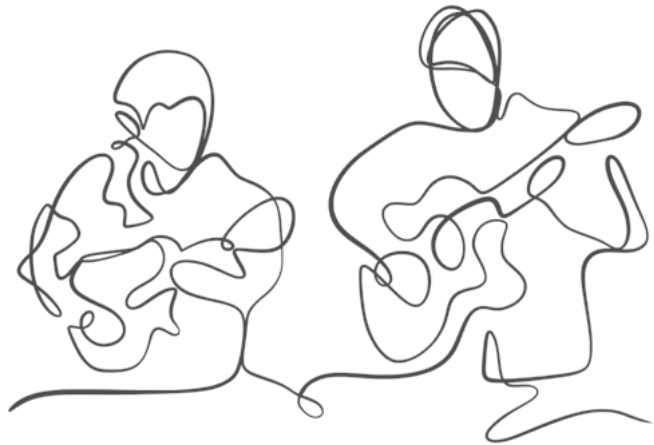


2. Consideraciones sobre flamenco y política

Francisco Aix Gracia





Francisco Aix Gracia y su hijo José Manuel Aix García

En lo que respecta a lo político, el flamenco ha estado muy expuesto a las tensiones de apropiación nacionalista desde sus mismos orígenes. Hoy mismo se insiste una y otra vez en su dimensión cultural desdeñando el carácter moderno de este arte y dando la espalda a las evidencias históricas más contrastadas. Como si el hecho de aceptar que el flamenco es un arte mestizo, promiscuo, masista y proclive a la instrumentalización resultara inapropiado para su interpretación prístina, incontaminada y apta para enfundar como un guante el alma del pueblo.

Esto ocurre no solamente en el ámbito de la política formal sino también en algunos movimientos sociales de carácter nacionalista y por supuesto en el ámbito académico, especialmente en algunas líneas de investigación culturalistas desde la antropología. Lo cual no deja de ser paradójico por aquello de las evidencias cien-

tíficas. Pero la sinergia entre academia (culturalismo), política (socialdemócrata) y economía (especialmente turismo) es tremendamente eficaz cuando se trata de producir discursos simples y aptos para públicos genéricos como patriotas, votantes y turistas.

Sin embargo, ni las mistificaciones más aberrantes y tendenciosas consiguen alterar lo más mínimo al campo flamenco siempre y cuando sean iconodúlicas, encomiastas e incluso ditirámicas. Mientras se le dé coba, ni pestaña. Al fin y al cabo, las exégesis exaltatorias lo acompañan desde sus principios como arte. Por el contrario, lo que sí ha hecho temblar el piso del campo flamenco recientemente y puede sacar de quicio a cualquiera de sus integrantes, es el órdago lanzado por Rosalía.

Y es que éste ha sido un año de gran crispación en las redes sociales alrededor del flamenco. Toda una serie de debates que se han dado tradicionalmente en el flamenco y que se han llevado con más o menos cordialidad, este año han propiciado las discusiones y diatribas más enconadas en las redes sociales. Hay quienes recordamos la candidez con la que en los años dos mil contemplábamos las promesas del Internet 2.0 desde los movimientos sociales, en las que las redes sociales se auguraban como el no va más de la participación social y la solución definitiva a los déficits democráticos (Rendueles, 2013). Hoy estamos convencidos de que las redes sociales nos chulean. Los algoritmos de Facebook, Twitter y demás redes sociales, propician un funcionamiento que sigue, en primer lugar, una lógica tautológica que junta a gente afín hablando de sus cosas: ideas retroalimentadas en comunidades hermenéuticas más o menos consolidadas viviendo en el re-manso de paz de los convencidos. ¿Quién dijo conflictos? La burbuja del consenso es tan plausible y perfecta que, al salir a la calle y observar comportamientos discrepantes, nos parece que quien vive en la burbuja es el otro -pero que es solo cuestión de tiempo el que entre en nuestra razón. Sin embargo, tan complacientes algoritmos presentan un segundo modo, el de la colisión argumental entre comunidades, el del choque de burbujas que siembra el escándalo y la crispación. Choque que, por cierto, ofrece una alta rentabilidad comunicativa. Es decir, las redes sociales solo interconectan los mensajes de comunidades hermenéuticas diferentes cuando tal interconexión genera una gran oportunidad comunicativa y comercial.

Los debates que arriba mencionamos tan traídos en el flamenco tienen que ver con sus orígenes como arte -y con quienes se sentaron alrededor de la hoguera en el celebrado alumbramiento-, así como con qué es y qué no es el flamenco, sus criterios de definición de valor (Aix, 2014: 226-457): qué se entiende por arte flamenco

en sus diferentes modalidades de cante, baile y guitarra, centralmente, y qué queda fuera de tal demarcación. Es decir, las fronteras del arte, los confines estéticos aceptados y los derechos de ciudadanía (a entrar, a pertenecer o a crear). Lo cual comprende ni más ni menos que estipular quiénes ponen las lindes y expiden los pasaportes, si se nos permite la hipérbole.

Tales debates se han dado cíclicamente a lo largo de la historia de este arte coincidiendo con momentos críticos donde determinadas circunstancias han movido o bien han podido mover aquellas fronteras. Lo cual ha suscitado la alarma entre quienes concebían que el flamenco, por diferentes motivos, debía permanecer igual a sí mismo y que cualquier devaneo representaba una amenaza para dicha concepción.

Pues bien, la circunstancia que recientemente ha agitado el territorio patrio flamenco ha sido la publicación de “El mal querer” (2018) de Rosalía (Sant Cugat del Vallés, 1993). Esta artista lanza una propuesta exitosísima, respaldada por siete Premios Grammy Latinos (cinco por este último disco) y cientos de millones de visitas a sus temas musicales en la plataforma Youtube. Rosalía concita la hibridación del flamenco (Steingress 2005) con otros géneros como la copla, el pop y el trap. Además, se presta abiertamente a integrar sus creaciones y su carrera en el show-bussines y, consiguientemente, abraza a los grandes públicos, que han secundado la iniciativa con verdadero fervor. Estos hechos representan una amenaza para según quiénes en el campo flamenco. Por enésima vez, ha aparecido el tigre del masismo, que es un planteamiento de producción y distribución artística de carácter divulgativo dirigido a los grandes públicos. La subsiguiente reacción ha hecho que se muevan los cimientos del flamenco y una inquietud acuciante nos impele, nos empuja a tentarnos las vestiduras y preguntarnos quiénes somos, qué es flamenco y qué no es flamenco.

Este fenómeno de acción-reacción viene ocurriendo cíclicamente en la historia de este arte. En 1881, Demófilo, el gran folclorista, alertó en el prólogo de “Colección de cantes flamencos” que el flamenco se estaba “agachonando”, que se estaba adulterando y perdiendo por mor de la comercialización que estaba ocurriendo en los Cafés Cantantes. A partir de que a mediados del siglo XIX este género incipiente es expulsado de los teatros por un dictado real que prohíbe el género chabacano, esta música se aloja en el Café Cantante, donde vive una intensa eclosión comercial y un proceso de codificación. De hecho, cuando el avisado Demófilo denuncia su decadencia, al flamenco le quedaban dos décadas de codificación en el siglo XIX y unas cuantas a principios del siglo XX. Esta reacción de Demófilo se dará de forma

recorrida a lo largo de la historia del flamenco cada vez que la comercialidad, la profesionalidad, la innovación y el arte campen a sus anchas, y suscitará como respuesta una llamada al clasicismo, a la pureza, a una visión especular donde se busca que el flamenco represente identitariamente al pueblo.

En 1922 tuvo lugar en Granada el famoso Concurso de Cante Jondo, que reeditó el mismo fenómeno reactivo al masismo espoleado por la reproducción técnica que trajo primero tímidamente el fonógrafo y ya en las primeras décadas del s. XX abiertamente el gramófono. La reproducción técnica del flamenco y el giro estético hacia la divulgación preconizaban lo que resultó ser una reconversión industrial en este arte, lo cual suscitó una gran preocupación entre los organizadores de dicho concurso granadino. Estos activistas culturales veían peligrar la dimensión identitaria del flamenco, el canon estético en el que de forma especular debía mirarse el pueblo. Aquí conviene aclarar que el Concurso de Cante Jondo de Granada, lejos de conseguir sus objetivos de restauración del canon clasicista, supuso paradójicamente un gran impulso para el masismo al inaugurar el formato exhibitivo para los grandes públicos. El Concurso, que inicialmente tenía previsto celebrarse en un carmen o jardín recoleto, por demanda popular pasó a tener lugar en el Paseo de los Tristes y permitió la concurrencia de cientos de personas. Ciertos empresarios tomaron buena nota del formato y comenzó a darse un tipo de espectáculo en grandes recintos que posteriormente pasó a llamarse ópera flamenca, que se unía, por un lado, a la gramofonía y a la radio, y por otro, a la mejora de la prensa y los transportes, todo lo cual hacía gordo el caldo al masismo.

De nuevo, en los años cincuenta, vuelve a ocurrir un fenómeno reactivo análogo con la eclosión discográfica propiciada por el disco de vinilo y su repercusión en la radio, que representa una entrada significativa en España de la música extranjera. A esta potencial amenaza percibida por una parte de la afición, hay que añadir la gran preocupación que desde décadas atrás venía representando para esta afición la mencionada ópera flamenca, encabezada por el cantaor Pepe Marchena (José Tejada Martín, Marchena, Sevilla, 1903-Sevilla, 1976). Comienza así en los años cincuenta el movimiento por la revalorización del flamenco, un nuevo movimiento clasicista que intenta acabar con la ópera flamenca, con lo que ellos llaman el gaiterismo, encabezado por Pepe Marchena. Este movimiento neoclasicista, que en los años sesenta lideró Antonio Mairena (Antonio Cruz García, Mairena del Alcor, Sevilla, 1909-Sevilla, 1983), busca de nuevo la pureza, la esencia, la identidad de la música con el pueblo para su redención.

Vemos pues en estos ejemplos, que los giros masistas y sus correspondientes reacciones classicistas son recurrentes en la historia del flamenco. Ahora mismo, con la salida de tiesto de Rosalía nos encontramos con la enésima inflexión y toque a rebato que alerta de posibles cambios en la definición de los criterios de valor en el flamenco. ¿Cabe considerar flamenco la música que hace Rosalía? Los más dramáticos se preguntan, ¿se va a perder el flamenco?

Referencias

- Aix, Francisco (2014), *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*, Madrid: Fundación SGAE.
- Rendueles, César (2013), *Sociofobia. El cambio político en la era de la utopía digital*, Madrid, Capitán Swing.
- Steingress, Gerhard (2005), «La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco. Aspectos histórico- sociológicos, analíticos y comparativos», Granada, Música Oral del Sur.