

FLAMENCO

Módulo 1

1.4 NEGRITUD Y ALTERIDAD

Por **Meira Goldberg**

Foundation for Iberian Music, CUNY Grad Center, Nueva York

MARCO TEÓRICO

*¿Cómo se representan las políticas de la Negritud en el cuerpo que baila flamenco?*¹ O, planteando la pregunta de otra forma, *¿Qué nos dice el baile flamenco sobre la construcción de la raza en el mundo atlántico?* La idea de raza, de la Negritud en tanto significa confusión o desviación religiosa y, por tanto, un estatus social subyugado, se desarrolló en la Península Ibérica a durante la Reconquista, una lucha de casi ochocientos años por expulsar al islam y al judaísmo. La “limpieza de sangre” daba fe de la lealtad al estado católico, mientras que el linaje no cristiano era sinónimo de depravación y abyección. La raza se definía en términos de cristiandad y su opuesto, para clasificar así las diferencias étnicas y religiosas dentro de un sistema de castas cuya gobernanza servía para desbancar y, al mismo tiempo, incorporar el rico pasado cosmopolita judeo-islámico.

Alineados, tanto social como metafóricamente, con una numerosa población de personas esclavizadas provenientes del África Occidental y Central, y con inmigrantes gitanos, cuyos misteriosos orígenes y apariencia oscura les proporcionaba una ambigüedad, a veces útil, a menudo peligrosa, los “moros” de la España medieval, es decir, sus habitantes musulmanes, se convirtieron en “Negros”, lo que implicaba tanto una condición moral como una identidad racial degradadas.

Con el surgimiento de España como un imperio católico fundado sobre la base del comercio de personas esclavizadas en el Atlántico, la imaginería religiosa de las guerras de la Reconquista se utilizó para justificar la conquista brutal de las Américas, y para la esclavización masiva de indígenas americanos, africanos, y sus descendientes. Puesto que la ideología de la pureza de sangre se convirtió en un principio rector de la colonización y la esclavitud, ello permitió el desarrollo de algo que se parece mucho a las modernas ideas de raza. La conceptualización de los rasgos étnicos del África central y occidental, como el color de la piel, para definir la Negritud como un estatus social abyecto operó a través de la teología cristiana: la Negritud se percibió, en el sentido bíblico, como

¹ Este texto está basado en la traducción, por Kiko Mora, de K. Meira Goldberg, *Sonidos Negros: On the Blackness of Flamenco* (Oxford University Press, 2019, en preparación para 2022 de Editorial Libargo, Granada).

FLAMENCO

un ser sin luz (como lo que no tiene luz). Para el estado católico, esa luz era Jesucristo, quien ofrecía la posibilidad de redención del caos primordial.²

En España, la conexión simbólica del moro visto como encarnación de la Negritud con la esclavitud de los africanos constituyó, por tanto, una prueba visible de la moralidad y de la inevitabilidad del dominio europeo y cristiano del hemisferio "occidental". Así, España estableció un marco ideológico que sería utilizado por todos los poderes coloniales esclavistas.

RAZA Y REDENCIÓN - EL PASTOR BOBO

Ya en las representaciones medievales de la Navidad (antecedentes del teatro español), estaba el pastor bobo, que expresaba con su baile la narrativa cristiana de la redención.³ El bobo habla castellano de forma incorrecta y su baile también es incorrecto, descrito en términos de un barrullo confuso de "gambetas" (brincos) y "çapatetas", que Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1611) define como los golpes que el bailarín da "con las palmas de las manos, en los pies, sobre los çapatos, al son de algun instrumento".⁴ Representado en iglesias y patios de iglesia, esta fiesta navideña está protagonizada por un gracioso perezoso, cobarde, ignorante, glotón, lascivo y a menudo escatológico, "lleno de terror ante la vista del ángel y la estrella", que finalmente experimenta una epifanía, ofreciendo una conclusión bailada y cantada con gozo cuando se acerca al pesebre con sus sencillas ofrendas.⁵ La hispanista Charlotte Stern escribe que en representaciones tales como la *Vita Christi* de Fray Iñigo de Mendoza (Zaragoza, 1482),

El pastor bíblico español, con ojos ansiosos y boquiabierto, permanece absorto, testigo sorprendido del milagro de la encarnación de Dios, y entonces es literalmente barrido del suelo gracias a la pura maravilla de todo eso, rompiendo en un baile extático para expresar su gozo y entusiasmo desatados: "repica la çapateta / ahuer de marras apuetro" (haciendo saltos anormales como un potro).⁶

El valor de entretenimiento del pastor bobo, su habilidad para capturar y por tanto adoctrinar a la audiencia reside en su confusión cómica, en su incapacidad para ver lo que su audiencia reconoce de forma instantánea: que Cristo ha nacido. ¿Entenderá el pastor bobo lo que ha visto o no? ¿Será

² Baltasar Fra Molinero, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro* (Madrid: Siglo XXI, 1995), 2, 7. Cfr. también Aurelia Martín Casares y Marga García Barranco, eds., *La esclavitud negroafricana en la historia de España siglos XVI y XVII* (Granada: Editorial Comares, S.L., 2010).

³ James Pyle Wickersham Crawford, "The Pastor and Bobo in the Spanish religious drama of the sixteenth century", *The Romanic Review*, vol. 2 (1911), 376-401; William S. Hendrix, *Some Native Comic Types in the Early Spanish Drama* (Tesis doctoral, University of Chicago, 1922); John Brotherton, *The Pastor-Bobo in the Spanish theatre, before the time of Lope de Vega* (London: Tamesis, 1975); Edwin D. Craun, *Lies, Slander, and Obscenity in Medieval English Literature: Pastoral Rhetoric and the Deviant Speaker* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997); y Warren Edminster, "Foolish Shepherds and Priestly Folly: Festive Influence in Prima Pastorum", *Medieval Perspectives*, vol. 15 (2000): 57-73.

⁴ Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (Madrid: Luis Sanchez, impresor del Rey N.S., 1611), 263-64; Crawford, "The Pastor and Bobo", 380; Lynn Matluck Brooks, *The Dances of the Processions of Seville in Spain's Golden Age* (Kassel: Ed. Reichenberger, 1988), 176; Albert E. Sloman, "The Phonology of Moorish Jargon in the Works of Early Spanish Dramatists and Lope de Vega", *The Modern Language Review*, vol. 44, no. 2 (abril, 1949): 207.

⁵ Brotherton, *The Pastor-Bobo*, x; Crawford, "The Pastor and Bobo", 380.

⁶ Charlotte Stern, "Fray Iñigo de Mendoza and Medieval Dramatic Ritual," *Hispanic Review*, 33.3 (1965): 205, cita Fray Iñigo de Mendoza, *Vita Christi; fecho en coplas*, Facsimile (Madrid: Real Academia Española, [Zamora, 1482] 1953), 147; RAE, "marrar," <http://dle.rae.es/?id=OTw165C>.

FLAMENCO

redimido o no? El pastor bobo hacía preguntas groseras e impertinentes; su papel era esencial para hacer comprensibles a los campesinos más humildes de la audiencia “las doctrinas de la Encarnación, Redención, Transubstanciación e Inmaculada Concepción”.⁷

Su figura misma y su narrativa eran así herramientas de evangelización y, por consiguiente, de la colonización de las Américas, puestas en escena en procesiones religiosas a lo largo y ancho del Nuevo Mundo.⁸

Estar confuso es no estar redimido; la conmovición del bobo describe con precisión las nociones de la diferencia etno-religiosa imperantes durante la temprana era moderna. La limpieza de sangre es “un atributo interno que no puede verse”, afirma Javier Irigoyen-García en su excelente libro sobre el discurso pastoral y la etnia en la España del Siglo de Oro, “proyectado en un repertorio de objetos y prácticas culturales”.⁹ Por tanto, las gambetas y zapatetas bulliciosas del pastor bobo implican un linaje sospechoso y, de hecho, las escenas del villano a menudo incluían así el ingenio de “nombrar las generaciones”: un burlesco de la certificación de la pureza de sangre, a la que el hispanista Lucas Marchante-Aragón hace referencia como un “ejercicio...generalizado entre la nueva nobleza del Renacimiento español que necesitaba limpiar su pasado de... cualquier mancha semítica”.¹⁰ El bobo habla un “dialecto degradado, se viste mal” y “come cerdo y vino con voracidad” –lo que demuestra de manera ostensible que no es ni musulmán ni judío. “Él se jacta de poseer la pureza de sangre que le hace superior a los conversos”, y alardea de su “rústica genealogía al recitar una larga lista de familiares y antepasados con nombres ridículos”.¹¹

La ambigüedad de estas genealogías ridículamente pretenciosas, escribe Irigoyen, “conectan con claridad...al pastor dramático con la doctrina de la limpieza de sangre”; la estetización de la figura del pastor es “inherente al racismo”.¹²

Sin embargo, representando la narrativa cristiana de la redención, el pastor bobo simultáneamente pone en duda al determinismo racial de la limpieza de sangre. Aunque la puesta en escena de lo pastoral haya tenido “como meta el oponer el legado cultural y genealógico moro”, escribe Irigoyen-García, estas representaciones igualmente promovieron “un concepto homogéneo de una identidad nacional que subsume las distinciones entre clases sociales”.¹³

7 Crawford, “The Pastor and Bobo”, 395–6. Cfr. también Tess Knighton and Álvaro Torrente, *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres* (Aldershot, Hants, England: Ashgate, 2007), 43–5.

8 Cfr. Brooks, *Dances of the Processions*, y Lynn Matluck Brooks, *The Art of Dancing in Seventeenth-Century Spain: Juan de Esquivel Navarro and His World* (Lewisburg: Bucknell University Press, 2003), 40–1; y Max Harris, *Aztecs, Moors, and Christians: Festivals of Reconquest in Mexico and Spain* (Austin (Tex.: University of Texas Press, 2010).

9 Javier Irigoyen-García, *The Spanish Arcadia: Sheep Herding, Pastoral Discourse, and Ethnicity in Early Modern Spain* (Toronto: University of Toronto Press, 2014), 94.

10 Juan José Rey, *Danzas cantadas en el renacimiento español* (Madrid: SedeM, 1978), 36–7, 40–3, cita el *Cancionero Musical del Palacio* (CMP), no 282, Juan del Encina, “Daca, bailemos, carillo”. Agradezco a Miguel Ángel Berlanga esta referencia. Cfr. Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI à mediados del XVIII* (Madrid: Bailly Ballière, 1911), clxxvi; Stern, “Iñigo,” 221; Craig H. Russell, *Santiago de Murcia's 'Código Saldivar No. 4': A Treasury of Secular Guitar Music from Baroque Mexico*, vol. 1 (Urbana: University of Illinois, 1995), 36, cita a Calderón, *Relación de una fiesta que la Universidad de Baeza celebra á la Inmaculada Concepción* (Baeza: Pedro de la Cuesta 1618), citada también en Cotarelo, *Entremeses*, ccl, cclxiv; Lucas Marchante-Aragón, “The King, the Nation, and the Moor: Imperial Spectacle and the Rejection of Hybridity in The Masque of the Expulsion of the Moriscos”, *Journal for Early Modern Cultural Studies*, vol. 8, no. 1 (2008): 111.

11 Irigoyen-García, *The Spanish Arcadia*, 5, 82.

12 Irigoyen-García, *The Spanish Arcadia*, 29, cita a Étienne Balibar and Immanuel M. Wallerstein, *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities* (London [England]: Routledge, Chapman & Hall), 57–8.

13 Irigoyen-García, *The Spanish Arcadia*, 25.

FLAMENCO

El juego de posibilidades que el bobo representa, por lo tanto, encarna otro aspecto de las polémicas sobre la esclavitud de los siglos XVI y XVII: si *no* existe la posibilidad de redención a través del catecúmeno y asimilación cultural, la empresa colonial, fundada en la esclavitud, pierde su base moral y de allí su respaldo indispensable de la Iglesia Católica. Un momento señalado en este discurso fue el debate de 1550 ante Carlos V entre el fraile dominico Bartolomé de las Casas, que en 1542 había escrito la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, sosteniendo que hasta los no cristianos también formaban parte de la Cristiandad y Juan Ginés de Sepúlveda, que había traducido la *Política* de Aristóteles en 1548, argumentando que los americanos indígenas eran “esclavos naturales” en el sentido Aristotélico.¹⁴

BULLA, ZAPATEADO, Y LA PECAMINOSIDAD DE LA NEGRITUD

En 1611, Covarrubias expresamente conecta el ruidoso y turbulento juego de pies del pastor bobo con la narrativa de la redención. Covarrubias define “çapato” como “la cosa más humilde que ay, trayendolo debaxo del pie” y por tanto simbólico de la “humildad y baxeza” de “Cristo nuestro Redentor”.¹⁵ Çapatear es “bailar, dando con las palmas de las manos, en los pies, sobre los çapatos, al son de algun instrumento”; y çapatetas son “los tales golpes en los çapatos”. En 1739, la Real Academia Española (RAE) seguía a Covarrubias al definir “zapateta” como “El golpe, ò palmada que se da en el pié, ù zapato, brincando al mismo tiempo en señal de regocijo”, añadiendo, en su definición de “zapatear”, que se usa “más frequentemente en la danza llamada el villano”.¹⁶ RAE subraya la connotación de humildad propia de este regocijo saltado y bullicioso en el villano, citando a las palabras de Sancho Panza en *Don Quijote de la Mancha*: “si huvieredes de zapatear, yo supiera vuestra falta, que zapateo como un gerifalte, i pero en lo de danzar, no doi puntada”.¹⁷

Igualmente, en la definición de “zapateador” RAE cita otro pasaje de el *Quijote*, que identifica con firmeza las “malheridas danzas” de zapateado, “assi de espadas” con los bailes de cascabel, los bailes populares.¹⁸ Estos cascabeles, ha explicado Miguel Querol Gavaldá a propósito de la música descrita por Cervantes, son como los saltos y el ruidoso juego de pies del bobo. Señalan confusión no solo en el sentido de ser paletos, y no en un sentido religioso simplemente sino también racial, porque se usaron para representar a los moriscos. “Antiguamente se guarnecían con cascabeles los gorriones de los bufones”, y los bailarines que ejecutaban la “morisca” – o “cascabelada” – llevaban “sartas de cascabeles sujetos a sus pantorrillas en un trozo de cuero”.¹⁹

14 Fray Bartolomé de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias: Crónica de Indias*, (Verbum, [1552] 2020); sobre el “esclavo natural” de Aristóteles, cfr. Emmanuel Chukwudi Eze, ed., *Race and the Enlightenment* (Malden, Mass., and Oxford: Blackwell Publishers, 1997), 4.

15 Sebastián de Covarrubias Orozco, “Çapato”, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (Madrid: Luis Sanchez, impresor del Rey N.S., 1611), 263–4.

16 Real Academia Española (RAE), “Zapateta”, “Zapatear”, *Diccionario de la lengua castellana ... Tomo VI, (S, T, V, S, Y, Z)* (Madrid: Francisco del Hierro, 1739), 558–9.

17 RAE, “Zapatear”, tomo 6 (1739), 558, cita a Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, “Segunda Parte, Capítulo LXII”, en *Obras completas de Cervantes: Don Quijote de la Mancha. Tomo VI Texto corregido con especial estudio de la primera edición, por D. J. E. Hartzenbusch* (Argamasilla de Alba: M. Rivadeneyra, 1863), 204.

18 RAE, “Zapateador”, tomo 6 (1739), 558, cita a Cervantes, Quixote, “Segunda Parte, Capítulo XIX”, en *Obras completas, Tomo V*, 163.

19 Miguel Querol Gavaldá, *La música en la obra de Cervantes* (Barcelona: Ediciones Comtalia, 1948), sobre cascabeles: 161 – 2, sobre la morisca: 116–9. Sobre la morisca/moresca/morris, y los momos, que Cotarelo relaciona con los orígenes del entremés, cfr. Cotarelo, *Entremeses*, lvi–iii, ccliv. También, Ludwig Pfandl, *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII: Introducción al estudio del Siglo de Oro* (Madrid: Visor, [1929] 1994); John Forrest, *The History of Morris Dancing, 1483-1750* (Cambridge: Clarke, 1999); Max Harris y Lada C. Feldman, “Blackened Faces and a Veiled Woman: the Early Korčula

FLAMENCO

Según describe Thoinot Arbeau en su *Orchésographie* (1589), los bailarines de la moresca, con “su rostro embadurnado de negro” y “mallas cubiertas con campanillas”, bailaban “golpeando los pies”.²⁰ Ese juego de pies de blackface era profano: “los bailarines de morisca no serán admitidos en el cielo imaginado en la farsa *Troys galans et un badin*”, escribe el musicólogo Howard Mayer Brown en *French Secular Theater 1400-1550*, “porque era probable que sus movimientos derrumbarán el suelo”.²¹ Brown documenta una representación de la confusión étnica y moral del bobo en tanto que ruidosa, escatológica e incluso obscena en otra farsa francesa de este periodo, en la que un personaje “se refiere a sí mismo con *‘le cul aussi decouvert / Comme un danseur de morisque’*” (con el culo al aire / como un bailarín de moresca).

DOBLE CONCIENCIA Y FUGACIDAD

Escribiendo sobre la proto-historia de la bulería en los “cantes, toques y bailes entre la gente crúa, valentona, escandalosa y flamenca” el ilustre flamencólogo Luis Suárez Ávila señala que desde por lo menos el siglo XVI los cantes y bailes que dan lugar al flamenco respiraban el ambiente de “bulla, jolgorio, en suma, jaleo”.²² Querol, escribiendo sobre la morisca, está de acuerdo, señalando “la costumbre de disparar armas de fuego y hacer toda clase de ruidos en el final de la [morisca]”, cuyo motivo principal, como vimos arriba en Cervantes, era a menudo “un combate a espada entre cristianos y mahometanos” –no solo llevando los cascabeles del bobo pero también a menudo con la cara tiznada de negro, “para parecer moro”.²³

La bulla, el alboroto, apuntan al centro de los conceptos racializados del baile. Significan principalmente la confusión de no haber aceptado a Cristo y el consecuente peligro de un linaje sospechoso. La bulla, que contiene todo el potencial para la condena, constituye así el término por el cual se justificó la esclavitud. El alboroto y la confusión construyen una figura perturbadora que rastrea a partir de los villancicos de negro del Siglo de Oro hasta el “Jim Crow” estadounidense del esclavo obediente y “alegre”.²⁴ La bulla, un concepto consumadamente kinestésico, también anuncia el ruidoso y desenfrenado alboroto de la sensualidad desbordada – la lascivia es otro de los indicadores universales de la Negritud, concebida como un error pecaminoso.²⁵

Pero si la desviación danzada de la bulla representa una aberración moral y racial, también pone en acción una ambigüedad que puede ocultar la resistencia y la disidencia.²⁶ La confusión sugerente,

Moreška”, *Comparative Drama*, vol. 37 (2003): 297–320; y Anthony M. Cummings, “Dance and ‘The Other’: The Moresca”, en Barbara Grammeniaty, ed., *Seventeenth-Century Ballet a Multi-Art Spectacle* (Bloomington, IN: Xlibris Corporation, 2011), 39–60.

20 Thoinot Arbeau (Jehan Tabourot), *Orchésographie*, Mary Stewart Evans, trad. (New York: Dover Publications, Inc. [1589] 1967), 177.

21 Howard Mayer Brown, *Music in the French Secular Theater, 1400–1550* (Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1963), 162, citado en Cummings, “Moresca,” 47.

22 Luis Suárez Ávila, “Jaleos, Gillianas, versus Bulerías”, *Revista de Flamencología*, año X, vol. 20, no. 2 (2004): 8, 16.

23 Querol, *La música en la obra de Cervantes*, 117–18.

24 Sobre “el esclavo alegre”, cfr. Fra Molinero, *La imagen de los negros. Sobre villancicos de negro*, cfr. Horacio J. Becco, *El tema del negro en cantos: bailes y villancicos de los siglos XVI y XVII* (Buenos Aires: Ollantay, 1951); Natalie Vodovozova, *A Contribution to the History of the Villancico de Negros* (Tesis master, University of British Columbia, 1996); Glenn Swiadon Martínez, *Los villancicos de negro en el Siglo XVII* (Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000). Sobre “Jim Crow”, cfr. Eric Lott, *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class* (New York: Oxford University Press, 1993).

25 Brenda Dixon Gottschild, *Digging the Africanist Presence in American Performance, Dance and Other Contexts* (Westport, CT, and London: Greenwood Press, 1996), 9.

26 Cfr. Mark Franko sobre “Political Erotics of Burlesque Ballet, 1624–1627”, *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 62–106.

FLAMENCO

cómica e irreprimible es, por supuesto, la clave del atractivo popular de la Negritud en el baile. La bulla recrea lo que la teórica performativa Jayna Brown describe como “la trampa astuta”: las “prácticas multisignificantes del disimulo” del artista negro, que actúa “en el campo de las fantasías racializadas”.²⁷ La idea de Brown, de que la actuación que explota esa imaginería racial permite simultáneamente un “espacio para el comentario satírico sobre el sinsentido de tales representaciones”, está relacionada con lo que W. E. B. Du Bois llama “doble consciencia”, una de las herramientas más útiles de las teorías performativas de la Negritud que pueden ser empleadas cuando se pone la mirada en el flamenco.²⁸

En realidad, con relación a estas prácticas del disimulo, uno podría preguntarse si, en lo que respecta a España por lo menos, lo que comienza el círculo es primero el huevo o la gallina: la representación de una confusión astuta o intencionada, junto con la “desilusión” (la ruptura de la ilusión teatral), es uno de los sellos distintivos de la literatura española.²⁹ Esto es perfectamente lógico. Por un lado, como la peligrosa mancha de la sangre impura era invisible, no se puede confiar en las apariencias. Por otro, la explosión económica de las colonias americanas de España, impulsadas por la labor esclavizado, succionó paradójicamente la prosperidad de la metrópolis. Don Quijote, un caballero empobrecido, obsesivamente aferrado a su nobleza de espíritu en las más severas circunstancias del mundo real, fundamenta su cruzada en los honorables ideales de Dios, la Patria y el Rey; pero en los irónicos comentarios de su escudero, Sancho Panza, como en la patente incongruencia de sus aventuras (pensemos en el famoso dicho “pelear contra molinos de viento”), reside una actitud crítica, escéptica y solapada hacia el estado.

Esta perspectiva ambigua opera a través de una identificación profunda con las figuras de la picaresca, portavoces de una disconformidad y una desilusión profundamente sentidas.³⁰ A veces femeninas o a veces masculinas, a veces urbanas o a veces rurales, las imágenes refractadas de esta figura afloran con frecuencia, reflejando una interpretación del mundo “móvil, fragmentaria y contradictoria”.³¹ El pastor grosero, ante el avance de Goliat en la *Farsa del rey David* (1554) de Diego Sánchez de Badajoz, se vuelve al público y exclama: “¡Que me çurro...Que me meo!”.³² Este comentario súper-dialógico y directo se basaba en las “técnicas de ocultación y multiplicación del significado”.³³ Los paletos de pueblo, los personajes esclavizados, y los proscritos de España fueron “inhabilitados dentro del contexto de la ilusión dramática”, opina con firmeza la musicóloga

27 Jayna Brown, *Babylon Girls: Black Women Performers and the Shaping of the Modern* (Durham and London: Duke University Press, 2008), 6, cita a Michel de Certeau y Steven Rendall (traducción), *The Practice of Everyday Life* (Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1984), 37; y Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction* (London: Routledge, 1996), 173.

28 W. E. B. Du Bois, *The Souls of Black Folk* (New York: Vintage Books/Library of America, [1903] 1990), 3. Además de Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1993); y Brown, *Babylon Girls*, otras fuentes fundamentales que responden al concepto de “doble consciencia” y “fugacidad” se encuentran en Ralph Ellison, “Change the Joke and Slip the Yoke”, *Partisan Review* 25 (spring 1958): 212–22, reimpreso en Ralph Ellison, *Shadow and Act* (New York: Random House, 1964), 45–59; Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks* (New York: Grove Press, 1967); y Stefano Harney and Fred Moten, *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study* (Wivenhoe; New York; Port Watson: Minor Compositions, 2013).

29 Cfr., por ejemplo, José María Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega* (Barcelona: Antoni Bosch, 1978), 207, citado en Antonia Martín Marcos, “El actor en la representación barroca: Verosimilitud, gesto y ademán”, en Javier Huerta Calvo, Harm den Boer, y Fermín Sierra Martínez, eds., *Diálogos hispánicos de Amsterdam 8/1 – El teatro español a fines del siglo XVII – Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II, vol. 3, Representaciones y fiestas* (Amsterdam, Atlanta, Georgia: Rodopi, 1989), 764; y José María Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII* (Madrid, Cátedra, 1976).

30 Cfr., por ejemplo, la exposición de John Brotherton del pastor bobo como Hombre común: *The Pastor-Bobo*, 60–1.

31 Nicholas Spadaccini and Jenaro Taléns, *Through the Shattering Glass: Cervantes and the Self-Made World* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), xiv.

32 Françoise Cazal, “Del pastor bobo al gracioso: el pastor de Diego Sánchez de Badajoz,” *CRITICÓN*, no. 60 (1994): 9–10.

33 Ignacio Arellano, “La poesía burlesca áurea, ejercicio de lectura conceptista y apostillas al romance ‘Boda de negros’ de Quevedo”, *Filología Románica*, vol. 5 (Madrid: Editorial Universidad Complutense, 1987–1988): 263.

FLAMENCO

Elisabeth Le Guin, “pero la disyunción metateatral y la desilusión que lleva aparejada” les proporcionó un “poder especial para poner en tela de juicio la ilusión al completo”.³⁴

La bulla abarca el sinsentido: expresiones, como el desinhibido y sexualmente triunfante “cu-cu-ru-cu-cú” (o gurugú) del cacareo del gallo (o quizás el arrullo contenido de la paloma bien amada), que se puede rastrear como una huella denotativa de la Negritud en la literatura española. Tal sinsentido es eufemístico: su fuerza semántica reside en lo que no queda dicho.³⁵ Se alinean las expresiones verbales eufemísticas con las desviaciones corporales de las gambetas y zapatetas, siendo estas expresiones ambiguas de confusión racializada y boberías sonoras. Estos sinsentidos incluyen la palabrota blasfema—la poderosa, aunque reprimida con dureza, voz de la resistencia.³⁶ Es decir, si la bulla encarna la Negritud de no haber “visto la luz” de Cristo, también expresa una crítica enérgica de y una resistencia al estado cristiano.

Nos pregunta Fred Moten en el libro *The Undercommons*, que se podía traducir como *Espacios compartidos subterráneos* (2013), “¿Qué significa llamar al desorden en la lengua del soberano?” Debemos prestar atención a la cacofonía, escribe Moten; debemos “habitar y casi hasta cultivar...el sitio que se manifiesta aquí y ahora, en el espacio y tiempo del soberano, como ausencia, oscuridad, muerte, cosas que no son”.³⁷

Moten parte de un concepto de diáspora como un “estado radical de estar sin techo”, una expresión de una “ética del yo...sintonizada con los márgenes”.³⁸ Flamenco, cuya negritud juglaresca es representada por un gitano imaginario, conoce esta desnacionalización a fondo y desde siempre—siempre ha cumplido con este código. ¿Cómo, entonces, puede el flamenco iluminar a las teorías de representación de raza e identidad? ¿Cómo podemos considerar su estruendo, de doble intención, engañoso a propósito? Cuando la riqueza cultural—de verso, ritmo, o gesto, por ejemplo—es extraída, fundida, y rendida en la semejanza del opresor, ¿qué de su espíritu animador, qué de su alma permanece?³⁹

El imaginario flamenco gira en torno al gitano imaginado que baila en el filo de una navaja que delinea mundos blancos y negros. Balanceándose entre la confusión ostentosa y pecaminosa, por un lado, y la humildad de la epifanía por otro, esta figura se relaciona con un tropo anterior: el pastor bobo, quien, viendo la aparición del ángel, debe decidirse entre aceptar la iluminación de Jesucristo—o permanecer en la oscuridad. La vinculación simbólica de este peligro religioso con el calabozo oscuro de la esclavitud constituye la narrativa evangélica que venció a los moros y esclavizó a las Américas; un marco ideológico que se desplegaría en todos los estados de la dominación esclavista. La condición precaria del estado de confusión en que se encuentra el bobo, atractivo por lo cómico, pero también portador del patetismo de la apuesta final de su decisión—el cielo o el

34 Elisabeth Le Guin, *The Tonadilla in Performance: Lyric Comedy in Enlightenment Spain* (Berkeley: University of California Press, 2014), 154, cita a Juan Manuel, Príncipe de Villena, “Exemplo XXXII”, y observa que “the Libro de los exemplos, o El Conde Lucanor (1335), una antología española medieval de fábulas y parábolas, fue la fuente para la alegoría de Hans Christian Andersen de ‘El nuevo traje del emperador’”.

35 Benjamin Liu, *Medieval Joke Poetry: The Cantigas d’Escarnho e de Mal Dizer* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2004).

36 Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985).

37 Harney and Moten, *The Undercommons*, 137.

38 Stuart Hall, Kobena Mercer, and Henry Louis Gates, Jr., *The Fateful Triangle: Race, Ethnicity, Nation* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2017), xvi–viii.

39 VK Preston, “Baroque Relations: Performing Silver and Gold in Daniel Rabel’s ‘Ballets of the Americas’”, en Mark Franko, ed., *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment* (New York: Oxford University Press, 2017), 285–310.

FLAMEN CO

infierno, la seguridad o el exterminio—abre la visión pululante de una política corporal no determinada por la explotación, y no conformadora de la identidad colonial. Los sonidos negros del flamenco viven en este momento de bulla, de confusión y de alboroto que ocultan la resistencia a la subyugación, el lamento por lo que se ha perdido, y los valores y aspiraciones invisibilizados por la esclavitud y genocidio cultural pretendido.

FLAMEN CO

FUENTES CITADAS- BIBLIOGRAFÍA

- Arbeau, Thoinot. *Orchesography*. Mary Stewart Evans, trans. New York: Dover Publications, Inc. [1589] (1967).
- Arellano, Ignacio. “La poesía burlesca áurea, ejercicio de lectura conceptista y apostillas al romance ‘Boda de negros’ de Quevedo”. *Filología Románica*, vol. 5. Madrid: Editorial Universidad Complutense, 1987–1988: 259–76.
- Attali, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- Becco, Horacio J. *El tema del negro en cantos: bailes y villancicos de los siglos XVI y XVII*. Buenos Aires: Ollantay, 1951.
- Díez Borque, José María. *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: Antoni Bosch, 1978.
- Díez Borque, José María. *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1976.
- Brooks, Lynn Matluck. *The Dances of the Processions of Seville in Spain's Golden Age*. Kassel: Ed. Reichenberger, 1988.
- Brooks, Lynn Matluck. *The Art of Dancing in Seventeenth-Century Spain: Juan de Esquivel Navarro and His World*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2003.
- Brotherton, John. *The Pastor-Bobo in the Spanish theatre, before the time of Lope de Vega*. London: Tamesis, 1975.
- Brown, Howard Mayer. *Music in the French Secular Theater, 1400–1550*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1963.
- Brown, Jayna. *Babylon Girls: Black Women Performers and the Shaping of the Modern*. Durham y London: Duke University Press, 2008.
- de las Casas, Fray Bartolomé. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias: Crónica de Indias*. Verbum, [1552] 2020.

FLAMEN CO

- Cazal, Françoise. "Del pastor bobo al gracioso: el pastor de Diego Sánchez de Badajoz." *CRITICÓN*. no. 60 (1994): 7–18.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Obras completas de Cervantes: Don Quijote de la Mancha. Tomo VI Texto corregido con especial estudio de la primera edición, por D. J. E. Hartzzenbusch*. Argamasilla de Alba: M. Rivadeneyra, 1863.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI à mediados del XVIII*, Madrid: Bailly Ballière, 1911.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid: Luis Sanchez, impressor del Rey N.S., 1611.
- Craun, Lies, Edwin D. *Slander, and Obscenity in Medieval English Literature: Pastoral Rhetoric and the Deviant Speaker*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Crawford, James Pyle Wickersham. "The Pastor and Bobo in the Spanish religious drama of the sixteenth century". *The Romanic Review*, vol. 2 (1911), 376–401.
- Cummings, Anthony M. "Dance and 'The Other': The Moresca". En Barbara Grammeniaty, ed. *Seventeenth-Century Ballet a Multi-Art Spectacle*. Bloomington, IN: Xlibris Corporation, 2011, 39–60.
- Du Bois, W. E. B. *The Souls of Black Folk*. New York: Vintage Books/Library of America, [1903] 1990.
- Edminster, Warren. "Foolish Shepherds and Priestly Folly: Festive Influence in Prima Pastorum". *MEDIEVAL PERSPECTIVES*, vol. 15 (2000): 57–73.
- Ellison, Ralph. "Change the Joke and Slip the Yoke". *Partisan Review* 25 (spring 1958): 212–22. Reimpreso en Ellison, Ralph. *Shadow and Act*. New York: Random House, 1964, 45–59.
- Eze, Emmanuel Chukwudi, ed. *Race and the Enlightenment*. Malden, Mass., and Oxford: Blackwell Publishers, 1997.
- Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press, 1967.
- Forrest, John. *The History of Morris Dancing, 1483-1750*. Cambridge: Clarke, 1999.

FLAMEN CO

- Fra Molinero, Baltasar. *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Siglo XXI, 1995.
- Franko, Mark. *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1993.
- Goldberg, K. Meira. *Sonidos Negros: On the Blackness of Flamenco*. New York: Oxford University Press, 2019.
- Goldberg, K. Meira, prologo y traducción de Kiko Mora. *Sonidos Negros. Sobre la negritud en el flamenco*. Granada: Editorial Libargo, 2022.
- Gottschild, Brenda Dixon. *Digging the Africanist Presence in American Performance, Dance and Other Contexts*. Westport, CT, and London: Greenwood Press, 1996.
- Hall, Stuart, Kobena Mercer, and Henry Louis Gates, Jr. *The Fateful Triangle: Race, Ethnicity, Nation*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2017.
- Harney, Stefano, and Fred Moten. *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*. Wivenhoe; New York; Port Watson: Minor Compositions, 2013.
- Harris, Max. *Aztecs, Moors, and Christians: Festivals of Reconquest in Mexico and Spain*. Austin Tex.: University of Texas Press, 2010.
- Harris, Max, y Lada C. Feldman. "Blackened Faces and a Veiled Woman: the Early Korčula Moreška". *Comparative Drama*, vol. 37 (2003): 297–320.
- Hendrix, William S. *Some Native Comic Types in the Early Spanish Drama*. Tesis doctoral, University of Chicago, 1922.
- Irigoyen-García, Javier. *The Spanish Arcadia: Sheep Herding, Pastoral Discourse, and Ethnicity in Early Modern Spain*. Toronto: University of Toronto Press, 2014.
- Knighton, Tess y Álvaro Torrente. *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres*. Aldershot, Hants, England: Ashgate, 2007.

FLAMEN CO

- Le Guin, Elisabeth. *The Tonadilla in Performance: Lyric Comedy in Enlightenment Spain*. Berkeley: University of California Press, 2014.
- Liu, Benjamin. *Medieval Joke Poetry: The Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2004.
- Lott, Eric. 1993. *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. New York: Oxford University Press.
- Marchante-Aragón, Lucas. "The King, the Nation, and the Moor: Imperial Spectacle and the Rejection of Hybridity in *The Masque of the Expulsion of the Moriscos*". *Journal for Early Modern Cultural Studies* vol. 8, no. 1 (2008), 98–133.
- Martín Marcos, Antonia. "El actor en la representación barroca: Verosimilitud, gesto y ademán". En Javier Huerta Calvo, Harm den Boer, y Fermín Sierra Martínez, eds. *Diálogos hispánicos de Amsterdam 8/I – El teatro español a fines del siglo XVII – Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II, vol. 3, Representaciones y fiestas*. Amsterdam, Atlanta, Georgia: Rodipi, 1989, 763–74.
- Pfandl, Ludwig. *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII: Introducción al estudio del Siglo de Oro*. Madrid: Visor, [1929] 1994.
- Preston, VK. "Baroque Relations: Performing Silver and Gold in Daniel Rabel's 'Ballets of the Americas'". En Mark Franko, ed., *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. New York: Oxford University Press, 2017, 285–310.
- Querol Gavaldá, Miguel. *La música en la obra de Cervantes*. Barcelona: Ediciones Comtalia, 1948.
- Real Academia Española (RAE). *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces ... con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes y otras cosas convenientes al uso de la lengua*. Madrid: Francisco del Hierro. Vol. 1 (A, B), 1726, vol. 2 (C), 1729, vol. 3 (D, E, F), 1732, vol. 4 (G, H, I, J, K, L, M, N), 1734, vol. 5 (O, P, Q, R), 1737, vol. 6 (S, T, V, S, Y, Z), 1739.
- Rey, Juan José. *Danzas cantadas en el renacimiento español*. Madrid: Sede M, 1978.

FLAMEN CO

- Russell, Craig H. *Santiago de Murcia's 'Códice Saldívar No. 4': A Treasury of Secular Guitar Music from Baroque Mexico*, vol. 1. Urbana: University of Illinois, 1995.
- Martín Casares, Aurelia, y Marga García Barranco, eds. *La esclavitud negroafricana en la historia de España siglos XVI y XVII*. Granada: Editorial Comares, S.L., 2010.
- Sloman, Albert E. "The Phonology of Moorish Jargon in the Works of Early Spanish Dramatists and Lope de Vega". *The Modern Language Review*, vol. 44, no. 2 (abril, 1949): 207–217.
- Spadaccini, Nicholas y Jenaro Taléns. *Through the Shattering Glass: Cervantes and the Self-Made World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Stern, Charlotte. "Fray Lñigo de Mendoza and Medieval Dramatic Ritual." *Hispanic Review*. 33.3 (1965): 197–245.
- Suárez Ávila, Luis. "Jaleos, Gilianas, versus Bulerías". *Revista de Flamencología*, año X. vol. 20, no. 2 (2004): 3–18.
- Swiadon Martínez, Glenn. *Los villancicos de negro en el Siglo XVII*. Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Vodovozova, Natalie. *A contribution to the history of the Villancico de negros*. Tesis master, University of British Columbia, 1996.