor de uso se ha borrado: 'la imagen se ha convertido en la forma final de la reificación del artículo de consumo'.*" (Jameson, F.:1986: 89-90. Resaltado del autor)

Como contrapartida de este fenómeno, no es extraño que grupos de aficionados hayan empezado a exigir respeto hacia una pureza, o que se generen reivindicaciones a nivel local que pretendan rescatar el flamenco como patrimonio cultural de determinado grupo social. Esta exigencia se puede entender como una manifestación de la necesidad de poseer objetos populares de identificación, especialmente en épocas en las que las diferencias tradicionales étnicas y culturales se encuentran sujetas a un proceso general de devaluación frente al también importante proceso de homogeneización estandarizante de la civilización occidental. (Steingress, G.: 1998

:166). Como uno de los efectos de la internacionalización de los mercados, las relaciones y los modos de expresión provocan nuevos problemas relacionados con la creciente resignificación de los conceptos tradicionales de identidad que sufren un proceso de reterritorialización.

De esta manera podemos observar a través del flamenco el proceso en el cual la dinámica económica ha empezado a abolir los estados Nacionales del siglo XIX y ha originado la crisis postmoderna actual en la música popular. En este marco, la pureza tiene el color del oro. En la actual situación de cambios, adaptación, influencia, ensayo, fusión, heterodoxia y representación internacional, la preocupación por la autenticidad del género parece ser una reacción esperable. Así los 'bandos' se acusan de conservadurismo y traición; pureza o autenticidad basada en la tradición, frente a innovación.

En este contexto, en el que se entretrejen múltiples elementos que configuran una tensión constante entre puntos de vista disímiles, se introduce la especificidad del tema que pretendo abordar. De esta forma, en el acercamiento al arte flamenco en la ciudad de Buenos Aires, me interesó destacar la perspectiva que sitúa en primer plano las conflictivas relaciones que se dan en el seno de esta manifestación artística como una extensión del contexto antes descrito. Así, los lineamientos teóricos empleados subrayan las complejas relaciones de poder que se establecen entre los artistas que se desempeñan en el flamenco, agrupados en tanto bailaoras (por ser la mayoría las mujeres que lo bailan), guitarristas y cantaores.

En términos generales caractericé a las bailaoras como los agentes propagadores, difusores y de reproducción más activos del flamenco local. El cante a su vez, que es el ámbito casi exclusivamente gitano, lo describí como el grupo que se mantiene más cerrado, aferrado a sus tradiciones en cuanto a su reproducción, e impermeable a cualquier transformación. Finalmente el toque de la guitarra lo destacué como un sector intermedio entre estos otros dos grupos. Asimismo

remarqué el fuerte vínculo que mantiene el flamenco local con el flamenco español ya que este que forma parte fundamental en la constitución del campo local y en la lucha por la apropiación y definición del mismo.

En el 'microanálisis' tomé en cuenta los diferentes espacios en los que se ejecuta este arte. A través de esta profundización, analicé las diversas maneras en que estos espacios determinan diferentes formas de interacción entre los artistas, configurando de esta manera la estructura del campo en relación a las diferentes posiciones que el baile, el toque y el cante ocupan dentro del mismo. En este sentido, también establecí una profunda vinculación entre las *formas* de organización social en cada uno de los espacios analizados con la *forma* artística resultante, mostrando de esta manera las relaciones de poder que entran en juego.

Con esto di cuenta de una coyuntura en la que se conjugan diferentes elementos. Por un lado la importante diferencia numérica que existe entre la mayoría de bailaoras en relación a la escasez de músicos en general que configura un cuadro de relaciones de poder en el cual las bailaoras poseen el status más bajo en relación a los músicos. Por otro lado, la desigual distribución de capitales dentro del campo, en la que los gitanos son los poseedores del mayor volumen y antigüedad del mismo. Finalmente, la relación con España como un referente clave en el posicionamiento dentro del flamenco local. Es la cambiante combinación de estos tres elementos la que configura la estructura del campo a nivel local.

En esta estructura se destaca el lugar de los gitanos como un grupo que si bien es claramente marginal en la sociedad, dentro del campo del flamenco es el que ocupa el status social más elevado en relación al capital cultural y fundamentalmente al capital simbólico que posee ya que es un grupo étnico que históricamente fue exaltado como símbolo del arte flamenco. Las bailaoras, en relación a los músicos en general, son quienes invierten mayor capital económico para formarse dada su desventaja dentro de las relaciones de fuerza existentes en esta estructura, para

capitalizarse cultural y simbólicamente dentro del campo y transformar así su posicionamiento. Los guitarristas, como vimos, ocupan una posición intermedia dentro de la estructura y su superioridad respecto de las bailaoras está dada fundamentalmente por su escasez y en menor medida por su capital social asociado a los gitanos ya que trabajan de manera relativamente estable con ellos. Sin embargo, dentro de cada uno de los sectores existe una competencia entre los artistas que se hace más visible en el área del baile que en la música debido a la mayoría numérica, pero que se manifiesta en todos los ámbitos.

Es así como se puede pensar en dos procesos relacionados pero diferentes que se deben tener en cuenta. Por un lado, la posibilidad de acceder al campo y de ser aceptado y legitimado como un artista profesional, y por el otro, más allá de ser un artista profesional reconocido, el hecho de que no todos tienen el mismo acceso a un escenario. En otras palabras, las bailaoras que pretenden bailar frente al público deben llevar a cabo todo el trabajo de producción que esto conlleva, mientras que los músicos simplemente son convocados por estas. Así se manifiesta una diferencia importante entre estos dos aspectos, ya que por más legitimada que esté una bailaora como profesional, de todas formas debe encargarse de llevar adelante todo el proceso de producción y a lo sumo puede quedar exenta de pagarles los ensayos a los músicos.

Desde esta perspectiva, el análisis de la producción y de la reproducción del flamenco local se constituye entonces como piedra angular dentro de esta investigación para dar cuenta de los mecanismos que se utilizan desde cada sector para sostener o transformar las relaciones de fuerza que mantienen entre sí. En la profundización del análisis de estos procesos es donde se manifiestan claramente estas estrategias y las posibilidades de cada una de ellas para sostener o transformar la estructura vigente.

En cuanto a la producción, entra en juego un elemento clave para la comprensión de los mecanismos internos de funcionamiento que es el bajo grado de institucionalización local de este arte. De esta manera los mecanismos para establecer legitimidad y autoridad a determinadas formas de hacer flamenco no están reglados ni estipulados públicamente sino que se establecen en el juego de relaciones internas del campo. No hay por ende un capital institucionalizado que abra el acceso al campo profesional sino que el mecanismo fundamental de ingreso es el 'estar ahí', ora estableciendo vínculos sociales particulares con otros artistas, ora participando de momentos de fuerte congregación de todos los artistas, y fundamentalmente mostrándose como artista, para así ser reconocido y aceptado dentro del campo.

En este sentido se destaca la importancia de las *formaciones*, como tipo de organización informal y ocasional entre los artistas, que se da habitualmente en el flamenco local, ya que no existen vínculos estables de trabajo entre las bailaoras y los músicos. Por lo tanto la precaria estabilidad creativa dentro de este ámbito está dada por las bailaoras que son quienes se organizan en estas *formaciones* convocando esporádicamente a los músicos. Así, el lugar central dentro del proceso de producción de shows y espectáculos es ocupado por las bailaoras en casi la totalidad de los casos y este rol es una consecuencia de su posición dentro del campo del flamenco ya que necesitan organizarse y promoverse para capitalizarse, mostrarse y entrar en el campo. Es así como las bailaoras se manifiestan inexorablemente como los agentes propagadores, articuladores y emprendedores de este arte a nivel local. Aquí nuevamente se manifiesta la diferencia de posicionamiento generada a partir de la distribución desigual del capital, que le otorga un mayor poder de elección y decisión a los músicos en general, y a los gitanos en particular; configurando el complejo cuadro de interrelaciones que constituye el campo del flamenco local.

El análisis de la reproducción es entonces un lugar central para comprender como se perpetúa esta estructura. A través de esta se ponen en marcha estrategias desde los diferentes sectores del flamenco para conservar o transformar la estructura del campo. De este modo, los músicos en general y los gitanos en particular establecen mecanismos para conservar la superioridad de su capital y así defender el statu quo del campo, mientras que las bailaoras recurren a diferentes mecanismos de reproducción para acrecentar su capital y así transformar su posición ya desfavorable dentro del mismo. Son las bailaoras entonces quienes viajan a España para formarse y traer información, así como son las que se ocupan por traer maestros para que den cursos y formen tanto a las bailaoras como a los músicos y quienes en definitiva se encargan de la producción y la difusión del flamenco local. Por lo tanto, la oferta y la demanda diferenciales, la cantidad de músicos, cantaores y bailaoras no es una cuestión simplemente numérica sino que responde a estrategias particulares y contrapuestas de apropiación de capital de cada uno de estos sectores para la construcción de un espacio diferencial dentro del campo del flamenco.

A raíz de todas estas reflexiones cabe preguntarse cuál es la razón por la que las bailaoras se someten a las 'reglas de este juego' en condiciones tan desfavorables. No creo que exista una sola respuesta a esta pregunta, ni que tampoco en este trabajo estén presentes todas las herramientas necesarias para elaborarlas. De todas formas, me atrevo a adelantar que dentro de una gama de estímulos que llevan a comprometerse en este tipo de relaciones, ya sea la vocación artística o la ascendencia española, existe un componente socioeconómico muy fuerte que influye en la elección de esta opción de vida. Con esto me refiero a que por un lado, el campo del flamenco no está integrado por muchos artistas (en relación a otros campos artísticos), lo cual hace que la competencia sea menor. En segundo lugar, el flamenco ha resurgido mundialmente en los últimos años y se ha insertado dentro de la World music actual, teniendo así una difusión inusitada. En este



sentido, como se vio anteriormente, el flamenco se inserta dentro de un proceso de mercantilización de la cultura en el que su valorización en el mercado resulta incrementada por su 'color local'. Es por todas estas razones, y dentro de este contexto, que propongo a este arte como una alternativa de inserción laboral para las bailaoras. Si bien en términos de la producción de un show o espectáculo no es una actividad altamente retribuida, sí lo es a nivel del capital simbólico acumulado. Por otro lado, en relación a estas instancias, las clases de flamenco se ofrecen como una salida económica relativamente estable y que no implica una relación de dependencia. De esta forma, es necesario establecer el vínculo existente entre los diferentes capitales adquiridos por las bailaoras en los distintos ámbitos que configuran este espacio. Es así como se explica que ellas sean las principales interesadas en difundir y promover este arte a nivel local ya que de esta manera se ven beneficiadas. Por lo tanto todo el esfuerzo que llevan a cabo a nivel de la producción cobra de esta manera sentido ya que es un paso necesario para ser reconocidas como bailaoras profesionales tanto dentro del campo del flamenco como fuera del mismo. De esta manera su capital simbólico aumenta a medida que es reconocida por el público como bailaora y a medida que adquiere mayor cantidad de alumnos. Y a su vez, el capital económico también aumenta a medida que se difunde el flamenco y se suman nuevos adeptos/as a este arte.

Se puede plantear entonces una aproximación a algunos de los interrogantes que suscita este trabajo. El flamenco, como un bien valorizado a nivel mundial, transfiere parte de su valor a los sujetos que lo llevan a cabo. Entonces, los artistas que se dedican al flamenco adquieren el capital simbólico y económico que la comercialización de este arte genera, pero se someten así a determinadas reglas de juego dadas por este campo tan poco institucionalizado y lleno de códigos propios que son tan difíciles de aprehender. Es desde esta perspectiva como se puede llegar a comprender la complejidad de las relaciones que se dan en este ámbito y el rol que inexorablemente

deben llevar a cabo las bailaoras dado su interés específico en difundir y expandir este arte. Así es como se constituyen en los principales agentes promotores de esta expresión a nivel local.

Como observación final, me interesa rescatar un aspecto que internamente atravesó toda esta investigación y que se encuentra muy presente en el desarrollo de todas las pugnas que fueron centro del análisis. Tanto a nivel de las disputas por la reivindicación de un flamenco 'puro' o 'auténtico' que se dieron históricamente, como en las diferentes estrategias para crear legitimación y autoridad textual a nivel local, entra en juego uno de los mecanismos fundamentales para legitimar y establecer determinadas formas de hacer flamenco frente a otras, que es la apelación a la tradición. En este concepto se conjugan elementos tanto formales como ideológicos que producen una constante tensión y redefinición de este arte. Como se vio a lo largo del análisis, la tradición no es algo muerto, estanco y situado en el pasado, sino que se construye desde el presente como un mecanismo para defender la apropiación del flamenco por determinados grupos, frente a los problemas que genera mediante su evolución como un arte mundialmente comercializable y como un signo de identificación colectiva. De esta manera, la reflexión desde el concepto de tradición así definido se constituye como un elemento clave para abordar las luchas por el poder que se han dado sucesivamente en torno al flamenco como intentos de establecer determinada lectura de la realidad frente a otras. Sin embargo, es relevante destacar que, tanto a nivel local como mundial, el arte flamenco continúa siendo una forma de expresión viva ya que sostiene esta constante lucha interna por mantener sus rasgos característicos a la vez que se expande por nuevos mundos y es resignificada.

Finalmente, la mirada antropológica como marco teórico de referencia arroja luz sobre determinados lineamientos para analizar las formas de producción del arte y de la cultura en su contexto histórico particular. Considero que la investigación sobre el arte flamenco como caso

particular, permite visualizar la tensión entre la singularidad de la obra de arte y la universalidad de la cultura como tal, y en este sentido mostrar cómo el arte permite pensar la sociedad y la cultura. En esta investigación se privilegiaron conscientemente determinadas perspectivas frente a otras pero con el objetivo fundamental de abrir interrogantes y de sentar las bases para una posterior profundización de un tema que recién comienza a ser investigado.

**A palo seco:** Cantes o bailes que se ejecutan sin acompañamiento de la guitarra. Solamente se mantiene la base percusiva del compás.

**Cachet:** Refiere al pago que se le asigna o requiere un artista por su labor.

**Cantes Libres:** Son cantes que no poseen un compás definido: cantes libres de compás. La guitarra acompaña dando los tonos al principio de la letra y cerrando al final. Un ejemplo de estos son los llamados Fandangos Naturales.

**Cantes a Compás:** Son cantes que sí poseen un compás definido, en los que la guitarra acompaña durante toda la letra, y que pueden ser bailados justamente por poseer compás.

**Cantes de Ida y Vuelta:** Son palos flamencos que se los conoce como "*Cantes de Ida y Vuelta*" por el hecho de ser cantes que habían sido llevados a América por emigrantes españoles que a su regreso los trajeron llenos de la impronta de otras músicas americanas.

**Cooperativa:** Término que designa de comúnmente a las 'Sociedades Accidentales de Trabajo', forma legal que rige la organización laboral y el funcionamiento económico de los grupos de producción artística autoconvocados.

**Elenco:** Equipo de artistas que salen a escena en una obra.

**Escobilla:** Parte del baile en que predomina el zapateo. Son largas frases de zapateo que pueden durar varios compases.

**Falseta:** Término que se utiliza para nombrar a las partes melódicas del toque de guitarra. Se contraponen a las partes en que la guitarra simplemente mantiene el compás. El guitarrista puede improvisar una melodía o tocar alguna de su repertorio. Es el momento en que la guitarra posee el lugar central.

Guitarra tapada: Esto quiere decir que las cuerdas de la guitarra son frenadas con la mano izquierda del guitarrista para que el rasgueo no posea tonalidad. Se mantiene el compás de esta manera pero sin tonos ni melodía, simplemente un sonido opaco que marca los acentos fuertes del compás.

Habitué: Refiere al público que concurre habitualmente a determinado tablao. Es un público aficionado que generalmente ya conoce a los artistas, a la gente que trabaja en el lugar y a otra gente del público que frecuenta habitualmente el lugar.

Palos Festeros: Son los palos que poseen un compás mas ágil y letras mas alegres. En estos palos el *'tutti'* (momento de clímax) se hace presente, y se corresponde con los momentos de mayor aceleración y agitación rítmica, cuando se incorporan las palmas básicas, dobladas y redobladas, y otro tipo de percusiones. En los espectáculos flamencos se los suele utilizar en los *'finales por fiesta'* en los que participa todo el elenco. El palo festero por excelencia son las Bulerías, pero también se pueden incluir los Tangos en esta clasificación.

Palos flamencos: Son elementos estructurales definidos. En el arte flamenco existen diferentes palos flamencos, que funcionan como unidades de significado que otorgan sentido a cada uno de sus elementos básicos. Esto quiere decir que cada uno tiene su propia estructura que viene determinada por las letras del cante, y que va a influir en el tipo y el compás del toque y en la estética e intencionalidad del baile.

Palos Jondos: Se caracterizan por la temática trágica y sufrida de sus letras, acentuándose este aspecto a través de la lentitud del compás y por el baile que sostiene cuidadosamente cada uno de sus movimientos, limitándose prácticamente a escuchar el cante. Los palos jondos típicos bailables son la Soleá y la Seguirilla.

**Patadas:** Pueden ser por bulerías o por tangos. Son intervenciones de baile que se caracterizan por ser muy cortas. Son los momentos que se prestan para la improvisación. Suelen hacerse en contextos de juerga o de final festero en algún show o espectáculo.

**Payo:** Denominación utilizada por los gitanos para denominar a todos aquellos que no lo son. Se corresponde con no-gitano.

**Pitos:** Chasquido de los dedos entre sí.

**Productor, producción:** Refiere a la persona o a la entidad que pone el capital necesario para llevar a cabo el montaje de un espectáculo.

**Puntaje:** Cantidad de puntos que le corresponde a cada miembro de la cooperativa en la distribución de utilidades.

**Seguro de sala:** Monto fijo de dinero que el dueño de la sala requiere para asegurarse por los daños ocasionados por el uso del espacio.

### CENSO SOBRE INTÉRPRETES FLAMENCOS EN EL RÍO DE LA PLATA.

#### Artistas y aficionados nacidos en el Río de la Plata

- Paquito Lucena: Cantaor.
- Juanito Montoya: Cantaor de San Juan, posteriormente se trasladó a Buenos Aires.
- “El Niño Puchena”: “Nacido en Argentina. Se educó en España. Retornó definitivamente al país hacia 1940. Su carrera ha tenido dos vertientes: la de cantaor profesional y la de empresario de ‘espectáculos españoles’. Como intérprete se adaptó a las moderadas exigencias del Buenos Aires nocturno, alternando el cuplé con bulerías y fandangos pegadizos. En reuniones minoritarias demostró ser un cantaor de más altos vuelos. Como promotor teatral, si bien protegió particularmente a la grey flamenca, se ha caracterizado por un realismo implacable y taquillero.”
- Manolo “Tranlará”: Cantaor y bailarín. Triunfó en varios concursos realizados en el Colmao “El Embrujo de Sevilla”.
- Antonio Vargas: Cantaor argentino. Surgió de un concurso flamenco celebrado en el Colmao “El Tronío”.
- Paco “El Americano”: Cantaor argentino residente en España. Cultivó cantes híbridos como vidalitas, milongas, guajiras, colombianas, etc.
- “La Niña de Triana”: Cantaora nacida en Montevideo.
- José Rodríguez “Joselillo”: Cantaor argentino criado en Galicia. Realizó numerosas giras por el interior del país: Tucumán, Mendoza y San Juan.
- Eladia Blázquez: Cantaora argentina que se acompaña de guitarra. Su posición fue un tanto periférica en el flamenco, y ahora se dedica al folklore y a la composición tanguera.
- Lolita Torres: “Correctamente inocua, ha pretendido como cantante dominar todas las esferas del folklore español. El enorme respaldo de su popularidad se debe a condiciones extraflamencas en las que no entramos ni salimos. Su andalucismo es frágil, superficial y sensiblero. De su extensa discografía es imposible extraer un solo ejemplo citable.”
- Julieta Kenan: Cantaora tucumana descendiente de turcos.
- Nani Mora: Bailaora porteña de origen sirio-libanés. No quiso dedicarse profesionalmente. Fue influenciada por el compositor y flamencólogo argentino Juan Francisco Giacobbe.

•“Los Duendes”: Trío argentino dedicado al cante y al baile oriundo de Tucumán. Estaba compuesto por dos hombres y una mujer.

•Maruja Montes: Bailaora que se inició en los Colmaos flamencos de Buenos Aires. Mas frecuentemente el “La Torre del Oro”.

•“La Serranita”: Cantaora cubana con prolongada residencia en Buenos Aires, donde se la consideró como una argentina más.

•María Angélica “La Gran Argentina”: “Bailaora nacida en Buenos Aires. Ha actuado en el Teatro de la Estrella y en la Sala Pleyel de París. Ha ofrecido recitales en España, Italia, Alemania, Suiza, Australia, etc. En 1956 grabó “discos de castañuelas sobre música de Jazz con la famosa orquesta americana de Lionel Hampton”.

•Acha Rovira: Cantaor de origen Vasco radicado desde niño en Argentina. En su madurez debutó en España como bailaor. Murió hacia 1936.

•“El Andaluz”: Bailaor nacido en Carlos Tejedor, provincia de Buenos Aires. Fue discípulo del Maestro Sevilla (ver más adelante).

•Emilio Medina: Tocaor argentino de muy buen nivel, autor de un tratado pedagógico sobre la guitarra flamenca. En la década del '50 viajó a España para especializar sus estudios.

### **Artistas y aficionados españoles afincados en el Río de la Plata**

•“El Rubio de Málaga”: Cantaor que está considerado como uno de los valores más ‘puros y arcaicos’. Falleció en 1943 con más de setenta años. Supo conservar ‘incontaminada’ su formación de principios de siglo.

•Galindo: Cantaor que falleció en Buenos Aires hacia finales de la década del '40. Dejó varios discípulos.

•Molina: Cantaor y tocaor.

•Manolo Calancha: Cantaor calificado como: “(...) hombre maduro, entregado a los estilos serios y grandes (...)”.

•“Niña de Córdoba”: Cantaora casada con el guitarrista Antonio Verdiales, hijo del célebre bailaor Antonio. Fue muy buena en el cante por seguirillas.

•“Almería el Viejo”: También conocido como el “Niño de Almería”. Cantaor y tocaor instalado en Mar del Plata. Intérprete que ha detenido el cante en fórmulas que no sobrepasan las conocidas hasta 1910. Enamorado del folklore sureño argentino ha logrado ‘aflamencar’ muchas de sus



variantes. También fue tentado por el Tango argentino en el que se destacó hasta para llamar la atención de Carlos Gardel.

- “Garrotín”: Bailaor que se supone que llegó al país con la compañía de Carmen Amaya. Murió en 1950.

- “Chato de Valencia”: Cantaor profesional reconocido tanto en España como en el Río de la Plata. Su larga permanencia en Buenos Aires le permitió actuar como complemento en la mayoría de los espectáculos flamencos llegados de España. Ha cantado diversos 'aires' del folklore argentino por bulerías. Existen escasos testimonios discográficos.

- “Terremoto”: Bailaor, hermano del cantaor jerezano del mismo nombre. Residió en Argentina como maestro indisputable. No existía competencia posible (“Antonio Amaya, hermano de Carmen, es un penoso fantasma de las madrugadas bonaerenses”)

- Luis Triguero: Cantaor Madrileño que se trasladó a Buenos Aires en 1920. Tuvo temporadas de actuación en el colmao “El Tronío” en la década del '40. Falleció aproximadamente en 1951.

- Curro Carmona: Valenciano que pretendió dominar cante, baile, toque y recitado.

- “Chiquito de Triana”: Cantaor que a los catorce años ganó un concurso en Madrid. Tiempo después se radicó en Buenos Aires donde se casó con Leonor Amaya. “Su hija, Chuni Amaya , apunta prometedoramente el baile y el cante”. Su discografía es reducida.

- Rafael Nieto: Cantaor que fue contratado por Lola Membrives y que llegó a Buenos Aires con Miguel de Molina, Lolita del Puerto (ver más adelante) y la pareja de baile Muguet Albaicín y Ana María de los Reyes. Combinó cante y recitado.

- “Marchenita”: Cantaor sevillano de la escuela de Pepe Marchena entre los años 1925 y 1940. Cantaba y tocaba la guitarra.

- Pepe Valencia: Cantaor de Castellón de la Plana. Después de haber actuado con Pilar López, Imperio Argentina y Lola Flores, grabó en París una antología del cante flamenco en 1947. Posteriormente se afincó en Buenos Aires. Tenía una clientela fija y heterogénea de árabes, turcos, judíos cuyanos, etc. Posee una amplia discografía y una antología dirigida y patrocinada por el flamencólogo rioplatense Fernando López Perea.

- Paco Madrid: Cantaor que reemplazó a Luis Triguero durante sus ausencias temporales del país y que luego se independizó. Dejó muy pocos testimonios discográficos.

- Rico: Aficionado al toque y fabricante de peinetas.

- Gastritis: Cantaor que nunca excedió su condición de aficionado.
- "Niño de Utrera": Cantaor que viajó por toda América y murió en Chile, pero que su centro artístico fue Buenos Aires. "(...)desligado tempranamente de España, ya fue mérito sobrado el mantenerse puro y entero."
- Paco Reyes: Bailaor que tuvo largas actuaciones en Buenos Aires y Montevideo. Fue cofundador de la academias de baile flamenco Reyes-Quiroga en Barcelona y Madrid.
- Pepe Monreal: Cantaor y tocaor que llegó con Pepe Marchena. Residió varios años en San Juan y luego se trasladó definitivamente a la Capital Federal.
- Pepe Maravillas: Cantaor que compitió con *el Niño de Utrera* en "El embrujo de Sevilla". Más conocido en el interior del país que en Buenos Aires, terminó pactando con el cuplé y los cantes indianos.
- Miguel Herrero: Cantaor. En España se le conoció por *el Niño de Huelva*. Se incorporó a la compañía de Conchita Piquer que lo trajo a Buenos Aires. A pesar de sus frecuentes temporadas teatrales por América, quedó aquerenciado a la Argentina. Formó célebre pareja con quien es hoy su mujer, la bailaora Carmelina Vazquez. Juntos imitaron la escenografía y el cante peripatético con que Manolo Caracol rodeaba el baile de Lola Flores. Cantaor corto, medido, sin petulancia, su defecto menos tolerable ha sido el de mechar el cante con recitados romanescos al peor estilo de Pepe Pinto.
- Maera: Bailaor de origen vallisoletano. Formó pareja de baile con la mujer de Antonio *el de Bilbao*. Dirigió una academia de baile en Buenos Aires.
- Rosa "La Petillera": Se le atribuyó haberse iniciado en el cante junto a Pastora Pavón (La Niña de los Peines). Cantaora respetada y solicitada entre cabales. No dejó discografía alguna. Murió en 1963.
- Angelillo: "Es la medida exacta del "flamenco" que Hispanoamérica ha canonizado desde el punto de vista mayoritario. Si se mira bien hay cierta lógica entre su indeclinable popularidad y su "fordismo" creador. Artista desangustiado por naturaleza, presenta el cante con la intrascendencia y frivolidad de una opereta centroeuropea. (...) Pero todo tenía que tener una dosis. Y ésta fue suministrada por el repertorio indiano : colombianas, guajiras, vidalitas, milongas, rumbas, etc. Del patrimonio propiamente andaluz, la medida ideal y tolerada se descubrió a través del fandanguillo y los caracoles. (...) Su cante no es plegaria sino arenga. De ahí su voz aguda, metálica, deportiva. (...) Estas virtudes de gimnasio le permiten el "cante a desafío", algo parecido a la *payada*

gauchesca. (...) Pese a todas sus incongruencias, su nombre tiene ya resonancia mitológica rioplatense."

●Mario Gabarrón: "Cantaor y recitador murciano. (...) De prolongada actuación en radios, teatros, cine y fiestas porteñas, su nombre es legítimamente popular y respetado. Ha sabido ocupar razonablemente su sitio de cantaor "lírico". (...) Hace unos años se le sabe radicado en Colombia."

●"Almería el Chaqueta": "Fue un cantaor funambulesco y hoy ya de agrietada memoria. En rigor vivió del cante frecuentando los reservados de la "Viña B" y "La Copla" de Buenos Aires. (...) Acometía con valentía y solera todas las variantes del cante minero. Hoy es empleado público."

●Ángel de Madrid: "(...) se dio a conocer en uno de los consabidos concursos flamencos que, sin mayor rigor y con desmedida rutina, se celebraban en la sala porteña "El Tronío". (...) Su figura fue familiar en las temporadas veraniegas del Teatro Avenida. (...)."

●Miguel de Molina: "Célebre cantaor y bailarín "aflamencado". Ha costado Dios y ayuda demostrar al público capitalino -sobre todo en ocasión de su irrupción triunfal en 1942- que lo flamenco no penetró en su indudable personalidad teatral, a no ser que se tenga en cuenta la significación andalucista puramente óptica de su personalísimo vestuario, ambientación y escenografía. (...) A despecho de sus indudables virtudes de escenógrafo, decorador y director artístico -y conocedor del "clima" juerguístico- su cante fue maña discursiva y su baile apunte ingenioso. En suma, una Andalucía sobreagregada, indecisa y melodramática que se ha derrumbado con él mismo."

●Maestro Sevilla: director de una academia de arte flamenco donde se enseñaba baile y cante (y accidentalmente toque). Estaba situada en pleno centro porteño, en la calle Esmeralda, entre Lavalle y Tucumán. Por muchos años "enseñó" el flamenco. Con su muerte, ocurrida en 1952, desapareció su concurrido instituto.

●Lolita del Puerto: Flamenca agitanada -si no gitana- nacida en Puerto Real. Cantó y bailó discretamente. Actuó en público muy poco tiempo, probablemente hasta contraer matrimonio con Guillermo Cases.

●Ortega: Bailaor que formó con sus hijos el trío Vera Ortega. Fundó una academia de baile en nuestra capital. Su estilo tenía solera, variedad y autoridad. (Citado por Cesar Salerno)

●Carmelita Vázquez: figura destacada en el historial flamenco rioplatense. Su baile respiraba autenticidad, improvisación, ángel. Sus alegrías no han tenido par, ni siquiera considerando la visita de las primeras figuras españolas.

●Gracia de Triana: Sin disputas ha sido la mejor flamenca que se ha conocido en el Río de la Plata. Ricos y variados atributos justifican su supremacía femenina: conocimiento, regularidad infalible, simpatía escénica, amplitud de recursos, feliz compasera, largo repertorio, vocalista fácil, todo, en fin, armonizado por un claro sevillanismo. El volumen de su discografía es inigualable. (...) Adviértase, empero, que Gracia de Triana no ha sido precisamente un maná de inteligencia creadora ni ha revolucionado en nada el cante. Su sino generacional ha sido el enlace. Ese es el mérito que en América no se le retacea.

#### Rafael Narciso Camacho

●Juan José Padilla: Andalúz linarense asomó por Buenos Aires hacia 1941. Debutó como cantaor en el ya desaparecido Teatro Maravillas. Totalmente divorciado de los "sonidos negros" y de la magia del baile grande, se anunció ramplonamente como "El gitano enigmático". Producto de circunstancias inexplicables -acaso la incomunicación con España en guerra-, Padilla no resiste el menor análisis. Pero su mención se hace necesaria en tanto y cuanto logró acaudillar durante diez años una Andalucía "alhambresca" que no pudo ser desvirtuada siquiera por las visitas de Antonio, Pilar López, Carmen Amaya...

#### ●Antonio Padilla

●Miguel de Córdoba: Actualmente es el valor flamenco de mayor interés. Sus contactos y actuaciones junto a Jarrito, Fosforito y otros valores de similar calibre le han permitido medir fuerzas y actualizar, desde América, sus vivencias flamencas de primera mano. Reside en Mar del Plata. Pese a que *Almería el Viejo* le duplica la edad, ha logrado compaginar con él una curiosa dualidad canora donde lo antiguo y lo nuevo surge en amable paralelismo.

●José Muñoz "Pena", hijo: José Muñoz -hijo del malagueño Sebastián Muñoz- supo nadar en el centro mismo de una larga crisis artística como fue la de la Ópera Flamenca. (...) Llenó sin alharacas, en actitud recoleta si se quiere, el más cumplido capítulo del cante en el ancho río. Repetimos: humanizó el operismo y rejuveneció las fórmulas heredadas de su padre. Fundamentalmente fue un extraño ejemplar de cantaor intimista. No fue el suyo, ni con mucho, un arte indígena, exaltado, hiriente. (...) Mendoza guarda sus restos. (Citado por Cesar Salerno en la entrevista).

## BIBLIOGRAFIA

---

-Abrahams: Fantasmas del nacionalismo romántico en la folklórica. Publicado en el Journal of American Folklore, 1993: 106 (419) pp.3-37.

-Alonso, Mirta: Génesis de una pasión flamenca, publicado en *Balletin Dance, una revista argentina de danza*, nro. 76, año 2000, pág. 38.

-Arie C. Sneew: "Flamenco en el Madrid del XIX". Virgilio Márquez Editor. Córdoba, 1989.

-Baltanás, Enrique: La gitanofilia como sustituto de la maurofilia: del romancero morisco al romancero gitano de Federico García Lorca. En 'Flamenco y Nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco'. Actas del I y II Seminario teórico sobre arte, mentalidad e identidad colectiva. Sevilla, junio de 1995 y 1997.

-Bauman, Richard: El arte verbal como actuación. Publicado en *American Anthropologist*, vol. 77, 1975.

-Bauman, Richard: Folklore, cultural performances and popular entertainments. Editado por Richard Bauman, Oxford University Press, 1992.

-Bauman, Richard; Briggs, C. L.: Género, intertextualidad y poder social. Reimpreso con el permiso de *American Anthropological Association*, del *Journal of Linguistic Anthropology* 2:2, diciembre 1992, en la Revista de investigaciones Folklóricas, Vol. 11, 1996.

-Bayardo, Rubens: Cultura y antropología: Una revisión crítica. 1996.

-Bayardo, Rubens: El teatro "Off Corrientes": ¿Una alternativa estético-cultural? Tesis de Doctorado, Facultad de filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, junio de 1997.

- Bayardo, Rubens y Lacarrieu, Mónica: Globalización e Identidad Cultural. Ediciones CICCUS, Buenos Aires, 1997.

- Beeman, William: The anthropology of theater and spectacle. En Annual Review of Anthropology, vol.22. USA, 1993.
- Bernard, Michel: El cuerpo. Un fenómeno ambivalente. Editorial Paidós. Barcelona, 1994.
- Bonet, Lluís: La cultura contemporánea, un sector mercantilizado. Universidad de Barcelona, 1995.
- Bourdieu, Pierre: La distinción. Criterios y bases sociales del gusto. Taurus. Madrid, 1988.
- Bourdieu, Pierre: Cosas dichas. Editorial Gedisa, Buenos Aires, 1988b.
- Bourdieu, Pierre: Razones prácticas. Editorial Seuil, París, 1994.
- Bourdieu, Pierre: Sociología y Cultura. Editorial Grijalbo, México, 1990.
- Bourdieu, Pierre; Passeron, J.C.: La reproducción. Editorial Laia, Barcelona, 1977
- Bourdieu, Pierre y WACQUANT, Loïc: Respuestas por una antropología reflexiva. Editorial Grijalbo, México, 1995.
- Canevacci, M.: Antropología da comunicação visual. Editorial S.P. Brasiliense, 1990.
- Caro Baroja, Luis: El mito del carácter nacional. Meditaciones a contrapelo. Seminario y Ediciones. Madrid, 1970.
- Costa, Ricardo: Para una definición social de los actores sociales. La teoría del campo. Editorial Mímeo, Córdoba, 1976.
- Cruces Roldán, Cristina: El Flamenco como Patrimonio. Anotaciones a la declaración de la voz de la Niña de los Peines como bien de interés cultural. Editorial. Bienal de Arte Flamenco. 1999.
- Da Matta, Roberto: Relativizando: uma introdução a antropologia social. Editora Vozes, Petrópolis, 1983.

- Dropsy, J.: Vivir en su cuerpo. Editorial Paidós. F.R.
  
- Félix Grande: "Memoria del flamenco". Alianza Editorial. Madrid, 1999.
  
- García Cárcel, R.: La manipulación de la memoria histórica y los nacionalismos, en El Siglo que viene. Revista de Cultura Nro. 23. Marzo 1995, Sevilla.
  
- García Gómez, Génesis: Volkgeist y género español. En 'Flamenco y Nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco'. Actas del I y II Seminario teórico sobre arte, mentalidad e identidad colectiva. Sevilla, junio de 1995 y 1997.
  
- García Gómez, Génesis: Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural. Editorial Anthropos en co-edición con la Editorial regional de Murcia. Barcelona, 1993.
  
- Gauthier, Alan: Du visible au visuel. Anthropologie du regard. Puf, París, 1996.
  
- Geertz, Clifford: La interpretación de las culturas. Editorial Gedisa, México, 1987.
- Geertz, Clifford: El antropólogo como autor. Editorial Paidós, Barcelona, 1989.
  
- Gellner, Ernest: Naciones y Nacionalismo. Alianza Editorial. F.R.
  
- Gutierrez, Alicia: Pierre Bourdieu. Las prácticas sociales. Dirección General de Publicaciones, Universidad Nacional de Córdoba. Editorial Universitaria, Universidad Nacional de Misiones, Posadas, 1995.
  
- Hammersley, Martyn y P. Atkinson: Etnografía. Métodos de investigación. Editorial Paidós. Barcelona, 1994.
  
- Holy, Ladislav: Teoría, Metodología y Proceso de Investigación, F.R.
  
- Ivelic, Milan: Curso general de estética. Editorial Universitaria, F.R.

-Jameson, Fredric: Ensayos sobre el Posmodernismo. Ediciones Imago Mundi, Buenos Aires, 1992.

-Lavaur: Teoría Romántica del Cante Flamenco. Raíces flamencas en la coreografía romántica europea. Signatura Ediciones de Andalucía, 1976.

-Le Breton, D.: Antropología del cuerpo y modernidad. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires, 1995.

-Lischetti, Mirtha (compiladora): Antropología. Edición Ampliada. Editorial Eudeba., 1994

-Llumá, Diego: Danzas Étnicas. Publicado en la revista Balletin Dance Nro.76, 2000, pp.37.

-Lorente Rivas, Manuel: Etnografía antropológica del flamenco en Granada. Estructura, sistema y metaestructura. Editorial Universidad de Granada. Granada, 2001.

-Machado y Álvarez, Antonio "Demófilo": Colección de Cantes Flamencos. Ediciones Demófilo, Madrid, 1975. Sevilla, 1881.

-Mangifesta, C.: Creatividad y psicoanálisis. Editorial Vergara. F.R.

-Moreno Navarro, I.: El patrimonio cultural como capital simbólico: valorización /usos. En Anuario etnológico de Andalucía 1995-1997, Junta de Andalucía, Sevilla, 1999.

-Nachtmanovich: Free Play. Editorial Planeta. F.R.

-Parra Expósito, José María: el compás flamenco de todos los estilos. Ediciones Apóstrofe, Barcelona, 1999.

-Picard, D.: Del código al deseo. Editorial Paidós. F.R.



- Rodrigues J. C.: Tabu do corpo. Editorial Achiame. Río de Janeiro, 1983
- Scheines, Graciela: Los juegos de la vida cotidiana. Editorial EUDEBA. F.R.
- Schilder, P.: Imagen y apariencia del cuerpo humano. F.R.
- Schuchardt, Hugo: Los Cantes Flamencos (Die Cantes Flamencos, 1881). Edición, traducción y comentarios de Gerhard Steingress, Eva Feenstra, Michaela Wolf, Fundación Machado. Sevilla, 1990.
- Smith, Anthony D.: La Identidad Nacional. Trama Editorial. Madrid, 1997.
- Sonntag, Heinz R. y Arenas, Nelly: Lo global, lo local, lo híbrido. Aproximaciones a una discusión que comienza. Presentado en la primera reunión regional de América latina y el caribe del programa gestión de las transformaciones sociales. Marzo 1995.
- Steingress, Gerhard: Sobre Flamenco y Flamencología (Escritos escogidos 1988-1998). Signatura Ediciones de Andalucía. 1998.
- Steingress, Gerhard: "Ideología y mentalidad en la construcción de la identidad cultural (casticismo, ideal andaluz y psicología cotidiana en el flamenco." En 'Flamenco y Nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco'. Actas del I y II Seminario teórico sobre arte, mentalidad e identidad colectiva. Sevilla, junio de 1995 y 1997.
- Steingress, Gerhard: El cante flamenco como manifestación artística, instrumento ideológico y elemento de la identidad cultural andaluza. Perspectivas teóricas. En 'Flamenco y Nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco'. Actas del I y II Seminario teórico sobre arte, mentalidad e identidad colectiva. Sevilla, junio de 1995 y 1997.
- Williams, Raymond: Cultura. Sociología de la comunicación y del arte. Ediciones Paidós, Barcelona, Buenos Aires, 1981.
- Williams, Raymond: Marxismo y literatura. Ediciones Península, Barcelona, 1980.