

Módulo 4

4.3 FLAMENCO, CONCIENCIA POLÍTICA Y FEMINISMOS

Por **Génesis García**

Doctora en Filología Romántica y especializada en Lingüística, Pragmática y Comunicación Social

1. BLOQUE I. DEL GÉNERO FLAMENCO, ALMA NACIONAL...

1.1. LA VIDA FLAMENCA ENTRE DOS ESPAÑAS

1.1.1. Al margen y denostado, pero en el río de la historia

El “género flamenco”, nacido del “género nacional, español y andaluz”, solo aparece en los escritos del Siglo XIX entre infamias y denuedos, por ser un género asociado a “la vida flamenca”, barrera y marginal. Pero las orillas también pertenecen al río de la historia. Y el flamenco ha estado presente y testificando en la de España. Para ser precisos, de las dos Españas que, enfrentadas y “a las manos”, se habían gestado durante la Guerra de Sucesión del siglo XVIII y habían nacido con la Guerra de la Independencia en el XIX. Dos Españas que, simplificando mucho porque hubo cruces entre ellas, podríamos diferenciar como una castiza tradicional y otra europeísta liberal. Y que forjaron distintas líricas cantadas y bailadas aspirantes a representar políticamente el alma nacional. Enemiga entre dos Españas que explican los velos detrás de los cuales la gran lírica española primero y, su derivada, la lírica flamenca después, estuvieron ocultas.

1.1.2. Primer ocultamiento ilustrado antiespañol y el desvelar del Romanticismo

La cultura ilustrada, dominante bajo la nueva dinastía vencedora, decretó en el Siglo XVIII el primer momento de ocultamiento de la gran literatura de nuestros siglos de Oro, los más potentes culturalmente de los vencidos Austrias, pero oscuros para el de las Luces que, desde Francia, venía a alumbrarnos. El resultado fue no solo el manto de silencio sobre nuestros clásicos, sino que el chorro popular que inyectaba en nuestra literatura descaro, desplante y pasión individual, quedó cegado. Y nuestra lírica, por aquellos años, colapsó¹.

¹¹ “El caudal poético que nutre la lírica del flamenco brota del mismo fondo antropológico del que fluye toda la lírica tradicional española, con un diferencial muy potente respecto a la de las otras naciones europeas, porque es la única que, siendo culta, nunca despreció lo popular. Una poesía sin parangón, precisamente porque toca el cielo con las manos untadas del fango del suelo que le sirve de levadura. Fluente tradicional de agua y de tierra y de sangre, amasadas con el espesante púrpura del conocimiento: es la “sabiduría jonda”, que llega hasta el flamenco escrito en sus líricas con palabras hispanas, gitanas e indianas. Por ello, la raíz tradicional de la lírica del flamenco puntea el XVIII para entroncar con todo el mordiente jácara de la gran lírica culta española, que se mira sin prejuicios en la marginalidad

FLAMENCO

Silencio y desdén que desaparecieron con el Romanticismo, que se crecía reivindicando las líricas propias de cada nación. Sobre todo la española, que, en varias lenguas peninsulares, había sido la más rica de todas. Sin que se nos oculte tampoco que los románticos alemanes, de quienes procedía el caudal emocional que alimentó a los Machado, al ponderar nuestra literatura aurea también agradecían al pueblo español el haber sido el más fuerte ariete popular contra Bonaparte, de cuya ocupación las naciones de Europa, románticamente, se defendían.

1.1.3. Segundo manto de ocultamiento liberal antiflamenco y el desvelar de los Machado, las Vanguardias y la Cultura Jonda

El segundo velo de ocultamiento, un espeso manto negro en realidad, lo extendieron sobre el flamenco los hijos liberales del siglo XIX, regeneracionistas españoles mixtos de ilustrados y románticos. Y, al mismo tiempo que músicos constitucionalistas de la España liberal estaban forjando en tonadillas, sainetes y zarzuelas las músicas castizas y folklóricas del alma española, los escritores del siglo XIX emprendían una cruzada de salvación nacional contra la derivada más potente que nuestra lírica cantada y bailada había generado a esas alturas: el género flamenco. El que, nacido del lado de la España tradicional, se presentaba en los escritos ilustrados como “género bastardo”. Un calificativo absolutamente político, dado que eran los extranjeros quienes le daban preferencia identitaria cuando de simbolizar la nación española se trataba. Leopoldo Alas “Clarín”, Francisco Rodríguez Marín y el más tardío Eugenio Noel, fueron tan defensores del folklore como tonantes antiflamencistas. A finales de siglo, ya había sentencia: el folklore era declarado alma nacional; el flamenco era declarado canalla marginal.

Dentro del círculo liberal, sólo la familia Machado reconocía en la lírica del flamenco el alma nacional, afecto que traían de cuna y origen, mediando la influencia romántica alemana. De ahí que al mismo tiempo que Leopoldo Alas “Clarín” publicaba *La Regenta*, dando el ejemplo más acabado filofolklorismo antiflamencista², Antonio Machado y Álvarez daba a la luz su *Colección de cantes flamencos*, bajo un sentimiento político identitario entre flamenco y nación. Excepción machadiana que culminó ya en el siglo XX con el estreno de *La Lola se va a los Puertos*, de Antonio y Manuel Machado, una obra decididamente activista en la reivindicación del flamenco como alma nacional simbolizada en una cantaora gaditana. Exceptuando a los Machado, el flamenco finisecular de los Cafés cantantes estuvo bajo metralla incesante de discursos antiflamencistas.

guitona y maja, jácara y canalla del canto y el baile hispanos”. Génesis García. Las letras del arte jondo de Ginés Jorquera en el curso de la lírica tradicional hispana. Presentación Asamblea Regional de Murcia. 1 de julio 2021. www.genesisgarcia.es

² “El *antiflamencismo*, un tema estructurador en *La Regenta*”. Génesis García Gómez. Cuadernos hispanoamericanos, ISSN 0011-250X, Nº 453, 1988, págs. 73-86.

FLAMENCO

Pero, aquel desprecio social no cedería por los Machado, pertenecientes todavía a una cultura tradicional española, sino en la estela revolucionaria del vanguardismo universal, musical, literario y pictórico que alboreaba. Liderada por Manuel de Falla, Federico García Lorca, “La Argentinita” y Zuloaga, entre otros muchos, en España se emprendía una nueva cruzada, pero ahora para “desvelar” y dignificar socialmente el flamenco, un arte que las vanguardias adoraban por haber conservado en sus voces músicas milenarias y por su potente expresividad gestual. Cruzada reivindicativa que amplificaría la generación de los 50 y el grupo pictórico El Paso. Y que llegaría hasta nuestra Transición política.

1.1.4. Romanticismo y Vanguardias en la salvación del arte flamenco

En resumen, el Romanticismo, que descorrió el velo que sobre lo popular y clásico español había extendido la Ilustración francesa, precedió a las Vanguardias-Cultura Jonda, que arrastraron el manto negro que el Regeneracionismo liberal español había extendido sobre lo profesional flamenco.

1.2. ¿QUÉ TIENE EL FLAMENCO PARA HABERLE GANADO AL FOLKLORE LA REPRESENTACIÓN DEL ALMA NACIONAL ESPAÑOLA?

1.2.1. El flamenco, el amo de la escena

La paradoja política se daría porque, contra todo pronóstico, sin presentarse siquiera en el campo de batalla, el flamenco ganó la guerra por el alma nacional, erigiéndose en el siglo XX en su indiscutido símbolo. Hasta el punto de que el folklore ha quedado en testigo histórico, pasivo, colectivo, estático y residual del alma española, mientras que el flamenco la representa viva y llena de potencia creativa individual, bajo formatos que, sin abandonar el cuarto de los cabales, se renuevan en escenarios plenos de vigencia y actualidad.

1.2.2. ¿Qué tiene el flamenco?

Así, ante el flamenco que no disfruta en España de consenso identitario, pero erigido en símbolo de la nación española en todos países, patrias, lenguas y naciones, la pregunta es: ¿Qué tiene el flamenco para arder en llama viva, mientras otras músicas folklóricas tradicionales bailan sobre sus cenizas? ¿Qué tiene el flamenco para, habiéndose desarrollado “debajo de los escenarios”, haberse hecho el amo de la escena y representar el alma nacional española sobre un retablo de universalidad atemporal? ¿Qué es eso que tiene el flamenco y que dejó paralizado sobre el escenario a Tomatito cuando, acompañando a Camarón por tarantos, y al repercutirle en la sangre la “salía” del cantaor, se preguntaba en suspenso “¿¡Dios mío, esto qué es!?”

FLAMENCO

1.2.3. Tiene memoria, libertad y Cultura Jonda

Pues el flamenco tiene memoria y libertad. Memoria secular impresa en la voz del cante y el gesto del baile jondos, que, entre biología, historia y transculturalidad, se mantienen en Territorio Tartessos³, donde lo antiguo vive en lo nuevo.

Y tiene libertad en “dobles partías”: en lo social, porque un “flamenco” o una “flamenca” eran los sujetos de la “vida flamenca”, vivida en libertad respecto a la convención social⁴; y en lo musical, porque “los flamencos” recreaban su género como propio, ajenos sus clanes y sus artistas al mundo musical de las normas regladas de las músicas oficiales⁵. Y, por esa misma libertad sociológica, ajenos también a la necesidad de “respetar” los constructos sociales de género, cuyas consecuencias políticas en la relación del flamenco con el feminismo veremos en BLOQUE II.

Y, además, el flamenco tiene la Cultura jonda, liderada por Manuel de Falla, quién habiendo vuelto a España desde París, al estallar la Primera Guerra Mundial, y bien servido en Madrid por la Rosario la Mejorana y su hija Pastora Imperio, compuso *El amor brujo*, obra creada antes de conocer a García Lorca y que puso en valor la cultura jonda. El poeta granadino uniría poco después su palabra poética, mitificadora y redentora a la del músico venerado. Ellos, junto a tantos otros artistas de las Vanguardias, iniciaron la nueva cruzada referida a favor del flamenco y convocaron en Granada, en 1922, el “I Concurso de Cante Jondo. Canto primitivo andaluz”, pensado para reivindicar la música milenaria que en el flamenco se había conservado como la verdadera alma nacional española⁶. Trataban de mostrar el flamenco como la música que guardaba el máspreciado tesoro musical fundacional hispano. Al tiempo que lo limpiaban de las manchas tabernarias por las que era despreciado.

Hacia la mitad del siglo XX, el concepto de Cultura Jonda ya había sido forjado por artistas e intelectuales, con Falla y Lorca a la cabeza. Era la cultura que ensalzaba la naturaleza musical y mitopoética del arte jondo, con Moreno Galván y Caballero Bonald y Carlos Saura entre tantos eminentes. Cultura jonda sin la cual la lírica flamenca habría desaparecido entre los escombros de los Cafés Cantantes. Y sin la cual no estaríamos aquí, impartiendo este curso sobre flamenco y política emitido en la red y con alcance inmediato y universal.

³ Territorio Tartessos, en mis trabajos, reino simbólico del estaño y la plata que marca la primera transculturización hispana. Una isla oriental en Occidente fundida en metales con héroes y reyes, diosas, toros y minotauros atlánticos y semitas.

⁴ Los flamencos y las flamencas, descendientes de jácaros y jácaras, existían antes que el género flamenco, que no era sino la manera agitanada y “crúa” de cantar y tocar y bailar como lo hacían los flamencos.

⁵ Cuyos músicos liberales, como Chueca por ejemplo, sí que bajaban al flamenco para incorporar mordiente canalla que aseguraba éxito en sus zarzuelas.

⁶ Avalado por el Ayuntamiento y con la colaboración de prestigiosos intelectuales y artistas, se celebró el 13 y 14 de junio en la Plaza de los Aljibes de la Alhambra de Granada.

FLAMENCO

¡Quién había de decirlo de un género del que, por jácaro, por guitón y por flamenco, ilustrados folkloristas sólo habían escrito para denostarlo como hijo ilegítimo de España, testimonio de su atraso reaccionario y amoral, un género maldito en lo musical y maldecido en lo social!

1.2.4. Alma española sin consenso español

Memoria, libertad y cultura jonda es lo que ha valido al flamenco capacidad de puentear el tiempo y la historia y el ser apreciado por todas las culturas del mundo todo, aun no siéndolo con ese fervor en la propia España, resultando muy diferente percepción y valoración del flamenco entre españoles y extranjeros, algo que se explica porque sólo por sangre española sigue manando por la herida de las dos Españas. Podría decirse que otra forma de antiflamenquismo sociológico sigue habitando en la realidad de que muy pocos españoles y andaluces sienten que la imagen del flamenco, asociada a la de los toros, los represente como tales⁷.

Por ello, precisamos aquí que la imagen de un alma española ligada a los toros y al flamenco ni se ha construido ni se ha interiorizado en España, sino en el extranjero⁸. Incluso la calidad musical del flamenco le había sido revelada a Falla en París por músicos extranjeros, vía Nacionalismo musical, Grupo de los 5 y Expresionismo. Y con el nombre de Debussy sobre todos los demás. Extranjería simbólica de alma española que remito a que nuestro pasodoble aflamencado más “patriótico”, *Qué viva España*, fue creado en 1972 por belgas, en neerlandés y en la propia Bélgica, cantada por Samantha y el autor, Leo Caerts⁹.

1.2.5. Porque el flamenco no es palabra nacional sino expresión universal

Por el contrario, el flamenco ha alcanzado en el extranjero la unanimidad de ser reconocido como alma española, habiéndose convertido en la expresión de un arte universal ante el cual, todos los folklores palidecen. Porque el arte jondo alcanza su comprensión por encima de tiempos, espacios, lenguas, patrias y naciones, porque no pertenece al ámbito de la palabra nacional, sino al de la expresión universal.

⁷ 15 de julio de 2021. Testimonio de una pareja de sociólogos sevillanos, nacido él junto a la Maestranza, instalados en Tarifa desde hace años huyendo de la “caspas y la grima” que les produce la imagen de España asociada a Sevilla, los toros y, en menor grado de rechazo por su parte, al flamenco.

⁸ Lo cual ya advertía y denunciaba a mediados del siglo XIX Bretón de los Herreros en *Un francés en Cartagena*, escrita en 1843 para denunciar la construcción en Francia de un alma española maja, gitana y barrera, y eso siendo él mismo un liberal políticamente afrancesado.

⁹ Fue tal el éxito mundial que hubo muchas versiones en otros idiomas. El diplomático Manuel de Gómez hizo la versión española para Samantha. Manolo Escobar, con modificaciones no muy acertadas, la popularizó en España. Actualmente forma parte de repertorios orquestales que la celebran en fiestas nacionales por toda Europa, especialmente en Alemania.

FLAMENCO

2. BLOQUE II: ... AL ARTISTA FLAMENCO, COMPROMISO INDIVIDUAL

2.1. SIGLO XX. COMPROMISO Y ACTIVISMO DE LOS ARTISTAS FLAMENCOS EN LA POLÍTICA NACIONAL HASTA LA TRANSICIÓN POLÍTICA ESPAÑOLA

2.1.1. Un Renacimiento, dos Revoluciones y dos Contrarrevoluciones

A partir de la segunda mitad del siglo XX, el foco de la relación entre flamenco y política se desplaza del “género” a “los artistas”, algunos de los cuales reivindicaron en escena la causa política antifranquista. Al renacimiento del cante flamenco, surgido en los años 50 y 60 vía UNESCO¹⁰, le nacieron dos revoluciones, una a cada costado: una política y cultural de contenidos, que revolucionó las letras, pero se mantuvo ortodoxa en el legado de los maestros, sobre todo gitanos; y otra musical y heterodoxa de formas, que desactivó el compromiso político de las letras revolucionando las músicas.

Por su compromiso político o musical en la escena, aquellos artistas hubieron de pagar un precio. Sobre todo, por la muy fuerte contestación de la afición ortodoxa del propio mundo del flamenco, que no aceptaban que se hicieran ni letras -Galván-Menese-¹¹ ni músicas -Morente- revolucionarias, o se tocara siquiera el canon establecido.

2.1.2. Revolución política cultural de contenidos: del realismo social al activismo antifranquista

La primera Revolución se produjo en los años 60 como Realismo social. En los 70, este realismo metería el flamenco en la arena política de la Transición española, cuando algunos artistas -con la unión jonda formada por Moreno Galván y José Menese a la cabeza- activaron sus cantes como instrumentos de agitación social, sobre todo los más dramáticos y de más fuerza vocal: el romance, la toná y los pregones, la siguiriya y la soleá... Y los espectáculos de baile flamenco, Gades y Távora principalmente, incorporaron también la política como motor ideológico de sus producciones. Activismo político que originó que entraran en el flamenco oleadas de nuevos públicos, la mayoría

¹⁰ Hubo voces en España y en Francia que alertaban acerca de un tesoro musical que “se perdía por la veta fatal del olvido”, como rezaba la Antología del Cante Flamenco que editó la VOX en Francia y España en los años 50. Mediando la UNESCO, uno de cuyos mandatos era la “preservación de las culturas minoritarias, tradicionales y en trance de desaparición”, los eventos que del primer Renacimiento se multiplicaron, mientras una catarata de Concursos y Festivales de Flamenco surgía por doquier. El Club de Amigos de la UNESCO, por determinación del Conde de Montarco, firmó un acuerdo con el Ministerio de Exteriores del Gobierno español del que nació el “Centro de Estudios de Música Andaluza y de Flamenco”. Que organizó en 1969, en Madrid, una “Reunión Internacional de Estudios sobre los orígenes del flamenco”, cuyos asistentes, extranjeros y españoles, empezaron a ser nombrados como “Flamencólogos”. Casi 50 años después, y a instancias de la Junta de Andalucía, la UNESCO reconocería el flamenco como Patrimonio de la Humanidad.

¹¹ Como José Menese recibía ya en los 70 las más fuertes críticas que le llovían a derecha e izquierda, y que le supusieron el principio de una profundísima crisis emocional, Moreno Galván le hizo aquella letra tan ajustada a las claves del lenguaje popular: “No sé pa donde tirar, que por un lao pegan tiros, y por otro puñalás”. *José Menese. La voz de la Cultura Jonda en la Transición española*. Génesis García. Almuzara, 2018.

FLAMENCO

jóvenes universitarios. Con una voz y una expresividad jonda mucho más potentes que otras músicas y letras “contestatarias”.

Sin embargo, la historia escrita y la audiovisual no fue capaz de consignar el poderoso activismo político jondo de aquellos años. En los reportajes sobre las músicas de la Transición, están todos, menos los flamencos. Dada la ausencia total del arte jondo en la crónica política y musical “oficial” de aquella España, se mantiene la evidencia de que, a pesar de la extraordinaria potencia y eficacia política movilizadora que en la escena del cante y baile jondos se producía, “el flamenco no está en los escritos”¹².

2.1.3. Revolución musical de las formas: sin compromiso en los 80 y el flamenco como espectáculo.

El compromiso de algunos de los artistas flamencos de la Transición con la política nacional se disolvería en el “sin compromiso en los 80”, cuya revolución era instrumental. Una movida favorecida por nuevos tiempos políticos que inundó el flamenco de fusiones, percusiones, viajes evanescentes y ritmos festeros. El final del ciclo político que se cerraba y el principio de otro despolitizado que se abría quedaron marcados con dos grabaciones emblemáticas: *Andalucía 40 años*, de 1978, de Francisco Moreno y José Menese, en la que quisieron dar testimonio de la memoria de un flamenco que era dolor y no era un espectáculo; y *La leyenda del tiempo*, de 1979, de Camarón y Ricardo Pachón y la colaboración de Veneno, que reclamó la memoria festera del flamenco y pasó del lamento al jaleo, con un flamenco alegre y que sí era un espectáculo.

2.1.4. Culmina la cruzada de la Cultura jonda: flamenco sin flamenquismo a finales del siglo XX

Culminaba así en los 80 la cruzada de la cultura jonda por la dignificación social y musical del flamenco. Años que vieron alzarse definitivamente el flamenco hacia escenarios institucionalizados, por el prestigio y el apoyo de alto nivel universitario, musicológico, intelectual y artístico que la voz y el gesto jondos habían suscitado. Todo sobredimensionado por la gran revolución de la guitarra de acompañamiento y solista de Paco de Lucía, inspirada por la voz jonda inmarcesible de José Monge, Camarón de la Isla.

En los 90, el flamenco ya tenía paso franco a los templos de la música clásica y empezaba a estar integrado en los currícula de conservatorios y universidades españolas. Y con la consiguiente dignificación de la vida de los artistas, desaparecía la vida flamenca o el flamenquismo y, por consecuencia, el antiflamenquismo, que tan fuerte había sido en la España finisecular. Con la precisión ya referida a la existencia de una suerte de antiflamenquismo residual que permanece en la memoria sociológica y en la memoria académica españolas¹³.

¹² *El flamenco no está en los escritos*. Génesis García. Master UPO Sevilla, 2020.

¹³ Consultar el caso de la lírica flamenca en *Letras del arte jondo*. Génesis García. Comares, 2021. <https://genesisgarcia.es/libros/letras-del-arte-jondo/> Presentación en la Asamblea Regional de Murcia. 1-VII-2021. <https://www.youtube.com/watch?v=O3fnP5FE0QM>

2.2.SIGLO XXI. COMPROMISO Y ACTIVISMO DE LOS ARTISTAS FLAMENCOS EN LA POLÍTICA GLOBAL. FEMINISMO Y COMPROMISO TRANS QUEER EN LOS ARTISTAS FLAMENCOS

Dos procesos políticos simultáneos y, aparentemente, opuestos, han afectado en el siglo XXI a la relación entre la política y el mundo del flamenco: la búsqueda del diferencial identitario regional y la opuesta identificación con políticas supranacionales o de orden global.

2.2.1. Activismo político por la identidad nacional regional o “mucho va de Lola a Lola”

De una parte, las identidades regionales, potenciadas por la configuración del Estado español en Autonomías, buscan con denuedo sus factores diferenciales, dejando el flamenco en la coyuntura política de ser identidad andaluza, al margen de su reconocimiento como seña de identidad española. Activismo simbólico y político de aquella Lola teatral de los Machado, alma nacional que se continuaría en una Lola españolista de 1947, dirigida por Juan de Orduña, y que terminaría siendo la de 1993, la Lola andalucista de Josefina Molina¹⁴.

2.2.2. El compromiso del artista flamenco con las causas políticas de orden global: feminismo radical y feminismo transqueer

De otra, las políticas nacionales han quedado absorbidas en las globales, suscritas por la práctica totalidad de las instituciones políticas, económicas, sociales y culturales de los países occidentales. Habiendo dado también los artistas flamencos el paso de estar implicados en la política nacional, como lo habían estado en el siglo XX, a estar implicados en los objetivos y las políticas de orden supranacional o global del siglo XXI.

¹⁴ Lola símbolo político nacional, personaje teatral en 1929, interpretado por Lola Membrives, y que habría de tener varias sucesoras, todas homónimas, adaptadas a distintas circunstancias políticas: Juana Reina en la película de 1947 de Juan de Orduña; la ópera/ zarzuela de Angel Barrios, de 1951 y 1955, con las sopranos Dolores Pérez (Lily Berchman), Matilde Vázquez y Toñy Rosado; y una última interpretada por Rocío Jurado, en la película de 1993 de Josefina Molina.

2.2.3. Feminismo radical en la escena flamenca

De forma específica y/o transversal, esos objetivos marcados en agendas globales incluyen expresamente el apoyo al feminismo y el empoderamiento de las mujeres, uno de los que más cancha mundial viene recibiendo y que ha incidido en la ya extensa producción de flamenco escénico feminista. Con actitudes y espectáculos que deconstruyen en escena jonda la pretendida superioridad del sexo-hombre, género-masculino sobre el sexo-mujer, género femenino, desde la postura política que viene ahora reconociéndose como rad-fem. Así lo describe el propio bailaor Jesús Carmona, de cuya propia masculinidad, considerada por él mismo como una enfermedad tóxica, dice querer curarse bajo el compromiso feminista adquirido con su espectáculo *El salto*.

2.2.4. El andrógino en la antropología cultural y en la naturaleza del arte jondo

De las políticas feministas se ha derivado un enfrentamiento entre el rad-fem y el trans-fem, con el triunfo político queer del momento, que va ganando un mayor apoyo global. Y es precisamente en el mundo artístico y social del flamenco donde las reivindicaciones políticas trans-fem aparecen con la naturalidad que les da un reconocimiento antropológico de su propia memoria, dada la tradición transversal y andrógina de este arte. Cuya explicación antropológica intentamos resumir al afirmar que el cante es un “quejío loco” y el baile un gesto de libertad en los que se cruzan en libertad los constructos convencionales de lo masculino y lo femenino¹⁵. A mayor abundamiento, las diferencias biológicas de la sexualidad encuentran en el expresionismo estético jondo un espacio escénico tradicional más y menos dramatizado, y una gestualidad reconocible en la identidad tradicional del flamenco¹⁶. El bullicio de cuya actividad escénica queer se puede consultar en Internet en su actual dimensión. Aquí citamos como ejemplo de esta reivindicación dos libros del bailaor y escritor Fernando López Rodríguez, quien actúa y publica dando historia y testimonio de la disidencia sexual, la disconformidad de género o la historia queer en las biografías y en los escenarios del flamenco¹⁷.

¹⁵ Es en las letras del flamenco puede apreciarse la diferente integración de los constructos de género, desde los más cercanos a lo colectivo popular andaluz; pasando por diferencias relativas al mundo laboral del flamenco minero; y ajenos por completo en los palos del flamenco más gitano e intimista a los constructos convencionales de género. En *Cante flamenco. Una interpretación sociocultural*. Génesis García. Anthropos, Barcelona, 1993. Capítulos X al XIII, “De las líricas tradicionales a las líricas flamencas”; “De la tradición andaluza a la intimidad gitana”; “El cante minero, vocero de lo cotidiano”; “Líricas flamencas: la diferente actitud ante el amor.”

¹⁶ Menos dramatizado aunque muy impactante en Néstor Martín-Fernández de la Torre (Las Palmas de Gran Canaria, 1887 - 1938). Desde 1910 el artista pasa del decorativismo al pleno simbolismo de sus majas gitanas y flamencas andróginas y plenas de simbolismo. Más dramatizada por la conciencia nihilista recordamos la impresionante escena final en el Copacabana de Barcelona en la muy politizada película de 1963-71 *Lejos de los árboles*, del catalán Jacinto Esteva.

¹⁷ *De puertas para adentro. Disidencia sexual y disconformidad de género en la tradición flamenca*. Egales, 2017. *Historia queer del flamenco. Desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808-2018)* Egales, 2020.

2.3. EL PODEROSO DIFERENCIAL FEMINISTA DE LA MUJER HISPANA VISUALIZADO EN LA TRADICIÓN ANDRÓGINA DEL ARTE JONDO Y EN EL EMPODERAMIENTO ESCÉNICO DE LA CANTAORA Y LA BAILAORA FLAMENCAS.

2.3.1. El empoderamiento político feminista de la mujer hispana visibilizado en el poderío escénico de la cantaora flamenca.

La fuerza del feminismo español se lleva de calle al de las otras naciones de nuestro entorno. Una potencia que se ha forjado sobre la naturaleza antropológica de la mujer española. Empoderamiento de la mujer hispana se afianza en los siglos de su imperio y libertad construidos bajo los paradigmas de género rojo, blanco y negro andrógino que en varios de mis trabajos he desarrollado.

A partir de una flamenca gaditana, Antonio y Manuel Machado crearon la figura de una cantaora, que, si bien era un símbolo político del alma nacional, tenía hechuras de mujer hispana, autónoma y libre, y se llamada *Lola*. El poeta Rafael de León y el músico Quiroga pusieron a esa cantaora simbólica en el trance de ser mujer en la soberbia creación por siguiiriyas “Una cantaora”. Y cuya interpretación por Rocío Jurado pone ante nosotros la memoria arcaica, la autonomía y el gesto de imperiosa libertad de la mujer española. Lola, que venía precedida por la *Carmen* de Mérimée-Bizet, muertas las dos por anteponer su libertad a su vida, son símbolos en blanco y en negro de la autonomía y la libertad de la mujer hispana, revelada en flamenca y jonda¹⁸.

2.3.2. El empoderamiento político feminista de la mujer hispana visibilizado en el poderío escénico de la bailaora flamenca.

Pero es el baile flamenco de mujer el que contiene en una losa el espacioso mundo y el tiempo secular sobre los que se levanta el poderío y dominio de la mujer hispana, que alcanza su máxima expresión en el imperio y la libertad del arte de la bailaora jonda. No digo que la mujer flamenca represente a la española, sino que su gestualidad de mando y la presencia retadora de la bailaora flamenca en el escenario visibilizan, como ninguna otra manifestación plástica puede hacerlo en ningún país, la autonomía y el desplante tradicional de la mujer hispana.

Es aquel mandar la flamenca con la percusión del tacón, aquel bailarse el mantón que la libera de una prenda estática y la moviliza en su baile, y aquel dominar el estatismo que imponía la cola, bailándose la entre poderosos desplantes y expulsiones de su cuerpo, hasta dejarla planchada en el suelo... como el volar por el aire peines o peinetas que sujetaban su pelo... O el brazo en alto con el que se presentaba Pastora en el escenario, o el de Rocío Jurado apuntando al palo mayor. Todo su arte hace visible, como ninguna otra manifestación plástica pueda hacerlo, el imperio y la libertad de la hispana, convertidos en la naturaleza de un baile, el flamenco, en el que la bailaora se muestra mujer sin sumisión ni humildad, empoderada y dominadora.

¹⁸ “Carmen nació “callí” y morirá “callí”. Puedes matarme, yo no te seguiré”. Y Lola se va por la mar, que es el morir.

FLAMEN CO

Gestualidad inexistente en otra danza o baile de mujer de la que tenemos memoria. Y que viene dada por los siglos de autonomía y libertad de la mujer hispana, flamenca y jonda¹⁹.

¹⁹ “Antropología de la bailaora jonda como sujeto de libertad” <https://genesiscgarcia.es/flamenco-memoria-y-libertad-publicaciones/antropologia-cultural-de-la-bailaora-jonda-como-sujeto-de-libertad/>

FLAMENCO

BIBLIOGRAFÍA:

- Alas “Clarín”, Leopoldo: *La Regenta*. <https://www.cervantesvirtual.com> Edición especial 30 aniversario de Alianza Editorial; García, Génesis: “El antiflamenguismo, un tema estructurador en *La Regenta*”. Cuadernos hispanoamericanos, ISSN 0011-250X, N° 453, 1988, págs. 73-86.
- Esteva, Jacinto: *Lejos de los árboles*. Película de 1963-71. Escena final. “Margarita” en el “Copacabana” de Barcelona.
- García, Génesis: *José Menese: la voz de la cultura jonda en la transición española*. Almuzara, Córdoba, 2018.
- García, Génesis: *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural*. Anthropos, Barcelona, 1993. Cp. XII y XIII.
- García, Génesis: “Alma nacional “flamenca” y “torera” construida fuera de España” <https://genesisgarcia.es/flamenco-memoria-y-libertad-cursos/flamenco-en-la-batalla-por-la-representacion-del-alma-nacional/nacion-y-alma-espanola/>
- García, Génesis: “Granada, 22. El año uno del flamenco como alma nacional universal”. <https://genesisgarcia.es/flamenco-memoria-y-libertad-cursos/flamenco-en-la-batalla-por-la-representacion-del-alma-nacional/granada-22/>
- García, Génesis: “Antropología de la bailaora jonda como sujeto de libertad” <https://genesisgarcia.es/flamenco-memoria-y-libertad-publicaciones/antropologia-cultural-de-la-bailaora-jonda-como-sujeto-de-libertad/>
- Jorquera, Ginés y García, Génesis: *Las letras del arte jondo de Ginés Jorquera en el curso de la lírica tradicional hispana*. Comares, 2021. <https://genesisgarcia.es/libros/letras-del-arte-jondo/>
- López Rodríguez, Fernando: *De puertas para adentro. Disidencia sexual y disconformidad de género en la tradición flamenca*. Egales, 2017.
- López Rodríguez, Fernando: *Historia queer del flamenco. Desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808-2018)* Egales, 2020.