

EL FLAMENCO ENTRE HOGAR Y ESCENARIO: POLÉMICAS, TENSIONES, E IDEOLOGÍAS DE PUREZA Y AUTENTICIDAD

Peter Manuel

Profesor Emeritus en la City University of New York

<https://orcid.org/0000-0002-2745-1667>

<https://doi.org/10.5281/zenodo.10580480>

Resumen

Una cosa notable en el discurso sobre el flamenco, sea en publicaciones o las redes sociales, es la presencia de polémicas, a veces feroces y mordaces, en torno a temas como el de tradición-contra-innovación, la definición del flamenco y sus perímetros, y el papel de sitios o comunidades específicas en el desarrollo y el estado actual del género. Creo que en el fondo de muchas de estas controversias hay una cuestión básica: ¿Es el flamenco un arte universal, o es algo inherentemente embebido en capas de sentido y sentimiento sociales, vinculados a comunidades específicas, sean de etnicidad, barrio, o hasta familia? De hecho, el flamenco es un género raro en el sentido de que ha crecido y florecido en ambas maneras y contextos, de una manera que ha enriquecido el arte, y al mismo tiempo ha impulsado polémicas, confusiones, y mistificaciones.

Palabras clave

Flamenco, estética, arte universal, autenticidad, fatigas

FLAMENCO BETWEEN HOME AND STAGE: CONTROVERSIES, TENSIONS, AND IDEOLOGIES OF PURITY AND AUTHENTICITY

Abstract

A distinctive feature about flamenco discourse, whether in publications or social media, is the presence of polemics—at times fierce and bitter—regarding themes such as tradition-vs.-innovation, the definition of flamenco and its borders, and the role of specific places or communities in the evolution and current state of the genre. I believe that at the heart of many of these controversies lies a basic question: Is flamenco a universal art, or is it inherently embedded in realms of social meaning and sentiment, linked to specific communities, whether of ethnicity, barrio, or even family? In fact, flamenco is a unique

genre in the sense that it has grown and flourished in both manners and contexts, in such a way that has enriched the art, while giving rise to polemics, confusions, and mystifications.

Keywords

Flamenco, aesthetics, universal art, authenticity, fatigue

Manuel, P. (2023). El flamenco entre hogar y escenario: polémicas, tensiones, e ideologías de pureza y autenticidad. *Música Oral del Sur*, 20, 155-165 .

<https://doi.org/10.5281/zenodo.10580480>

Fecha de recepción: 8-3-2023 Fecha de aceptación: 18-5-2023

Una cosa que siempre me ha impresionado en el discurso sobre el flamenco, sea en publicaciones o las redes sociales, es la presencia de polémicas, a veces feroces y mordaces, en torno a temas como el de tradición-contra-innovación, la definición del flamenco y sus perímetros, y el papel de sitios o comunidades específicas en el desarrollo y el estado actual del género. Creo que en el fondo de muchas de estas controversias hay una cuestión básica: ¿Es el flamenco un arte universal, o es algo inherentemente embebido en capas de sentido y sentimiento sociales, vinculados a comunidades específicas, sean de etnicidad, barrio, o hasta familia? Hay muchos aspectos, dimensiones, y complejidades que se presentan en esta pregunta, los cuales han sido indagados por muchos escritores. Lo que quisiera ofrecer aquí es mi perspectiva propia, tal vez a ojo de pájaro, o de Nueva York, y sugerir que esta cuestión y estas polémicas son manifestaciones de un sentido en que el flamenco, en comparación con otros géneros musicales del mundo, es muy inusitado y hasta único.

Quiero hacer una distinción entre dos tipos de sentido musical, que se pueden ver como vertientes de una polaridad gráfica: por un lado, se concibe a la música como embebida en lo social, incorporada en tipos de sentidos no-musicales ligados al contexto social de una manera entrañable, transmitidos de forma oral en entornos populares, sin interés artístico, y sin intenciones de exhibirse más allá de la diversión en reuniones rituales, o fiestas señaladas. Por otro lado está el concepto de la música como género de arte universal, disfrutada en cualquier parte del mundo, por cualquier persona familiarizada con su estilo y estética. Este segundo tipo corresponde al concepto del arte de Immanuel Kant, en el que el arte puro es más o menos autónomo, libre de funciones sociales, y percibido y disfrutado de una manera desinteresada, o sea, en el que el oyente (o lector, o espectador) saborea al arte como un objeto independiente, sin demasiada conexión a su vida personal, sus deseos o experiencias.

EL FLAMENCO ENTRE HOGAR Y ESCENARIO:
POLÉMICAS, TENSIONES, E IDEOLOGÍAS DE PUREZA Y AUTENTICIDAD

Dos tipos de sentido en el flamenco
[polaridades]

un arte ligado a su contexto social

un arte autónomo, expresivo de
emociones y sentidos *universales*



Como ejemplo del tipo primero, a la izquierda, podemos imaginar el “feliz cumpleaños” cantado por un grupo de amigos y parientes, en que la canción es muy simple y llana, pero lo que importa es el sentido embebido—el contexto social. Podríamos decir que esta canción no tiene mucho sentido afuera de la comunidad íntima, si se sacara la canción de este contexto en forma de una grabación o una actuación en el escenario; para los cantantes, lo que significa es la comunidad, la solidaridad, y no importa mucho si alguien canta desafinado. No pretende ser una obra de arte universal.

Al contrario, un ejemplo de la música como arte más universal sería la música clásica occidental, sobre todo cuando es instrumental, y que hoy en día es un idioma que se disfruta, toca, y compone a nivel internacional, sea en Japón, Corea, Brasil, o Londres, y aunque la tradición vino de Europa, los compositores, sobre todo los de los siglos diez y nueve en adelante, compusieron con un sentido de historia, universalidad, y una concepción de música autónoma, basada en formas abstractas; así su música podía ser disfrutada por cualquier persona educada.

Ahora, pues, ¿dónde ponemos al flamenco? Creo que hay que ponerlo en ambas vertientes, o sea, en el rango entero--algo bastante único en el mundo de los géneros musicales. Para empezar, hay que reconocer que el flamenco—en algunos contextos—pertenece a la izquierda, como una forma de música y baile que se cultiva en el hogar doméstico, en fiestas y reuniones, incluso en bodas y bautismos, con letras, estilos, y movimientos de baile transmitidos de forma oral, de generación en generación, y casi como una música

folclórica. Por eso es querida, valorada, y celebrada por esas personas como una fuerte señal de la identidad de su familia, barrio, o grupo étnico y, en el caso de canciones como alboreas, ligados a rituales específicos, sobre todo entre algunas familias gitanas. O sea, para esas personas, no es solamente un género de arte; está embebido en un mar de sentidos y vinculaciones no estrechamente musicales. Por ejemplo, en el libro interesante *Los gitanos flamencos* (2013), Pedro Peña Fernández narra la presencia constante del flamenco en su familia gitana de Lebrija, especialmente durante su niñez, como la abuela que cantaba por soleá cuando está lavando la ropa, o el tío que tocaba su guitarra en la otra habitación. Se puede discutir mucho en torno a la presencia de los gitanos en el flamenco—¿es el flamenco un género gitano o no?—, pero hay que reconocer que para alguien como Peña, el flamenco no es solamente un arte profesional, universal, y abstracto; está entrañablemente ligado a su familia y comunidad étnica. Además, aun si no aceptamos “la teoría hermética” de la evolución del flamenco, creo que en el mundo del flamenco siempre ha existido un intercambio, de artistas y elementos de música y baile, entre los mundos de la reunión doméstica y los contextos profesionales.

Por supuesto, la comunidad que valora el flamenco como señal entrañable de identidad no tiene que ser gitana. En el documental “Rito y geografía: el fandango” (1971), se ve un hombre que nos cuenta cómo cantaba fandangos con sus amigos en su peña en Huelva, diciendo, “El fandango de Alosno se ha profesionalizado; cuando se da a un hombre quinientos pesos para cantar un fandango, ha de desaparecer algo... y esto ha ocurrido totalmente.” Está claro que para este hombre, el flamenco, en la forma de los fandangos que se cantaban con sus compañeros onubenses, no es un arte abstracto, universal, profesional, y autónomo, sino algo incrustado, incorporado en su comunidad íntima (que de hecho era la cuna histórica de estos fandangos). Y no le debemos decir a este hombre, “Señor, usted está equivocado, porque hay mucha gente, como Miguel Poveda y Manolo Caracol, que canta por fandangos mucho mejor que usted y sus amigos en su peña.” Lo que sí es importante, e innegable, es lo que esos fandangos significan para él.

Y, para divagar un poco, es diferente a, por ejemplo, cuando yo y mis hijas nos reunimos y cantamos canciones de los Beatles. Yo podría decir que esas canciones no son solamente universales, sino que para mí tienen un valor especial ligado a mi familia, pero la diferencia es que nadie diría que la música de los Beatles, como género, *evoluciona* en manos de mi familia y mis abuelos, o en las manos de otras familias parecidas. En contraste, esas canciones eran compuestas por músicos profesionales, en un género de música comercial popular, con letras tratando de temas más o menos universales (especialmente el amor).

Otro ejemplo del flamenco como un arte socialmente embebido sería los cantaores gitanos que describe Estela Zatanía en su libro *Flamenco de la gañanía* (2007), flamencos ancianos de Jerez que le hablaban con mucha nostalgia de sus vidas trabajando en los cortijos. Ahí nunca faltaba el cante; se entonaban trillas mientras trabajaban con las mulas, y luego por la noche cantaban por bulerías y tangos. Hoy en día, décadas después, si un cantaor como

Fernando de la Morena canta una trilla en el escenario, está claro que para él no tiene el mismo sentido, o sea de familia, comunidad, o de placeres ganados por medio de trabajo duro y colectivo.

A la vez, el flamenco se cultiva y se disfruta como una forma de arte universal—no en el sentido de que a todo el mundo le guste, sino en el sentido de que tiene una sofisticación y riqueza que puede gustarle a una audiencia grande y diversa, sus letras tratan de emociones básicas y universales como el amor, la tristeza, la pérdida de un amante etc., y para la mayoría de los oyentes, se puede disfrutar sin referencia a sentimientos no-musicales, como el orgullo étnico o la herencia de una abuela. En los términos estéticos de Immanuel Kant, se puede disfrutar desde una postura desinteresada—o sea, libre de deseos o reacciones emocionales, salvo los que sean artísticos o estéticos. Y por cierto, estas emociones estéticas pueden ser muy fuertes.

Tal vez no existan muchos otros géneros de música que tengan este tipo de doble función y doble existencia social. Por cierto, ni el jazz, ni la música clásica. Además, entre estas dos vertientes, o sea entre estos dos tipos de contexto social y dos tipos de sentido, siempre ha existido una interacción e intercambio productiva en que la música se nutre de ambos lados. Lo que quiero subrayar es que, a la vez, esta configuración sociomusical también crea tensiones que se siguen manifestando en polémicas, confusiones, y mistificaciones.

Mientras que el flamenco, para mucha gente, siempre ha estado embebido en esta capa de sentido sociomusical, la audiencia del flamenco siempre ha incluido a mucha gente—entre ellos extranjeros y turistas—que, inspirado en parte por el romanticismo, quieren saborear al flamenco como algo exótico, como una fantasía, cultivado por gitanos exóticos que duermen bajo las estrellas, fuera del alcance del mundo moderno del comercialismo y capitalismo. Este tema se ha indagado y discutido copiosamente por autores, entre ellos Luis Lavour (1976) y Gerhard Steingress (1991). Steingress en especial ha escrito con mucha claridad sobre lo que él llama el mito del flamenco, o la leyenda del flamenco, o sea, las creencias ingenuas de los flamencos como exóticos, y en el flamenco como un símbolo de una forma de vida pre-moderna y libre, y embebido en esta red social. Y aquí se puede crear un problema, una confusión fundamental, en el que este tipo de inserción social sea a la vez un mito y una realidad. Pero ¿cómo es posible que sea ambos a la vez?

Una manifestación bien conocida del “mito” del flamenco es la tradición de poesía “gitanesca,” especialmente del siglo diez y nueve, en que el poeta payo escribe, con una salpicadura de palabras en caló, qué dichoso es nacer en una cueva, ser canastero, analfabeto, dormir bajo las estrellas etc. En este tipo de letra es fácil ver el romanticismo, el exotismo, y la falsedad, el “mito” del flamenco, aunque la situación se complica cuando los mismos gitanos cantan estas letras y las toman como expresiones de su propia identidad. Además, sabemos que la tradición ha seguido, por ejemplo, en las letras que Antonio Sánchez y otros no-gitanos compusieron para Camarón sobre el orgullo de ser gitano etc.

¿En esta casa de espejos y auto-exotismo, cómo se puede distinguir lo falso de lo genuino y el mito de la realidad? Creo que esta situación única intensifica la manera en que el sentido del flamenco se confunde y se discute, sobre todo entre los intelectuales amantes del género; y por supuesto, el auge del internet ha aumentado el discurso.

Otra manifestación de “mito” es la ideología de autenticidad, según a que el flamenco pierde valor, su ranciedad, si se saca de su entorno social. Como sabemos, esta idea inspiró a Lorca y Falla cuando excluyeron a cantaores profesionales de su concurso famoso. Y quiero enfatizar, tal vez a ojo de pájaro, que el flamenco es un poco raro en este sentido, porque en muchos y tal vez en la mayoría de los géneros musicales del mundo no existe este tipo de ideología de autenticidad. Por ejemplo, hay el glam rock de los años setenta y ochenta, en que, en vez de autenticidad, hay una celebración alegre de falsedad, disfraces, y lo artificio.

Vinculada a la ideología de autenticidad está la de pureza, la cual ha existido desde el nacimiento del género, desde Demófilo, y pues Lorca y Falla, y el mairénismo. Por supuesto, han existido conflictos y polémicas entre pureza y sincretismo o entre tradición e innovación en muchos géneros de música, por ejemplo en el “folk music” norteamericano, pero en el flamenco la idea de pureza es sumamente intensa, y existen más dimensiones de sentido debido a la existencia doble del flamenco.

Otra ideología vinculada es la idea de que para cantar bien, hay que tener ciertas cartas credenciales biográficas. Una versión cruda y radical de esta creencia es que hay que ser gitano, y sé que me estoy arrojando a un tema delicado, y no tengo que decir mucho sobre esto, aparte de señalar algunos problemas y confusiones que pueden resultar. Por ejemplo, en YouTube hay un tema de la cantante y actriz Nya de la Rubia, en que ella canta unos tercios en un estilo flamenco—que tal vez no ha dominado ella--, y pues en los comentarios algunas personas escribieron que ella no debería tratar de cantar el flamenco porque no puede, “que no se meta por flamenco porque no sabe”, y “el flamenco para los flamencos, Ñ” y otro que escribió que ella sí tiene el derecho de cantar porque es gitana de Triana y “lleva el flamenco en la sangre.” No obstante, ella no es gitana y nunca ha fingido serla (aparte de su papel en el serie *Mar de plástico*). Más sutil que el gitanismo extremo está la vinculación del flamenco no con gitanos sino con andaluces, y aunque tiene su lógica hasta cierto punto, para Steingress (1991) sería otra manifestación de la leyenda flamenca, “que confunde el criterio artístico con la nostalgia.”

Por supuesto, la creencia de que para ser artista de cierto tipo de música hay que pertenecer a cierto grupo étnico ocurre en otros géneros también, como la música afro-americana. Se ha discutido mucho la pregunta, “Can a white man sing the blues?”— ¿Puede cantar el blues un blanco? ¿Tiene un blanco el *derecho* de cantar de sufrimiento? ¿Puede él cantarlo bien, con autenticidad y sinceridad, con voz rancia? ¿Hay que tener la experiencia de opresión, de ser afro-americano, o es que el blues exprime sentimientos que son

universales? Y las preguntas siguen con el rap norteamericano. En los años ochenta hubo un escándalo cuando el rapero Vanilla Ice fue anunciado como alguien que, aunque no afroamericano, se había criado pobre y en un barrio afroamericano—lo que resultó ser falso, y pues era un gran bochorno para él. Por otro lado, el rapero blanco Eminem usó su película *8 Mile* para clarificar cómo él también era un producto del ambiente afroamericano, criado en un tráiler por una madre drogadicta.

Si la mayor parte de flamencos convienen de que no hay que ser gitano para cantar bien, aún existe la idea de que “hay que pasar fatigas para cantar bien.” Tal vez esta idea no tenga tanta aceptación hoy en día como antes, pero sigue circulando, como por ejemplo en este ensayo reciente de Manuel Bohórquez (2020), que articula bien la idea:

¿Tiene sentido el cante jondo en la actualidad? Digo el cante puro, no lo que hacen Rocío Márquez o Miguel Poveda. Mateo Soleá es un cantaor de Jerez que suena a Mairena, y que lo tiene claro: “Si no pasas fatigas, no puedes ser buen cantaor.” ... Manolito de María, el cantaor alcalareño, decía que cantaba porque se acordaba de lo que había vivido, y vivió muy mal el hombre, pobre como una rata del castillo árabe de su pueblo. ... Que un cantaor suene hoy como Manolito o Perrate de Utrera, y se queje en el cante como ellos, es puro mimetismo, como un disfraz, que es lo que caracteriza al cante de los jóvenes de hoy. ... Cuando les hablas a los jóvenes artistas de estas vivencias no le dan valor alguno. Es más, algunos hasta se mofan de quienes las contamos, con el inexplicable argumento de que el cante es ya un arte universal.

Y tenemos también las palabras del mismo Mateo Soleá:

“Los niños, esta juventud de hoy, quiere saber ya, pero tienen que aprender mucho, y pasar fatigas, que eso es muy importante. Si no pasas fatigas, no eres buen cantaor,” defiende. ¿No se pasan hoy fatigas con tanta crisis, tanto paro, tantos problemas para llegar a fin de mes? Responde: “Fatigas eran antes, hace 60 o 70 años, cuando estaba el Troncho, el Batato, Tío Borrigo, El Serna, el Sordera... esa gente que iba a buscarse la vida a la venta Benjamín o a la Pañoleta, y ganaban dos duros y se iban corriendo *pa* su casa para que su mujer pusiera el café y comprara el pan. Hoy no pasa fatigas nadie. O tenerle que cantar a un señorito por fuerza, como antes... Hay que pasar hambre para ser buen cantaor.”

Esta creencia está ligada a la idea de que el flamenco es fundamentalmente un grito de dolor, por antonomasia el dolor gitano, a raíz de siglos de persecución y pobreza, pero como dice Bohórquez, podría incluir el dolor de un no-gitano como Soleá. Sin la experiencia esta de fatigas y dolor, según la creencia, uno no puede cantar con la hondura y ranciedad que debe llevar. Por extensión, si alguien canta bien, podemos suponer que han pasado fatigas. (O, según Manuel Urbano Pérez [1980], el dolor puede estar relacionado

con la injusticia política y económica de la gente andaluz; por eso ha interpretado a muchas letras flamencas como expresiones de enojo y protesta contra esa opresión.)

Vuelvo y repito que, según esta creencia, el flamenco es, o debe ser, más (o menos) que un género de arte, basado en emociones universales, y sino queda embebido, como hemos visto, en capas de significación sociales, y si un cantaor no puede basar su cante en sus experiencias de fatigas personales, o si los oyentes no escuchan esa dimensión de fatigas, pues el flamenco sería algo superficial, una musiquita y nada más. Volviendo a mi representación gráfica arriba, según la creencia de que haya que pasar fatigas, el único flamenco rancio y auténtico sería el flamenco a la izquierda.

Alguien como Bohórquez diría que la experiencia de pasar fatigas, o sea esta experiencia personal en la vida del cantaor, es algo audible en la manera de cantar, algo que existe en su voz, y aunque tal vez muchos oyentes no se den cuenta de esta diferencia, entre aquellos que tienen el oído afinado se puede notar. No obstante, no creo que esta idea aguante el escrutinio. Podríamos someter a Bohórquez o a cualquier persona a una prueba con los ojos vendados. O sea, usando dos grabaciones, de letras trágicas, de dos cantaores viejos, con voces afillás, quebradas con jípio y ambos cantando bien, y entre ellos, uno ha pasado fatigas, una niñez de pobreza y tristeza, y el otro no—y vamos a ver si el oyente puede discernir la diferencia. Yo apostaría que muchas veces, el oyente no elegiría correctamente.

Creo que la creencia de que “hay que pasar fatigas” está basada en una concepción confusa del proceso estético. Hemos visto que el mismo Mateo Soleá describió a su cante de esta manera, o sea que canta lo que ha vivido, y tal vez tengamos que aceptar lo que Soleá dice hasta cierto punto, pero al riesgo de ser percibido como arrogante, yo diría que él está confundido en torno al proceso creativo. Empezando por lo obvio, hay mucha gente que han pasado fatigas que no cantan bien, y por el otro lado, hay quienes cantan bien pero no han pasado fatigas especiales. Mientras tanto, se puede decir que los sentimientos de angustia, de soledad, de separación dolorosa son universales, desde el momento que la madre pone su bebé en la cama para que se duerma, y dando la espalda, sale del cuarto y el bebé empieza a gritar con angustia. Para crear cualquier obra de arte expresiva de dolor, hay que transmutar el sentimiento de fatigas para que llegue a ser algo expresivo en términos estéticos, y en este proceso llega a ser universal, o sea, algo que podría saborear cualquier persona que conozca el estilo. En esa manera, se puede ver en YouTube videos de Chocolate dando clases, donde dice con mucha especificidad, “Aquí puedes respirar, allá no, aquí puedes extender la frase con una melisma, allá no”; o sea, que lo que él canta tal vez suene como un grito doloroso, pero no es un grito directo de dolor, sino es arte, y si él lo hace bien puede ser muy expresivo.

Desde la perspectiva del oyente, si Chocolate, o cualquier cantaor canta una letra dolorosa, si yo oigo en él las fatigas que ha pasado el cantaor en su vida personal, lo que estoy oyendo está situado en mis propios oídos, no en su voz. Estoy usando a la música para

bañarme en una fantasía romántica o nostálgica. Y tal vez mi experiencia sea rica y poderosa a su manera, y por supuesto la gente siempre ha escuchado y usado a la música en esa forma, o sea como música programática, una expresión de una experiencia personal del cantaor, o mío, o de mi comunidad étnica, pero se puede decir que si yo pienso que esas fatigas están en la voz del cantaor y no en mis propios oídos, y que hay que pasar fatigas para cantar bien, estoy confundido. Por ejemplo, si escucho a Nya de la Rubia y pienso, “Aja, oigo en su voz el grito de dolor de su comunidad gitana,” pues alguien tendría que decirme, “No, idiota, ella es paya.” Pues tal vez yo sigo en esta manera, pensando, “Vale, será otro dolor especial y personal, quizá una niñez de pobreza o algo así.”

Si pienso de esta manera yo esté un pelín despistado, e incapaz de disfrutar al flamenco en su riqueza como arte universal. Como dijo Monroe Beardsley, “Si la música de Schubert suena patética a alguien que simpatiza con su pobreza, es un error” (1981:326). En este sentido, si no somos capaces de percibir al flamenco sin referencia a nuestras fantasías personales, nuestra percepción se puede empobrecer. Y de hecho, tenemos los testimonios de muchos otros cantaores, como Fosforito, Rocío Segura, David Pino, Pitingo, Poveda, José de la Tomasa, en revistas como *deflamenco.com*, *expoflamenco.com*, donde el periodista le pregunta al cantaor, “¿Crees que hay que pasar fatigas para cantar bien?”, y bastantes de ellos—siendo personas inteligentes que se expresan bien—no hablan como Soleá; al contrario, clarifican que en cierto sentido, el cantaor tiene que ser un actor. Por ejemplo, si la letra tiene que ver con un hermano que se ha muerto en una mina, suponiendo que no es en verdad, el cantaor tiene que convertirse en el personaje de la letra. Además, dicen que se puede usar una experiencia personal, como la muerte de un padre, pero hay que transmutar ese sentimiento de tristeza en el proceso de cantar, de hacer el arte, y este proceso es precisamente un proceso de universalización, en que la obra de arte llega a ser autónoma hasta cierto punto. Y la emoción llega a ser algo estético, y por supuesto puede ser muy poderoso, y un buen cantaor—tal vez sudando, gesticulando, luchando en el cante—no tiene que fingir nada, pero la emoción que siente es algo estético, no personal.

En la teoría estética, hay estudiosos que dicen que, con algo como cante o una canción, lo escuchamos desde la perspectiva de un *personaje*, por ejemplo del punto de vista de una madre que ha perdido a su hijo en una mina, o de un hombre que llora porque una mujer le ha roto su corazón. Si por ejemplo, escuchamos a Carmen Linares cantando sobre la muerte de su hijo en una mina, vale, sabemos que no ha perdido a su hijo en realidad, pero podemos imaginar al personaje que ella presenta en forma dramática. Por supuesto, hay límites, y también existen las nociones de la corrección política de hoy en día. Si un cantaor japonés canta sobre su orgullo de ser gitano, la distancia entre el personaje ficticio y su persona real tal vez nos parezca demasiado larga. Para alguien como Bohórquez, es necesario que esta distancia entre personaje y persona sea muy estrecha; es decir que solo una persona que ha pasado fatigas duras en su vida puede cantar con autenticidad desde ese punto de vista, o sea del personaje que ha pasado fatigas. Pero podemos ver a los problemas en este punto de vista. Podemos suponer que no es apropiado que un japonés canta “Soy

gitano.” Pero si el canta bien, y hace una grabación anónima, quizás sería difícil discernir si el cantautor es gitano o no. Y de hecho, como mencionamos, muchas de las letras gitanescas cantadas, por ejemplo, por Camarón fueron escritas por autores no-gitanos, como Antonio Sánchez, Pepe de Lucía, Antonio Humanes, y Ricardo Pachón.

Esta problemática se encuentra además en el fondo de las polémicas feroces en torno a Rosalía. No pretendo aportar a estos debates, y tal vez mucha gente esté ya harta de discutir el tema de Rosalía, pero creo que la polémica ha sido vinculada a mi tema aquí, o sea a las distintas vertientes socio-musicales del flamenco y los conflictos y confusiones que resultan de esta configuración tan rara. En las críticas dicen que no tiene compás, que no canta bien por bulerías, y que no debe tratar de cantar flamenco, porque el flamenco no es un simple género de música, sino algo sagrado, y cantarlo “malamente” es una blasfemia. Otro problema que tiene es la falta de credenciales biográficas, o sea, ella no es ni gitana, ni andaluza, ni ha pasado fatigas etc., pero los medios masivos la alaban como la reina del flamenco. Y para más inri, en el video de “Malamente” adopta el personaje de una chica “choni,” quizás gitana, del polígono. Dados los tensiones que derivan de las distintas capas de sentido que puede tener el flamenco, es como si ella apretara todos los gatillos, o como se dice en inglés, “She pulls all the triggers.”

El flamenco es un género raro en el sentido de que ha florecido, por un lado, en contextos sociales ligados a comunidades íntimas y específicas, y a la vez como un arte profesional del escenario, dirigido a un público general. Para alguna gente—sean algunos gitanos, o miembros de una peña en Huelva—el flamenco no es solo un arte que comunica sentidos universales sino que está embebido en capas de sentido y emoción social, diferente de lo específicamente musical. Esta forma de escuchar a la música siempre ha sido común, pero cuando esto se hace, hay muchos peligros, inclusive polémicas feroces, ideas confusas y creencias que exotizan a propiedades raciales o étnicas. Sobre todo, puede impulsar a que se escuche de manera distorsionada donde se pierda la belleza y el sentido universal de un arte, ignorando una comprensión de lo que es universalmente humano en la música.

REFERENCES / REFERENCIAS

Beardsley, Monroe. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Art Criticism*. 2nd ed. Indianapolis: Hackett, 1981.

Lavour, Luis. *Teoría romántica del cante flamenco: Raíces flamencas en la coreografía romántica europea*. Seville: Signatura Flamenco, [1976] 1999.

Manuel, Peter. "Authenticity, Universality, and Expression in Song: The Case of Flamenco." *Contemporary Aesthetics* 19:21, 2021.

Manuel Bohórquez. "Las Fatigas del Cantaor." *El Correo*, 5 Marzo, 2020. <https://elcorreoweb.es/opinion/columnas/las-fatigas-del-cantaor-XN6429132>

Paco Sánchez Múgica. "Mateo Soleá [entrevista]: 'Antes tenías que cantar a un señorito por fuerza; hoy no pasa fatigas nadie'." *Lavozdelsure.es*, 5 Marzo, 2020.

https://www.lavozdelsur.es/cultura/festival-de-jerez/mateo-solea-antes-tenias-que-cantar-a-un-senorito-por-fuerza-hoy-no-pasa-fatigas-nadie_160636_102.html

Peña Fernández, Pedro. *Los gitanos flamencos*. Sevilla: Almuzara, 2013.

Steingress, Gerhard. *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, 1991.

Urbano Pérez, Manuel. *Pueblo y política en el cante jondo*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1980.

Zatania, Estela. *Flamencos de Gañanía: Una Mirada al flamenco en los cortijos históricos del bajo Guadalquivir*. Sevilla: Ediciones Giralda, 2007.