

LA MIRADA POLÍTICA DEL FLAMENCO: REBELDÍA Y NOLUNTAD TRANSFORMADORA

Nolo Ruiz

Licenciado en Filosofía y Doctor, Universidad de Sevilla

Resumen:

La relación entre el flamenco y la política es uno de los grandes debates flamencos de la historia; una controversia de la que, durante décadas, no solo han participado estudiosos e investigadores, sino todos los *estamentos* del mundo jondo. Numerosas han sido las opiniones expresadas y las respuestas dadas a aquellas que podrían considerarse como tres de las preguntas arquetípicas de esta polémica: si el flamenco puede entenderse como una manifestación (de temática) política, la de si es (o expresa) rebeldía y protesta en él, o la pregunta acerca de la cuestión ideológica en la que se enmarcarían las letras del cante. El presente artículo trata de arrojar luz sobre uno de los asuntos que más interés han suscitado, respecto a los estudios sobre el flamenco, como es el político.

Palabras clave:

Flamenco, política, rebeldía, noluntad, jondo.

THE POLITICAL LOOK OF FLAMENCO: REBELLIOUS AND TRANSFORMING UNWILL

Abstract:

The relationship between flamenco and politics is one of the great flamenco debates in history; a controversy that, for decades, not only researchers have participated in, but all the *tiers* of the *jondo* world. Numerous have been the opinions expressed and the answers given to those that could be considered as three of the archetypal questions of this polemic: if flamenco can be understood as a manifestation (of thematic) politics, if it is (or expresses) rebellious and protest in it, or the question about the ideological question in which the lyrics of cante would be framed. The present article tries to shed light on one of the subjects that more interest have raised, with respect to the studies on the flamenco, as it is the politician.

Key words:

Flamenco, politics, rebellion, unwill, *jondo*.

Ruiz, Nolo, "La mirada política del flamenco: rebeldía y noluntad transformadora". *Música Oral del Sur*, n. 16, pp. 93-110, 2019, ISSN 1138-857

INTRODUCCIÓN

El binomio flamenco-política es el protagonista de uno de los grandes debates flamencológicos, —y también de los más generalizados en tanto que en él participan estudiosos y expertos, críticos, artistas (autores e intérpretes), cabales, aficionados, etc.—, en una controversia repleta de argumentos y posiciones contradictorias, fruto la mayor parte de las veces de falta de univocidad en los términos, de difusas o incluso inexistentes acotaciones de perspectiva, contexto o circunstancia, y de, por qué no decirlo, carencias en la comprensión global de las vicisitudes filosóficas del flamenco. Un buen ejemplo es el caso de la polémica acerca de si es este una manifestación eminentemente individualista o por el contrario colectiva, comunitaria (social): mientras que para muchos la naturaleza ontológica (es decir, en tanto que arte, comunicación), o su expresión teológico-ritual, lleva a la conclusión del sentido comunitario del flamenco, para otros, se centran en un punto de vista ético o antropológico para demostrar el carácter individualista del mismo; negando incluso quienes defienden la condición colectiva del flamenco su sentido individualista, y viceversa. Cuando, sin embargo, en realidad hay que afirmar que el flamenco es ambas cosas a la vez; todo depende del aspecto que se esté analizando. Desde el punto de vista de la política, ocurre igual: a menudo se confunde lo político con lo ideológico, o la rebeldía con la movilización. Siendo estos a su vez tres de los grandes temas de la porfía política en torno al flamenco: ¿es el flamenco político? ¿Es el flamenco rebelde? ¿Es el flamenco ideológico —y en caso de que así sea, de cuál(es) ideología(s) es, o del lado de cuál(es) ideología(s) se expresa predominantemente—? Aunque la metafísica, la estética y la teodicea —y en menor grado, pero también, la epistemología— del flamenco han generado grandes y fructíferas discusiones flamencológicas a lo largo de la historia, muchas de ellas no han trascendido de la propia flamencología, es decir, en muchas ocasiones se trata de una lid de eruditos, la pregunta acerca del carácter político del flamenco. La pregunta por la rebeldía y la protesta apreciable en él, o la pregunta acerca de su actitud política y su posicionamiento ideológico, han sido de dominio mucho más generalizado, participando en estas cuestiones todos los *estamentos* del flamenco. Lo que demuestra tanto la relevancia como el calado del debate que suscita la cuestión política en el arte jondo. Igualmente es necesario no dejar pasar por alto el hecho de que el flamenco es una expresión cultural viva, y como tal cambiante, por lo que la pregunta acerca de qué sea o deje de ser en cualquiera de sus aspectos (incluyendo este de la política) no puede llevar más que a resultados parciales, es decir, a conclusiones en las que se presenten resultados de lo que ha sido y es hasta la fecha; resultado falaz las explicaciones o aspiraciones totalizadoras y cerradas de un *objeto* abierto, inacabado y en constante progreso como es el flamenco.

LA PREGUNTA POR EL CARÁCTER POLÍTICO Y LA REBELDÍA DEL FLAMENCO

Al inicio del abordaje y análisis de la política del flamenco surge la pregunta, que no es nueva y que sorprendentemente sigue generando debate, de si este puede considerarse o no un arte político, que exprese interés, opinión y pensamiento político: ¿es el flamenco político? Afirma el comprometido cantaor Manuel Gerena, en una actitud profundamente filosófica, que lo fundamental para responder a esta cuestión consiste en definir qué se considera político. Y no le falta razón:

[Responde Manuel Gerena:] “Creo que política es ya hablar de cualquier aspecto de la vida. Si hablamos de algo que está prohibido estamos haciendo una política prohibida. Desde este punto de vista, mi cante es también política prohibida. De todas formas, creo que todo está en lo que se entienda por política y por cante: si se entiende que el cante es un mensaje del pueblo oprimido, el cante es política; pero si miramos el cante como algo que no se detiene, que no desaparece en cada momento histórico y que queda siempre como algo trascendente —al igual que la música, la poesía o la misma palabra—, el cante no es política. Yo no me atrevería a decir nunca de forma radical que el cante es solamente política” (Carrillo Alonso, 1978: 279).

Etimológicamente hablando, se puede decir que político (*πολιτικός*) es todo aquello referido a los asuntos de la *polis*, es decir, del Estado y de la sociedad que lo conforma. Además, la academia de la lengua define la voz *política* como “actividad del ciudadano cuando interviene en los asuntos públicos con su opinión, con su voto, o de cualquier otro modo”¹, y Ferrater Mora afirma que política es la “actividad de todo miembro de una sociedad en la medida en que interviene o trata de intervenir en los procesos que permiten llegar a decisiones respecto a los planes gubernamentales, las condiciones dentro de las cuales se ejerce la libertad individual, el cumplimiento de la justicia, etc.”². Si, como afirma Manuel Urbano, “la expresión de todo pueblo, como tal, inexcusablemente es política y con un sentido y una visión propia de la historia, realidad y configuración social” (Urbano, 1980: 12), caben pocas dudas acerca de la presencia explícita de política en el flamenco, pues se trata de un arte en que muestra la cotidianeidad —el mundo circundante y cercano—, la historia, la sociedad y las cuestiones que determinan la vida de cada persona en ella: la justicia y las leyes, la libertad, el poder, el trabajo y el dinero, etc., en un amplio rango de estilos que abarca desde expresividades poéticas, hasta otras más crudas, realistas y directas. Porque, como bien dice José Menese, en tanto que ser social, respecto al ser

¹ ‘Política’ (2015); en *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=Ta2HMYR>.

² Ferrater Mora, 1994: 2833

humano, “política es todo (...) por eso el cante (...) tiene su tendencia política”³. La cuestión estriba, por tanto, en dilucidar de qué forma es político el arte flamenco.

Ya en el inicio mismo de la flamencología Demófilo defendía la carga política que expresan las letras del cante, asegurando que “coplas hay que expresan lo que cien discursos no consiguen” (Demófilo, 2005: 2532), y que en los países avanzados los políticos deberían “estimar en más la opinión de la inmensa mayoría, expresada de tan evidente manera en sus espontáneas producciones” (*ibid.*, *loc. cit.*). Y más teniendo en cuenta que, según el punto de vista demofiliano, las de estas coplas son letras “en las que ni cabe falsía ni hay que suponer otro móvil que el incesante agujijón del sentido común, la razón de todos” (*ibid.*, *loc. cit.*). La exhortación dirigida a quienes ostentan cargos públicos y puestos de poder en el ámbito de la política para que tomen en consideración los lamentos, demandas y reivindicaciones, y, sobre todo, las interpretaciones y los diagnósticos de la realidad social que aparecen en las letras flamencas (y en que este alegato demofiliano en defensa de la afirmación de la presencia de pensamiento político en el arte jondo se convierte), pudiera hacer creer que dichas quejas y protestas pasan desapercibidas, es decir, no son capaces de ejercer influencia política. Sin embargo, señala Washabaugh que no se puede negar que las coplas tengan la capacidad de desempeñar influencia política, aunque no sea su intención explícita, pues “el género musical flamenco, como la mayoría de géneros musicales populares, ejerce un poder político pese a su aparente desapego a ese campo” (Washabaugh, 2005: 31). De modo que “su política es efectiva aunque invisible; su influencia está velada” (*ibid.*, *loc. cit.*). Parece poco discutible el evidente sentido político que comporta el flamenco. Entonces, ¿de dónde surge pues la polémica? La mayor parte de las veces, de imprecisiones en el planteamiento de la cuestión, o de los términos en que se hace, como cuando se confunden o usan indistintamente política e ideología.

Aceptando pues la presencia de política en el Flamenco, esto es, su condición entre otras muchas de político, la pregunta es: ¿se puede decir que la política expresada a través del flamenco es predominantemente pensamiento o discurso político, o quizás (también) acción política o posicionamiento ideológico —entendiendo las ideologías como el lado teórico de la acción política—? Es axiomático que la acción política se fundamenta en gran parte en una voluntad de cambiar la sociedad, el mundo. Conlleva por tanto una actitud de rebeldía y protesta en tanto que supone una expresión activa de la disconformidad con la realidad (incluso cuando la pretensión es la de mejorarla). ¿Es el flamenco una manifestación que muestre inconformismo, crítica, protesta? Sentencia Manuel Barrios: “Los pontífices que

³ [Responde José Menese:] “Creo que política es todo. Político es el hombre que nace, porque la vida en sí ya es una política. Por eso, el cante —como los toros, la música, el fútbol, etc.— tiene su tendencia política, indudablemente. No digo que el cante deba ser política, pero los tiros van por ahí. Porque nosotros, los cantaores, hemos vivido —como todos los españoles— una situación de letargo, de acallamiento, durante cuarenta años; y esto, como es lógico, tiene que reflejarse en el cante, que es una forma de decir las cosas que uno vive, y, sobre todo, cuando ha existido una falta de libertad durante tantos años” (Carrillo Alonso, 1978: 281).

descubren en el cante su signo contestatario, de protesta, ignoran —o quieren ignorar— que el flamenco carece de las dos condiciones básicas, imprescindibles, para que la protesta exista: la rebeldía y el sentido solidario de la denuncia” (Barrios, 1989: 13). Este debate no es ni mucho menos nuevo. Pero, ¿es esto cierto? ¿No hay en el flamenco rebeldía? ¿Y sentido solidario de la denuncia?⁴.

Teniendo en cuenta que el verbo *rebelar* puede tomar valor pronominal además de transitivo, para dilucidar el problema de la posibilidad de la condición rebelde del flamenco (otro de los grandes debates de la flamencología), es fundamental delimitar el sentido del concepto rebeldía en el flamenco. Partiendo del reconocible (y reconocido) carácter fatalista del arte jondo, y de la consiguiente carga de resignación que supone —en una posición filosófica que pensadores como García Chicón relacionan con una posible influencia más o menos directa de Séneca—, parecería obvio que no puede decirse del flamenco que sea rebelde. Sin embargo, es necesario tener en cuenta (como algunos flamencólogos han mostrado⁵), el carácter contradictorio del flamenco, especialmente en su aspecto filosófico, en virtud del cual más que tendencia a dicotomías irreconciliables de términos antagónicos, como en este caso entre libertad (rebeldía) y determinación (resignación), o aspiraciones sintéticas —en sentido dialéctico de superación o fusión—, en el flamenco abunda el equilibrio paradójico en el que conviven sin anularse dos consideraciones a primera vista inconjugables, y posible gracias a la naturaleza filosófica interdisciplinar y compleja del arte jondo, y a la amplitud de esta. Así, aunque metafísica y teológicamente el arte jondo exprese —en base al fatalismo que lo caracteriza— resignación, sin embargo, de forma explícita muestra también grandes dosis de rebeldía, tanto musical —en el cante (en la letra y en el cante mismo), en la música, el toque, el baile, las palmas y los jaleos, o la interpretación artística—, como en la actitud, o en el pensamiento filosófico que a través de él se manifiesta. Por eso se puede decir que, de forma análoga al pensamiento de Séneca —cuando asegura en *Cuestiones Naturales*: “Aun aceptando el hado, queda algo dependiente de la voluntad del Hombre” (Séneca, 1979: 89); es decir, cuando el filósofo bético reconoce la posibilidad de libre albedrío en la determinación—, es a la vez rebelde y fatal: “En el flamenco la resignación se superpone a la rebeldía” (Perujo, 2006: 185). Rebeldía ante un mundo y una sociedad consideradas como hostiles⁶, ante las duquelas, ante las fatigas y pesares producidos

⁴ Molina observa esta misma idea en el historiador cordobés Juan Díaz del Moral: “Según Díaz del Moral (*Historia de las Agitaciones Campesinas Andaluzas*), no aparece por ninguna parte un brote de rebeldía, un impulso revolucionario, un ansia de redención política, social o económica. ‘En vano se busca en el folklore andaluz —escribe— un grito de indignación, una protesta airada contra las iniquidades sociales, tan claramente percibidas en todos los tiempos por estos hombres inteligentes. El anónimo poeta popular se limita a hacerlas notar con melancólica resignación (...). El latifundio no le inspira odio, ni siquiera censura; cuando repara en él le sirve solo como término de comparación en sus querellas amorosas” (Molina, 1985: 49-50).

⁵ Como por ejemplo los hermanos Caba Landa, Perujo, Quiñones, o Martínez Hernández, entre otros.

⁶ Con el mundo y con la vida/ que yo me estoy sintiendo rebelde/ que la misma sangre mía/ a mi corazón le muerde/ de ver tanta hipocresía (*fandango*).

por la pobreza⁷, el hambre, las injusticias, el maltrato o la reclusión, ante el desamor, ante la vida e incluso ante la muerte. Rebeldía que se manifiesta y evidencia además en una forma característica de aparente insumisión a hacia (o, cuando menos, de reinterpretación de) la norma, el canon: lo escrito. Afirman los hermanos Caba Landa que aquello que está estatuido es rehusado por las gentes que se dicen en el cante: “Todo lo codificado (leyes, dogmas religiosos o teoremas) repugnan a su individualismo imperativo y arbitrario” (Caba Landa, 1988: 144). De ahí la rebeldía flamenca ante la pauta: “Lo que parece irritarles [a críticos y a músicos de otros géneros] hasta físicamente de la música jonda es su indisciplina, su carencia de sistema, la falta de códigos estéticos en guitarristas y cantaores» (*ibid.*, p. 132). Es observable esta actitud rebelde en diferentes aspectos. Los Caba, por ejemplo, señalan elementos musicales frecuentemente usados y típicos del flamenco como el calderón o la síncopa, como prueba de esta innegable indisciplina —rebeldía definida a su vez por ellos como complejo espiritual, y en la que encuentran “esencias metafísicas” (*ibid.*, p. 141), pues “brota de un modo peculiar de situarse ante el cosmos en una actitud extática, nolente de interrogaciones y muda de afanes inquisitivos” (*ibid.*, *loc. cit.*)—:

[El parecido del cante jondo con la música religiosa] se vigoriza si observamos esta otra característica del cante: el empleo del calderón, la prolongación arbitraria de sus notas que deja siempre un margen de libertad al estilo, al gusto individual, y que da al cante una fluencia, una pastosidad muy adecuada para expresar el gesto de dolor, la cadencia triste, la voluntad melancólica de no ser. Esa música continuada, empastándose de calderones tiene algo de líquida fluencia, de río de sentimientos flotantes que es más río cuanto más se aleja de la fuente original pero que tarde o temprano llegará a disolverse en el Océano común que absorbe y borra toda personalidad fluvial. Así el cante expresa una voluntad de disolución, un oculto designio de morir de tristeza. Y fluye lento desganado, acuñaándose en su propia melodía sin esperanza porque es un río que sabe que no ha de atenuar la salinidad del mar donde va, con la humilde dulcedumbre de sus ondas. Por eso es rebelde y resignado y recuerda aún más la música solemne de la liturgia. (...) En la variedad del cante gitano el calderón se usa poco, usándose, en cambio, frecuentes síncopas que atenazan su ritmo y lo golpean, dándole el aire entrecortado del hipo del sollozo. La nota, en vez de prolongarse, se interrumpe amputada en un silencio violento y doloroso, cargado de expresiones fallidas que son como un subrayado patético de la expresión. Con frase exacta se suele decir de los gitanos “que muerden el cante”. La impresión que nos produce esta variedad del cante jondo es que, en sus formas sincopadas, las notas se encabritan, como si el cantaor las irritara, las acosara, para instarlas a la desobediencia, reflejándose así la inadaptación, el individualismo furioso del gitano. Individualismo que se recarga en esas mordidas que pugnan por no expresarse, pudorosas de la incommunicable intimidad gitana. Pero el dolor, la pena, es más viva. Por eso, en esta variedad del cante, abunda más esa nota que se dobla y estrangula en la voz como un quejido (*ibid.*, pp. 115, 117).

Georges Hilaire por su parte observa la rebeldía que se expresa a través del baile flamenco, en las interpretaciones de bailaoras y bailaores retorciendo con movimientos y zapateos los ritmos y los compases, pues —dice— “enemigo del bailaor es el tiempo” (Hilaire, 1993: 12-13), y por ello el flamenco en su *versión gitana (sic.)* tiene vocación de “destrozar la mecánica del tiempo expresada en valores de duración, valores elásticos” (*ibid.*, *loc. cit.*),

⁷ No llores tú, flamenca mía,/ que en la casa de los pobres/ nunca reina la alegría (*soleá*).

aspiración que supone, según Hilaire, el germen de la tan característica “alternancia de aceleraciones y sosiego, de ritmos y contra-ritmos, de raje y de placidez; de ahí esas dobles revoluciones de derviche girador, resueltas de golpe en *estatua inmóvil*” (*ibid.*, *loc. cit.*). Por eso, más allá de la normatividad marcada por los compases y ritmos de cada palo, “el bailar crea, con un solo taconeo, un lenguaje rítmico; con un tono provocador y altivo” (*ibid.*, *loc. cit.*). Y añade: “¡Desgraciado de él! El ritmo que ha desencadenado le encadena. El ritmo implacable se hace marea, y luego, diluvia. El ritmo desborda y sumerge al artista” (*ibid.*, *loc. cit.*). Philippe Donnier también resalta esta presencia de libertad en la determinación, de rebeldía en (y frente a) la norma. Para Donnier, en el flamenco la libertad “se manifiesta en la creación rítmica, donde el artista ha desarrollado una facultad combinatoria increíble” (Donnier, 1987: 27), pues este posee “una gran habilidad en trastocar las células fundamentales del compás básico, creando así nuevos ritmos de lo más inesperado” (*ibid.*, *loc. cit.*). E igualmente, Díaz Báñez incide en esta actitud interpretativa musical de los artistas que desvela la rebeldía flamenca:

[En el compás, en la ornamentación y en la improvisación (aspectos fundamentales del contexto musical flamenco)] se da el fenómeno paradójico de la *obligación* frente a la *libertad*. (...) Los cantes flamencos (nótese que no se dice cantos sino cantes) están ajustados a un metro rítmico (compás) que se repite periódicamente, que no es más que una distribución de acentos en una secuencia corta de pulsos. Resulta crucial para el cantaor ajustar las frases a ese ciclo periódico de acentos, y una de las peores críticas de los aficionados flamencos reside en lo que denominan *ir atravesao*, esto es, ir desajustado con respecto al compás. Por otra parte, toda vez que el intérprete tiene interiorizado el compás, puede realizar juegos de tempo usando recursos como silencios, fraseos largos, etc., que enriquecen el colorido rítmico de la ejecución. Se conjuga, por tanto, sometimiento y libertad en el ritmo (Díaz Báñez, 2013: 517).

Y si es evidente el carácter rebelde del arte jondo en la música, en la danza, y en la interpretación, no lo es menos en las letras del cante, en las que se aprecian innumerables ejemplos de rebeldía frente a las penas y al dolor, al mundo o a la gente, de queja y de protesta contra la pobreza, contra el paro, contra los abusos del poder, contra las desigualdades, o contra todo aquello que se considera una injusticia. Dice Enrique Morente: “El cante es para mí una defensa de todo; de todo aquello que por justicia hay que defender” (Carrillo Alonso, 1978: 235). Filosóficamente también son manifiestas en estas letras la rebeldía frente al destino —frecuentemente adverso—, o frente incluso a Dios —tanto desde una perspectiva mística, como materializada en forma de blasfemia—. Y por supuesto frente a la Ley y la Justicia. No obstante, uno de los palos del flamenco está estrechamente relacionado con ellas: la *carcelera*. Sus coplas son, en mucho, una protesta; pero una queja que, aunque reivindicativa, es a menudo resignada —mostrando así de nuevo el carácter paradójico del flamenco⁸— por eso Calvo califica la *carcelera* de “rebelde y casi revolucionaria”⁹. Núñez de Prado define esta *toná* de presos, este *martinete*

⁸ Estaba yo en el calabozo/ y me metieron en el otro más malo/ que apenas podía ni verme/ los deditos de las manos (*carcelera*).

⁹ “Las *carceleras* y coplas de presos son condensaciones narrativas, microhistorias, donde en hondo (*jondo*) decir irrefrenable, roto, desgarrado (el *quejío*, el *jipío*), se canta (se cuenta) acerca de la

penitenciario, como “himno brutalmente doloroso de la esclavitud moderna” (Núñez de Prado, 1963: 108), y como “la música de los desheredados, de los criminales y de los rebeldes” (*ibid.*, *loc. cit.*). Se trata pues de un cante que, entre otras muchas cosas, empuña la rebeldía como arma frente a la reclusión, y más teniendo en cuenta que, como señala este autor, no pocas veces los mismos presos que interpretan la *carcelera*, o que son los protagonistas anónimos de sus letras, cumplen condena a pesar de ser inocentes del delito por el cuál están ahí. Es entonces, afirma Núñez de Prado, cuando el grito que representa la *carcelera* adquiere mayor sentido rebelde:

La *carcelera* es un canto horrible. Hecho para vibrar en los calabozos de una cárcel y en los patios de los presidios. Nacido de la miseria y amamantado por la infamia. Es el himno brutalmente doloroso de la esclavitud moderna. No hay más espantoso que ese canto en todas las melodías que han brotado de la garganta de la humanidad. Es el poema del hampa. En sus páginas se hallan amontonadas, como por un escobazo colosal, las barreduras de todas las podredumbres. Sus notas son eslabones de cadena. Sus ecos parecen arrancados al grillete. Sus coplas dejan al pasar por los labios el repugnante sabor de la fruta podrida y la impresión abrasadora del ascua. La *carcelera* es la música de los desheredados, de los criminales y de los rebeldes. Y a pesar del profundo horror que guarda, ese canto es intensamente simpático, con la simpatía que inspiran las desesperaciones irremediables y las desgracias supremas. Si la catástrofe tuviera un himno, ese himno sería la *carcelera*. La hez, la escoria, la abyección, la infamia, la impotencia, la ignorancia, el crimen, la rebeldía, la maldición, la blasfemia, la expiación, el embrutecimiento, la maldad y el sarcasmo, todos esos factores, se han convertido en notas musicales por el capricho de un monstruo, se han enlazado unos a otros y han constituido un cantar. Ese cantar es la *carcelera*. Alguna vez, ¡incongruencia horrible! se une a esos factores la protesta de un corazón inocente, y esto sucede con más frecuencia de lo que pueda creerse. Entonces ese cantar se hace digno de ser lanzado, vomitado por el Etna, y cantado por los ciclos (*ibid.*, *loc. cit.*).

Resulta pues innegable la presencia evidente de rebeldía en el flamenco —y de libertad en la determinación, de posibilidad de cambio en lo inmutable: “A pesar de esta potente dosis de *parmenidianismo* que nutre de elementos preexistentes la creación flamenca, la reclusión al canon como si fuese un dogma inalienable perturba y socava la dimensión existencial que es inmanente al flamenco” (Perujo, 2006: 76); de modo que en la comprensión *parmenídea* flamenca, la rebeldía es la evidencia de la también presencia de un *heraclitianismo* de armonía de contrarios—. Sin embargo, es necesario cuestionar la naturaleza de esta rebeldía. ¿Es fruto de un *rebelar* transitivo o quizás de un pronominal *rebelarse*? ¿Intenta sublevar al grupo (*rebelar* reflexivo) o se trata de una oposición personal (*rebelar* pronominal) —sea esta persona un *me*, un *se* o un *nos*? ¿Es, en definitiva, la del arte jondo una rebeldía activa o pasiva?

justicia/(in)justicia desde abajo. Su clamor es la queja, el dolorido malestar de un mundo marginal por irredento, que reivindica dignidad y libertad a la vez que pide clemencia, pero no desde la sumisión sino en la gestualidad altiva, rebelde y casi revolucionaria, de la hierática compostura de sus intérpretes, y que a pesar de todo no logra ocultar la recóndita angustia calibrada de amargura; de pura amargura” (Calvo, 2000: 253).

LA CUESTIÓN DE LA NOLUNTAD TRANSFORMADORA

Niega Barrios el carácter contestatario del flamenco en virtud de, en su opinión, la carestía de rebeldía y de sentido solidario de la denuncia en él. Pero no determina si el flamenco no es rebelde en sentido reflexivo o en sentido incitativo —o quizás en ambos—. Teniendo en cuenta la incontrovertible presencia de rebeldía en el flamenco, en virtud de las definiciones dadas por la academia de la voz *protesta*, y prestando atención a las letras, resulta difícil negar que las gentes que se dicen en el cante frecuentemente expresan en él, “generalmente con vehemencia, su queja o disconformidad”, que exteriorizan a través de él exteriorizan algún tipo de “oposición a alguien o a algo”, y más aún que es usado muchas veces para “protestar contra un injusticia”¹⁰. He aquí tres buenos ejemplos: 1. Dos corazones a un tiempo/ están puestos en balanza:/ uno pidiendo justicia,/ otro pidiendo venganza (*alegrías*); 2. La sangre se me rebela/ cuando me pongo a pensar/ que a unos les sobra de todo/ y otros no tienen de na (*tangos*); y 3. De golpe me vienen/ ganas de gritar/ mirando al cielo, porque de la tierra/ yo no espero nada (*seguriya*). Como se ha visto, está claro que el flamenco muestra una y otra vez en forma de protesta su tendencia a la rebeldía, especialmente respecto a cualquier tipo de normatividad o canon, a aquello que está escrito, sea el compás que marca la norma de la música jonda, sea el destino reservado para cada cual que se revela en la cotidianidad, sean la ley y la justicia. Ahora bien, si se entiende (y si Barrios comprende) rebeldía con el significado de sedición, de llamada a la movilización colectiva, la cuestión cambia, pues es esa una rebeldía que nace del sentido solidario de la denuncia (que es lo segundo de lo que, según Barrios afirma, carece el flamenco). Aunque en el arte jondo hay denuncia, no se aprecia en general una orientación —filosófica— comunitarista. La rebeldía flamenca es de corte mucho más (que no exclusivamente) individualista, como recalcan los hermanos Caba cuando argumentan que “en Andalucía canta cada cual sus penas junto a una guitarra y todo el impulso de la rebeldía se disuelve en ayes individuales, anárquicos e impotentes” (Caba Landa, 1988: 114). En la misma línea se sitúa Félix Grande, quien afirma que “en los cantes más sobrecogedores y primigenios (...) el pueblo no es frecuentemente visible” (Grande, 1979: 173-175), en el sentido de que no lo son “la política, la revolución o las revueltas, los conflictos de clases, el combate que se abre pariendo el porvenir» (*ibid., loc. cit.*). Es decir, que aunque “la tragedia siempre es plural (...) en el cante se expresa en primera persona” (*ibid., loc. cit.*); pues a pesar de que “desde el suceso trágico del cante se proyecta el drama colectivo” (*ibid., loc. cit.*), sin embargo “en lo más hondo de su exacta turbulencia expresiva, el cante no alude al futuro de un pueblo, sino a su drama” (*ibid., loc. cit.*)¹¹, aunque el drama individual de cada cual sea

¹⁰ ‘Protestar’ (2015); en *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=USEkiZB>.

¹¹ Resulta de interés por esclarecedor leer completo el fragmento referido de Félix Grande: “En los cantes más sobrecogedores y primigenios —los que motivan este libro— el pueblo no es frecuentemente visible. Quiero decir: no son frecuentemente visibles la política, la revolución o las revueltas, los conflictos de clases, el combate que se abre pariendo el porvenir. Son visibles, sí, los desgarrones individuales que llamamos angustia, lamento, terror, desesperanza. El individualismo que algunos comentaristas están a punto de reprochar al cante (al cual no le faltaba ya más que tener que

parte asimismo de un complejo drama colectivo. De ahí que el verbo rebelar en el flamenco sea pronominal y no reflexivo, es decir, un rebelarme, un rebelarse —un *me*, un *se*, incluso un *nos* manque difuso—¹². Igualmente Caballero Bonald señala que no es posible encontrar de manera general, especialmente en el aspecto político, un sentido corporativo en las letras del cante, así como tampoco un destinatario concreto en su protesta. Escribe el autor jerezano:

El flamenco, decía José Monleón, es una tragedia en primera persona. También puede ser, añadido yo, una protesta sin destinatario¹³, la protesta de alguien que se queja de sus propios infortunios a través de unos viejos e ilustres legados musicales. La temática o, si se quiere, la lírica flamenca es por eso muy limitada. No aborda asuntos de interés común ni pretende glosar ninguna cuestión de alcance colectivo (Caballero Bonald, 2004: 581).

Podría decirse que la protesta política y social en el flamenco tiene más un *ἀρχή ἴδιος* (arjé idios) que tendencia a un *τέλος ἔθνος* (telos ethnos), es decir, tiene un *principio o fundamento individual* antes que una *finalidad social*¹⁴. De ahí que indique Cansinos la naturaleza personal de la queja o la denuncia, en tanto que, bajo su punto de vista, dicha protesta es más estética que política. Sin embargo, a diferencia de Barrios, no niega la presencia de protesta en el flamenco, porque en realidad es innegable; le basta con circunscribirla al ámbito determinado en el que se desarrolla, al menos de manera predominante hasta la fecha: el filosófico.

soportar la admonición de algunos de sus *defensores*) puede simbolizar padecimientos de casi todos los miembros de un pueblo sometido por la desgracia, pero los expresa desde una repentina tensión personal (...) La tragedia siempre es plural. Pero en el cante se expresa en primera persona. Por supuesto, desde el suceso trágico del cante se proyecta el drama colectivo; pero, en lo más hondo de su exacta turbulencia expresiva, el cante no alude al futuro de un pueblo, sino a su drama; no alude a la rebelión de un padecimiento, sino a su intensidad; es rico en rabia pero no en organizado coraje; la organización tiene fe, no la desolación. La desesperación que hay en el cante no puede controlarse más que en el cante mismo-, y a veces, ni siquiera en el cante” (Grande, 1979: 173-175).

¹² Aunque el *me*, y muy detrás de el *se*, predominan en el flamenco sobre el *nos*: «Y fue, debió ser, por los comienzos del XIX, una labor de encuentros, una aproximación sincrónica de voces y de ritmos, una radical transformación de las primitivas intenciones: la crónica de los dolores generales se concentró en el dolor particular y el épico mensaje denunciador de atrocidades se convirtió en solitario lamento: el *ellos* y el *nosotros* dejaron de ser sujetos primordiales y el imperio del *yo* se impuso en el verso y en las formas» (Ortiz, 1985: 50).

¹³ Cuando Caballero Bonald afirma que la del flamenco es una “protesta sin destinatario” parece referirse justamente a que no hay un llamamiento a la movilización, no tiene pretensión de rebelar (alzar) a otros. Pues no se puede decir que la protesta flamenca carezca de destinatario en sentido literal, ya que no pocas veces la queja se dirige directa y místicamente a Dios, al destino, al tiempo, pero también a alguna persona en concreto.

¹⁴ Ya está el fuego encendido,/ las llamas llegan al cielo,/ el que se quemé que sople/ que yo por nadie me quemo,/ que bastante he padecido (*taranto*).

La protesta andaluza se ha plasmado en forma de carácter teológico y por eso la cuestión social no aparece en ella explícita. Está allí latente en su trascendencia religiosa. Queda englobada en la gran cuestión del sino, del hado, que tanto preocupa al andaluz. Está sentida líricamente, es decir, de un modo personal como formando parte del sino de la persona, y expresada de un modo indirecto e irónico. El andaluz, al cantar, cae bajo la jurisdicción de la estética y siente el pudor de su indigencia, el pudor de evaluarla y concretarla. Prefiere instintivamente los totales, que son siempre absolutos y filosóficos. Podrá decirnos a gritos su miseria absoluta, su total desamparo; pero se resistirá y no nos dirá nunca la cifra exacta de su pobreza, ni los grados justos de su pena. Eso ya no sería artístico. Puedo decir que soy un mendigo al modo como lo dicen en la escena muchos reyes de tragedia romántica y no sentir vergüenza alguna y sin menoscabarme; pero no puedo decir que necesito una cantidad determinada sin caer de un golpe de la noble tragedia en el juguete cómico. O en el drama moderno, que es la tragedia prieta y urgente como cólico). De ahí que solo irónicamente aparezca la protesta social en la copla (Cansinos, 1985: 220-221).

Expone Alfredo Arrebola que “el flamenco no fue nunca una canción protesta, sino una sabiduría resignada: saber que la injusticia mayor, más grande, es una metafísica: tenemos que morir; y que las otras, yendo y viniendo, no importan demasiado” (Arrebola, 1994: 37). Esto puede ser considerado verdad siempre y cuando con canción protesta se esté refiriendo a los géneros musicales específicos así considerados, y cuyas letras conllevan intencionalidad de lucha en favor de los derechos civiles, de movilización contra las injusticias sociales y políticas, que llame a filas a las tropas ciudadanas. Si se refiere a eso, es cierto que el flamenco no es una canción protesta. Pues según Dumas, y también Grande, las reivindicaciones de las letras del cante son personales, aunque expresen a la vez lo más universal de lo concreto en lo individual; o lo que es igual: en lo individual, lo general de lo particular. Por ello el activismo es mucho más infrecuente.

El flamenco, en efecto, carece de una tradición de canciones destinadas a “reunir a las tropas” hacia una causa común. Hay pocos equivalentes de flamenco a ‘We Shall Overcome’ de Seeger, ‘Get Up, Stand Up’ de Bob Marley o ‘Fight the Power’ de Public Enemy. En cambio, las letras del flamenco son instantáneas de luchas y celebraciones personales. Son viñetas que pintan brevemente una imagen en la mente de una emoción o experiencia humana común. Los autores de canciones flamencas se convierten en intérpretes porque expresan, no solo las emociones derivadas de sus propias experiencias, sino que se convierten en traductores de las circunstancias de otros (Dumas, 2015: 532).

No se puede negar por tanto la evidencia de, como escribiera Quiñones, “las flacas aptitudes del flamenco para desempeñar, a través de sus letras, un papel de activación sociopolítica” (Quiñones, 1971: 117). Y esta es una cuestión fundamental, pues aunque sea palpable la presencia de política y de rebeldía, en el flamenco hay una casi total ausencia, incluso en parte de los autores e intérpretes más explícita e ideológicamente comprometidos, de aquello de lo que decía Marx que carecían los filósofos: voluntad de transformación de la realidad. Asevera el alemán: “Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo” (Marx, 1958: 535). Siguiendo la división del sociólogo R. Serge Denisoff —quien diferencia las canciones protesta en *magnéticas*: aquellas que llaman a la movilización social; y *retóricas*:

las que son fruto de la indignación individual y buscan la concienciación o influencia en la opinión pública—, asegura Dumas que el flamenco puede ser considerado como canción protesta retórica¹⁵. Es decir, que se trata de una protesta sin sentido solidario de la denuncia, pues el flamenco —como los filósofos según Marx— evidencia una clara voluntad transformadora política de dicho mundo. En este sentido, Perujo afirma que aunque sea rebelde, el flamenco “no es subversivo, no hay más sedición que vivir las sacudidas de los sentimientos ni más subversión que rebelarse contra las injusticias, para cantarlas, no para acabar con ellas” (Perujo, 2006: 185). Pues su protesta no es activista, no busca cambiar el mundo, es una canción protesta *retórica*, es fundamentalmente personal, aunque pueda conllevar intención concienciadora:

El flamenco no tiene una pretensión transformadora de la realidad. No está concebido para fulminar las causas que originan el tormentoso y apasionante combate del ser humano con su vida. Es evasivo e ilustrativo, pues funciona, a la par, como un ejercicio de descompresión momentánea, que se ajusta al instante mismo de la ejecución artística, y, paradójicamente, como un escaparate interior que revela la frustrante o ilusionante relación de una persona con su entorno (Perujo, 2006: 32).

Hay muchos ejemplos de protesta política sin pretensión transformadora de la realidad en las letras que versan sobre el tema del trabajo en sus múltiples variantes (paro, explotación, etc.)¹⁶, en las que tratan sobre la libertad o la ausencia de ella, sobre la justicia o las injusticias¹⁷, o sobre el dinero (pobreza, desigualdad)¹⁸, especialmente. Gelardo y Belade, por ejemplo, señalan que “en las coplas del subproletariado no aparecen nunca los términos *patrón, amo*, opuestos a *obrero, criado*” (Gelardo, Belade, 1985: 106), ni siquiera “cuando en estas coplas la queja o, a veces, la denuncia va dirigida contra aristócratas, caciques, *señoritos*, etc.” (*ibid.*, *loc. cit.*) —muchas veces designados “con el término vago y general de *los ricos*” (*ibid.*, *loc. cit.*)¹⁹—, pues en las letras flamencas se ve en los ricos a individuos, “nunca a enemigos de clase” (*ibid.*, *loc. cit.*). Lo mismo ocurre respecto al tema del dinero.

¹⁵ “En comparación con la música de protesta *magnética* de los derechos civiles o los movimientos obreros, el flamenco parece carecer de un cierto espíritu de activismo que es evidente en muchas canciones populares de protesta. Sin embargo, cuando se ve a través del marco de la protesta *retórica* que proporciona Denisoff, y teniendo en cuenta la disposición de sus artistas, el flamenco ejemplifica una gama más amplia de música de protesta. Es una forma eficiente y poderosa de protesta que llega al corazón de un problema de tal manera que deja al observador entretenido e intrigado. La protesta retórica involucra hábilmente los sentidos y la mente, las emociones y el intelecto” (Dumas, 2015: 540).

¹⁶ Ya vienen por el atajo/ desde que amanece el día,/ unos traen los ojos bajos/ y otros las manos vacías/ por ver si les dan trabajo (*verdiales*).

¹⁷ El que roba pan para sus hijos/ que me lo cogen y me lo prenden;/ aquel que roba muchos miles/ no lo encuentran los duendes,/ ni lo cogen los civiles (*fandango*).

¹⁸ ¿Que yo contigo no igualo?/ Eso será en los dineros/ que a vergüenza yo te gano (*soleá*).

¹⁹ Si me desprecias por pobre,/ busca a un rico que te dé,/ y cuando el rico no tenga,/ vienes que yo te daré (*tientos*).

A pesar de que, mayoritariamente, tanto las gentes que se dicen en el cante —o que se han dicho—, como muchos protagonistas de estas coplas, históricamente han formado —y forman— parte de las clases populares, trabajadoras, humildes, pobres o marginales de la sociedad, de igual manera que con la cuestión del trabajo, no se aprecia en la protesta respecto al dinero (o a la ausencia de este) voluntad transformadora política, tendencia política revolucionaria, o llamada a la movilización (ni aspiración a provocarla):

Dinero y pobreza han inspirado numerosas coplas. El flamenco se limita a consignar con amargura, pero sin pretensiones reivindicativas, el hecho de la injusta distribución de la riqueza. Él, que suele ser pobre, tiene aguda conciencia de la dignificación y del poderío social del dinero; del abandono y desamparo de la pobreza. Carece de rebeldía contra tal estado de cosas. Se resigna a vivir la suerte que le ha tocado en este mundo sin luchar por mejorarlo. Es un espectador amargo; nunca un revolucionario (Molina, Mairena, 1971: 110).

El cantaor e investigador Juan Pinilla, en su obra *La voces que no callaron. Flamenco y revolución*, critica este fragmento de Molina y Mairena negando que, como se ha visto, el arte jondo adolezca de rebeldía o de protesta²⁰. Sin embargo, en una entrevista al diario *Granada Hoy* Pinilla señala la idea de que aunque la protesta de muchas letras flamencas tiene similitudes con reclamaciones de ideologías izquierdistas, eso no significa que se puedan calificar de militantes, o apreciar en ellas activismo partidista de forma generalizada, sino que, más bien al contrario, el flamenco y los flamencos suelen permanecer alejados de posiciones ideológicas en sus cantes²¹. De nuevo se observan en las divergencias interpretativas acerca de esta cuestión errores de univocidad. En analogía con

²⁰ “[Molina y Mairena] afirman que no hay pretensión reivindicativa en las letras flamencas como se desprende de esta aseveración, pero debemos recordar a los lectores que el libro salió en el año 63 [1963] cuando faltaban todavía cinco años para que se agitara en Francia el ‘prohibido prohibir’ y en España las ejecuciones de presos políticos ocurrían cada dos por tres y la censura franquista continuaba haciendo estragos. Esta afirmación vertida en lo que fue durante mucho tiempo el libro sagrado del flamenco, choca con la que expone Alfredo Grimaldos en *Historia social del flamenco*: ‘En las letras flamencas hay un poso de rebeldía, fruto de la persecución y la marginación. La Guardia Civil y la Justicia aparecen siempre amenazantes’. Se contradicen efectivamente (...)” (Pinilla, 2011: 14).

²¹ Esta misma idea se halla en Ortiz, quien dice: “El flamenco, alejándose del folclore, tomó naturaleza indómita, inequívoco carácter de desgarró. Los perfiles del cante se encresparon y las aristas de las frases, vulgares y breves, presentaron con suma claridad la conciencia primaria ante los desmanes hechos en nombre de la ley. Y no eran, por supuesto, gritos de los que hoy se llamarían por políticos (entonces la política —la cosa pública— era aún más, mucho más, materia reservada para estrictas minorías, y los derechos del personal mayoritario, no eran sino los del hambre, la miseria, o combatir en gloriosos tercios invencibles o conquistar ultramarinos territorios), aquello fue la directa expresión, incontaminada de ideología, de una protesta radical: una barbaridad de punzantes desasosiegos contra las barbaridades de justicias intolerables, una defensa inútil pero necesaria siquiera para desahogarse del odio y ocultar la vergüenza y lavar con bálsamo de paz las crueles, las terribles desesperanzas” (Ortiz, 1985: 28–29).

la teoría de Denisoff²², se podría distinguir entre protesta magnética y protesta retórica. Es frecuente los discursos sobre el flamenco usen protesta en sentido magnético a la par que en sentido retórico, sin distinción; de ahí gran parte de la controversia. Si Ricardo Molina y Antonio Mairena se refieren, cuando niegan la rebeldía en el flamenco, a la (inexistencia de) protesta magnética, y Juan Pinilla, a la protesta retórica, todos tienen razón. Por eso sucede que aunque haya que afirmar la concurrencia de rebeldía y de protesta política y social en el flamenco, es igualmente cierto que es necesario negar en él la presencia de forma generalizada y hasta la fecha de voluntad transformadora, de activismo político.

[Responde Pinilla:] “Las reivindicaciones históricas de las letras del flamenco tienen que ver con la izquierda, pero los artistas flamencos son ácratas y libres por naturaleza (...) En el mundo del flamenco y en la cultura en general no hay reivindicación, salvo los nombres de siempre (...) La gente me dice que por qué canto saetas siendo agnóstico, pero es que la saeta es espectacular desde el punto de vista popular. Canto a San Juan de la Cruz y tengo que entender y sentir lo que escribió aunque no lo comparta” (Cappa, 2011).

Es por ello que se puede decir que, en honor a la verdad, desde que se tiene conciencia de él y hasta la actualidad “el flamenco, como arte, no debe ser encajado en una determinada corriente política o ideológica” (Madridejos, 2010: 13). Ciertamente es que han existido siempre intérpretes y autores y letras ideológicamente alineadas²³ y comprometidas²⁴. Algo que, por otro lado, parece en la actualidad en decadencia. Pinilla afirmaba en 2011: “Solo el Cabrero, Paco Moyano y Manuel Gerena continúan ejerciendo de forma clara este tipo de cante–protesta” (Pinilla, 2011: 127), además de que, al margen de éstos, “los demás cantaores apenas si han intervenido en cuestiones políticas puntuales, salvo alguna manifestación por las víctimas del terrorismo y campañas electorales” (*ibid.*, *loc. cit.*). De los tres cantaores citados, Moyano se ha retirado, el Cabrero ha anunciado su retirada para el presente año 2019, y solo Gerena sigue en activo, aunque en la actualidad no se prodiga en demasía en los

²² Cfr. Supra, p. 13.

²³ 1. Al pueblo de Andalucía/ dale alas y volará,/ que es un ave doloría/que busca la libertad/que le han negao toa su vía (*fandango*); 2. Cádiz, ancláita en el mar./ tierra de los liberales,/ que al cante supiste dar/ gracia y jondura a raudales (*cantiñas*); 3. Espero verlo algún día,/ aunque sea de muy viejo:/ ni un céntimo para el clero/ menos pa la monarquía/ y más beneficio al pueblo (*fandango*); y 4. Tengo las ideas muy claras/ como buen republicano,/ ya está bien de tantas lacras,/ que llevan miles de años/ viviendo de otras espaldas (*fandango*).

²⁴ “El flamenco como tal ha servido como instrumento de acción social solo a través de cantaores comprometidos con la transición democrática más reciente. Y lo han hecho con arrojo frente a la censura de muchos públicos hostiles, que no aceptaban un proceso consciente de intelectualización de su cante al servicio de esa causa. Hasta entonces, el flamenco había servido de cauce para el secular testimonio popular del llanto y de la queja, de la resignada aceptación, no de la protesta, del individuo frente a la injusticia, a la privación de la libertad, a la desgracia por la pobreza o la marginación... La intervención intelectual ideologizada le hizo levantar cabeza y enhebrar la protesta” (García Gómez, 1993: 288-289).

escenarios. Lo que sí ha sido constante es el intento de instrumentalización ideológica del flamenco por parte de diversos e incluso antagónicos posicionamientos partidistas²⁵: desde la derecha hasta la izquierda, desde el llamado nacionalflamenquismo franquista, a los movimientos obreros, del nacionalismo español al andaluz, de posturas conservadoras y tradicionalistas a posicionamientos comunistas y libertarios, etc. Señala así Martín Corrales que el flamenco no pertenece ni se alinea con ideología alguna, pues, como el resto de manifestaciones artísticas, en tanto que arte, —dice Corrales—, no puede ser encajado en ningún posicionamiento ideológico determinado:

Sin duda alguna son numerosísimas las voces que sitúan al flamenco en el espacio propio de la derecha, política e ideológica, otorgándole incluso una estrecha sintonía con los sectores más conservadores y reaccionarios de la sociedad. Aunque menos numerosas, no faltan aquellas otras que claman por reivindicar para el flamenco posiciones de izquierda, situándolo en el ámbito democrático e, incluso, revolucionario. (...) En realidad, los planteamientos citados son erróneos. Una tercera corriente se ha impuesto en los últimos veinte años. Parte de considerar que el flamenco nunca ha estado alejado de la cambiante realidad (en sus vertientes política, cultural, sociológica, etc.) en la que surgió y en la que se ha desarrollado desde su nacimiento. En definitiva, el flamenco, como cualquier otra manifestación artística, no puede ser encajado en determinada corriente política o ideológica. En todo caso, es lícito plantear que los intérpretes del flamenco han encarado, encaran y encaran de forma desigual los retos que plantea la situación política de cada período concreto. Atendiendo a lo anterior, lo que parece más plausible es que la gran mayoría de los cantaores, bailaores y guitarristas flamencos se amoldaron a las corrientes políticas dominantes en cada momento. En unos casos la actitud adoptada se debió a consideraciones de tipo ideológico, en otros, a simple oportunismo político, cuando no a puro instinto de supervivencia. No faltan aquellos que se posicionaron fundamentalmente por el deseo de satisfacer al público al que se dirigían, ni los que se vieron envueltos en conflictos que no entendían o no querían entender (Martín Corrales, 2000: 83).

Si todas las manifestaciones artísticas están insertas en (y son parte de) la realidad política de su tiempo, en el flamenco esto es aún más acentuado en tanto que entre sus temas y escenarios más característicos se hallan aquellos en los que se expresan la cotidianeidad y la historia de las que es depositario. No es ajeno a los avatares políticos, ni al curso de los acontecimientos relacionados con ellos. Como dice Urbano, no se puede consignar de manera absoluta la ausencia ideológica en el cante, a pesar de que la interpretación del mundo se realice desde un punto de vista personal: “Sin que suponga concreta renuncia política de partido, el mundo jondo nos ofrecerá la visión política de su entorno muy

²⁵ Se puede señalar a modo de ejemplo de esto un suceso reciente: el pasado 15 de enero de 2019, durante la investidura del presidente entrante de la Junta de Andalucía en la sede del Parlamento, mientras que en el interior, uno de los partidos del espectro derechista votaba a favor de la investidura del nuevo presidente tras la firma de un acuerdo uno de cuyos puntos era el compromiso de defensa y promoción del flamenco, en el exterior del parlamento andaluz, colectivos y organizaciones izquierdistas se manifestaban bailando por bulerías; erigiéndose el flamenco a la misma vez y en el mismo lugar en bandera de posiciones ideológicas antagónicas y contradictorias.

ajustada, por cierto, a la realidad propia, que es la que nos interesa plenamente, como es de lógica suponer” (Urbano, 1980: 42). A pesar de lo cual no se puede decir por tanto que de manera general haya en el flamenco posiciones ideológicas explícitas y determinadas, ni que las quejas de las letras puedan ser entendidas como una llamada al activismo o a la revolución, sin que ello suponga ausencia de protesta y de rebeldía en sentido político.

Es verdad que el grito del flamenco no parece en ocasiones ir contra nada ni contra nadie en particular, pero no porque carezca de objeto, sino porque su objeto, aquello contra lo que se dirige, no tiene rostro concreto y es inmenso. Ese grito de rabia no va muchas veces contra algo definido, sino contra todo, y se convierte en una enmienda a la totalidad, una protesta contra ese todo interesado que forman la razón, el poder y la Historia. Se equivocan quienes creen que la voz del flamenco está al servicio de una causa política concreta, pero también quienes piensan que el flamenco es totalmente apolítico y nada entiende ni quiere entender sobre el poder o la Historia. El error en ambos casos consiste en olvidar el origen más profundo de esa voz, que no está en lo que tiene de histórica, sino en lo que tiene de eterna, como depositaria de una experiencia universal del hombre. En la voz del flamenco está presente la memoria infinita de la desgracia y el desamparo porque en él se hizo música la rabia que produce la humillación, la afrenta de la desgracia, la mala sangre del desposeído y desesperado, la voz del paria. Esa voz, si se la escucha atentamente, es una protesta contra la conciencia burguesa ilustrada, optimista y satisfecha, contra la idea de reconciliación en la Historia, contra la visión de este mundo como el mejor de los posibles, es una desconfianza permanente contra cualquier forma de poder (Martínez Hernández, 2005: 112-113).

CONCLUSIONES

Si la presencia de queja y protesta es resultado de la rebeldía arquetípica del flamenco, y si la armonía entre rebeldía y resignación es resultado del carácter contradictorio de este, la noluntad transformadora política parece igualmente ser resultado (o al menos parte de él) de la consideración ética flamenca de la naturaleza *desconfiable* del ser humano arquetipada en las malas lenguas. ¿Para qué intentar transformar una sociedad formada por personas de las que no se puede fiar uno? ¿Por qué luchar por esa otra gente que no hacen ni harán nada por mí, más que, si acaso, ser causantes de las fatigas y las duquelas de uno? El tan flamenco recelo hacia los demás, incluso hacia los más cercanos, va de la mano con la noluntad transformadora política, con la ausencia de sentido solidario de la denuncia. Por tanto, resulta evidente la presencia en el flamenco de rebeldía y de protesta, pero se trata de la queja de una canción protesta retórica²⁶, individual, de naturaleza ética en lo político, que no pasa a la acción —manteniéndose así además en equilibrio con la resignación—, que no incita a la sublevación política y social. Pues, debido a la mala consideración que expresa respecto a las demás personas, no hay en él sentido solidario de la lucha.

Se puede ahora contestar a las tres preguntas iniciales del presente artículo respecto al flamenco: sí es político, sí es rebelde, y no es ideológico. Al menos de forma general hasta hoy. En su tendencia constante a describir los avatares de la sociedad (o de sí mismo en la sociedad) en su día a día e historia, a veces juzga, otras opina; hace política, trata de

²⁶ Cfr. Supra, R. Serge Denisoff, p. 13.

política, y (posiblemente) influye en la política. Avatares contra los que también protesta, y ante los que se rebela. Pero siempre de forma pasiva, en el pensamiento y el lenguaje. Nunca pasa a la acción de llamar a la acción. El flamenco es rebelde en el decir, no en el hacer. Sobre todo si se trata de un hacer colectivo, o para un colectivo. No tiene en buena consideración hacia las demás personas, ni voluntad por ello de transformar el mundo en el que estas personas viven. No protagoniza la llamada a la movilización, ni tampoco la segunda. Se sigue desarrollando en una situación general de ambigüedad ideológica. Lo que supone ya un posicionamiento y un mensaje (filosófico) político.

REFERENCES / REFERENCIAS

- BARRIOS, M. (1989); *Gitanos, moriscos y cante flamenco*. J. Rodríguez Castillejo: Sevilla.
- CABA LANDA, C., y Caba Landa, P. (1988); *Andalucía: su comunismo y su cante jondo*. UCA: Cádiz.
- CABALLERO BONALD, J.M. (2004); ‘Copla flamenca. Fuentes cultas y populares’, en *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar ‘in memoriam’: (Actas del Congreso Internacional ‘Lyra minima oral III’, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001) / coord. por Piñero Ramírez, P.M.*, pp. 581-588. US: Sevilla.
- CALVO GONZÁLEZ, J. (2000); ‘Las carceleras y el krausofolclorismo andaluz (Etnología jurídica y Filosofía penal)’ en *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*, n. 34 (ejemplar dedicado a ‘Opinión pública y democracia’), pp. 247-278, UGR: Granada.
- CAPPA, G. (19 de octubre de 2011); ‘«Mis amigos me dicen que no me meta en política»’, en *Granada Hoy*, recuperado de https://www.granadahoy.com/ocio/amigos-dicen-metapolitica_0_525547830.html.
- CARRILLO ALONSO, A. (1978); *El cante flamenco como expresión y liberación las coplas gitano-andaluzas: una biografía colectiva*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros: Almería.
- DUMAS, T. (2015); ‘Fandango and the Rhetoric of Resistance in Flamenco’, en *Música oral del Sur: revista internacional*, n. 12 (ejemplar dedicado a: ‘Españoles, indios, africanos y gitanos. El alcance global del fandango en música, canto y danza’), pp. 527-544, Centro de Documentación Musical de Andalucía: Granada.
- FERRATER MORA, J. (1994); *Diccionario de filosofía*. Ariel: Barcelona.
- GARCÍA GÓMEZ, G. (1993); *Cante flamenco, cante minero: una interpretación sociocultural*. Anthropos: Barcelona.
- GELARDO, J.; BELADE, F. (1985); *Sociedad y cante flamenco: el cante de las minas*. Editora Regional: Murcia.

GRANDE, F. (1979); *Memoria del Flamenco*. Austral: Madrid.

HILAIRE, G. (1993); *Iniciación Flamenca*, edición especial de Flamenco en France para el XXI Congreso de Arte Flamenco de París 1993, Tambourinaire: París.

MACHADO Y ÁLVAREZ ‘DEMÓFILO’, A.; (2005); *Obras Completas*. Edición, introducción y notas de Enrique Baltanás. Biblioteca de Autores Sevillanos. Diputación de Sevilla/ Fundación Machado: Sevilla.

MADRIDEJOS, M. (2010); ‘El flamenco en Barcelona. Intentos de adaptación a la II República’, en *Revista de investigación sobre Flamenco: La Madrugá*, n. 2, pp. 1-15, UM: Murcia.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, J. (2005); *El cante flamenco: la voz honda y libre*. Almuzara: Córdoba.

MARX, K. (1978); ‘Thesen über Feuerbach’, en *Marx, K., Engels, F. (1978); Werke, band 3*. pp. 533-535, Dietz Verlag: Berlin.

MOLINA, R.; MAIRENA, A. (1971); *Mundo y formas del cante flamenco*. Lib. Al-Ándalus: Sevilla.

MOLINA, R. (1985); *Misterios del arte flamenco: ensayo de una interpretación antropológica*. Editoriales Andaluzas Unidas: Sevilla.

NÚÑEZ DE PRADO, G. (1987); *Cantaos andaluces*. UCA: Cádiz.

ORTIZ, J.L. (1973); ‘¿El Flamenco, cante del pueblo? Un intento de aproximación al tema’; en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 279, pp. 587-595, AECID: Madrid.

—(1985); *Pensamiento político en el cante flamenco*, BCA: Sevilla.

PERUJO, F. (2006); *El flamenco: un modelo de comunicación existencial*. Diputación Provincial: Málaga.

—(2015); ‘Flamenco y Marca España’, en *Presumes que eres la ciencia. Estudios sobre el flamenco*, José Cenizo, J. y Gallardo-Saborido, E.J. (coords.), pp. 46-78, Ed. Libros con Duende: Sevilla.

QUIÑONES, F. (1982); *El flamenco, vida y muerte*. Laia: Barcelona.

SÉNECA, L. A. (1979); *Natvrales Qvaestiones*. Texto revisado y traducido por Carmen Codoñer. CSIC: Madrid.

URBANO, M. (1980); *Pueblo y política en el Cante Jondo*. Ayunt. de Sevilla: Sevilla.

WASHABAUGH, W. (2005); *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*. Paidós: Barcelona.

