-3-1

R.5113





# Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 6. Año 2005

## Actas del Coloquio Internacional «Antropología y Música. Diálogos 4»

## *Pensar el Flamenco desde las Ciencias Sociales*

JUNTA DE ANDALUCIA
Consejería de Cultura
Centro de Documentación Musical de Andalucía

**Presidente y Fundador**
REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

**Director**
MANUEL LORENTE RIVAS

**Presidente del Consejo de Redacción**
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

**Consejo de Redacción**
ÁNGEL MEDINA
MOHAMED METALSI
JOSEP MARTÍ
MANUEL LUNA
ESTEBAN VALDIVIESO
DAVID COPLAN
SUSANA ASENSIO
REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD
MANUEL LORENTE RIVAS
MARTA CURESES
MANUELA CORTÉS
STEVEN FELD
CARMELO LISÓN TOLOSANA
JOSÉ MANUEL GAMBOA

**Secretaria del Consejo de Redacción**
MARTA CURESES

**Secretaría Técnica**
ISABEL SÁNCHEZ OYARZÁBAL
CARLOS ARBELOS

**Diseño**
JUAN VIDA

**Fotocomposición e impresión**
LA GRÁFICA, S.C.AND. GRANADA
**Depósito Legal:** GR-487/95
**I.S.S.N.:** 1138-8579
**Edita**
© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

# Sobre la exportabilidad del flamenco inconsciente.

*Timothy Mitchell*
*Etnomusicólogo. Univ. de Texas A&M University.*

La praxis simbólica de la afición debe de ser el fundamento de cualquier historia del arte flamenco, como ha demostrado de modo contundente Gerhard Steingress (1993). Steingress mantiene que el cante jondo no fue el producto directo de grupos marginados sino de una subcultura urbana con ambiciones literarias y musicales que se identificaba con tales marginados y orientaba la creatividad en los barrios bajos del sur. Estos aficionados constituyen el "bosque" que muchas veces se hace invisible en las biografías y autobiografías de famosos "árboles".

Genio y figura aparte, hasta el artista más carismático "debe su eficacia mágica a la lógica del campo que lo reconoce y lo autoriza" (Bourdieu 1996:169). Durante dos siglos, tanto en el campo de la tauromaquia como en el de la música, los aficionados premiaban los estilos interpretativos que concordaban con su peculiar guión interno y rechazaban los que no, y así iban construyendo identidades taurinas o flamencas que los artistas procuraban emular o personificar de manera creativa (Mitchell 1991, 1994).

Dice Antonio Zoido que "El fenómeno `explota' en cuanto que entre flamencos o toreros y aficionados de ambos se establece una relación casi hegeliana en la que un polo no puede existir plenamente sin el otro" (1998:102). Las categorías estéticas consensuadas eran modificables, pero se modificaban con la misma pasmosa lentitud que caracterizaba la evolución de las relaciones sociales andaluzas en su conjunto. No es atemporal el guión de la afición, el flamenco inconsciente, pero ejemplifica la temporalidad glacial de la longue durée (Vovelle 1990).

Ahora el arte flamenco se está "globalizando" a marchas forzadas, pero ¿de alguna manera retiene y disemina los esquemas mentales de aquella afición andaluza plurisecular? ¿Había algo "exportable" en las prácticas identitarias de los aficionados del sur, o precisamente fue necesario bastardear o diluir sus experiencias a fin de globalizar estilos con denominación de origen?

La mayoría de los aficionados optarían por esta segunda posibilidad, pero no hay que hacerles demasiado caso, ya que desde la misma "explosión" de las artes tauroflamencas vienen lamentando su decadencia panderetil. Fernando Savater fue expeditivo con los lamentos nostálgicos de la afición: "Estas trivialidades son malentendidos que los aficionados se hacen a veces sobre la cuestión, por culpa exclusivamente de su deficiente preparación metafísica" (Savater 1983:121).

En verdad no se trata de entender cómo se adulteraron las esencias, sino de entender por qué los aficionados creían tener el monopolio de ellas, de momentos mágicos perdidos para siempre o que jamás se podrán transmitir a los foráneos. Para ver esto es preciso que ahondemos un poco más en la psicología de la afición andaluza del periodo comprendido entre 1775 y 1975. En la primera parte de este ensayo, propongo explorar la construcción

del duradero guión interno de los aficionados; en la segunda, daré cuenta de la "exportabilidad" de los códigos artísticos y musicales que ellos apadrinaron.

## Artes monárquicas regicidas

En términos generales, la sicología de la afición histórica fue de tipo bipolar o *maníaco*-depresiva, propensa a altibajos anímicos, oscilaciones afectivas y súbitos cambios de humor. Esta sicología nació y se desarrolló dentro de una cultura también bipolar, ahora en sentido sociológico. Lo típicamente "andaluz" es resultado de una conflictiva simbiosis barroca de ricos y pobres, sombra y sol, que se efectuó con muy poca interferencia de la burguesía, esas sobrias clases medias que no tenían ni el peso económico ni la formación subcultural adecuada como para interferir.

En el desarrollo de la sicología bipolar de la afición tuvo máxima importancia el catolicismo heterodoxo andaluz. La religiosidad del sur se caracteriza por un apego exagerado a lo materno y una intensa ambivalencia afectiva hacia un Dios cuasi-islámico que induce a sumisión y blasfemia a la vez (Domínguez Morano 1985:141).

Estos contenidos tan primarios y sacro-edípicos, claramente heréticos pero tolerados por el Vaticano, se hermanan con una irresistible estética de violencia sensual que influye en todas las artes populares y cultas del sur (Mitchell 1990). El síntoma de la blasfemia *compulsiva* nos pone en la pista de la despótica coacción colonialista, la *conversión masiva* de moriscos y judíos, la persecución de gitanos, y la castrante presión ritual e inquisitorial que "tiranizaba la vida social en su conjunto y sometía a los individuos a una auténtica crispación mental" (Delgado 1992:71).

Delgado enfatiza la circularidad y truculencia de los esquemas mentales que así emergen, y aclara que alguien que se vuelve ferozmente anti-católico o anticlerical no se escapa del ciclo cibernético. José Gelardo habla del "espíritu avasallador y excluyente de los cristianos viejos contra los nuevos, contra el trabajo, contra los oficios, contra los morenos, contra los pobres: de entre éstos han salido siempre los cantaores, y sus coplas atormentadas, maldicientes y renegadoras se acompañan de una expresión musical igualmente dramática" (199:236).

Rafael Cansinos Assens afirmó que la blasfemia era parte consustancial de la copla mística andaluza (1985/1933:70-83). "Religiosidad andaluza," pues, significa una relación de amor/odio con lo sagrado, una resistencia clandestina *al poder persecutorio*, un mal reprimido afán de "anti-estructura," un impulso perenne hacia la pura negación, el gusto por las llamadas "situaciones-límite" y el suicidio ritual estético.

El conocimiento íntimo del pecado es de fundamental importancia en el guión de la afición, sea creyente o no. Aquí encontramos un importante vínculo con la conquista erótica de Andalucía, modalidades del deseo miscegenista castellano todavía visibles en los lienzos de Julio Romero de Torres (Zuera Torrens 1987). Razas exóticas y prohibidas eran igualmente excitantes para románticos, decadentes y epicenos afrancesados prestos a pecar. Lo dijo Georges Bataille: "La experiencia interior del erotismo requiere, en el que la vive, una sensibilidad no menos grande para la angustia, que funda el interdicto, que para el deseo que conduce a infringirlo" (1982 [1957]:56).

Los padres patrísticos fueron los primeros proxenetas, en este sentido, y los pueblos mediterráneos seguían tragando el anzuelo siglo tras siglo (Delumeau 1990). Si no había pecado, no había placer. Por eso, en el cante jondo, junto al uso coloquial del lenguaje amoroso, se encuentra la aceptación exaltada del sufrimiento moral y físico, un dolor ansiado que indica que la jouissance está cerca. La afición monta y mantiene económicamente a estos ritos masoquistas, pero la economía que más importa es su propia economía libidinal nocturna, que genera una zona de libre comercio carnal situada en los límites mismos del tiempo social. No se trata de un tiempo sagrado en el sentido dominical y matutino, sino de un tiempo numinoso y transgresivo que renuncia a la renuncia de los instintos.

En la clásica juerga bajo andaluza, la misma masculinidad de los oyentes se pone en juego. Los cantes báquicos elaboran un discurso sobre una virilidad tanto física como metafísica que se lleva penosa pero orgullosamente, como una cruz a cuestas. En el culto lunático del flamenco, la lascividad instintiva del macho no domesticado es un nudo identitario esencial que hay que despertar, o añorar si los años mozos han quedad atrás. Misoginistas y mujeriegos, los aficionados no solían ni suelen aceptar de buen grado el abandono de sus dominios nocturnos.

El flamenco tiene poco de domesticidad, pese a las lucubraciones de Ricardo Molina (1985:62-65). Más acertado andaba el feroz antiflamenco Eugenio Noel cuando declaraba que la guitarra flamenca era como la misma afición: irresponsable, fatalista, impulsiva, lasciva, llorona y violenta (1916:297). Sea como fuere el nivel fantasmático de un determinado cante, el guitarrista tenía la obligación de amoldar su técnica a los requisitos de la trama. Por eso Pablo Segovia, que no intimaba con la trama en ninguno de sus niveles conscientes o inconscientes, cayó indiferente al público reunido en Granada en 1922 (Molina Fajardo 1990 [1962]:116). Hay que tocar con clase, eso sí, pero también en armonía con las despóticas pasiones que están en juego. García Lorca sí entendía ese despotismo emocional y lo plasmaba en sus obras. Con ocasión del concurso de Granada, sin embargo, se dejó seducir por la hipótesis orientalista de Manuel de Falla (1988 [1922]:168).

La ambigüidad constitutiva del discurso flamenco fundamenta sus aspectos mágico-metamórficos y su credibilidad. Se trata de una oscilación dentro de un cosmos semiótico cerrado, entre dos "polos" fijos, el paraíso y el infierno. Las utopías se inventan en el polo mánico del sistema, pero de la prisión misma no se escapa: "Despite all my rage, I am still just a rat in a cage," según la copla heavy metal. Admitir la existencia de este círculo vicioso inescapable es, sin embargo, liberador para nosotros, ya que nos lleva a reconstruir la mentalidad jonda en toda su fecunda estrechez. Además, nos lleva a un nivel fantasmático poco explorado del flamenco, un nivel que podríamos calificar de "monárquico-regicida". Esta conexión se planteó por primera vez en un coloquio patrocinado por el Centro Juan Carlos I en Nueva York (2001), y quiero aclarar que no significa ningún desacato cara al rey, sino una mera especulación psicohistórica, una hipótesis sobre el inconsciente político del flamenco.

Me explico. En la juerga clásica, la programada sacralización del pobre (el narrador impersonado por el cantaor) prepara el terreno de su coronación artístico/ritual. Con la

ayuda de los duendes, el licor y quizá una tanda de seguiriyas, se instaura una semiótica temporal radicalmente diferente en la que se viola/se instaura la Ley del Padre. Es ésta la almendra del disfrute traumático. No hace falta ejecutar al cantaor, por supuesto, ya que se sacrifica a sí mismo delante de todos y, por la misma lógica perversa, se queda por encima de ellos, per secula seculorum.

A propósito del cantaor arquetípico: "Puede asegurarse que su desgracia le ha servido de pedestal," en palabras de Guillermo Núñez de Prado (1986 [1904]:128). Así encontramos, en el plano fantasmático del consumo sacramental o transgresivo del pan musical, una conexión con ritos, mitos, y comportamientos que aparecen en otras fiestas monárquico-regicidas. El carnaval, verbigracia, con su licencia, su comercio carnal, su voluntad de pecar, su rebeldía semiótica, su carácter báquico y trasgresor, algo parecido al ambiente que reinaba en las calles de París en 1793 o 1968. En el fondo se trata de tramar un acto que se desea y que se teme. Se busca la jouissance traumatique y ecstatique a la vez. Se solicita un proveedor hecho a la medida de nuestro narcisismo absolutista, y se castiga al que no lo fue. Aquí también encontramos una secreta comunalidad con otros componentes identitarios andaluces: la fiesta de toros, que repite sin fin la muerte de un sustituto cornudo de la odiada aristocracia ganadera, y la Semana Santa, que ordena el *eterno morir* amoroso del Rey de los Reyes.

El hecho de que los monarcas don Alfonso XII y don Alfonso XIII fuesen entusiastas del flamenco no constituye un argumento en contra de lo que estoy poniendo como hipótesis; sin la muerte del viejo rey (sus padres), no habría sucesión posible. Bajo la monarquía inglesa, Shakespeare recurría constantemente a la trama regicida, y personajes reales fantasmales aparecen por doquier. Oscilaciones monárquico-regicidas se encuentran en las culturas de muchos países europeos, y es muy bien conocida la relación de amor-odio que tenían los gitanos con la monarquía española y la alta nobleza durante siglos. El peligro de exterminación real, alternando con las décadas de dependencia y postración, ¿no influyó en el estilo de sus cantes? Creo que contestaría afirmativamente Bernard Leblón (1995). Muy de noche en la Feria de Sevilla, Bécquer encontró a sus gitanos llenos de aguardiente y lloricantando como los judíos de Babilonia: "graves y extasiados como sacerdotes de un culto abolido" (Zoido 1998:107). Víctimas arquetípicas del poder, reales y románticas a la vez.Quizá también, en la majestad de su cuerpo, la bailaora escenifica su imaginada relación con un rey imaginario; se es la reina, la princesa, la Judith bienquerida o la despechada asesina. Posturas suplicantes o imperiosas se adoptan según el caso. Tal vez baile en armonía con la dinámica de su familia real interior (Laing 1972), un baile-fantasía que tendrá poco que ver con los movimientos corporales de un verdadero miembro de la familia real.

Hasta la andaluza más moderna y progre en su vida diaria puede interpretar esta sicología a la perfección, un posicionamiento de tipo master-slave que incluye el intercambio de posiciones mediante la seducción del rey por la hembra. Mensaje para la afición: todos los hombres somos vulnerables a la femme fatale, hasta el más hombre de los hombres. Como objeto privilegiado del deseo real, la bailaora contribuiría con su cuerpo y con su arte a las relaciones de objeto de la afición flamenca histórica, *su incorporación* literal y material de prejuicios de tipo histérico (Young-Bruehl 1996). A diferencia de los obreros anarquistas

madrugadores, el lumpen de la economía nocturna libidinal vivía de los esquemas señoritiles y así contribuyó a mantener las jerarquías. Por mucha vehemencia que pueda haber en la sicología gitanófila-andaluza, arde y se consume sin mayores consecuencias políticas en el ruedo, en el Rocío, en una estación de penitencia de Semana Santa o en la alquimia erótica de la juerga. Esto no significa que sea inútil o dañino (como pensaba Eugenio Noel). Puede que una identidad que se forja ritual y catárticamente ayude a superar traumas en una cultura sin psicoterapeutas.

La función sacrificial del cantaor ha sido comentada muchas veces, pero una vez más son los aficionados quienes imponen la necesidad de tal sacerdote musical y quienes vigilan su eficacia (v.gr., González Climent 1955; Grande 1979). Los escenarios paradigmáticos del guión de la afición eran ficticios, pero no falsos. Afortunadamente, los aficionados poseían en abundancia un producto líquido que servía para acortar rápidamente la distancia entre ficción y realidad. Las juergas de Sanlúcar de Barrameda, de Morón de la Frontera, de Triana, de Ronda, de la Unión y demás puntos de la geografía del cante jondo no se componían a base de coca-cola. En la reunión festiva de amigos y correligionarios, la ruptura con la conciencia que permite el alcohol preparaba el terreno para los sublimes sucesos que llenan los recuerdos publicados de los aficionados. La clásica sicología bipolar del alcohol se sincroniza facilmente con otros tipos de bipolaridad. El alcohol es en grado sumo el cómplice del arte flamenco, su aliado nocturno imprescindible, amigo íntimo de los duendes e histórica fuente de la mala reputación del flamenco.

El papel de las borracheras cósmicas en la elaboración del estilo flamenco se me hace indiscutible, pero no implica ninguna deshonra, ni que los artistas estuvieran fuera de control, ni que permitieran cualquier guasa. Siempre había aficionados, en todas las épocas, que hacían el papel de policías del arte. En medio del aparente relajo de una juerga disciplinaron los cuerpos y las voces y las guitarras andaluzas para que no se salieran demasiado de la transgresiva dramaturgia ortodoxa. Así protegieron al sacramento de la identidad gitano-andaluza.

## Identidades en venta

**Dramaturgia——>catársis——>identidad——>¿producto exportable?**

La idiosincrática coyunda de crisis económicas y sicosexuales andaluzas ya está presente en "Noches lúgubres" de José Cadalso (1775). Con el correr de los años, el mismo morboso sentimentalismo fetichista se puso de moda entre los bohemios contra-culturales del sur de España, los llamados "flamencos".

Estos jóvenes utópicos agitanados, muchos provenientes de la pequeña burguesía, detestaban los gustos arribistas de sus padres y emulaban las atávicas clases subalternas. Ellos buscaban artes más dramáticas, más jondas, más en consonancia con su nocturnidad lúgubre: fatalismo sexual a prueba de daga, congojas producidas por un rígido sistema socio-económico, masculinidad conflictiva, constantes evocaciones góticas, fúnebres y necrófilas. Estos elementos narrativos resonaron con el romanticismo europeo y facilitaron la muy temprana exportabilidad del cante y baile flamencos (Lavaur 1976).

A partir de 1860 se inaugura un espléndido pulimiento de los cantes; hacia finales de siglo el jerezano Antonio Chacón hace investigaciones de campo, buscando yacimientos de oro oral para explotar y refinar (Blas Vega 1986). Durante toda la "edad del oro" del flamenco, Europa era la periferia y Andalucía el centro. Por fin se acabó el hechizo, como explica Antonio Zoido.

"Entonces, perdido el tren de la revolución industrial, la máxima aspiración de la sociedad de Sevilla, Córdoba o Granada no podía ser otra que atraer a sus ciudades al mayor número de forasteros y en esto tenían que estar de acuerdo todas las partes. ... Sólo en Andalucía se dieron las circunstancias para que pudiera nacer la afición, dice Mario Penna, refiriéndose a los siglos XVIII y XIX. Sólo en Andalucía, añadiría yo, se dieron después las circunstancias para que estas señas de identidad tuvieran que ser conservadas a toda costa por sus poseedores y, a la vez –contraviniendo así las reglas de cualquier nacionalismo–, éstos tuvieran la necesidad de abrirlas y exportarlas a todo el mundo, aun a costa de ablandarlas, para poder sobrevivir" (Zoido 1998:109).

A continuación Zoido reproduce la perspectiva de Fernando Villalón (1929), que se lee como un aggiornamento del pesimismo de Antonio Machado padre (1881) o una adumbración profética de Antonio Mairena (1976): el alma pura del flamenco se mancha, se adultera, se banaliza, se pierde, se contamina, se prostituye, se hace pandereta para turistas.

Si esta "historia oficial" fuera cierta, por lo menos tendríamos que felicitar a todos los geniales traidores que primero supieron cumplir con las necesidades turísticas de Andalucía y después con los gustos exóticos de la gentes de Nueva York, Chicago o Tokyo. Pero no: hay que rechazar la historia oficial escrita por aficionados con buenas intenciones pero deficiente preparación metafísica. ¿Por qué? En su análisis de la melancolía esnobista de la afición taurina, Fernando Savater introduce el concepto de "la faena eterna", el momentáneo éxtasis estético experimentado un día en el ruedo que determina las categorías de percepción del aficionado durante el resto de su vida.

"Dicho con prontitud, lo que ocurre es que el aficionado ya ha visto la faena, la única, la eterna, y puesto que ya la ha visto, no puede verla de nuevo. ... De aquí la inevitable sensación de degradación de la fiesta que alcanza antes o después a todo aficionado. La repetición de un ritual a lo largo de una vida va debilitando su aura mítica y revelando cada vez más sus entresijos negativos. Digamos que uno conoció el encanto regenerador de la Navidad en la infancia y allí vislumbró el arquetipo de la Navidad eterna; luego, la vuelta de los años fue debilitando el arrobo y aumentando la nostalgia: uno comienza a dejarse impresionar más por la comercialización de la fiesta y por la chabacanería del montaje seudo-religioso que la rodea que por el sentido mágico y fraterno una vez entrevisto" (*Savater 1983:*119, 123-124).

Seguramente el mismo día que un determinado espectador entró en éxtasis, otros muchos se disgustaron con la mojiganga, y así sucesivamente, generación tras generación. Consúltese el libro de F. Bleu para ejemplos concretos de esto (Borrell Vidal 1983 [1914]). Haciendo un aggiornamento del filósofo Savater, propongo el término "Juerga Eterna" para designar aquel momento en que se revela holográficamente el continuismo temporal del inconsciente flamenco y se entiende su guión de modo inmediato y extático. Hoy en día, ¿quiénes van a poder acceder a tales momentos?

Comencemos por reconocer que no son creados iguales todos los turistas. Los hay idiotas y los hay brillantes. La nacionalidad no es en sí una barrera para participar en un ritual y seguir su guión, su mapa, su "oferta de identidad." Entre las muchas maneras de agitanarse que había en España y en otros países europeos, el cante, el toque y el baile jondos siempre ofrecieron los caminos más convincentes, el guión más accesible dentro de su dificultad, siempre en consonancia con las características personales del "turista".

Ahí está el detalle, como diría Cantinflas. Hay turistas que entran en la catedral de Sevilla y se quedan extáticos porque saben dejarse conectar con el mapa espiritual que se les ofrece; hay otros que se aburren solemnemente; todavía hay otros que se quedan boquiabiertos porque es la primera vez que entran en una catedral. Quizá les gustaría "identificarse" con lo que ven, pero carecen de bases para hacerlo como Dios manda. Nótese que, en cualquier caso, la esencia de la Catedral –su oferta de identidad– no se ha adulterado, no se ha banalizado, no se ha trivializado.

Como ha notado el musicólogo y compositor Ramón Pelinski: "la música ofrece identidades imaginarias que pueden ser aceptadas si coinciden con las tramas que construimos para comprender nuestras identidades" (1998:120). Pelisnki asigna el papel más importante en este proceso no a los ingredientes de narratividad o de trama, sino al momento corporal, lo que él llama: "el momento privilegiado del proceso de identificación en el que, sin necesidad de negociación alguna ni de evaluaciones discursivas, percibimos el nacimiento oscuro de un sentimiento de identidad" (ibid.). En estos momentos, una persona se abre a la "interpelación" u oferta de identidad codificada en la música, aunque esto no garantiza una conversión religiosa.

"Con ello queremos afirmar que ciertos sonidos (o ciertos ritos musicales) pueden poseer para ciertas personas un poder de interpelación irresistible y que, al mismo tiempo, todo el sentido de esta percepción se agota en la experiencia sensual (corporal) del sonido—una experiencia que, para tranquilidad de sociólogos, antropólogos y culturalistas en general, está filtrada, de todas maneras, por las categorías que la cultura impone al acto de la escucha" (122).

En otras palabras, una inicial predisposición de "identificarse" con una determinada música no tiene que ir más allá de ese momentáneo deleite producido por ella. No es una experiencia demasiado trascendente, y no va a obstaculizar el disfrute de otras "identidades" musicales. Como otros apologistas de las músicas globalizadoras (Méndez-Rubio 2001), Pelinski no quiere poner límites ni a la imaginación musical ni a las tramas discursivas que se nos ocurran. Celebra la existencia de tramas más vastas, de verdaderas redes, que en el mundo actual exigen la formación de identidades transétnicas y transnacionales. Una gran cantidad de músicas populares contemporáneas lo han entendido así. Su manera de operar consiste en fundir y confundir las identidades territorializadas. En esta tarea ha participado también el tango argentino: desde muy temprano se comprendió como posibilidad de tramas infinitas (123).

Pelinski nos da una descripción bastante exacta del público mundial de los "Gipsy Kings" o de cualquier otro producto musical étnico o seudo-étnico que se vende en el bazar posmoderno mundial. Lo cual no es poco, pero en mi opinión se trata de un público sin

identidad en el sentido serio de la palabra. Una identidad no se escoge ni se compra, sino que se impone en función de superación de traumas históricos y síquicos. Una música verdaderamente identitaria es un croquis para orientarse en un laberinto emocional construido para sobrevivir, literalmente.

Estoy dispuesto a asignar la prioridad ontológica a la seducción hedonista corporal prelógica y preconceptual que nos permite tener experiencias musicales identificatorias sobre las que luego podemos construir diferentes tramas discursivas personales.

Es éste el argumento básico de Pelinski y estoy de acuerdo con él. Pero por muy placenteras y sin conflictos que sean las experiencias identitarias que se inflaman y se agotan al instante, esto no es lo que tengo en mente cuando hablo de la "Juerga Eterna".

Afirmo tres cosas. Una, que el número de tramas discursivas personales que pueden inventarse a raíz de una experiencia íntima con el flamenco no es infinito, sino muy reducido. Dos, que estas narrativas personales han de tener muchos puntos de concordancia con las clásicas tramas bipolares que he bosquejado antes. Y tres, estas tramas no fueron ni son independientes de la ancla material de los sonidos flamencos específicos, sino que se conectan en un nivel corporal no contemplado por los entusiastas del nomadismo utópico transétnico.

El corazón tiene semióticas que la semiótica desconoce. Cuando afirma Pelinski que: "las estructuras musicales no tienen la capacidad intrínseca de transmitir, acarrear o imponer significaciones" (1998:116), es una verdad a medias. La jouissance traumatique tiene una estructura cerebral; la superación del caos orgánico tiene una estructura; la superación del instinto de muerte en un cuerpo herido o traumatizado tiene una estructura; y si una determinada música postraumática coincide estructuralmente con una determinada neurosemiótica, si encuentra resonancias con ella, entonces sí que se va a efectuar una alianza identitaria prelógica que luego irrumpe en el orden propiamente simbólico para imponer u organizar su número limitado de tramas coherentes.

El deseo flamenco siempre ha actuado en armonía con la semiótica corporal, y no solamente en armonía, sino que ha ido más lejos en la exploración y posterior explotación de canteras corporales y mentales. Las coordenadas bipolares (maníaco-depresivas, sadomasoquistas, ciclotímicas) del cante y del baile jondos se anclan de modo muy material en los cuerpos y en las vidas de muchos artistas. "La pasión y muerte de Gabriel Macandé" (Cobo, 1977) ofrece un patrón arquetípico que se ha repetido muchas veces. Cuando Lorca maduró como poeta y dramaturgo, produjo verdaderas radiografías de esta cultura pasional andaluza; pero de joven pretendió enajenar los bienes flamencos.

"Todos habéis oído hablar del cante jondo y, seguramente, tenéis una idea más o menos exacta de él; pero es casi seguro que a todos los no iniciados en su trascendencia histórica y artística, os evoca cosas inmorales, la taberna, la juerga, el tablado del café, el ridículo jipío, ¡la españolada en suma!, y hay que evitar por Andalucía, por nuestro espíritu milenario y por nuestro particularísimo corazón, que esto suceda. No es posible que las canciones más emocionantes y profundas de nuestra misteriosa alma, estén tachadas de tabernarias y sucias; no es posible que el hilo que nos une con el Oriente impenetrable, quieran amarrarlo en el mástil de la guitarra juerguista; no es posible que la parte más diamantina de nuestro canto,

quieran mancharla con el vino sombrío del chulo profesional" (García Lorca 1990 [1922]:178).

Guillermo Núñez de Prado (1904), por contraste, conocía bien los aspectos tabernarios, bohemios y poco respetables del cante jondo, y sus biografías de cantaores ciclotímicos no tienen precio. Fue precisamente la voluntad de "degradarse" que efectuaba el cortocircuito sicocultural que permitía explotar los recursos del sagrado negativo, la única fuente de poder a la que tenían acceso tanto los marginados como sus portavoces artísticos. Estas técnicas que tanto trabajo costaron perfeccionar fueron, como cualquier otra riqueza producida en Andalucía, vulnerables al secuestro, al robo, a la usurpación urbano-burguesa y literaria, y finalmente a la exportación.

En otras palabras, y aunque nos parezca horrible, hasta la expresión quintaesenciada de la alienación bajo andaluza era alienable. Esto no implicaba la pérdida de su inconsciente sicología bipolar, sino su encubrimiento, redoblado eficazmente por aficionados mistificadores que predicaban que cualquier flamenco pasado fue mejor. Así iban trazando mapas que servían para orientar o despistar a nuevos aficionados buscando El Dorado, hasta hoy.

No se dejó despistar el superaficionado argentino González Climent: "El flamenco se deshace y se rehace a través de cada artista, y la tradición flamenca no exige una pureza de museo sino la integridad vital" (1975:67). Son los mismos flamencos que se deshacen, v. gr. Luis "Agujeta" y sus hermanos, para transformarse en oráculos. Una vez hallada la "Juerga Eterna" íntegra y vital, los mapas se tienen que revisar o quemar, según.

El flamenco es un idioma: se habla bien o se habla mal. Las personas que no entienden un idioma no pueden saber si otra persona lo habla bien o mal, pero de todas formas les hace gracia y compran el disco. Seguramente tiene razón Simon Frith cuando afirma que: "La recepción de una música desterritorializada tiene vida propia y reclama sus derechos como experiencia estética que nos hace sentir de manera diferente" (cit. por Pelinski 1998:114). La superficialidad y la ingenuidad tienen sus derechos, en otras palabras; pero también reclama sus derechos una experiencia estética informada, verdaderamente identitaria en el sentido expuesto antes, capaz de dejarse llevar por los niveles hondos de un guión inconsciente sin el cuál no habría música para exportar ni de qué hablar siquiera. Con las novísimas capas encubridoras proporcionadas por la World Music, la sicología de la bohemia andaluza pervive de manera subterránea en los cantes y bailes de hoy, en Nueva York o en Tokyo. También tienen razón los andaluces gitanos o agitanados que mantienen que su arte no se entiende pero se siente. Hace algunos años, durante un simposio de flamencología en Sevilla, un señor muy gitano-andaluz me dijo: "Es posible que lo que dice Ud. sobre el flamenco sea cierto, pero dígame Ud., ¿qué le pongo en su lugar?" Yo no tenía respuesta ni entonces ni ahora, y ojalá que el hombre haya seguido bien anclado en su identidad, inmune a disquisiciones de intelectuales, las mías o las de Simon Frith.

La voluntad de desterritorialización transgresiva y la gozosa reterritorialización identitaria o etnicitaria (allí en el meollo de la jouissance traumatique) están codificadas en todos los niveles flamencos, desde los estilos más bulliciosos hasta los más acongojados. Nacidos y criados en diferentes puntos de la geografía andaluza, estos estilos en su conjunto constituyen el croquis de un laberinto.

A modo de conclusión, quisiera enumerar las características socio-sicológicas que van a permitir que alguien fuera de Andalucía tenga una mínima posibilidad de descifrar el croquis, de identificarse con la catedral flamenca, de acceder a los niveles más jondos (es decir, orientarse acertadamente en el laberíntico guión codificado en la música). En la persona que está en condiciones de aceptar una oferta más completa de identidad flamenca, y llegar a la cámara secreta del éxtasis premoderno donde las explicaciones huelgan, vamos a encontrar los siguientes elementos.

(1) Alguna conexión personal con España, con Andalucía, o con el mundo hispanohablante, preferentemente durante la niñez o primera juventud.
(2) Alguna experiencia personal con la economía libidinal católica, o con cualquier otra formación religiosa que se vive de manera ambivalente y/o que favorece la representación artística del pecado y de la sensualidad sacrificial.
(3) Una biografía étnica problemática, que puede ser una separación abrupta de una comunidad tradicional o el encuentro chocante con una comunidad muy diferente; o bien una herencia o mezcla racial que se ha vivido como maldición y bendición a la vez.
(4) Una historia personal de superación de traumas que crea una cierta receptividad para con las representaciones artísticas catárticas que escenifican no sólo la jouissance traumatique originelle sino la necesidad de "revisitar" el lugar del crímen y del castigo, del perdón y de la redención mediante el dolor.
(5) Una predisposición a invertir económica y emocionalmente en el Otro Mágico, identificándose con sus cuitas, sincronizándose con sus ritmos y con su temple, y purgándose con sus técnicas catárticas y chamánicas.
(6) Ganas de fiesta absoluta y "Juerga Eterna".

Una vez producida la feliz conjunción de estos elementos en una persona de carne y hueso (v.gr., Paul Hecht 1968), el flamenco se vuelve verdaderamente identitario y su funcionamiento es parecido a lo que los psicólogos llaman un "objeto vinculante" (linking object), un aparato psíquico que a través de una congelación del tiempo subjetivo permite entablar relaciones con personas y situaciones ausentes o desaparecidas para siempre (Stein 1994:136).

No importa que sea una saeta o una bulería el cante que abre las puertas de la "Juerga Eterna"; de todas maneras el tiempo interno se congela o se ralentiza a fin de propiciar un encuentro extático entre la semiótica corporal y la estructura musical, así convirtiendo el estilo mismo en un tableau vivant psíquico, la prenda de un milagroso pero frágil triunfo sobre la pérdida.

## Bibliografía

BATAILLE, Georges.
1982 El erotismo, trans. T. Vicens [1957]. Barcelona: Tusquets Editores.
BLAS VEGA, José.
1986 Vida y cante de don Antonio Chacón. Córdoba: Excmo. Ayuntamiento de Córdoba.
BORRELL VIDAL, Félix (F. Bleu).
1983 Antes y después del Guerra (medio siglo de toreo). Orig.
**Bourdieu, Pierre.**
1996 The Rules of Art, trans. S. Emanuel. Stanford: Stanford University Press.
CADALSO Y VÁZQUEZ, José.
1987 Cartas marruecas. Noches lúgubres [orig. 1775], ed. J. Arce. Madrid: Cátedra.
CANSINOS ASSENS, Rafael.
1985 La copla andaluza [orig. 1933]. Granada: Editoriales Andaluzas Unidas.
COBO, Eugenio.
1977 Pasión y muerte de Gabriel Macandé. Madrid: Ediciones Demófilo.
DELGADO RUIZ, Manuel.
1986 De la muerte de un dios. La fiesta de los toros en el universo simbólico de la cultura popular. Barcelona: Península.
1992 La ira sagrada. Anticlericalismo, iconoclastia y antirritualismo en la España contemporánea. Barcelona: Editorial Humanidades.
DELUMEAU, Jean.
1990 Sin and Fear: The Emergence of a Western Guilt Culture, 13th-18th Centuries. New York: St. Martin's Press.
DOMÍNGUEZ MORANO, Carlos.
1985 Aproximación psicoanalítica a la religiosidad tradicional andaluza. En La religión en Andalucía, ed. CETRA, 31-175. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas.
FALLA, Manuel de.
1988 El cante jondo. Sus orígenes, sus valores, su influencia en el arte europeo [orig. 1922]. En Escritos sobre música y músicos, ed. F. Sopeña, 163-186. Madrid: Espasa-Calpe.
GARCÍA LORCA, Federico.
1990 Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "cante jondo" [orig. 1922]. En Manuel de Falla y el "cante jondo" de E. Molina Fajardo, 177-208. Cartuja: Universidad de Granada.
GELARDO NAVARRO, José.
1998 El cante flamenco: ¿Identidad andaluza o identidad de una clase (la de los desposeídos) en Andalucía?. En Flamenco y nacionalismo, ed. G. Steingress y E. Baltanás, 223-238. Sevilla: Fundación Machado/Universidad de Sevilla.
GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo.
1975 Pepe Marchena y la ópera flamenca (y otros ensayos). Madrid: Ediciones Demófilo.
1989 Flamencología [orig. 1955]. Córdoba: Excmo. Ayuntamiento de Córdoba.

GRANDE, Felix.
1979 Memoria del flamenco. Madrid: Espasa-Calpe.
HECHT, Paul.
1968 The Wind Cried. An American's Discovery of the World of Flamenco. New York: Dial Press.
KRISTEVA, Julia.
1986 The Kristeva Reader, ed. T. Moi. Oxford: Blackwell.
LAING, R. D.
1972 The Politics of the Family. New York: Vintage Books.
LAVAUR, Luis.
1976 Teoría romántica del cante flamenco. Madrid: Editora Nacional.
LEBLON, Bernard.
1995 Gypsies and Flamenco. The Emergence of the Art of Flamenco in Andalusia, trans. S. N. Shuinéar. Hertfordshire: University of Hertfordshire Press.
MACHADO Y ALVAREZ, Antonio.
1975 Colección de cantes flamencos [orig. 1881]. Madrid: Ediciones Demófilo.
MAIRENA, Antonio.
1976 Las confesiones de Antonio Mairena, ed. Alberto García Ulecia. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
MÉNDEZ RUBIO, Antonio.
2001 Popular Music as Cultural Criticism. Journal of Spanish Cultural Studies 2:119-126.
MITCHELL, Timothy.
1990 Passional Culture: Emotion, Religion, and Society in Southern Spain. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
1991 Blood Sport: A Social History of Spanish Bullfighting. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
1994 Flamenco Deep Song. New Haven: Yale University Press.
MOLINA, Ricardo.
1985 Misterios del arte flamenco: Ensayo de una interpretación antropológica [orig. 1967]. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas.
MOLINA FAJARDO, Eduardo.
1990 Manuel de Falla y el "cante jondo" [orig. 1962]. Cartuja: Universidad de Granada.
NOEL, Eugenio.
1916 Señoritos chulos, fenómenos, gitanos y flamencos. Madrid: Renacimiento.
1967 Escritos antitaurinos [orig. 1914]. Madrid: Taurus.
NÚÑEZ DE PRADO, Guillermo.
1986 Cantaores andaluces [orig. 1904]. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas.
PELINSKI, Ramón.
1998 Homología, interpelación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música. En Flamenco y nacionalismo, ed. G. Steingress y E. Baltanás, 111-124. Sevilla: Fundación Machado/Universidad de Sevilla.

SAVATER, Fernando.
1983 Caracterización del espectador taurino. En Arte y tauromaquia, ed. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 111-126. Madrid: Turner.
STEIN, Howard F.
1994 The Dream of Culture: Essays on Culture's Elusiveness. New York: Psyche Press.
STEINGRESS, Gerhard.
1993 Sociología del cante flamenco. Jerez: Centro Andaluz de Flamenco.
VOVELLE, Michel.
1990 Ideologies and Mentalities, trans. E. O'Flaherty. Chicago: University of Chicago Press.
YOUNG-BRUEHL, Elisabeth.
1996 The Anatomy of Prejudices. Cambridge: Harvard University Press.
ZOIDO NARANJO, Antonio.
1998 Toros, Semana Santa y flamenco de Andalucía. En Flamenco y nacionalismo, ed. G. Steingress y E. Baltanás, 101-110. Sevilla: Fundación Machado/Universidad de Sevilla.
ZUERAS TORRENS, Francisco.
1987 Julio Romero de Torres y su mundo. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.