



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 ANDALUCÍA
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.A.N.D. GRANADA

Depósito Legal: GR-487/95

I.S.S.N.: 1138-8579

Edita

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

El imaginario flamenco americano en sus primeras literaturas: New York 1930-1970¹.

Susana Asensio Llamas

Etnomusicóloga. CSIC.

Mis primeros acercamientos académicos al flamenco vinieron dados por noticias y artículos que cada vez con más frecuencia me llegaban de Estados Unidos en referencia a España, lo español y, recurrentemente, lo flamenco. Durante tres años realicé una investigación posdoctoral en New York, en los departamentos de Música y de Español de dos universidades americanas, Columbia University y New York University. El tema inicial de dicha investigación era la representación y construcción musical de la identidad musical española en New York City. Sin embargo, tras las primeras aproximaciones al tema de 'lo español', pronto distinguí el problema central que cambiaría mi investigación: qué es eso que se llama 'lo español' para audiencias españolas y no españolas. Comencé a recopilar información sobre las percepciones y representaciones de lo español en New York al tiempo que me iba familiarizando con otras fuentes de información americanas que circulaban de manera paralela por la ciudad. El flamenco apareció pronto como punto de referencia, pero de maneras muy diferentes y frecuentemente opuestas. Si en una crítica aparecía como punto central de la actuación el momento en que la cantaora sacaba la botella de plástico para beber, en otras el arte y la pasión flamenca inflamaban al público hasta hacerle vivir una catarsis colectiva, también conocida como "hechizo gitano". Si en algunas actuaciones el refinamiento era difícilmente descriptible de puro sublime, en otras, las ganas de protagonismo hacían que las bailaoras terminaran pisándose frente a un público gritón y desinteresado que se empapaba en sangría y aceite de fritanga. Más tarde, encontraría la expresión más adecuada para acceder a estas contradicciones conaturales a la cultura flamenca y a muchos de sus protagonistas y aficionados gracias al profesor Mitchell, escritor americano especialista en flamenco². Lo que Mitchell llama la "psicología bipolar" del flamenco (2001, s.p.³) sería su capacidad generadora de patrones extremos: alegría/dolor, día/noche, y su pasión, sofisticación, arrobamiento y trance. En el caso de mi trabajo, lo que más me llamó la atención en el panorama, tanto presente como histórico, del flamenco en New York, fue su doble historia de música de élite, institucionalizada y espectacular *versus* cultura agitanada, tradicional y popular. Estas dos versiones del

1. La investigación que ha dado origen a este texto ha estado avalada y financiada primero por una beca posdoctoral Fulbright (1999-2001), y más tarde por el Department of Spanish Language and Literatures, de New York University (2001-2002).

2. Timothy J. Mitchell es Profesor en el Department of Modern and Classical Languages de Texas A&M University, College Station, Texas. Entre sus libros más conocidos están *Violence and Piety in Spanish Folklore*, 1988; *Flamenco Deep Song*, 1995; *Betrayal of the Innocents: Desire, Power, and the Catholic Church in Spain*, 1998.

3. T. J. Mitchell (2001): "Sobre la exportabilidad del flamenco inconsciente".

flamenco se daban a nivel de performance, de literatura sobre flamenco, de vivencias flamencas... de aficionados, escenarios, prácticas, ideologías... Tal división, paralela a la que ya se había comenzado a producir en Andalucía y España desde el nacimiento de los cafés cantantes, discurría sin embargo en un país situado al otro lado del océano, donde las comunidades españolas eran particularmente poco representativas, lejos de Latinoamérica, y con unos protagonistas de orígenes muy diversos. Este fascinante fenómeno de transculturalidad fue el que llamó mi atención definitiva a la hora de delimitar finalmente el tema central de mi estancia en la ciudad. El tema se redujo a la gestación y transformación del fenómeno flamenco en los Estados Unidos y, más concretamente, en la ciudad de New York.

Mi aproximación se dividió entre las fuentes escritas periódicas y no periódicas, los encuentros de frecuencia impredecible con algunos de los protagonistas y aficionados de la escena actual, y la asistencia a locales y eventos flamencos que animaban la ciudad. Las primeras actuaciones de baile flamenco andaluz se dieron en la ciudad tan temprano como 1915⁴, pero no sería hasta los años 40 que triunfaría, y hasta los 60 que se formarían grupos estables de aficionados.

En los 70 y 80 el flamenco no tuvo sus mejores años a pesar de que fueron las décadas en las que más fusión de opiniones internacionales circulaban en las publicaciones flamencas periódicas americanas. En los años 90 los festivales y eventos periódicos flamencos de diversos tipos ya eran generalizados y fácilmente localizables. Los artistas españoles y extranjeros trabajando en el mundo flamenco crecían cada día, y las microculturas flamencas ya formaban un pequeño universo con conexiones americanas e internacionales, y una amplia variedad de negocios asociados.

Durante los años 90 nacían diferentes festivales flamencos en la ciudad hasta el definitivo Festival Flamenco de New York, avalado por el Consulado, la Oficina de Turismo de España en New York y el Instituto Cervantes. En ellos, las más destacadas figuras del cante, el baile y la guitarra flamenca, se acercan a los públicos americanos más pudientes y más relacionados con la comunidad de estudiosos y aficionados de 'lo español' en la ciudad. Son actuaciones normalmente sobresalientes que enbelesan a un público heterogéneo y mayormente interesado en el lado más artístico de la cultura flamenca.

Paralelamente, aficionados y artistas americanos y de otras nacionalidades, en su mayoría estudiantes de baile o guitarra flamencos, se muestran a un público fundamentalmente turístico en tablaos y restaurantes 'españoles' o 'flamencos'.

La inversión económica y mediática para la difusión de los eventos avalados por instituciones y universidades americanas es mayor que la de tablaos, bares y restaurantes. Sin embargo, el acceso del público más heterogéneo, más numeroso, más constante y menos exigente, está

4. Antonia Mercé, La Argentina. Recordemos que La Argentina, tenía previsto actuar en el Metropolitan Opera House de New York City en 1916, siguiendo la invitación que el compositor Enrique Granados le había extendido a finales de 1915 para que coreografiara y actuara en su nueva ópera *Goyescas*. Finalmente no consiguió ese trabajo por razones ajenas al compositor, pero permaneció en la ciudad y actuó en Broadway antes de comenzar su primera gira norteamericana que duraría casi un año. Para resarcir a la artista del fallo del trabajo, Granados compuso *La danza de los ojos verdes* deidicada a ella (Bennahum 2000: 186).

garantizado en estos pequeños locales de ambientes flamencos que se desperdigan por la ciudad. Normalmente no tienen publicidad más allá de internet, y su mayor garantía es el público que se transmite la información de boca a oreja, generalmente por su vinculación particular con el negocio o con su personal. En estos tablaos podemos encontrar bailaoras alemanas, israelíes, iraníes o venezolanas, guitarristas ingleses, franceses, americanos, o gitanos de Vallecas. Entre el público, recién llegados al flamenco, paseantes casuales, reuniones temáticas concertadas, y aficionados eternos que siguen buscando la chispa flamenca en cada nueva actuación y difícilmente la encuentran. Con la expresión “reuniones temáticas concertadas” me refiero a los cumpleaños, despedidas de soltero/a, reuniones de estudiantes, etc., que se organizan normalmente en la ciudad en locales de carácter exótico e internacional. De esta manera, estas reuniones ‘temáticas’ sirven de suministro de público poco exigente y desinhibido para las performances de los artistas más nuevos, que podrán implicar e interactuar con un público inexperto de manera más sencilla. El público, en grupos numerosos, también sentirá mayor comodidad al situarse en un ambiente exótico pero no condicionante al desarrollo de su fiesta particular. Es, paradójicamente, en estos tipos de eventos cuando más se acerca la performance flamenca en New York a las fiestas y juergas andaluzas que los aficionados americanos tanto añoran. Sin embargo, la transculturalidad del evento no satisface a aquellos cuyo punto de referencia se liga a un tipo de personalidades racial, geográfica y culturalmente muy definidas –los flamencos andaluces y gitanos. Estos aficionados americanos irán al teatro y a los grandes festivales a ver las figuras venidas desde España en un ambiente que es lo más alejado a las juergas flamencas que vivieron en su juventud y que muchos siguen intentando repetir, como un antojo sentimental.

Estos dos mundos se me aparecieron como representaciones extremas de una cultura flamenca de tendencias esquizoides, herencia de una temprana comercialización del fenómeno. Sus profundas diferencias sólo podían haber estado generadas en un ambiente global de ignorancia mutua entre la parte más sofisticada y espectacular, y la más tradicional y popular. Y lo más importante aún, esta fractura había de estar sustentada por unas profundas diferencias ideológicas y sentimentales con respecto a lo que es el fenómeno flamenco. Hablo de *ideología* cuando hay un sustento razonado y políticamente orientado⁵ como base de una postura vital o intelectual. Hablo de *sentimentalidad* en referencia a la recurrencia a posturas emocionales, como la nostalgia, la idealización o la simple simpatía personal, que definen muchas de las aproximaciones, nacionales y transnacionales al fenómeno flamenco.

El punto de partida fue, pues, averiguar en qué maneras habían sido generadas estas dos culturas flamencas tan distantes entre sí para los implicados, y tan iguales sin embargo para un turista o paseante cualquiera. Mis primeras hipótesis circularon en torno a la temprana relación de lo español con lo latino y su consiguiente marginación de lo anglosajón. Sin embargo, estas asociaciones, que se daban tanto en el flamenco como en otros ámbitos artísticos y culturales, no eran las que explicaban la bifurcación de los caminos flamencos

5. Entiendo el término *política* en sentido general: toda forma de participación social mediatizada.

de ultramar⁶. La verdadera fractura entre ambos mundos flamencos era una fractura ideológica, una diferente concepción del flamenco y lo flamenco, que proyectaba distintas imágenes sobre España y 'lo español'. De esta manera comencé a explorar diferentes literaturas americanas sobre temas flamencos. Desde las más tempranas obras consultadas, alrededor de 1930, hasta las últimas que se sitúan en torno al 2000, hay muchas diferencias, auténticos procesos de construcción identitaria, pero todas giran en torno a un puñado de ideas referenciales con respecto a las cuáles se comprenden y justifican.

Antes de repasar las principales tendencias en las literaturas flamencas, cabe recordar un pensamiento preliminar que también orientará la búsqueda: el convencimiento de que la apropiación de expresiones culturales foráneas necesita de la creación de dimensiones inconscientes —*metáforas culturales*— que operen a nivel transnacional para garantizar su continuidad. Estas metáforas facilitan normalmente la percepción que se tiene del fenómeno en los nuevos entornos, pero también generan a menudo cánones de referencia diferenciales para ellos. En los casi cien años que el flamenco ha estado presente en New York se han creado ideas generalizadas de qué es lo flamenco para la ciudad que difícilmente podrían ser utilizables en los ámbitos en los que nació el flamenco. Los nuevos entornos, audiencias y protagonistas han creado un nuevo flamenco que tiene más en común con el flamenco que se hace en Tokio o Johannesburgo, pero que sigue alimentándose del flamenco que se hace en Sevilla o Granada.

Exploraré dos momentos flamencos claves para el público americano y que tienen sus correlatos literarios interactuando con la construcción de lo que podemos llamar el fenómeno transnacional flamenco americano. Estos dos momentos no sólo tienen que ver con la ciudad de New York, pero la tomaré como punto de referencia en cuanto a que muchos de los aficionados de entonces, diferentes de aquellos que construyeron el mundo flamenco californiano más tarde, estaban ligados a la costa este y particularmente a la ciudad de New York, y fue allí donde sucedieron las primeras actuaciones importantes.

El primer momento será en torno a los años 1930 y 1940, momentos de aparición respectiva del primer libro de carácter académico dedicado al flamenco en New York, y las primeras actuaciones de espectáculos netamente flamencos en la ciudad interpretados por gitanos, a pesar de que ya antes de la Primera Guerra Mundial Antonio Chacón, un payo considerado el mejor cantaor de su época, había violentado la sacralidad gitana del flamenco a través de su éxito en actuaciones de cafés cantantes primero, y luego por ser el primero en introducir el flamenco en el teatro. Tomaré como ejemplos dos libros publicados en New York dedicados al flamenco, uno escrito por un americano, Irving Brown, y otro por varios españoles, entre ellos del Río y García Lorca.

El segundo momento se situará ya en los años 1960, también importantes para la afición americana ya que los primeros libros manuales de flamenco y los primeros recuentos personales del descubrimiento y posterior identificación con la cultura flamenca son narrados en inglés por sus protagonistas. Por primera vez también, estos libros están

6. En el cine de Hollywood, por ejemplo, la reificación de actores latinos en los principios del cine mudo y su posterior relegamiento con el advenimiento del cine sonoro, afectó a las maneras en que se percibía lo español, ya que en Hollywood estaba fundamentalmente asociado a los ambientes mexicanos más exotizados.

plenamente dirigidos hacia una audiencia americana. El primero será del guitarrista Donn E. Pohren, y el segundo, del aficionado ya fallecido Paul Hecht.

Como comentaba al principio, el caso de New York también ejemplifica lo que Mitchell llama “la psicología bipolar” de la afición flamenca, su tendencia a manifestaciones afectivas cambiantes y hasta contradictorias. Así, la literatura generada en Estados Unidos acerca del flamenco también genera esta bipolaridad. Tomemos como ejemplo el año 1930 y una institución emblemática de la ciudad, la Universidad de Columbia. En 1929, Irving Brown, profesor de español en el Departamento de Lenguas Romances en esta universidad, publicaba su libro *Deep Song*. El profesor Brown ya había publicado otros volúmenes sobre los gitanos europeos y americanos⁷, su gran pasión, pero nunca hasta entonces se había dedicado con tanto ahínco a estudiar una cultura gitana, la andaluza, y a transcribir e intentar descifrar sus versos cantados y la lógica de sus interpretaciones pasionales. Es de destacar su interés tempranamente antropológico, cuando declara que el cante jondo no puede ser comprendido fuera de su entorno cultural:

“In their brevity and simplicity many of these songs would be incomplete if we did not reconstruct the environment from which they spring. To take them apart from their setting is like transplanting a tiny wild flower to a formal city garden.” (Brown 1929: xi)

Brown intuyó así, muy tempranamente, que la “transplantación” –término utilizado posteriormente por B. Nettl [1977]– de la música flamenca a nuevos entornos originaría problemas de comprensión entre los integrantes de la cultura transplantada y los recién llegados a ella, que la abrazaban por primera vez. Más importante aún, este virtual malentendido cultural que se produciría en el improbable caso de la transplantación del flamenco a otras tierras no sólo le haría perder su espíritu, sino que con ello, imposibilitaría el acceso del nativo pero también del extranjero a la cultura flamenca:

“The beauty of folk songs lies in the fact that they are never finished, never static, never the exclusive property of a single individual. They are yours to imbue with new spirit.” (Brown 1929: xii)

Si las canciones no son propiedad de nadie, si todos pueden sentirse parte de ellas cuando son interpretadas por un auténtico flamenco, su incorrecta interpretación debido a la transplantación imposibilitaría el acceso de las nuevas audiencias. Lo que Brown está planteando es que por su misma esencia (esa pureza, duende, misterio, etc.) el flamenco sólo puede disfrutarse en un entorno cultural, y en él todos los allegados tienen una posibilidad de disfrute, de apropiación del arte flamenco. Fuera de ese entorno, sin embargo, el misterio flamenco se desvanece y entonces ya ni locales ni extranjeros ávidos de exotismo pueden disfrutar en todas sus dimensiones del fenómeno flamenco.

Esta visión, que sigue siendo muy popular entre muchos estudiosos del flamenco, no tiene en cuenta aún por los años que corren –años de la depresión, los 30– un factor que según

7. *Nights and Days on the Gypsy Trail*, and *Gypsy Fires in America*.

transcurrió el siglo XX determinaría el mayor flujo de fenómenos musicales transnacionales. Ese factor es la lógica de mercado. Si un producto no es rentable económicamente no es fácilmente exportable, y no se sostendrá en un mercado de ofertas y demandas. La exportabilidad del flamenco, tanto de sus prácticas, como de las metáforas culturales que genera, de su “inconsciente” (Mitchell 2001), sería el motor de la transformación de los cánones flamencos existentes en España en su camino hacia la conquista de las audiencias neoyorkinas.

Tan temprano como 1930, la sensibilidad antropológica del profesor Brown no implicaba en absoluto que su visión fuese inocente. Mientras destacaba las características vitales de la sociedad andaluza de una manera ideal, menospreciaba, sin embargo sus dimensiones políticas:

“In Andalusia life and art are one. All phases of the business of living are blended with beauty” (1929: 15)

“[P]olitics plays a very minor role here” (*Idem*, 15-16)

Y finalmente:

“The shortage of reasoning powers in the Gypsy is more than compensated for by the intensity of his passions. [...] The man of instinct, of strong desires and affections, is the rule” (*Idem*, 18)

La búsqueda de *exotismo* (Alcantud 1993) que mueve inicialmente a muchos turistas y estudiosos hacia el mundo flamenco se ve alimentada por el mito sentimental de la *pasión* como opuesta a la *razón* del turista, del observador, del extranjero. Esta diferencia/oposición básica entre razón y pasión es la que determinará que Brown asigne desde su óptica foránea papeles diferenciales al aficionado y al artista. El aficionado no ejerce la mimesis con los protagonistas de la juega flamenca, aunque participe en ella, sino el disfrute y el análisis razonado. Para muchos americanos llegados a España a lo largo del siglo XX para conocer y aprender sobre el mundo flamenco, esta diferencia nunca pudo ser finalmente resuelta de vuelta a sus lugares de origen, de vuelta a New York. En el escenario transnacional los ejecutantes y los aficionados eran los mismos, que además eran también organizadores, críticos y participantes.

Con el tema de la tradición, sin embargo, Brown es tan amable que parece rescatar el mito del buen salvaje.

“Stimulated by the false notion that Spain is decadent and unprogressive, the country as a whole is striving to be modern. Many of the beautiful folk ways [...] are disappearing. The spread of education is also responsible for the neglect of folk songs.” (*Idem*, 29)

“The gypsy asks for nothing better than to spend his days and nights in dancing and singing.” (*Idem*, 30)

Aparece aquí el estereotipo de las sociedades tradicionales en las que el arte-artesanía formaba parte de su pasión por la vida, no de sus necesidades intelectuales o de mercado. Para las sociedades más desarrolladas, como aquella de la que Brown provenía, esta falta de

especialización y comercialización del arte y de la cultura aparece reificada en un ritual de estetización de la miseria que ya habían iniciado otros viajeros europeos en su paso por Andalucía. Según el antropólogo Michael Jackson “[t]his strategy of identifying [them] with *time* past implies that [they] have no *place* in today’s world” (Jackson 1995: 151). En la interpretación cultural, así como en las políticas culturales, la delimitación temporal, la asociación con un tiempo pasado, normalmente implica también una limitación espacial, una asociación con una cultura apartada del desarrollo. El deseo de Brown de preservar en su pureza esta cultura degradada que se pierde por la creciente generalidad de la educación (estamos en la España de los años 20, donde más de la población era aún analfabeta) se fundamenta, además, en su connivencia con el deseo de los protagonistas de sus libros. Al fin y al cabo, según relata Brown, “el gitano sólo quiere pasar sus noches y sus días cantando y bailando”. Razonablemente, sus posiciones estéticas, o estetizantes, han de ser justificadas éticamente.

Asumo la dimensión política de estas afirmaciones desde el momento que es a través de las fronteras y las delimitaciones espacio-temporales como las instituciones asumen control sobre los fenómenos. Control sobre su programación, su difusión y producción, y por tanto sobre los mensajes enviados a través de los fenómenos musicales, sobre la ideología transmitida. Aún a riesgo de resultar althusseriana en una época de desencantos ideológicos, la retórica presente en esta temprana pieza de difusión del arte flamenco en tierras americanas me resulta muy sugerente sobre el entorno en el que se recibían las manifestaciones musicales *exóticas* procedentes de ultramar. En el momento del nacimiento de la propaganda en los Estados Unidos y Europa, la amable aunque sesgada visión de Brown, se vería pronto complementada por otras igualmente sesgadas y amables, aunque opuestas. En el caso del profesor Brown, su control es el ficticio control académico que monopolizaba las ideas que se tenían sobre las culturas desconocidas en la gran urbe. La falta de puntos de referencia para el lector medio de libros como el de Brown hacía que el mundo gitano se convirtiera pronto en el imaginario americano en un mundo de pasiones desbocadas, que flota en vino y fiesta, cuya música se prolonga por horas, y que arroba al extraño que se le acerca y lo atrapa para siempre. Estas ideas comenzaban a ser cada vez más generalizadas en crónicas periodísticas y de viajes, y en New York calaron también gracias a la impactante presencia de Carmen Amaya desde 1940 en los espectáculos flamencos que el empresario Sol Hurok produjo en la ciudad, incluyendo un documental en el que Amaya era la protagonista⁸.

Cierto es que lo último que Brown podía imaginarse en el momento en que escribía sobre los gitanos andaluces, sus hogueras y modos de vida anormalmente nómadas, y sus canciones ininteligibles fuera de la cultura que las vio nacer, era que, mientras él registraba sus observaciones sobre los gitanos más puros y marginales de Andalucía, otros artistas gitanos con repertorios flamencos ya viajaban por Estados Unidos y por New York, y otros intelectuales españoles también escribían, pero de manera muy diferente, sobre la cultura flamenca y sus posibilidades de exportación.

8. Vid. Asensio 2001, “El flamenco y los flamencos transnacionales”.

En 1930 se editaba un pequeño librito homenaje a Antonia Mercé, entonces ya habitual en New York por sus tours americanas anuales. Este libro, escrito por A. del Río, G. Maroto, García Lorca y Federico de Onís, se editaba en el Instituto de las Españas en New York⁹. En él se celebraban las aportaciones de la artista al mundo del baile, y cómo sus esfuerzos por depurar un arte, el flamenco, beneficiaban enormemente la imagen de España en el extranjero. Por aquel entonces, tanto Federico de Onís como García Lorca estaban vinculados a la Casa Hispánica, el centro de estudios de español, posteriormente *Department of Spanish Language*, de Columbia University. A pesar de su cercanía geográfica, las posturas ideológicas de un foráneo como Brown y un nacional como del Río sobre lo que debe ser lo español y lo flamenco no podían estar más alejadas.

“Mezcolanza pastosa de gracia plebeya con un arte exquisito y casi religioso. Todo esto no es más que pintoresquismo, pero con un poco de higiene y dignidad estéticas puede llegar a ser una cosa trascendental.” (del Río 1930: 7)

Así describía del Río el flamenco original que La Argentina rescataba con sus coreografías del mundo plebeyo para dignificarlo. Tengamos en cuenta que Antonia Mercé ya formaba parte del movimiento modernista español por su vinculación con Falla, Granados, Albéniz, sus colaboraciones con artistas y empresarios internacionales, y su validación ya obtenida en escenarios parisinos, que era en definitiva el billete a la alta cultura exportable, como también fue el caso del tango. Continúa del Río:

“Qué era el baile español antes de surgir ella. En qué medios se desarrollaba. Cómo nuestra artista [“la Argentina”] logra a través de una vida fecunda rescatarlo de [los] ambientes plebeyos donde se había refugiado hasta hacer de él una forma estética de prestigio universal.” (1930: 3)

“Y cuando [“La Argentina”] ha penetrado el secreto que quería descubrir, se ha empapado de él, ha sentido el entusiasmo del pueblo, va a añadirle lo que le faltaba para ser perfecto: conciencia y espiritualidad” (*Idem*, 9)

La ideología latente en del Río, no esconde sus puntos de referencia: una aspiración al arte universal, que comunique con todos, de carácter nacional, que provenga de lo más profundo de España, porque no olvidemos que lo que animaba la producción de las escasas literaturas españolas sobre flamenco en el ámbito internacional, y concretamente en New York, era el amor a España. Mientras del Río habla de conciencia y espiritualidad, en ese mismo año aparece la teoría del duende de García Lorca, aunque en esta ocasión se había editado en España, pronto llegó, como el resto de sus trabajos, a través de la traducción a públicos americanos. En esta visión que del Río tiene del flamenco, el pintoresquismo es un lastre para el proyecto nacional, que ha de eliminar los localismos y crear una manifestación más elevada, más espiritual de su arte. Entiendo el *pintoresquismo* como una forma de “costumbrismo exotizado”. Aquello que atrapaba a los turistas y estudiosos extranjeros

9. A. del Río, G. G. Maroto, F. García Lorca y F. De Onís (1930): *Antonia Mercé, “LA ARGENTINA”*. New York: Instituto de las Españas en EE.UU.

cuando llegaban a Andalucía era lo que del Río intentaba eliminar del flamenco como forma artística de promoción nacional a nivel internacional.

Su posición, además, es incluso más radical ideológicamente que la de Brown, ya que asume que ese “espíritu” sólo está presente en ciertas clases sociales de la élite, así como que la conciencia y consciencia son patrimonio de las clases no populares, ya que se consiguen a través de la educación y del refinamiento. Lo que del Río elimina de su elogio al arte de Antonia Mercé es simplemente su fundamento. El hecho de que los creadores y protagonistas primeros del flamenco no sean de las clases sociales adecuadas invalida sus posibilidades de exportación. Como todo buen aficionado, del Río no duda en considerar el arte flamenco como excepcional, de manera que la responsabilidad de su exportación y purificación es aún mayor. Por ello, el autor elogia especialmente la labor llevada a cabo por La Argentina en el baile por su vinculación con otras labores “de purificación” cultural llevadas a cabo por otros artistas dentro del proyecto modernista.

“Ha habido en el siglo XX en España una corriente intensa de amor por lo íntimo nuestro. Los hombres más selectos en las diferentes actividades de la cultura [...] han dedicado lo mejor de su empeño a hacer lo mismo que La Argentina ha hecho con el baile: a comprender, universalizar y purgar de localismo y patriotería el genio verdadero de España.” (del Río 1930: 12)

La expresión “el genio verdadero de España” sigue estando presente años después en las concepciones que de ‘lo español’ tienen las instituciones españolas en New York. La idea también está presente en las literaturas americanas sobre el flamenco más tempranas – aquellas que existieron antes de la aparición de publicaciones periódicas americanas sobre flamenco. Sin embargo lo que se denomina genio por unos y por otros es muy diferente, y por tanto, diferente será la idea que a través del fenómeno flamenco se hacen los americanos de ‘lo español’.

Del Río ya preveía que sólo la transnacionalización de las audiencias del flamenco podría hacer exportable la parte artística del flamenco, aquella que él consideraba podía representar dignamente al país en su proyecto modernista. Para Brown era precisamente la extrema localidad del flamenco lo que atrapaba al extranjero, su imposibilidad de transnacionalizar su esencia... Las concepciones estéticas de ambos autores difieren notablemente, ya que para el americano el fundamento del flamenco es cultural, pasional e instintivo, y para del Río la base de la exportabilidad del flamenco es consciente, refinada e institucional. Hasta el día de hoy esta polarización ha penetrado los ambientes flamencos transnacionales americanos, aunque en la actualidad también convive con la revalorización de lo tradicional desde ambientes cultos con carácter de recuperación y respeto a la diferencia. Este es uno de los conceptos americanos que presiden las políticas culturales institucionales de cualquier clase en el seno del *sistema-mundo* (Wallerstein 1990) que es el New York del presente.

El canon de perfección artística contra el que del Río quiso construir el flamenco, así como sus aspiraciones universalistas, quedaron en manos de una pequeña burguesía de carácter intelectual residente o deambulante por New York. Españoles que trabajaban en universidades americanas, consejeros culturales de consulados y embajadas, instituciones dedicadas

al estudio y la enseñanza del español... todos ellos recogieron parte de esta idea tan apasionada para la época en que la Gran Depresión asolaba la ciudad. Esa pasión era descrita por Lorca en su *Teoría y Juego del Duende* publicada en 1930:

“El duende ama el borde, la herida, y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles”. (Lorca 1990/1930: 47)

El duende que animaba el flamenco gitano en las juergas andaluzas, también inspiraba los anhelos universales de perfección nacional que tan mal interpretados serían por los fascismos de los años subsiguientes. Pero su carácter era muy diferente. Para Lorca, el duende podía expresarse en ambientes festivos, pero era fundamentalmente dramático:

“Ni en el baile español ni en los toros se divierte nadie; el duende se encarga de hacer sufrir por medio del drama, sobre formas vivas, y prepara las escaleras para una evasión de la realidad que circunda”. (Lorca 1930: 47)

Ese sufrimiento fue el que del Río eliminaba de su oda a las artes de La Argentina. De nuevo, una posición radicalmente política: al eliminar el drama de la cultura gitano-andaluza, eliminaba las dimensiones más sombrías de la España que se proyectaba moderna internacionalmente.

Me gustaría resumir antes de continuar estas diferentes posiciones expresadas por Brown, del Río y Lorca, ya que serían generadoras de percepciones transnacionales diferentes sobre el flamenco en New York. El flamenco representaría diferentes conceptos sentimentales e ideológicos para cada uno, todos en 1930 y 1960 en New York.

NEW YORK CITY, 1930s

BROWN	DEL RIO	LORCA
<u>Cultura-Instinto</u>	<u>Arte-Refinamiento</u>	<u>Arte-Sentimiento</u>
Emana de las expresiones instintivas populares locales	Se consigue desde el trabajo del artista educado, de élite	Sale del sufrimiento de un pueblo oprimido
No se entiende sin el entorno local	Aspira a ser universal	Tiene carácter universal por definición
No es transplantable honda comprensible	Es exportable como representación de España	Es expresión local internamente
<u>Metáfora</u> del noble salvaje	<u>Metáfora</u> del arte al servicio de la nación	<u>Metáfora</u> del arte como expresión del sentimiento

1960s

<p>POHREN <u>Arte-Refinamiento</u> <u>Metáfora</u> del arte sublime como expresión de un sentimiento y desarrollo de una técnica [Jazz]</p>	<p>HECHT <u>Arte-Sentimiento</u> <u>Metáfora</u> del arte sensible que emana del sentimiento, y al que determina la experiencia [Blues]</p>
---	--

La falta de tradición del concepto de “cultura” en España, y su casi constante asociación con su élite el “arte”, será fundamental para comprender cómo se pueden generar patrones en los que arte y cultura figuran como opuestos, caso de del Río y Brown. O cómo dos locales, del Río y Lorca, compartiendo estancia en la ciudad de New York, tienen concepciones tan diferentes sobre qué es el flamenco, qué representa y, sobre todo, a quién representa.

El camino de la performance de flamenco en la ciudad, tanto de manera profesional como particular siguió caminos muy diferentes a los de la institucionalización académica. Por un lado, la difícil situación de España tras el cambio de siglo provocó la emigración de miles de trabajadores andaluces buscando una mejor vida en ultramar. Algunos de estos emigrados eran artistas y cuando ellos llegaron a New York, también llegó su arte. Las primeras comunidades españolas importantes se formaron en la ciudad alrededor de los años 1920 y 1930, y fueron ellas quienes establecieron los Clubs Sociales en los que los sábados noche se hacían juergas flamencas. En los años de la guerra, la penuria de España y la respuesta simpatética de los americanos a la invasión fascista, aumentó la emigración hacia el continente, especialmente hacia las grandes ciudades, en pleno proceso de recuperación de la crisis de 1929.

Por otro lado, el flamenco triunfó en América gracias a las actuaciones de grandes artistas como La Argentina, Vicente Escudero y Carmen Amaya. Sol Hurok, el famoso empresario que gestó el éxito internacional de Carmen Amaya en los Estados Unidos, trajo durante décadas a diferentes compañías de danza flamenca a los teatros de Broadway. También la colaboración de muchos club a lo largo y ancho del país que cada vez se hacían más familiares con las tours de artistas flamencas fue fundamental para financiar sus viajes a América. Más adelante, ya en los años 1950, la televisión y el cine comenzaron a incluir pequeñas danzas flamencas en muchas de sus películas de frontera. De esta manera, durante algunas décadas, y especialmente durante las décadas de 1950 y 1960, parecía que el flamenco estaba en todos los hogares americanos. Como resultado, se estableció un mercado subsidiario de artistas y eventos flamencos de manera más estable (Draegin 1978). Aunque Hurok recibió muchas críticas por traer artistas extranjeros a los Estados Unidos en la época del macartismo, el público americano simpatizó de una manera general con los llantos del flamenco español y vio en ellos el sufrimiento de un pueblo ya entonces sometido al yugo fascista. Esta simpatía hizo que a pesar de las críticas institucionales, el público consumiera ávidamente artistas flamencos españoles, extranjeros (Robinson 1994).

Como puede verse, la lógica del mercado de actuaciones musicales poco tiene que ver con las románticas visiones que los académicos pretendían transmitir. La lógica del mercado no responde a un proyecto de construcción nacional como en del Río, ni a una expresión sentida, como en Lorca, ni siquiera a la curiosidad exótica del extranjero interesado, como en Brown. Esta lógica de mercado paralela a la literaria e institucional del flamenco americano, sólo responde al provecho sacado de la producción de eventos de entretenimiento. No tiene ideología como la lógica de los escritores, y por ello es profundamente transnacional. Sería esta misma lógica de mercado, desprovista de ideología, la que crearía la existencia de un público ya familiarizado con el arte flamenco y que, a lo largo de años, continúa demandando su presencia y renovación en la ciudad.

Estas primeras visiones de extranjero (Brown) y de locales (Lorca y del Río), serían complementadas en los años siguientes por otros autores. Para esta segunda fase de los inicios literarios del flamenco en Estados Unidos, me gustaría comentar las obras de dos autores americanos que viajaron a España, conocieron el flamenco, se enamoraron de él, de diferentes maneras, y lo relataron, por primera vez, para un público americano. Los autores serán Donn E. Pohren y su *Art of Flamenco*, publicado en 1962 en inglés en Jerez de la Frontera, y Paul Hecht, autor de *The Wind Cried. An American's Discovery of the Art of Flamenco*, publicado en New York en 1968. Ambos representan acercamientos y visiones diferentes al mundo flamenco.

El caso de Pohren es el de un aficionado que llega a Andalucía y se queda allí, aprendiendo y posteriormente también enseñando a otros americanos que llegaban a Morón de la Frontera, un ejecutante y empresario cuya vinculación con el flamenco era tan personal que hasta su matrimonio fue con una bailaora flamenca. Su aportación más conocida es su libro, un manual de flamenco básico para aficionados americanos que no leen español, ya que toda la literatura disponible sobre flamenco práctico estaba sin traducir aún, y en los años 1960 el idioma español aún no era tan popular en los Estados Unidos como lo es en la actualidad. Además de las explicaciones de tipo práctico, lo más interesante del libro es su voluntad de encontrar paralelismos culturales de la cultura flamenca y sus expresiones musicales con otras culturas americanas, de manera que el aficionado foráneo tenga un punto de referencia familiar a la hora de acercarse al flamenco desde la distancia, sin experienciarlo. Dice Pohren:

“Flamenco is often compared with jazz. This is logical and reasonable. Both served as emotional outlets for oppressed and underprivileged people, and both are losing their significance as these conditions are alleviated by progress. And in both, this lost significance is being replaced by meaningless virtuosity and sophistication. We can go one step further and speculate on the types of flamenco that would be closely approximate various trends in jazz. The primitive, traditional flamenco, for instance, matches up with the authentic blues; concert (progressive) flamenco runs parallel to progressive jazz; and hand-in-hand with the many impurities prevalent in today's commercial-tablao flamenco.” (1962/1990: 10)

Curiosamente, para Pohren la división entre arte-sentimiento y arte-refinamiento es ya claramente una oposición. La pureza para Pohren reside en la no injerencia de elementos

no flamencos en el desarrollo del evento flamenco. Pero para explicar esta idea debe recurrir a lo no flamenco como punto de comparación para el lector medio americano o extranjero en general. La tendencia entre el público americano a comparar el flamenco con el jazz o la música negra en general permanece en vigencia hasta la actualidad y sobre ello se encuentran variadas literaturas¹⁰. Comparaciones como esta se hicieron generadoras pronto de nuevas percepciones creadas sin contacto directo con el mundo flamenco andaluz, aquellas de los americanos que veían espectáculos flamencos en el teatro y leían sobre la apasionante vida errante de los gitanos y su arte trascendental.

Sin embargo, las “muchas impurezas prevalentes en los tablaos flamencos comerciales de hoy en día” (1990:10) son, paradójicamente, las que sustentan la durabilidad del flamenco a través de su presencia reiterada en la ciudad y su capacidad de insertarse en el mercado comercializando diferentes aspectos del mundo flamenco, desde los trajes a las músicas, los instrumentos, las fiestas, los libros... De su falta de conexión con el mundo flamenco nativo nace la *nostalgia* que impregnará mayormente al aficionado americano: una nostalgia que nace de la *perpetua comparación* con un ideal original que impide la identificación con él pero lo preserva como referencia en el imaginario.

Durante los años 1960 y 1970 este referente idealizado tenía nombre y apellidos para los aficionados americanos en Sevilla: Diego Amaya Flores, más conocido como Diego del Gastor. Guitarrista gitano de Morón de la Frontera, atípico profesor de guitarra y ejecutante de sensibilidad excepcional que confraternizó rápidamente con los alumnos americanos. Les fascinó tanto con sus dotes musicales, como con su personalidad excéntrica, libre y autodestructiva. De su biografía, andanzas y falsetas da cuenta una numerosa literatura posterior, de los años 80 y 90 que se difundió mayoritariamente por Internet.

Referencias a esta personalidad aparecen en Pohren y Hecht, pero también en otro libro manual de guitarra del que no hablaré aquí, el libro de David George *The Flamenco Guitar*, publicado en California en 1969. Mientras que para Pohren servía como ilustrador de un ideal de guitarrista acompañante presente en las juergas flamencas andaluzas, escenario por antonomasia del flamenco “auténtico”, para Hecht, la personalidad de guitarristas como Diego del Gastor tenía otros propósitos literarios.

Hecht se autodescribe como un americano fascinado por el flamenco y por la cultura andaluza desde el primer momento en que llegó en tren a Sevilla para ver la Semana Santa. Para él, los años 60, años de penetración masiva del flamenco en los medios de comunicación americanos en films, radio, discos, actuaciones..., son los años en los que el flamenco está decayendo en España. A lo largo de sus viajes se ha mimetizado con el aficionado andaluz y critica las transformaciones que los nuevos flamencos, los más jóvenes, están introduciendo en el mundo tradicional.

“The sound is totally different. I’m not disparaging the young *cantafores*. I’m only pointing up the struggle they have to make to retain the flamenco sound –not merely to imitate the past, but to incorporate their changing values and sensibilities,

10. Por ejemplo: Zern, Brook (1973): “Paralelismo y coincidencia entre el Cante Negro (de Estados Unidos de América) y el Cante Gitano (de España)”.

the new attitudes each generation takes before eternal problems, into the musical forms and sounds of flamenco.

I became aware of this struggle in the national contexts. I heard young boys really wailing, executing the styles in a more or less traditional manner, feeling the song, but too often the sound was not flamenco. [...] Because the flamenco sound, like the blues sound, is linked to a way of being that has particular historic tensions and durations. In Spanish, not only does someone practice the art of flamenco—he also *is* a flamenco. [...] In the 60s, other ideals, other values have penetrated Andalusian society. Flamenco survives, but the young singer has the added dimension of historical consciousness [...] of necessity, he makes extra-flamenco acts. He becomes an entertainer. But the authentic *cantaor* is never an entertainer.” (1968: 5-6)

Hecht rescata la bipolaridad del mundo flamenco utilizando una metáfora cultural muy próxima a las audiencias americanas a quienes intentaba transmitir sus emociones, la del blues:

“A vision of Spain that shows only the sinister, the sorrow, the defeat, the lament, is fragmentary at best, as is the ‘tambourine’ vision—the castanets, the merry, picturesque, poster focus. Lament and laughter flow into the same mold. The only thing we have close to it is the blues.” (1968: 24)

El discurso de su autobiografía sentimental está por primera vez, sin embargo, políticamente implicado y así lo manifiesta:

“The old stigma still remains, not only for the underworld associations, but for [flamenco] is a direct threat to the bourgeois way of life.” (1968: 43)

“I had finally found a place where I could be a rebel to my heart’s content within a traditional order that I had to fathom at the same time.” (1968: 49)

“The social anarchist in me is at home with those men who refuse to give up in a way of being, a way of singing.” (1968: 74)

Y aquí aparecerá otro de los temas recurrentes entre los aficionados flamencos: la identificación con personalidades de comportamientos libres, hasta libertinos, que desafían las concepciones tradicionales burguesas de la sociedad neocapitalista. La ideología, de una u otra manera, pervive en sólo en parte del mundo flamenco americano: a) en el mundo literario relacionado con el flamenco; y b) en las actuaciones preparadas desde instituciones españolas relacionadas con la cultura en la ciudad. Mientras tanto, las actuaciones dirigidas con la lógica de mercado continúan creciendo, mezclándose entre sí y totalmente desprovistas de ideología. Y así, los desarrollos esquizoides del flamenco se recrean en ultramar, pero con una última vuelta de tuerca.

Será esta falta de sustento ideológico, el desenraizamiento del flamenco de su sustrato original, el que determinará la creación de todo un mundo flamenco vicario de ideales asociados con culturas gitanas míticas. Un mundo flamenco kitsch de fascinantes mezclas

y significaciones, hecho de recuerdos, leyendas y normas, que se despliega en los escenarios más insospechados y asociado con los eventos más dispares. Y es que el kitsch, como la crítica cultural venezolana Olalquiaga apuntó muy certeramente, aparece cuando se comercializan no ya los recuerdos, sino los souvenirs que los recordaban.

“If a souvenir is the commodification of a remembrance, kitsch is the commodification of the souvenir.” (Olalquiaga 1998: 80)

Bibliografía

- ASENSIO, SUSANA (2001): “El flamenco y los flamencos transnacionales”. Simposio *Rethinking Flamenco from the U.S.* New York City, 9-10 Noviembre, 2001, de próxima edición.
- BENNAHUM, Ninotchka Devorah (2000): *Antonia Mercé “La Argentina”. Flamenco and the Spanish Avant Garde.* Hanover-London: Wesleyan University Press.
- BROWN, Irving (1929): *Deep Song. Adventures with Gypsy Songs and Singers in Andalusia and Other Lands with Original Translations.* New York-London: Harper & Brothers Publishers.
- DRAEGIN, Lois (1978): “Spanish Dance in America: Fanning the Spanish Fever”. En *Dance Magazine* 52/4 (Abril 1978): 63-73.
- GARCÍA LORCA, Federico (1981/1930): *Theory and Play of the Duende and Imagination, Inspiration, Evasion.* New York: Kanathos.
- GEORGE, David (1969): *The Flamenco Guitar.* Berkeley, CA: Society of Spanish Studies
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (1993): *La extraña seducción. Variaciones sobre el imaginario exótico de occidente.* Granada: Universidad de Granada.
- HECHT, Paul (1968): *The Wind Cried. An American’s Discovery of the World of Flamenco.* New York: The Dial Press Inc.
- MITCHELL, Timothy J. (1988): *Violence and Piety in Spanish Folklore.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- MITCHELL, Timothy J. (1995): *Flamenco Deep Song.* New Haven: Yale University Press
- MITCHELL, Timothy J. (1998): *Betrayal of the Innocents: Desire, Power, and the Catholic Church in Spain.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- MITCHELL, Timothy J. (2001): “Sobre la exportabilidad del flamenco inconsciente”. Simposio *Rethinking Flamenco from the U.S.* New York City, 9-10 Noviembre, 2001, de próxima edición.
- OLALQUIAGA, Celeste (1998): *The Artificial Kingdom.* New York: Pantheon Books.
- POHREN, D. E. (1990/1962): *The Art of Flamenco.* Jerez de la Frontera: Editorial Jerez Industrial (5th ed.).
- ROBINSON, Harlow (1994): *The Last Impresario: The Life, Times and Legacy of Sol Hurok.* New York: Viking Penguin.
- ZERN, Brook (1973): “Paralelismo y coincidencia entre el Cante Negro (de Estados Unidos de América) y el Cante Gitano (de España)”, en *Flamenco* 12-14 (Ceuta).