EL PAPEL DEL NUEVO FLAMENCO, ENTRE POSFRANQUISMO Y NACIONALISMO ANDALUZ

KIRSTEN BACHMANN

LICENCIADA EN FILOLOGÍA HISPÁNICA, FILOLOGÍA INGLESA Y LITERATURA ALEMANA.
(PONENTIA LEÍDA EN EL XIV CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN ALEMANA DE HISPANISTAS. REGENSBURG, 2003)

Durante la época de Franco el Flamenco pasa por un cambio ideológico y al mismo tiempo por un cambio cultural. Lo que se presenta durante las primeras décadas del franquismo con el nombre de «nacionalflamenquismo» (Álvarez Caballero 1992: 110), puesto que España necesitaba presentar al mundo una imagen de variedad cultural, debía ser a la vez una afirmación nacional. Así, el Flamenco es articulado como símbolo tradicional y popular de España; sirve como símbolo del pueblo sufriendo, con cuyos sentimientos se identificaron los intelectuales de la posguerra. En las canciones sobre las desgracias de una persona, generalmente de origen pobre, se mezclan realidad y ficción para representar los sufrimientos de las clases populares, dado que el Flamenco funciona durante la época de Franco como la música de un pueblo que sufre el hambre y la represión (del Mar Alberca García 1999: 180). A partir de los años cincuenta el Flamenco llega a tener el papel de representar a un pueblo español inocente y campesino, dispuesto a la visita de los extranjeros buscando el sol y el exotismo; y esa imagen romántica le sirve para la apertura de España al turismo, un factor fundamental en el desarrollo económico a partir de los años sesenta. Al mismo tiempo el Flamenco pasa por la así llamada época de revalorización, dado que un grupo de intelectuales y aficionados ve la necesidad de acabar con la confusión entre lo mezclado –flamenco en el teatro y en el cine con ambientación folclórica, promovido por el interés político de presentar una imagen de divertimento del folklore español y lo meramente flamenco (Ríos Ruiz 1997: 77,78). Así surge un movimiento para darle prestigio al flamenco como arte y como cultura del pueblo andaluz, se fundan las Peñas Flamencas para crear un espacio para los profesionales y aficionados del flamenco, se funda la Cátedra de
Flamencología en Jerez, y con la publicación del libro «Flamencología» el Flamenco obtiene significado suficiente para ser objeto de investigación científica. A pesar de la política cultural restrictiva de Franco, hay un espacio de tolerancia por lo gitano para acreditar la tolerancia del régimen por las variedades étnicas ante Europa y los Estados Unidos. Utilizando este espacio, el cantaor gitano Antonio Mairena publica el libro «Mundo y formas del cante flamenco» junto con el escritor Ricardo Molina, donde ambos subrayan el importante papel de los gitanos dentro de la evolución del flamenco. Bajo el término «gitano andaluz» Mairena consigue expresar un etnocentrismo gitano en cuanto a los creadores del flamenco (Washabaugh 1996: 80,85). Este libro sigue teniendo mucha importancia para los «mairenistas», que quieren conservar el flamenco antiguo y explícitamente gitano sin cambios ni variaciones; un hecho que sigue siendo causa, hasta hoy día, de una fuerte polémica entre puristas (mairenistas) y modernistas, que ven la necesidad de que el Flamenco siga evolucionando.

Vemos entonces que el flamenco durante el franquismo no sólo obtiene una doble función ideológica y económica como un símbolo de lo español, sino que se muestran ya ciertas tendencias en cuanto a un nacionalismo andaluz, respectivamente gitanismo. Me refiero al concepto de Mairena, que había dicho que los gitanos son los verdaderos intérpretes del flamenco puro, y consideraba folclore lo que canta la gente no gitana.

La doble función se complica durante la transición por los nuevos mecanismos de comercialización y por los acontecimientos políticos que han situado a España en Europa. A nivel cultural, el modernismo de «alta cultura» se ha comercializado y la nueva expresión cultural se configura a base de estética del postmodernismo, donde lo marginal consigue el papel de alta cultura a través de un proceso comercial que se concentra en lo étnico o híbrido. En el ambiente efervescente de la movida se van a combinar los signos de la España tradicional con los de una cultura underground, un proceso que capta la atención de los intelectuales de Europa, dado que las circunstancias en que surge esa cultura joven y pretendidamente marginal convierte a Madrid en la pionera cultural de España (del Mar Alberca García 1999: 180 182).

Puesto que el pop español es el tipo de música que brota durante los años ochenta en Madrid, lo adaptan grupos andaluces, que encuentran en la mezcla de rock y pop con flamenco la mejor manera para expresar su experiencia de vida en los barrios, entre la droga y el paro. La nueva música flamenco se expande entre los jóvenes posmodernos, que componen la vanguardia de la España de la Transición, desarrollándose bajo los mismos presupuestos ideológicos en que se gesta la movida; careciendo en absoluto de un interés político y a la vez reivindicando una imagen de España como último refugio de lo premoderno a través de los símbolos nacionalistas que tradicionalmente definen a España como el país de la pasión. (del Mar Alberca García 1999: 184).

Debido a dos factores fundamentales, el Nuevo Flamenco logra tener el papel de representar a una España posmoderna: el éxito nacional e interna-
cional de Paco de Lucía y Camarón de la Isla y el lugar que ocupa el Flamenco en los programas culturales de 1992, el denominado año de España, tanto durante la Expo en Sevilla como en Madrid, proclamada «Capital europea de la cultura» en ese año, así como en Barcelona durante los Juegos Olímpicos. Paco de Lucía y Camarón de la Isla inician un cambio en la música flamenca que marcaría una generación entera; dan a los jóvenes objetos de identificación añadiendo el elemento de alta cultura (Paco de Lucía) a la imagen del flamenco tanto como el elemento rebelde (Camarón) (del Mar Alberca García 1999: 188/189). A nivel internacional domina el mercado discográfico institucionalizando lo marginal como cultura alternativa. La expansión del Nuevo Flamenco en los años noventa abre el camino a un nuevo discurso sobre la hispanidad, que se repite a través de diferentes medios de producción cultural. Aparte del éxito internacional de grupos como Ketama, Radio Tarifa, del fenómeno de «Macarena» o Navajita Plateá hay que destacar las películas de Carlos Saura, que divulgan una imagen del Nuevo Flamenco por muchos países del mundo.

La popularización del Nuevo Flamenco muestra que los grupos han seguido la posibilidad de contestar a las exigencias de un mercado musical global, pero hay que tener en cuenta que la relación entre música e imagen, con su doble función ideológica y económica, tiene mucho que ver con la imagen romántica de España como país exótico y turístico dentro de Europa. Hay que añadir que los debates entre renovadores y tradicionalistas del flamenco no constituyen solo formas diferentes de entender la música, sino diferentes definiciones de España dentro del mercado europeo en la era de la globalización.

Además, el mercado musical se aprovecha también de la tendencia de renovación y de la potencia de una música tradicional como el flamenco, desde que a finales del siglo XX dejó de estar explícitamente ligado con entidades locales o nacionales, para entrar con la forma del Nuevo Flamenco en el mercado discográfico, mostrando que el flamenco había dejado de ser un fenómeno minoritario en España (Berlanga Fernández: 2000).

El ya mencionado debate entre tradicionalistas y modernistas, en cuanto a la pérdida de pureza del flamenco, toma una nueva dirección frente a la evolución y al estilo del Nuevo Flamenco, dado que existe la necesidad de buscar y demostrar bases históricas culturales de una nación andaluza, como señala Steingress (1998: 107). El Flamenco ha llegado a ser objeto tanto de la expresividad artística, como de una repetida discusión sobre el significado ideológico de su dimensión cultural para Andalucía. Algunos intelectuales españoles consideran el Flamenco Tradicional como una forma de identidad cultural de Andalucía. Ellos quieren demostrar que es el flamenco tradicional y ortodoxo lo que forma el «signo inequívoco de la identidad cultural de Andalucía» dentro del Legado Andalusí, y que por causa de este patrimonio cultural Andalucía es superior a otras Comunidades españolas (Arrebola 1998: 15); hecho que denota una cierta tendencia hacia un nacionalismo andaluz. En este sitio, hay que destacar que el Flamenco con su imagen de arte andaluz lleva más de cien años. Así apoya la tendencia nacionalista de
Andalucía desde finales del siglo XIX, cuando el arte romántico se comprende como manifestación cultural de una nación, una región o de un pueblo determinado. El nacionalismo hasta hoy en día se nutre de las características étnicas inconfundibles de los pueblos y las regiones, para inventar unas supuestas bases culturales al servicio de los intereses políticos (Steingress 1998: 22). El interés político de hoy se presenta en los enlaces de la Junta de Andalucía con el flamenco del modo que la Junta patrocina varios acontecimientos como la Bienal y diversos festivales flamencos, pero bajo la capa de la política hay, además, el interés por el negocio. El Flamenco, entonces, es utilizado al unísono como modelo de identidad colectiva de Andalucía y como figura turística, para poder vender una imagen tradicional de esa región.

Las raíces originales de aquella imagen romántica del flamenco, como música popular y nacional, se encuentran ya en el auge del interés por el folclore regional del siglo XIX con el romanticismo y el costumbrismo (Washabaugh 1996: 119). No obstante, el arte popular ya sirve en aquella época para construir una identidad colectiva dentro de la sociedad andaluza, dado que la identidad colectiva se presenta como consecuencia de una necesidad cultural para los individuos socializados, con respecto a la memoria de su propia descendencia, su origen histórico y su carácter propio (Steingress 1998: 29).

En la actualidad, el debate sobre las nuevas tendencias estéticas del flamenco no se centra exclusivamente en este tema, sino que abre un nuevo frente para centrar la polémica en lo aparentemente irreconciliable de los conceptos de «Flamenco Puro» y «Nuevo Flamenco», hasta el punto de trascender de sí mismo y remitirnos a una dimensión, en la que el concepto de nacionalismo, como manifestación ideológica, llega a determinar la propia estética del arte. Así, la idea de Antonio Mairena sobre la oposición entre flamenco jondo o gitano y flamenco folclórico o de payos, ha llevado a sus seguidores a defender la idea conceptual de la denominada «pureza» o «autenticidad» del flamenco. Una idea que es construida partiendo de un principio fuera del alcance de lo razonable, basado en algo que no tiene que ver con el arte. Para ellos, la «esencia» o «pureza» del flamenco se vincula y asocia como sinónimo de alma, raza, tierra, sangre, etc. Frente a estos «puristas» se va desarrollando una vertiente o grupo que integra el nacionalismo histórico a los tiempos actuales, al entender la cultura como la manifestación de un pueblo y como el medio hegemonico para su unificación mental. Basándose en este principio, se puede decir que el papel que juega el Flamenco, en cuanto a su identidad colectiva o andaluza, indica, en su forma del andalucismo aflamencado, una dinámica nacionalista (Steingress 2001: 31 35). La situación actual en la que la globalización permite una mayor difusión en cualquier lugar del mundo, ha llevado a políticos e intelectuales a intentar repetidamente redefinir el género flamenco, replanteando su carácter como «seña» o «marcador de identidad», con el fin de conciliar la oposición existente entre la propia dinámica cultural del flamenco y la interpretación que, como elemento cultural de Andalucía, se hace del uso o utilización del flamenco como argumento en función de una producción social de identidad...
andaluza. Este es un ejemplo de cómo construir una realidad social y cultural que para tener en cuenta la gran diversidad del arte y la cultura en general, intenta reducirla a un dudoso concepto de «identidad cultural» (Steingress 2002: 63).

Es comprensible que en el marco de la globalización, donde desaparecen valores tradicionales, y las diferencias entre músicas étnicas se diluyen en el mercado global, los aficionados flamencos demanden respeto a una pureza, como manifestación de una necesidad de tener un objeto popular de identificación. Sin embargo, el Flamenco está sometido a la globalización como cualquier otra manifestación artística, tanto en sus formas de tradición como de innovación, como muestra el ejemplo de Jerez de la Frontera, donde coexiste la pureza flamenca junto a la fusión y al mestizaje flamenco. Puesto que el arte flamenco es y siempre fue un producto de mestizaje, lo que ha sido y sigue siendo la base de su creación artística. El Nuevo Flamenco consigue influir en nuevas manifestaciones musicales a nivel global y al mismo tiempo se ve influido por otros estilos musicales. Son el nuevo espacio y las nuevas condiciones de la creación flamenca, que dan a los artistas la posibilidad de recrear un Flamenco capaz de responder a los retos del futuro, mediante la creación artística de nuevas coplas, vinculadas a la vida y los sentimientos de la sociedad actual.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Caballero, Ángel; «Del nacionalflamenquismo al renacimiento»; en: Los intelectuales ante el flamenco, Cuadernos Hispanoamericanos 9 10, Madrid 1992.

Arrebola, Alfredo; «Flamenco tradicional: Una forma de identidad cultural de Andalucía»; en: Revista de Flamencología, Año IV., Núm. 8; Jerez de la Frontera 1998.


Del Mar Alberca García, María; «La configuración de una imagen de España para la democracia: Juventud, vanguardia y tradición»; en: Arizona Journal of Hispanic Culture Studies, Vol. 3; 1999.


Lucero Tena emblemática bailaora del franquismo. Foto Archivo