

Módulo 2

2.2 FLAMENCO Y MEMORIA

Por **Carlos Van Tongeren**

Profesor de estudios culturales hispánicos en la Universidad de Manchester

1. Introducción

La preservación del legado del pasado es una de las preocupaciones fundamentales en todas las artes; también lo es en el flamenco. La cultura flamenca se caracteriza por expresar un gran respeto por la tradición; generaciones nuevas se ven implicadas con frecuencia en esfuerzos por preservar el legado de generaciones anteriores de artistas; e históricamente ha habido una gran preocupación no solamente por la definición de las “raíces” de esta cultura musical, sino también por la ejecución correcta de los cánones de estilos establecidos ya desde hace tiempo. Estos impulsos se ven reflejados en la enseñanza —piénsese, por ejemplo, en las grandes “familias” o “dinastías” flamencas, cuyos miembros suelen preocuparse por estudiar, preservar y también desarrollar las pautas estilísticas establecidas por sus antepasados. A un nivel institucional, también puede pensarse en las grabaciones de estudio y los eventos en directo (conciertos, mesas redondas) que frecuentemente llevan el título de “homenaje” a cierta figura eminente.

Así pues, la necesidad de recordar, preservar y homenajear el pasado de por sí es un impulso clave en el flamenco. Sin embargo, cómo tal pasado puede y debe preservarse —y de qué “pasado” se trata exactamente— son preguntas que tienen más de una respuesta. Desde un punto de vista musical, ¿qué significa exactamente “recordar”? ¿Qué tipo —o qué tipos— de “pasado” se han abordado en el flamenco? ¿Debemos pensar solamente en cuestiones artísticas y estilísticas, tales como las que se han esbozado arriba, o hay otros aspectos del pasado —elementos históricos, políticos, sociales, culturales— que encuentran su expresión en las prácticas del flamenco, de formas más o menos codificadas? Estas páginas pretenden abordar dichas cuestiones a partir del concepto de la *memoria*. Empezaremos por definir la memoria para luego abordar las formas en que las distintas ramas de lo flamenco pueden contribuir a su expresión, teniendo en cuenta especialmente los debates recientes sobre la *memoria histórica*, concepto que se refiere a las maneras en que se han recordado a nivel personal, colectivo y cultural las experiencias de la Guerra Civil (1936-1939) y la dictadura franquista (1939-1975).

2. ¿Qué es la memoria?

La memoria se puede definir de diferentes maneras: al nivel personal, colectivo y cultural. A nivel personal, se refiere a los recuerdos que tiene una persona de un evento concreto, mientras que al nivel colectivo remite al conjunto de las formas en que cierta comunidad o sociedad ha decidido entender y recordar un evento o época determinada del pasado. La memoria cultural se parece a la memoria colectiva, aunque se refiere de otra manera a ese “conjunto” de relatos y recuerdos sobre el pasado y su forma de expresarse. Según distintos teóricos de la memoria, las formas de recordar el pasado se transmiten no solamente entre los seres humanos, sino que estas formas también aparecen codificadas en lugares físicos, objetos, paisajes y monumentos. La memoria cultural, pues, es un conjunto de formas tanto verbales (textos, relatos, conversaciones) como corpóreas (tradiciones, rituales, representaciones artísticas) y no-corpóreas (objetos, museos, instituciones) que contribuyen a la forma colectiva de entender y recordar el pasado (Assmann 2008: 111). Cabe enfatizar que todos estos tipos de memoria no deben considerarse necesariamente como representaciones fidedignas o documentadas del pasado. La memoria se refiere a las formas de recordar el pasado que existen *ahora*; se articula y expresa en el presente y es influida, por tanto, por los debates y preocupaciones de la sociedad de hoy. En otros términos, tanto la memoria personal como la colectiva y la cultural son relatos, discursos y prácticas que revelan ante todo cómo se piensa el pasado desde el presente (Labanyi 2007: 122).

En el contexto español, aparece con frecuencia el término de la *memoria histórica*, que podría parecer contradictorio o redundante; contradictorio, puesto que, como se ha establecido anteriormente, la memoria siempre se articula desde el presente y por tanto no puede igualarse con “la historia”; y redundante, puesto que cualquier tipo de memoria se refiere siempre a cierta etapa de la historia (Resina 2017: 72). Sin embargo, una vez que los conceptos hayan empezado a circular puede ser útil seguir usándolos. En este caso, cabe precisar que la *memoria histórica* remite normalmente a un periodo muy concreto de la historia –el franquismo– por lo que el adjetivo “histórica” podría considerarse como una delimitación temporal, más que una puntualización conceptual, del sustantivo “memoria”. Finalmente, este término se ha venido usando con frecuencia en relación con la idea de la *recuperación*. Esta noción de la recuperación se puede interpretar a su vez en dos sentidos: uno literal, y otro simbólico. Por un lado, la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, establecida en 2000, trabaja principalmente por la exhumación de las fosas a lo largo y ancho de la Península, para lograr que las familias puedan conocer el paradero de sus familiares y conciliarse de cierta manera con la muerte de sus seres queridos. En este caso, pues, se trata de la recuperación de huellas físicas y materiales muy concretas de los crímenes de la dictadura franquista. Por otro lado, la recuperación de la memoria histórica puede referirse al establecimiento de un debate en la esfera pública sobre el legado irresuelto de la dictadura

FLAMENCO

franquista, en aras de conseguir cierta reconciliación entre distintas áreas de la sociedad y de crear una pedagogía sobre ese pasado para las generaciones venideras. En este último caso, se trata de construir una memoria cultural o colectiva en la esfera pública sobre la base de una serie de recuerdos personales y colectivos que a veces han sido reprimidos o que, hasta ahora, solamente se han compartido en el ámbito privado.

3. ¿Cómo se articula la memoria histórica en el flamenco?

Teniendo en cuenta que la memoria se puede expresar de formas verbales y no-verbales, así como de formas corpóreas y no-corpóreas, las diversas ramas de lo flamenco pueden considerarse como un conjunto complejo de herramientas de expresión para la memoria. Clave en todas ellas es la *codificación* de la memoria a través de los recursos propios de cada práctica flamenca (letras, voces, movimientos, gestos, espacios, estilos, repertorios). Y cada uno de dichos recursos tiene un papel importante en cuanto a la *recreación* del pasado. El flamenco en su conjunto no es una práctica artística pasiva que meramente reproduce unas experiencias preexistentes del pasado; más bien al contrario, los gestos, los movimientos y la música recrean y actualizan ese pasado de manera constante desde el presente (Martins 207). A continuación, consideraremos algunas de las ramas más importantes del flamenco y sus posibles roles en la expresión de la memoria: el cante, el baile, los ritmos, los jaleos y la participación del público.

4. El cante

El cante tiene aspectos verbales y no-verbales que son relevantes a efectos de la memoria. A través de las letras, los cantaores pueden referirse a ciertas experiencias del pasado, usando herramientas como la narrativa dramática (Mitchell 126-142; Sieburth 27). En el contexto de la memoria histórica, un ejemplo clave del uso de una letra para denunciar la represión y la violencia del franquismo es el famoso "Romance de Juan García", escrito por Francisco Moreno Galván y cantado por José Menese. Hay otras letras que se refieren a la memoria de la guerra civil y la dictadura, en grabaciones como *Ábreme las puertas, pueblo* (1976) y *Canto a la libertad* (1976) de Manuel Gerena, *La palabra* (1976) y *Andalucía. 40 años* (1978) de José Menese y *Despegando* (1977) de Enrique Morente.

Pero hay aspectos no-verbales del cante, y de la voz, que son importantes también. En el flamenco, la letra con frecuencia es estirada, modificada e interrumpida por elementos vocales como los *ayeos* y *jipíos*, que pueden introducirse en función de las exigencias de las bases rítmicas de la música, el compás. Tales elementos no-verbales son aspectos fundamentales de la ejecución vocal y rítmica de cualquier cante (Climent 188-198). Estos aspectos no-verbales no deben considerarse meramente como elementos marginales en la ejecución de una letra y pueden, de hecho, cobrar significados importantes. Se han establecido tradiciones enteras en torno a técnicas particulares para moldear la voz o articular los ayeos

FLAMEN CO

y *jipíos*. Manejar tales pautas tradicionales puede considerarse como una forma de recordar el pasado; como si el cantaor “citara” un marco preestablecido a la hora de cantar de determinada manera (Bithell 7), o como si momentáneamente hablara con la voz de otro cantaor, practicando una suerte de ventriloquia (Roach 69). Muchos cantaores tratan de absorber las influencias de otro artista y se acuerdan constantemente de dicho artista a la hora de actuar —ha habido y sigue habiendo escuelas de *caracoleros* (inspirados por Manolo Caracol), *mairenistas* (inspirados por Antonio Mairena), y más recientemente, de *camaroneros* (inspirados por el mítico Camarón de la Isla). Estos ejemplos ilustran que la voz es una herramienta moldeable tanto técnica como culturalmente. En función de las técnicas de respiración y el uso de las cuerdas vocales, el cantaor “pone” determinado tipo de voz, proyectando también una idea sobre sí mismo y sobre su visión de la tradición (Weidman 41). Algo parecido, de hecho, podría decirse sobre la ejecución de determinada técnica o de cierto motivo melódico o rítmico en la guitarra. En resumen, todos estos factores indican que la voz no da acceso directo a ciertos contenidos preexistentes —los sentimientos del cantaor, o ciertas experiencias del pasado vividas o no vividas por el artista— sino que el cantaor en cada momento debe trabajar con el cuerpo y con la técnica vocal para hacer que esa memoria del pasado emerja.

Trabajar en la correcta ejecución técnica de los cantes no solo es una necesidad artística, sino que también conlleva toda una serie de posicionamientos complejos con respecto al pasado y al presente. Así lo demuestran la vida y obra de un cantaor como Antonio Mairena (1909-1983), que se asignó el deber de archivar y recuperar una tradición oral del flamenco que se había mantenido confinado a ciertos entornos socioculturales marginalizados. Según los discursos que fueron creados en torno al cante de Mairena —tanto por él mismo como por otros artistas y *flamencólogos*— Mairena se convirtió en una suerte de archivo vivo de una tradición oral que parecía que iba a desaparecer. Así, las prácticas artísticas y los discursos de Mairena dieron lugar a un concepto, el *mairenismo*, que influyó en numerosos cantaores más jóvenes. Hay debate sobre los motivos por lo que Mairena convirtió esta tarea de preservación en su obra vital: unos le acusan de inmovilismo y doctrinarismo, mientras que otros sugieren que el proyecto de Mairena era ante todo una forma poética de proyectarse (Bonachera 322). Pero quizá su insistencia en reivindicar el legado cultural de los Gitanos fue también una forma codificada de conectar con una cultura que había sido reprimida y marginalizada durante la dictadura, y de mantener viva, de forma oral, la memoria de esa represión.

FLAMENCO

5. El baile

El baile flamenco da expresión al cuerpo en su interacción con el tiempo y el espacio. Formas de poner el cuerpo, de trabajar con el peso de los movimientos y la gravedad pueden hablarnos de una visión particular del mundo (Desmond 37). A su vez, las coreografías, los estilos de movimiento, los gestos y los usos del espacio pueden considerarse todos como “signos” que pueden tener importantes funciones narrativas y estar repletos de referencias al pasado. El vocabulario del baile, igual que los lenguajes del cante y la guitarra, suele apoyarse en un repertorio mucho más amplio. La actualización de ese repertorio en un momento determinado –sobre todo cuando ese repertorio ha perdido visibilidad en las prácticas artísticas actuales– puede ser una reivindicación no solamente de ese lenguaje corpóreo, sino también de todo el entorno sociocultural asociado a él. Cabe enfatizar, tal y como hicimos con el cante, que el cuerpo del bailar no conecta necesariamente con un pasado preexistente cuyo legado es adoptado pasivamente. Al contrario, el cuerpo reescribe ese pasado a cada paso, y solo de tal manera puede preservar sus huellas (Lepecki 38).

El lenguaje corporal del baile cobró un fuerte sentido crítico con respecto al pasado y presente de la sociedad española en la obra de teatro flamenco *Quejío* del grupo La Cuadra, estrenada en Madrid en 1972. Las prácticas artísticas de La Cuadra se inscriben en varias corrientes teatrales más amplias de los años setenta, tales como el Teatro Ritual, que propuso una vuelta a las esencias del cuerpo humano y las puestas en escena sencillas; el Teatro Español Universitario, que había empezado a articular mensajes críticos sobre el contexto sociopolítico del tardofranquismo; y las diversas formaciones de teatro independiente en Andalucía, que reivindicaban tales mensajes sociopolíticos en relación con una serie de comunidades y espacios marginalizados. En este contexto, *Quejío* es una puesta en escena alegórica de una serie de experiencias de sufrimiento. En un momento determinado de la actuación, se ve la representación de un baile por *siguiriyas* donde los artistas están maniatados, metáfora de la represión. El taconeo rítmico, acentuando solo los tiempos clave del compás, se vuelve cada vez más intenso hasta llegar a un momento culminante donde el cuerpo del bailar colapsa. La disciplina artística y corporal, representada por el seguimiento minucioso del compás de la *siguiriya* por parte del bailar, en cierto modo apunta a la forzada disciplina a la que se ven sometidos los ciudadanos bajo los sistemas totalitarios (Monette 205). Así, *Quejío* es una ilustración de la codificación de la memoria a través de los movimientos del baile: ejemplifica el uso de la disciplina corporal para escenificar, metafóricamente, una crítica de las cadenas del autoritarismo.

Desde otro punto de vista, son relevantes los proyectos artísticos que surgieron en los años ochenta para conmemorar el flamenco tradicional de Triana, en Sevilla, y el Sacromonte, en Granada. Las comunidades de dichos barrios habían sido desintegradas en los años sesenta, a causa de una serie de desastres naturales, por un lado, y las incipientes políticas de gentrificación, promovidas por el régimen franquista en los primeros años del desarrollismo,

FLAMENCO

por el otro. Las actuaciones que fueron organizadas con los representantes de estas comunidades a lo largo de la Península no solamente buscaban visibilizar los estilos de cante y baile más tradicionales de esas zonas, sino también recrear algo del contexto festivo y comunitario en el que tales prácticas habían nacido, y que en buena parte había desaparecido a causa de las nuevas políticas urbanísticas. Es así como los espectáculos de *Triana pura y pura*, o las *Zambras del Sacromonte* que recorrieron los escenarios en esos años, sirvieron ante todo para revitalizar la memoria de los barrios, espacios y entornos socioculturales que en la segunda etapa de la dictadura habían empezado a desaparecer.

6. Ritmos, jaleos y la participación del público

Uno de los rasgos más característicos del flamenco —y otro de sus diversos lenguajes— es el *jaleo*, con el que tanto los propios artistas como el público participan en la experiencia musical. Los *jaleos* son declamaciones “rítmico-orales” (Abel 65) que guardan una íntima relación con lo que sucede en el momento de la experiencia musical. Por ejemplo, los jaleos ayudan a los músicos a realizar los explosivos cierres melódicos o rítmicos del cante, el baile y la guitarra; articulan y exteriorizan la autoridad de cierto artista y contienen información sumamente relevante sobre los papeles simbólicos de los artistas (Van Tongeren 184). Esta dinámica interpersonal, establecida a través de los jaleos, se vuelve así un recurso relevante para la certificación de cierta identidad colectiva, basada muchas veces en el amor y el respeto compartidos por la tradición local —piénsese en los jaleos que se comparten durante un fin de fiesta por *bulerías* en Jerez de la Frontera, donde se suelen invocar los nombres más ilustres de la tradición que viene asociada con esa localidad. Pero en ciertos contextos, cuando el flamenco quiere dar voz a experiencias difíciles, incluso traumáticas, el público también tiene un papel fundamental, en tanto que asiste al artista con la verbalización o articulación corporal de esa experiencia. El flamenco puede volverse así una herramienta artística para dar testimonio de experiencias duras, o para cantarles a aquellos que ya no están con nosotros.

Hay que buscar a fondo en los archivos para encontrar las huellas audiovisuales que quedan de la interacción entre los artistas y el público en los momentos donde el flamenco ha podido servir para expresar memorias del pasado franquista. Dentro de España, los recitales universitarios ofrecidos en los años setenta por cantaores como José Menese, Enrique Morente y Manuel Gerena, así como las Reuniones de Cante Jondo en La Puebla de Cazalla se convirtieron, de forma paulatina y en la medida en que lo permitían las autoridades, en auténticos foros de reivindicación donde se cantaban relatos compartidos sobre el hambre, los fusilamientos y la represión. Fuera de España, las actuaciones de estos mismos artistas para las comunidades españolas del exilio también consiguieron convertirse en eventos de gran importancia. José Menese actuó en el teatro Olympia en París en 1974, cantando una de

FLAMEN CO

sus famosas letras por *mirabrás* que denunciaba el hambre de los obreros del Sur y la opresión de estos por los grandes terratenientes; este mismo cante que fue evolucionando con los años, volviéndose cada vez más beligerante (García Gómez 84, 150). De forma parecida, el disco *En vivo* (1974) de Enrique Morente contiene una grabación extraoficial de uno de los conciertos que el cantaor granadino ofreció para la comunidad española en Ámsterdam: uno de los temas que mayor impacto tuvo en aquellos años, "Andaluces de Jaén", se basa en un poema escrito por Miguel Hernández en 1937, que apela a la conciencia histórica de los jornaleros y a la necesidad de resistir la opresión de los grandes latifundistas.

En lo anterior se ha explicado de qué formas los lenguajes del flamenco se han podido relacionado con la memoria histórica. Cabe terminar apuntando que muchas de las observaciones anteriores también remiten al *potencial* que tiene el flamenco para seguir informando debates públicos y prácticas artísticas que quieran relacionarse con la memoria histórica en el futuro. Algunos de los artistas más jóvenes ya están demostrando un fuerte interés por estas cuestiones. Y es que la codificación de la memoria a través de las distintas ramas del flamenco puede permitirles a tales artistas relacionarse de manera crítica con experiencias que ellos mismos no han vivido, pero que, de alguna manera, sí los marcan.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Abel, Mark. *Groove: An Aesthetic of Measured Time*. Leiden: Brill, 2015.
- Assmann, Jan. "Communicative and Cultural Memory". In: Astrid Erll, Ansgar Nünning (eds.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin/New York: De Gruyter 2008. 109-118.
- Bithell, Caroline. "The Past in Music: Introduction". *Ethnomusicology Forum*, 15.1 (2006): 3-16.
- Bonachera García, José María. *Teoría y juego del mairénismo*. Sevilla: Renacimiento, 2015.
- Desmond, Jane C. "Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies". *Cultural Critique* 26 (1993-1994): 33-63.
- García Gómez, Génesis. *José Menese. La voz de la Cultura Jonda en la Transición Española*. Córdoba: Almuzara, 2017.
- González Climent, Anselmo. *Flamencología. Toros, cante y baile*. 2a edición. Prol. José María Pemán. Madrid: Escelicer, 1964.
- Labanyi, Jo. "The Politics of Memory in Contemporary Spain". *Journal of Spanish Cultural Studies*, 9:2 (2008): 119-125.
- Lepecki, André. "The Body as Archive: Will to Re-enact and the Afterlives of Dances". *Dance Research Journal* 42.2 (2010): 28-48.
- Martins, Leda. "Performances of Spiral Time". In: Alyshia Gálvez (ed.), *Performing Religion in the Americas. Media, Politics and Devotional Practices of the Twenty-first Century*. London/New York: Seagull, 2007. 173-208.
- Mitchell, Timothy. *Flamenco Deep Song*. New Haven: Yale University Press, 1994.
- Monette, Marie-Eve. "Embodied knowledge of the Bolivian disappeared in Wara Cajías and adriana montenegro's *desaparecidos* (2008)". *Journal of Latin American Cultural Studies*, 27:2 (2018): 197-214.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*". *Representations* 26 (1989): 7-24.
- Resina, Joan Ramon. *The Ghost in the Constitution: Historical Memory and Denial in Spanish Society*. Liverpool: Liverpool University Press, 2017.
- Roach, Joseph. *Cities of the Dead. Circum-Atlantic Performance*. New York: Columbia University Press, 1996.
- Sieburth, Stephanie. *Survival Songs: Conchita Piquer's Copla and Franco's Regime of Terror*. Toronto: University of Toronto Press, 2014.
- Van Tongeren, Carlos. "Distinctive culture: Framing flamenco artistry in *Polígono Sur: El arte de Las Tres Mil* by Dominique Abel". *Journal of Spanish Cultural Studies* 18.2 (2017): 169-189.
- Weidman, Amanda. "Anthropology and Voice". *The Annual Review of Anthropology* 43 (2014): 37-51.