



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA

Perspectivas sonoras del flamenco en la Ciudad de México.

Un ejercicio de desorientalización.

T E S I S
PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN ETNOMUSICOLOGÍA
QUE PRESENTA:

GABRIEL MACIAS SORNO

DIRECTOR DE TESIS:
Roberto Campos Velázquez

SINODALES:
Carlos Ruíz Rodríguez
Alejandra M. Celeste Cragolini
Consuelo Carredano Fernández
Antonio B. Corona Alcalde



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



**PERSPECTIVAS
SONORAS DEL
FLAMENCO
EN LA CIUDAD DE MÉXICO**

GABRIEL MACIAS OSORNO

Gabriel Macias Osorno

**Perspectivas sonoras del flamenco en México.
Un ejercicio de desorientalización.**

A Paulina

ÍNDICE

Agradecimientos	6
Prefacio	8
Introducción	13
1. Panorama general del flamenco	21
1.1. Algunas definiciones.	24
1.2. El flamenco como estereotipo.	31
1.3. La globalidad del flamenco y sus implicaciones.	41
1.4. El estilo del flamenco.	45
1.4.1. El compás.	48
1.4.2. Los “palos”.	50
2. Breve recorrido por la historia del flamenco en México	52
2.1. El preflamenco y México.	53
2.2. El exilio español republicano: un punto de partida.	58
2.3. Generaciones de artistas.	67
3. La escena del flamenco en México	73
3.1. Espacios de circulación, difusión y reproducción.	77
3.1.1. Academias de flamenco y otros centros de enseñanza.	78
3.1.2. Espacios y apoyos institucionales.	88
3.1.3. Escenarios, temporadas y festivales.	91
3.1.4. Giras.	97
3.2. El flamenco experimental y el tradicional.	104
4. Panorama sonoro del flamenco en la Ciudad de México	114

4.1. Patricia Linares. Compañía de baile flamenco.	116
4.2. Ángela Cuevas y los gitanos del mundo.	121
4.3. La debla flamenca.	127
4.4. Compañía Interflamenca.	131
4.5. Amalia Romero Salas.	137
4.6. A triple.	142
4.7. Héctor Xavier Aguilar Trío.	146
4.8. Ricardo Humberto Sánchez.	150
4.9. Apuntes sobre las grabaciones.	153
Conclusiones	157
Fuentes consultadas	161

Agradecimientos

El escrito que a continuación presento es la conclusión de un proceso formativo dentro de la disciplina de la Etnomusicología. Sin duda, ha sido un recorrido lleno de satisfacciones, aunque por momentos solía mostrarse escarpado e infinito, la realidad es que nunca dejó de llevarme por territorios llenos de afecto, emoción, disciplina y conocimiento. Por ello, no puedo estar más agradecido con el claustro de Etnomusicología de la Facultad de Música. El empeño y solvencia de su cuerpo docente han dejado una marca profunda en mi formación y en mi compromiso con la academia, la universidad y la sociedad.

Como siempre, agradezco infinitamente a mis padres que en todo momento me han estimulado y apoyado incondicionalmente tanto en mi formación académica como en la personal. Gran parte del aliento necesario para concretar este trabajo se lo debo a Paulina, su amor, apoyo y paciencia han sido fundamentales para la realización de este proyecto, lo mismo que su compañía y soporte durante las grabaciones de campo que integran a esta investigación. Igualmente, el cariño y presencia de Zulai, Vania, Darío, Telma, Bodoque y Copito han sido sustanciales para sostener el ánimo necesario para lograr las cuantiosas horas de trabajo que un proyecto de esta naturaleza requiere.

Mi más profundo agradecimiento para Roberto Campos, quien desde que este proyecto era poco más que una vaga idea, no dudó en apoyarlo y darle un respaldo comprometido. También agradezco a Carlos Ruiz y a Alejandra Cragolini, ya sea como lectores o dentro de las aulas, su dedicación y compromiso con sus estudiantes son un estímulo invaluable. A Consuelo Carredano por los ya varios años de trabajo conjunto en los que su apoyo ha contribuido decisivamente en mi realización académica. A Antonio Corona que gentilmente se ofreció a ser partícipe de este proyecto.

Finalmente, este trabajo cobra gran parte de su sentido gracias a aquellos músicos y bailarines de flamenco que han enraizado y significado desde distintos horizontes esta

disciplina en México. Agradezco a todos aquellos compañeros/as con los que he pasado horas de trabajo a lo largo de ya varios años. Sus enseñanzas, pláticas y práctica conjunta en torno al flamenco son fundamento en mi conocer de los significados y funcionamiento de dicha cultura músico-dancística. Debo mi gratitud a *La Debla Flamenca, Compañía Patricia Linares, Ángela Cuevas y los gitanos del mundo, Compañía Interflamenca, Héctor Aguilar Trío, Colectivo A Triple*, así como a Amalia Romero y a Ricardo Humberto Sánchez. Todos ellos, con gentileza e interés, me permitieron grabarlos y confiaron en los resultados de este proyecto.

Prefacio

Hace ya varios años que me adentré en el universo del flamenco. En principio, fueron los aspectos más técnicos de la guitarra –como sus rasgueos, “picados” y el volumen con el que se ejecuta este género– los que me llevaron a profundizar en dicha cultura musical. En el México de ese entonces –cerca del año 2000–, el internet doméstico era más bien incipiente y faltarían algunos años para que las plataformas de videos y música en línea inundaran nuestra cotidianidad. Por ello, era más que complicado hacerme de elementos para indagar en esta práctica musical, más allá de los referentes que podía encontrar en la televisión pública, o de escuchar alguno de los contados discos de flamenco que las casas de música tenían, los cuales, al ser fonogramas de importación, irremediamente tenían un costo más elevado. Tenía, pues, pocos medios para impregnarme de este saber, que no fueran ir buscando en un lado y otro quién conociera algo de esta expresión.

Tras un par de años de probar suerte con algunos maestros de guitarra, en donde poco o nada aprendí de flamenco, llegué casi por accidente al Instituto Mexicano de Flamencología. Fue ahí donde conocí a fondo la parte técnica de la guitarra flamenca, factor inicial de mi acercamiento a este género, al tiempo que descubrí un vasto número de artistas de flamenco en activo en el país, que además tenían espacios de circulación bien establecidos.

Poco después, empecé a tener contacto con la parte dancística del flamenco. A través del conocimiento de varios bailaores y bailaoras, me di cuenta de que el género tenía demasiadas reglas. Que ni de lejos bastaba con aprender rasgueos o tener una técnica depurada en las manos para poder interactuar con el baile y cante flamenco. De a poco fui entendiendo, por una parte, que cada estilo o “palo” de este género tiene sus propios elementos, que éstos son numerosos y que hay distintas formas de interpretarlos. Por otra, supe de artistas con mucho peso en el medio del flamenco mexicano, que existían temporadas de esta veta artística en varios teatros, y que además del Instituto de Flamencología, otros centros enseñaban este arte. Es decir, al

tiempo que ahondaba en este mundo, empecé a conocer la escena del flamenco capitalino, y sin darme cuenta, a formar parte de ella.

A la par de mi inmersión en el flamenco, inicié mis estudios de licenciatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Esta conjunción no tardó en conducirme al terreno de la etnomusicología, disciplina que me permitió adquirir herramientas para discernir que los sonidos de una música o los movimientos de una danza, son expresiones cognitivas y afectivas de una sociedad. En otras palabras, la música de las sociedades es parte sustancial de las culturas, aunque la mayoría de las veces no se percibe dado que hay formas de conocer, interpretar y escuchar a las diferentes expresiones sonoras producidas por la humanidad, que desde una perspectiva más bien hegemónica poco atienden a la complejidad y procesos intrínsecos existentes.

Precisamente, a través de esta investigación es que he querido mostrar parte del conocimiento latente detrás de los artistas de flamenco, el cual pocas veces es valorado o siquiera considerado. Pienso que un punto nodal del trabajo de dichos músicos y bailaores se halla en las sonoridades que producen, pues mediante éstas sistematizan una parte importante de su conocimiento en la materia. Asimismo, desde tiempo atrás he tenido la inquietud de producir un fonograma en donde se reúnan diversos horizontes desde los cuales se ha entendido y generado este saber en México. De ahí que la presente tesis se articule por una serie de grabaciones de campo del flamenco que se produce en la capital mexicana, al tiempo que dan cuenta de los lugares en que esta expresión se lleva a cabo. Por ello, fue sustancial hacer registros en directo en lugares como restaurantes, bares, teatro, y otros recintos donde se practica esta expresión.

Antes de entrar de lleno a la investigación, quisiera compartir algunas notas sobre la experiencia de realizar registros *in situ*. Sin duda, para concretar un proyecto de grabación se deben resolver numerosas cuestiones, que van desde ponerse en contacto con los músicos por grabar, así como tener el tacto adecuado, y eficiencia

comunicativa para transmitirles el propósito de registrarlos, hasta aspectos meramente técnicos de cómo operar el equipo de audio.

Además, hay otros factores que pueden resultar obvios, pero en realidad no lo son. En principio, grabar implica costos. Por lo menos en el contexto en el que realicé los registros, no hubo propiamente apoyos o instituciones que proporcionaran los insumos necesarios para llevarlos a cabo. Esencialmente, uno debe contar con el equipo adecuado para ello, saber usarlo y tener una idea bastante clara de qué hacer después con los materiales recogidos en campo. A saber, el proceso de edición, sus posibilidades y límites, deben estar claros cuando se graba. En suma, se requiere de una inversión importante, tanto en equipo como en horas de estudio y práctica sobre la naturaleza del sonido y su manipulación, para que los registros tengan calidad y posteriormente llegue a buen puerto el trabajo hecho en campo.

Cada grabación y su respectiva edición son un enigma. Una suerte de acertijo que hay que resolver con eficiencia, paciencia y conocimiento. La experiencia adquirida ayuda en mucho, sin embargo, cada escenario trae sus propias especificidades. Menciono algunas que juzgo significativas, como la colaboración de otra persona, hecho que facilita aspectos del trabajo como la instalación del equipo y su transporte; invariablemente ayuda que alguien más se centre en vigilar detalles como el cableado, micrófonos y demás insumos. Aspectos como este son de gran valor, dado que se trata de un trabajo en que difícilmente pueden repetirse las condiciones o contextos que se buscan mostrar.

A este respecto, las condiciones del lugar también son un componente importante. Con esto me refiero por una lado, al equipo y estado del recinto en que se lleve a cabo una presentación. Y por otro, a la capacidad o disposición de la persona que esté a cargo de operar el sonido. Tales cuestiones repercutirán directamente en la calidad del registro. De tal manera, el uso inadecuado del equipo de audio de la sala, o su mal estado, pueden repercutir, entre otras cosas, en que el sonido resulte empastado, es decir, que los diferentes instrumentos no se distingan claramente, o no tengan los

volúmenes adecuados. Un ejemplo de lo anterior es la grabación que hice de *La Debla flamenca*, en el Zinco jazz. En ella, los músicos querían probar sus micrófonos de manera individual y posteriormente hacer combinaciones de prueba, situación que el operador de la consola de audio no permitió, y en un tono de desdén dijo: “no están en el auditorio –en alusión al Auditorio Nacional capitalino–, el sonido ya está listo”.

El Zinco Jazz representó todo un reto para hacer registros, pues no me fue permitido colocar ningún tipo cable o trípode, a razón de normas de protección civil. Cabe agregar que el lugar estaba sobresaturado, con pasillos obstruidos por sillas y mesas, lo mismo que personas sentadas junto a la puerta de la cocina, con lo que los meseros golpeaban al público al salir. Ante ello, sólo pude grabar desde una línea de salida monoaural de la consola, lo cual no sucedió sin la debida negociación con el técnico de sala, ya que de inicio no estaba de acuerdo con que lo hiciera. Todo esto hizo que el trabajo de edición resultara más complejo.

Contraria a la experiencia del club de jazz, los registros de la compañía *Interflamenca* y el colectivo *A triple* se realizaron en un ambiente más idóneo. En principio, en ambos casos hay un trabajo detallado de cómo debe escucharse el audio en la sala y, a diferencia del Zinco que es un bar, estas grabaciones fueron en un teatro. Esto no quiere decir que no haya cuestiones que resolver; por ejemplo, el trabajo de *A triple* se expresa mediante un sonido cuadrafónico, lo cual constituye un desafío en la colocación de micrófonos y a la hora de representar las sonoridades en la edición. Igualmente, dado el equipamiento del teatro, es importante tener cuidado con el nivel de entrada de los micrófonos pues de ser muy alto se graban los sonidos propios del sistema de iluminación del recinto, esto es, los ruidos que genera la electricidad.

La participación que he tenido en la escena del flamenco ayudó en mucho. Así, en varios casos ya existía de antemano la confianza necesaria con los músicos para grabarlos sin que llegaran a generarse suspicacias sobre el uso de los registros. No obstante, también hubo personas que al no estar de acuerdo con la grabación en directo, me ofrecían un disco de estudio. En tales casos, fue fundamental transmitir el

porqué de lo significativo de grabarlos en vivo. Es decir, que tal colaboración ayudaría a verificar al flamenco como una práctica activa del país, además de visibilizar su dinamismo en términos de circulación y de propuestas.

Igualmente, cuando grabé a Amalia Romero, en principio acordamos registrar cantes flamencos que no utilizan ningún tipo de acompañamiento armónico. Sin embargo, en el transcurso de la grabación, Amalia optó por incluir cantes con acompañamiento. Sin esperármelo, saco una guitarra para que tocara. De modo que fue una gran ventaja conocer esta cultura musical, pues así pude incluir material que a Romero le interesaba documentar. Dicho acontecimiento me pareció importante, pues considero que al involucrar a los músicos en el trabajo, éste cobra un carácter colaborativo en donde es fundamental escuchar su voz.

En pocas palabras, cuando se emprende un proyecto de grabación es preciso considerar que tanto el registro como la posproducción son una labor compleja y extenuante. Está llena de decisiones por tomar con total conocimiento de causa, así como enfrentar situaciones que van desde aspectos técnicos (como ruidos, saturaciones del audio en sala, que los músicos se alejen de los micrófonos, malas condiciones del audio del lugar), hasta factores de índole humano, como una mala disposición de las personas para que se realicen registros, el estrés de transportar el equipo a diferentes lugares, o lo complicado que resulta a veces generar buen *rapport* con los músicos y demás personas con quienes se interactúa. Y a esto cabe agregar la angustia constante de verificar si efectivamente uno oprimió el botón de inicio de grabación.

Introducción

La presente investigación surge de la observación que he realizado durante varios años de la presencia que en México tiene la expresión artística, de origen andaluz, conocida como flamenco. Al respecto, he podido constatar que, por una parte, hay mucha más actividad de dicho arte dancístico y musical en nuestro país del que regularmente se infiere; y por otra, que el flamenco suele ser concebido desde un conjunto de rasgos muy específicos que, si bien pertenecen a su *corpus* histórico, estructural e identitario, poco nos dicen de la pluralidad y numerosas bifurcaciones que comprende. De hecho, lejos de ser uniforme la manera de entenderse y producirse el flamenco en México, este arte goza de un amplio dinamismo y versatilidad en diferentes aspectos, de entre los cuales pueden citarse: lo musical, lo dancístico, lo coreográfico, la manera de realizar su performance y de transmitirse, así como sus espacios de circulación.

No obstante que en la actualidad el flamenco tiene una actividad prolífica en México – o por lo menos en su capital–, e incluso ha tenido una interrelación con esta región desde tiempos que se remontan a la época colonial, aspectos tan esenciales como su historia en el país, o la multiplicidad de proyectos y espacios de divulgación en que se ha desarrollado, son poco conocidos o escasamente estudiados. Precisamente, el presente estudio pretende aportar al mejor conocimiento de la presencia de este género en el país, al rastrear, exponer su presencia y dinamismo en la Ciudad de México, poniendo particular énfasis en la dimensión que ha cobrado en la última década.

En México no han sido muchos los que se han adentrado en el terreno que nos atañe. Existen pocas publicaciones al respecto las cuales, en buena medida, son trabajos de corte biográfico respecto a la danza flamenca y a sus bailaores. Entre éstas encontramos publicaciones como *Pilar Rioja*¹, libro de amplia riqueza visual dedicado

¹ Alberto Dallal (2001), *Pilar Rioja*, Ciudad de México, IIE-UNAM / CONACULTA / Gobierno del estado de Coahuila.

a la citada bailaora; el trabajo de corte biográfico *Manolo Vargas. Una vida consagrada a la danza*²; la publicación de la coreógrafa y bailaora Patricia Linares *Introducción al estudio profesional del baile flamenco*³, donde sistematiza parte de sus reflexiones y método para desarrollar el baile flamenco. A estos también había que agregar un sucinto reportaje de corte periodístico: *Flamenco en México*, donde se da voz a algunos artistas de la escena contemporánea y se recupera la presencia de un par de figuras del mediados del siglo XX⁴.

En un sentido más afín a lo que esta investigación propone se encuentran los siguientes documentos: el artículo de la bailaora y gestora cultural Lourdes Lecona “El flamenco y su contexto en México”⁵, que revisa momentos en los que el flamenco ha cobrado mayor auge y profesionalización en las últimas décadas; el libro editado por el INBA *Flamenco Global*⁶, donde se expone que el flamenco al cobrar presencia en muchas partes del mundo se torna en un elemento híbrido; y los trabajos de grado de Lénica Reyes⁷ y José Miguel Hernández Jaramillo en los que abordan temas como la influencia del flamenco y las manifestaciones pre-flamencas en México durante siglo XIX y principios de XX. Aunque bajo otras ópticas, también deben de considerarse las investigaciones dadas desde ámbitos universitarios las cuales analizan aspectos tan variados como lo literario, el diseño editorial y el enfoque del espacio arquitectónico⁸.

² Homero Martínez Villareal (2010), *Manolo Vargas. Una vida consagrada a la danza*, Ciudad de México, La Naranja Editores / Universidad Autónoma de Nuevo León.

³ Patricia Linares (1996), *Introducción al estudio profesional del baile flamenco*, Ciudad de México, JGH.

⁴ Lilia Magali Rivera Ferreiro (1997), *El flamenco en México*, Licenciatura en Comunicación y Periodismo-UNAM, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Aragón.

⁵ Lourdes Lecona (2014), “El flamenco y su contexto en México” en Carmen Bojórquez (ed.), *Interdanza*, año 1, no. 13, Ciudad de México, Coordinación Nacional de Danza, septiembre de 2014. En línea http://issuu.com/interdanza/docs/revista_interdanza_n_m.13_issuu/1

⁶ Jorge Gómez González (2011), *Flamenco global*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes.

⁷ Lénica Reyes (2015), *Las malagueñas del siglo XIX y XX en España y México. Historia y sistema musical*, Ciudad de México, Posgrado UNAM / Facultad de Música. / Lénica Reyes (2011), *La petenera en México: hacia un sistema de transformaciones*, Ciudad de México, Posgrado-UNAM. / José Miguel Hernández Jaramillo (2017), *De jarabes, puntos, zapateos y guajiras. Un sistema musical de transformaciones (siglos XVIII – XXI)*, Ciudad de México, Posgrado-UNAM.

⁸ Véase respectivamente: Juan Manuel Vadillo Comesaña (2010), *La poesía y el flamenco. Manuel Machado, José Bergamín y García Lorca*, Maestría en Letras-UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. Ruth Gonzalez Ledezma (1995), *Proyecto de diseño de revista especializada en baile flamenco*, Licenciatura en Diseño Gráfico-UNAM, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlan. Leticia Sánchez Vieyra (2008), *Centro de flamenco en Santa María la Ribera*, Licenciatura en Arquitectura-UNAM, Facultad de Arquitectura.

Éstas dan cuenta de otras tantas formas de percibir esta vertiente artística en el país y del interés que hay por la misma.

El recibimiento, práctica y transmisión del flamenco se ha dado de manera activa en nuestro país. Por lo menos en su estado actual, no corresponde a una suerte de traslape de un entendimiento específico o único, a una mera reproducción del modo en que esta actividad se entiende en la península Ibérica –suponiendo que hubiera una única forma de entenderlo–; por el contrario, se le ha dotado de nuevos sentidos y particularidades dadas a partir de las interpretaciones que hacen los propios hacedores del flamenco en esta región. Sin embargo, generalmente cuando se piensa en el flamenco suele asociársele con imaginarios específicos que poco atienden a la diversidad que éste contiene, situación dada tanto en la propia España como en otras partes del orbe. Un fenómeno semejante al que Edward Said ha denominado como *orientalismo*⁹.

Sucintamente, la premisa de *orientalismo* propuesta por E. Said es que Oriente –la imagen que podemos tener de dicha región y lo que podemos saber de ésta– ha sido resultado de una construcción elaborada principalmente desde la exterioridad de Oriente, concretamente, por Occidente¹⁰. Este proceso se da en medio de una franca relación de dominio en donde a Oriente se le ha imputado una imagen llena de ficciones, a partir de la cual se ha construido un estereotipo de lo que es o debe ser Oriente. A partir de tal planteamiento, Said sostiene que Oriente no siempre fue Oriente sino que fue *orientalizado*.

Aunque el *orientalismo* surge del análisis de cómo Occidente ha dominado a Oriente – poderío germinado en buena medida desde la intelectualidad, la academia y la literatura–, más que circunscribirse a una región determinada consiste en un tipo de construcción de la *otredad*: lo *otro* debe coincidir con algo, con una idea

⁹ Edward Said (1978), *Orientalismo*, Barcelona, Penguin Random House, 2015.

¹⁰ Edward Wadie Said (Jerusalén, 1935-Nueva York, 2003). Teórico y crítico de literatura y música, considerado como uno de los fundadores de los estudios poscoloniales.

preestablecida y por tanto hay una expectativa concreta de qué esperar de esa *otredad*. Dicho en otros términos, las culturas y sus expresiones son susceptibles a ser condicionadas por estructuras de poder que acotan sus posibles manifestaciones, en donde quedan visibilizados solamente fragmentos de las mismas. En dichos procesos, el estereotipo tiene un papel fundamental pues en él se decantan toda una serie de ideas e imaginarios de cómo debe de ser o lo que se puede esperar de determinada cultura. Tales expectativas, son construidas desde instancias exógenas que generan toda una serie de idearios e imágenes, los cuales imponen una forma de ser y de percibir a lo *otro*. Es decir, la realidad se pone en función de un juicio específico y no de la materialidad de la *otredad* o cultura de que se esté hablando¹¹.

El flamenco, efectivamente moviliza una serie de referentes de lo que constituye. Por ejemplo, pensar en castañuelas o guitarras, un tipo de ejecución como los rasgueos o la manera de ejecutar escalas en este último instrumento, personajes específicos como Paco de Lucía o Camarón de la Isla, accesorios como peinetas, expresiones vocales como los “ay” del canto flamenco o la expresión “olé”, asociarlo a un ambiente taurino, o bien imaginar un prototipo de gitana o andaluza con vestido de lunares y volantes. Es decir, la categoría *flamenco* presupone, pues, que coincide con algo en particular, ya sea un tipo de sonoridad, movimiento, vestimenta o personas concretas. Es verdad que la generación de dichos referentes tiene cierta correspondencia con la realidad; no obstante simplifican la complicada estructura y dinámica de la *otredad* en cuestión. En este caso, se da una visión muy tenue de todo aquello que moviliza e implica una cultura como el flamenco, pero poco o nada se dice, por ejemplo, de las repercusiones que tiene en la sociedad en donde germinó, o en aquellas que desde otras esferas también lo producen.

En síntesis, tras la idea de lo flamenco se encuentran alojados una serie de estereotipos que minan la posibilidad de valorar su dinamismo, la riqueza de su práctica, así como observar la amplitud de entendimientos, posturas e identidades

¹¹ *Ibíd*, pp. 19-109.

forjadas en torno suyo. Sin embargo, esta producción de estereotipos entra pronto en contradicción ante el contraste de la propia materialidad de las expresiones culturales. Basta con acudir a los diferentes escenarios donde se practica el flamenco en la Ciudad de México, para atestiguar que en un extenso número de casos se encuentra alejado de los imaginarios más habituales imputados al flamenco, e incluso en ocasiones no guarda correspondencia alguna con el estereotipo atribuido a esta expresión.

Es a través de la premisa del *orientalismo* como esta investigación cuestiona varios supuestos existentes en torno al flamenco. Es decir, se parte de la hipótesis de que el imaginario del flamenco ha sido en parte resultado de un proceso de *orientalización*, pero que al mismo tiempo, la realidad delata que la escena del flamenco es mucho más dinámica y compleja de lo que tal vez puede pensarse. Se pretende, pues, alejarse de reiterar las asociaciones y lugares más comunes dados por el estereotipo, para más bien cuestionar y discutir algunos de los referentes que se han constituido bajo procesos *orientalizantes*. Todo esto con la finalidad de propiciar un fenómeno inverso: aportar elementos que contribuyan a una comprensión más profunda del flamenco y su apreciación en México. Ensanchar, pues, los horizontes desde donde se llega a percibir esta cultura, para mostrar desde otra perspectiva su presencia en el país.

La investigación consta de dos materiales complementarios entre sí: un escrito y un fonograma con grabaciones de campo. El texto describe aspectos de la historia y escena actual del flamenco capitalino, con objeto de discutir y extender algunos de los imaginarios más recurrentes en torno al flamenco. Este material se vale de diferentes fuentes como documentos hemerográficos, definiciones de diccionarios, bibliografía especializada en el género, una entrevista focal con una compañía de flamenco de México, una entrevista a profundidad con un guitarrista descendiente del exilio español republicano, imágenes publicitarias de la actividad actual de la propia comunidad flamenca mexicana y recursos de internet, lo mismo que indaga en ciertas secuencias de cine de la época de oro del cine Mexicano en donde el flamenco tiene presencia, así como en referentes televisivos. Estos documentos tienen la finalidad de,

en un primer momento, proporcionar elementos para discernir cuestiones relativas a la percepción del flamenco como estereotipo, lo mismo que exponer aspectos de la historia del flamenco en el país, para luego generar un contraste al mostrar todo otro universo dado en torno al flamenco distante de la lógica del horizonte estereotípico. Con esto se espera mostrar la práctica de esta cultura dancística y musical como una escena activa de México.

De todo esto, es preciso aclarar que la argumentación está mediada por los más de 15 años de seguimiento y de observación participante que he podido realizar del género. Por lo cual, muchas afirmaciones están sustentadas en conversaciones informales, acercamientos y convivencia con los hacedores del flamenco de México. Es decir, hay un trabajo importante de recoger oralmente y mediante la práctica los elementos bajo los cuales se constituye el flamenco como sistema musical y dancístico, y de las dinámicas bajo las cuales se produce, enseña y circula en la actualidad. Asimismo, tanto para el escrito como para el fonograma son de capital importancia los conceptos de escena y de orientalismo. Bajo el sentido de estas nociones es que también se construye el argumento y se conectan las partes de la investigación.

El fonograma consta de 12 pistas, las cuales se extrajeron de registros realizados *in situ*. Mediante la selección dada se busca verificar y hacer tangible la artificialidad de los estereotipos imputados al flamenco, toda vez que se visibiliza que la producción de la expresión venida de la península ibérica a México, ha adquirido un importante dinamismo en el país, lo cual se manifiesta en una multiplicidad de formas de entender y hacer del flamenco, mismas que se traducen en sonoridades diferenciadas entre sí.

Los grupos o artistas incluidos en este material son: *La debla Flamenca*, compañía de danza *Interflamenca*, Patricia Linares, Compañía de danza flamenca, el solista de guitarra Ricardo Humberto Sánchez, la cantaora Amalia Romero, el grupo *Ángela Cuevas y los gitanos del mundo*, colectivo *A triple* y el trío de Héctor Xavier Aguilar. La razón de considerar a estos intérpretes reside en que se enmarcan dentro de

diferentes universos del flamenco, por su representatividad en el denominado flamenco tradicional y experimental, sus dotaciones organológicas, repertorios, así como por pertenecer a diferentes generaciones. Cabe precisar que los registros se realizaron en diferentes espacios de circulación en que el flamenco de la capital mexicana se desenvuelve, como teatros, “tablaos”, restaurantes y academias, para con ello también profundizar y hacer palpable una parte importante del dinamismo de la escena flamenca capitalina.

El trabajo está dividido en cuatro capítulos. El primero ofrece un panorama general del flamenco. En éste se examinan algunas definiciones y factores que han contribuido a la cimentación y difusión de los estereotipos de este arte. Asimismo, se profundiza en el concepto de estereotipo y su relación con esa cultura, además de abordarlo como una expresión inmersa en procesos globales, y observar algunas de las consecuencias que estos derroteros traen para tal expresión. Un último apartado del capítulo, aborda de forma general el estilo del flamenco, con objeto de proporcionar conceptos sobre cómo opera. Así, se tocan brevemente cuestiones relativas a la estructura y codificaciones de su música, al tiempo que se advierten algunas diferencias entre su desarrollo en México y en España.

Tras esbozar el horizonte del flamenco, el siguiente capítulo recorre algunos momentos de la historia de este arte en el país. En principio se estudian formas del flamenco que ya desde épocas coloniales interactuaban con la cultura mexicana, aunque no se manifestaba bajo la forma en la que actualmente se conoce, sino mediante estructuras denominadas como preflamencas. También se analiza la importancia que el exilio republicano español tuvo en la difusión del flamenco en México, y cómo sus actores se incorporaron rápidamente a la vida cultural del país, teniendo presencia tanto en el cine como en la radio, así como en cabarets y otros centros nocturnos. Finalmente, se realiza un esbozo de tres generaciones de artistas de flamenco que han marcado el rumbo de este quehacer en México.

El tercer capítulo aborda al flamenco como una escena en activo de la Ciudad de México. En mayor medida, es a partir del concepto de escena que el teórico Will Straw aportó –y que otros autores secundaron para pensar las músicas populares–, que se trabaja esta sección. Mediante dicha perspectiva es factible ahondar en las diferentes estrategias de producción y circulación que tiene en el país, así como sus condiciones y el sentido que puede cobrar. Posteriormente, se profundiza en el significado que pueden tener dos formas de este arte, conocidas como flamenco tradicional y experimental, analizando el hecho desde la misma perspectiva de escena. Cabe señalar que a lo largo del capítulo se muestran algunos de los afiches con que se promocionan los diversos grupos y proyectos de flamenco. A través de ello se busca reforzar la idea de que esta veta cultural en el país es, sin lugar a dudas, heterogénea.

Finalmente, el último capítulo versa en torno a las grabaciones compendiadas. En éste se ofrecen secciones que contienen una reseña general del grupo o solista registrado, lo mismo que un esbozo de cada *track* a modo de guía auditiva. Nuevamente, en esta sección, buena parte de los comentarios y análisis vertidos se realizan desde mi acercamiento participativo en la materia. Sin embargo, he podido llegar a contrastar, tanto con guitarristas como bailaoras del género, varios de los elementos vertidos y encontrado en varios de los aspectos reseñados concordancias. Resta decir que para cada pista se incluyen tanto un QR como un hipervínculo que enlazan a un sitio web para poder escuchar cada pista, dado el caso de no contar con el disco.

1. Panorama general del flamenco

El flamenco hace ya varias décadas que desbordó la geografía andaluza y que cobró importancia en otras regiones. Su presencia es palpable en distintos lugares del orbe, y se manifiesta, entre otros escenarios, a través de academias de danza y música, en festivales, encuentros, compra y/o descarga de discos y videos, portales en internet, giras de artistas flamencos, entre tantas cosas más.

La expresión de identidad cultural andaluza, se ha convertido en un fenómeno más universal que también concierne a las propias sociedades de recepción. Dicho de otra forma, no es una entidad aislada, puesto que en su interacción con otras visiones cobra diferentes niveles de tensiones que algunas veces bien podrán enriquecer a la expresión y fortalecerla, y otras tantas significarán un detrimento de la misma o tergiversarán sus sentidos. Aunque, dicha situación no debe entenderse como exclusivo de su creciente acercamiento a lugares más allá de la península ibérica.

Un aspecto relevante de la visibilidad que tiene hoy día el flamenco es la denominación como patrimonio intangible de la humanidad, otorgada por las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) en el año 2010¹². Con esto, se le reconoce como un arte vivo que a su vez representa un acervo de técnicas y conocimientos transmitidos de generación en generación, mismo que es de interés global preservar. Sin embargo, ha sido común que estas distinciones produzcan controversias por la forma y sentido otorgado a tal preservación, y en donde en variadas ocasiones las voces de los propios hacedores de la expresión son poco consideradas e incluso ignoradas. Por lo que más que favorecer un conocimiento profundo de la cultura puesta al centro, se ha tendido a propiciar una imagen segmentada del bien –material o inmaterial– patrimonializado¹³.

¹² Véase: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/RL/el-flamenco-00363> [Recuperado en agosto de 2017].

¹³ En México se han generado importantes reflexiones al respecto de las denominaciones patrimoniales. Entre éstas, destaca el trabajo de la antropóloga Amparo Sevilla Villalobos, quien ha dado cuenta de las múltiples contradicciones y desavenencias que se suscitan en los casos que atañen a México. Sin embargo, también hay voces que cuestionan la conveniencia o beneficios que ha traído la inclusión del

En suma, en la actualidad el flamenco goza de una difusión y presencia sin precedentes, cuestión que también ha devenido en la reproducción exponencial de ciertas posturas desde las cuales se entiende este arte. En buena medida, estas premisas provienen de la visión que pintores, literatos, académicos, periodistas y flamencólogos le han imputado a esta expresión. Mediante escritos, imágenes o descripciones de distinta índole y propósitos, dichos personajes fueron generando asociaciones y puntos inflexivos desde dónde pensarlo y entenderlo. Las reflexiones emanadas muchas veces respondieron a sus propios intereses y a la visión de lo que el flamenco debía ser para ellos, a la propia imagen que tenían del asunto y la que consideraban digna de transmitir y conservar. Como consecuencia, se desvalorizaron varios elementos que consideraron no estaban a la altura de lo que se concebían dentro del género, o que simplemente no advirtieron.

En cuanto a las investigaciones referidas al flamenco, el etnomusicólogo José Miguel Hernández Jaramillo encuentra que se han dado diversos factores de orden metodológico que han tergiversado su entendimiento. Entre éstos, ubica el surgimiento de teorías que tienen base en testimonios exclusivamente orales, o en el hecho de que en ocasiones el contenido de letras o coplas se toma como fuente de información veraz y se construyen hipótesis a partir de ellas. Igualmente –dice el autor–, han tenido un peso decisivo en la formulación de teorías y aseveraciones sobre el tema escritos que se miran desde una tendencia ideológica, localista, gremial o racial, han dado explicaciones de temas tan diversos como los orígenes del flamenco, sus primeros creadores, los parentescos de los diferentes estilos, o la etimología de la propia palabra. Y lo que es más, muchas de esas premisas siguen aceptándose y reproduciéndose hoy en día¹⁴.

flamenco al listado patrimonial de la UNESCO para los artistas del género, pues como lo manifiesta la reconocida bailaora y coreógrafa sevillana Cristina Hoyos, para muchos “declarar al flamenco como patrimonio de la humanidad no ha sido más que un brindis al sol”. Véase: http://sevilla.abc.es/sevilla/sevi-cristina-hoyos-declarar-flamenco-patrimonio-humanidad-brindis-201701220844_noticia.html [Recuperado en agosto de 2017].

¹⁴ José Miguel Hernández Jaramillo (2011), “Errores metodológicos en la investigación sobre flamenco. El ejemplo de la petenera”, en *Investigación y flamenco*, Sevilla, Signatura, pp. 141-150.

Tales visiones, mayormente emanadas de círculos académicos o periodísticos, han contribuido a entretejer la idea de que en el extenso mundo del flamenco hay formas más auténticas que otras, mediante las cuales se puede acceder o encarnar la experiencia “verdadera” del flamenco. Dicha cuestión ha propiciado toda una serie de relaciones de poder, dadas a partir de la idea de proximidad o distanciamiento a un supuesto flamenco auténtico.

Así, recoger los escritos, pinturas y demás fuentes en las que tuvo base el surgimiento de las posturas derivadas de la llamada flamencología –u otras voces que denotan autoridad en el tema–, para indagar sobre el concepto que de este arte plasmaron en sus obras, desborda la presente investigación¹⁵. No obstante, es frecuente encontrarlos citados o parafraseados en distintos sitios que abordan el flamenco. Algunas de sus ideas están vertidas directa o indirectamente en documentos que han forjado parte de la concepción general de esta cultura.

Dado lo anterior, es posible observar parte de esas premisas formadas desde décadas atrás, pero que aún operan en el imaginario de lo flamenco. De modo que, en el presente capítulo se busca revisar algunos de los planteamientos o definiciones que se han hecho del flamenco para observar que tal discurrir ha contribuido en la construcción de un prototipo de lo flamenco, muchas veces distante a lo que sucede en su materialidad, y que ensombrece parte sustancial de las propiedad intrínsecas del arte y la capacidad creadora de quienes lo practican. Asimismo, se indagará en la compleja dimensión que esta creación y consolidación de referentes ha tenido en el entendimiento del flamenco y en algunas de sus consecuencias.

¹⁵ Una tarea futura por realizar es la de analizar el horizonte de pensamiento de estas obras y reflexionar sobre su incidencia en la visión que se tiene del flamenco actualmente y en la manera de ejercerse. Un símil a lo que E. Said hace con los escritos orientalistas de Francia y Europa, para pensar en los posibles procesos de violencia epistémica y dominación que se ejercen desde la escritura y el trabajo académico.

1.1. Algunas definiciones.

Las definiciones dadas en diccionarios, tanto generales como especializados en música, permiten dar un primer acercamiento a los términos en que se piensa y se difunde el flamenco. En las siguientes líneas reseño algunos aspectos de tales escritos.

En principio, en la Real Academia de la Lengua Española se establece que el flamenco es una manifestación cultural de carácter popular andaluz con un importante vínculo hacia el pueblo gitano¹⁶. Además, en el mismo documento se proporciona una entrada afín: “cante flamenco”, con lo que refiere a un tipo de cante andaluz pero agitanado¹⁷. Otras fuentes ofrecen respuestas bajo los siguientes conceptos: baile, cante y música andaluz con influencia gitana¹⁸; la práctica del canto y baile gitano popular de Andalucía¹⁹; o como lo refiere el portal de la junta de Andalucía: una creación de diferentes legados que dejaron los deudos andaluces en el Sur de España, donde habían tenido vigencia las melodías salmódiales y el sistema musical judío, los modos jónico y frigio inspirados en el canto bizantino, los antiguos sistemas musicales hindúes, los cantos musulmanes y las canciones populares mozárabes, aunque también –se sostiene en este portal– hay quien atribuye la creación de este arte a los gitanos²⁰.

En lo que respecta a diccionarios especializados, el *Harvard* de música hace énfasis en los siguientes aspectos: es un género de música y danza con una fuerte asociación a los gitanos; se incorporan estilos de canto como el “jondo”, término que se suele aplicar a todo el repertorio en su conjunto; su danza se realiza con una postura erecta, golpes en los pies y chasqueos de dedos, así como acompañamiento de guitarra, mismo que destaca por sus rasgueos y pasajes virtuosísticos. El grupo de cantantes,

¹⁶ <http://dle.rae.es/?id=I2kiw28> [Recuperado en agosto de 2017].

¹⁷ <http://dle.rae.es/?id=7C2hcqG> [Recuperado en agosto de 2017].

¹⁸ Diccionario Salamanca de la lengua española, consultado en línea <http://fenix.cnice.mec.es/diccionario/> [Recuperado en agosto de 2017].

¹⁹ <http://www.wordreference.com/definicion/flamenco> [Recuperado en agosto de 2017].

²⁰ <http://www.andalucia.org/es/flamenco/historia-y-origenes-del-flamenco/> [Recuperado en agosto de 2017].

bailarines y guitarristas recibe el nombre de cuadro flamenco o “tablao”; en cuanto a sus elaboraciones vocales, suelen comenzar con melismas elaborados sobre la sílaba “ay” y presentan un carácter fuertemente improvisatorio, lo mismo que la danza; los cantantes no suelen acompañarse a sí mismos; gran parte de la música se vale del modo frigio²¹.

En otros tesauros, como el editado por Stanley Sadie, se señala la posibilidad de dividir el flamenco en dos grandes ramos: lo “jondo” y lo flamenco. Esta diferencia suele asociarse con la idea de que hay tipos de “cantes” o de formas del repertorio del género, que son más representativas o afines a un flamenco más “auténtico”²². De igual forma, muchas veces la idea de lo “jondo” se entiende como “solemnidad, primitivismo, profundidad y gran fuerza expresiva”²³ y lo flamenco más como una reminiscencia de estos aspectos, es decir, sin tanta carga emotiva. Asimismo, se establece en términos más genéricos que el flamenco es un cuerpo de cante, toque y baile, aunque se destaca la presencia gitana en la concreción del mismo y dejar ver cierta influencia del mundo hispanoamericano²⁴. Por su parte, Manuel Ríos Ruíz habla de este arte como una manera de cantar, bailar y tocar la guitarra, en donde Andalucía es una suerte de caldo de cultivo para tal expresión. Si bien los gitanos tienen un papel indiscutible –sostiene el autor–, Andalucía es un crisol que exige a los diferentes agentes que interactúan con dicha región un dar y ceder por igual²⁵.

Es evidente que las definiciones reseñadas anteriormente –de las cuales extraigo fragmentos– no pretenden ser exhaustivas. Por el contrario, abarcan, en distintos niveles, generalidades de la historia, desarrollo, características y significado del

²¹ “Flamenco” en Don Michael Randal (ed. 2009), *Diccionario Harvard de música*, Madrid, Alianza, p. 486.

²² Esta misma división también se expresa en términos de cante grande y cante chico. De hecho, en *The new grove dictionary of music and musicians* se ofrece una tabla en donde se clasifican los distintos “palos” del flamenco, además de que se muestra su origen, tanto en términos geográficos como de una supuesta adscripción étnica, así como si son “chicos” o “grandes”. Véase: “Flamenco” en Stanley Sadie (ed. 1980), *The new grove dictionary of music and musicians*, vol. 6, London, Macmillan Publisher, p. 628.

²³ Manuel Ríos Ruíz, “Cante jondo” en Emilio Casares Rodicio (dir. 1999), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 3, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, p. 79.

²⁴ “Flamenco” en Stanley Sadie (ed.), *The new grove dictionary...*, *Op. cit.*, p. 625-629.

²⁵ Manuel Ríos Ruíz, “Andalucía” en Emilio Casares Rodicio (dir.), *(DMEH)*, vol. 1, pp. 442-444.

flamenco. Es decir, constituyen una selección de elementos con los cuales identificarlo, de manera que forman parte del terreno discursivo de lo que esta expresión “es” y “no es”.

Llama la atención que el curso del flamenco en la actualidad reciba poca o nula atención en estas definiciones, cuestión que sin duda sería relevante comunicar en tanto que se trata de un arte vivo, cuyo desarrollo se ha ido diseminando y cobrando importancia en distintas partes del mundo desde mediados del siglo XX²⁶. Por el contrario, estas definiciones se concentran casi exclusivamente en hablar del flamenco en torno a su pasado, su posible origen y formas primarias, sin tener mayor vínculo con tiempos más actuales. Como ya se dijo, estas referencias no comprenden una dimensión compleja del asunto, sin embargo desde ellas es posible preguntarse en qué medida coadyuvan a percibir lo concerniente al flamenco de una sola manera, es decir, bajo una mirada que estrecha los significados posibles de esta expresión cultural.

Para empezar a discutir un poco con los referentes del flamenco situados arriba, vuelvo a lo extraído de la definición del diccionario *Harvard de la música*. Primera cuestión y no exclusiva del documento citado: la asociación del flamenco con los gitanos. El origen del flamenco es ampliamente discutido, no obstante suele haber reiteración, tanto en la oralidad como desde fuentes escritas, en explicar el tema en términos raciales.

Así, es frecuente encontrar en publicaciones –además de los diccionarios revisados con anterioridad–, que las raíces más ancestrales del flamenco se sitúan en la cultura

²⁶ Tan sólo por citar un par de ejemplos de la presencia del flamenco en otras partes del mundo: en la pestaña de discusiones de la entrada “flamenco” de Wikipedia, un usuario refiere que la exposición no puede darse por íntegra sin hacer referencia a la presencia del flamenco en Turquía, ya que al ser éste “espantosamente popular” en dicha región, merecería cuando menos una mención. Por otra parte, en una entrevista al agregado cultural de la embajada japonesa en España, se le pregunta por el creciente interés de su nación por el flamenco y contesta que no lo puede explicar pero que ya hay quien dice que hay más escuelas de flamenco en Japón que en España. Véase respectivamente: https://es.wikipedia.org/wiki/Discusión:Flamenco#Flamenco_en_Turqu.C3.ADa [Recuperado en agosto de 2017] y <http://www.expansion.com/2008/04/04/entorno/1108338.html> [Recuperado en agosto de 2017].

gitana. Esta afirmación ha sido discutida por varios autores, uno de ellos es el antropólogo William Washabaugh, quien, entre otras cosas, analiza los tipos de escritos generados respecto al flamenco. En éstos observa que suelen ser trabajos poco objetivos, con tendencia a ensanchar gustos personales y representar rivalidades étnicas y regionales. Además, asienta que estos escritos son mayormente realizados por gente cercana al flamenco producido en Andalucía, ya sean periodistas o los denominados flamencólogos, quienes han sentado las bases para denotar un ideal de “pureza” del flamenco, en cuyo centro se halla el elemento gitano²⁷.

Entre las publicaciones que han dejado una importante marca en la concepción del flamenco y la impronta gitana se encuentra *Mundo y formas del cante flamenco* (1971), coproducción entre el periodista Ricardo Molina y el “cantaor” Antonio Mairena, la cual establece una clasificación del flamenco, que si bien, acepta la influencia de otras culturas en su concreción además de la gitana, hace una distinción entre aquellos “cantes” o “palos” que son más flamencos, es decir, más auténticos, y otros de segundo orden. Aquellos considerados como los más puros son los creados por los que Mairena denomina gitanos-andaluces. En este sentido, José Andrés Anguita sostiene que la clasificación de Mairena y Molina es una de las que más ha impactado la concepción del flamenco, tanto interna como externamente, sin dejar de ser profundamente racista, toda vez que anula el complejo crisol cultural bajo el cual germinó²⁸.

Por su parte, el filólogo José Luis Navarro García expone que, si bien la aportación gitana al flamenco ha recibido la mayor atención, también han sido consideradas – aunque con menor énfasis– la árabe, judía y cristiana. Asimismo, hay otros elementos culturales, sociales y económicos igual de significativos que han quedado totalmente relegados, como la importante influencia que los esclavos de origen africano tuvieron

²⁷ William Washabaugh, *Flamenco. Pasión, política y cultura popular* (1996), Barcelona, Paidós, 2005, p. 22.

²⁸ José Andrés Anguita Peragón (2009), *Un paseo amable por el mundo del flamenco*, Granada, Editorial Octaedro, p. 16.

en la configuración de España²⁹. En el mismo sentido, debe pensarse en los aportes que América tuvo para el flamenco, basta recordar el nutrido abanico de estilos musicales y dancísticos conocidos como “de ida y vuelta” que se sumaron a las formas del flamenco³⁰, para dejar asentada la importancia que las culturas de América Latina tienen para esta expresión. Dicho lo anterior, puede repensarse la preeminencia por asociar al flamenco con lo gitano, pues tal asociación obedece también a ficciones e imágenes imputadas tanto por voces específicas, como desde contextos y situaciones políticas concretas.

Otro aspecto que señala el diccionario Harvard: el repertorio del flamenco incorpora estilos de canto como el “jondo”, término que se suele aplicar al repertorio en su conjunto. El flamenco está compuesto por una extensa cantidad de formas o subgéneros, denominados como “palos”. En el afán de darles una sistematización se han generado distintos tipos de clasificaciones, en cada una de las cuales se ponen al centro diferentes aspectos, se valorizan ciertas cuestiones por encima de otras, de entre las que pueden ubicarse aspectos como la antigüedad, el contexto en el que se usa, el ritmo, el compás o la región de donde procede el “palo”.

José Anguita analiza algunas de las clasificaciones más socorridas y encuentra que de las primeras en elaborarse, con mayor influencia en el entendimiento del flamenco, son las que segmentan los “palos” según una idea de pureza y un consiguiente vínculo con lo gitano. Circunscritas al mismo entendimiento, se encuentran aquellas que dividen los “palos” en dos grandes categorías: cantes grandes y cantes chicos; la división hecha por Mairena vista anteriormente: gitano-andalúz y flamenco; y otra que ha tenido gran influencia: jondos, flamencos y aflamencados. En esta última, lo jondo queda asociado a lo puro, a la idea de lo original y lo no contaminado, y otra vez a un supuesto origen gitano del flamenco. Las categorizaciones –dice Anguita– han tendido a confundir, desorientar e infundir tintes segregacionistas entre los

²⁹ Véase: José Luis Navarro (1990), *Semillas de ébano: el elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*, Sevilla, Portada editorial.

³⁰ Entre éstas se encuentran: guajiras, colombianas, rumbas, vidalitas y milongas.

aficionados y aquellos que se interesan por el flamenco³¹. Bajo este panorama, situar el repertorio en su conjunto, como lo “jondo”, también tiende a desvirtuar la riqueza de todos los “palos” y a ocultar su extenso número que, además, por sí mismos representan todo un mundo de significados y horizontes³².

En cuanto al aspecto del acompañamiento de guitarra que explica el citado diccionario estadounidense, señala que destaca por sus rasgueos y sus pasajes virtuosísticos. Efectivamente, parte sustancial de la guitarra flamenca es el rasgueo, pero también existen otros recursos muy socorridos en la ejecución de la música como la alzapúa, arpegios, trémolos (de cinco y seis notas), pulsaciones con pulgar, golpes en la caja – tanto en la parte superior como inferior de la boca–, escalas con técnica de “apoyando” o los ligados. De igual forma, es sustancial tomar en cuenta que existe una gran variedad de rasgueos: no hay una sola forma para la denominación “rasgueo”. Entre esta diversidad pueden citarse los ejecutados con uno, dos, o hasta cuatro dedos; el rasgueo denominado como “abanico”, mismo que tiene varias formas de ejecutarse; o los rasgueos con el dedo pulgar. La combinación de éstos ofrece prácticamente una infinidad de variantes rítmicas que mucho tendrán que ver con el estilo personal del músico al interpretar los distintos “palos” del flamenco.

Respecto a la idea de que esta música contiene pasajes virtuosísticos, es interesante señalar que ha habido guitarristas que no desarrollan propiamente un virtuosismo en el instrumento, entendiéndose por esto un perfeccionamiento técnico relacionado con la motricidad fina, y que sin embargo han dejado un legado fundamental en la música flamenca³³. Esto se explica a razón de que la valoración estética no se encuentra dada

³¹ José Andrés Anguita Peragón, *Un paseo amable por el mundo del flamenco*, *Op. cit.*, pp. 15-18.

³² En la publicación *Guía del flamenco de Andalucía* se encuentra un glosario de los “palos” del flamenco en donde se describen 75. Asimismo, el documento incluye dos discos con un total de 105 grabaciones de “palos” diferentes. Véase: Manuel Macías (coordinador, 2002), *Guía del flamenco de Andalucía*, Málaga, Junta de Andalucía.

³³ Un ejemplo es el guitarrista Manuel Moreno Junquera (Jerez, 1956-2011), más conocido como Moraíto Chico, a quien se le recuerda como uno de los representantes más destacados del llamado “toque jerezano”, un estilo de tocar propio de la provincia de Jerez, Andalucía, caracterizado por la forma en que se utiliza el ritmo. Moraíto, contrario a otros guitarristas recordados por su técnica de mano derecha o sus vertiginosos picados (escalas) –como sería el caso de Paco de Lucía, Vicente Amigo, entre otros–, nunca figuró en los más importantes concursos de guitarra flamenca solista –como el

propiamente por lo técnico, sino por otros factores que en la jerga del flamenco se establecen como “tener compás”, “aire”, “pellizco”. Es decir, hay otras lógicas valorativas que tienen que ver con el manejo del código inherente al flamenco, con sus claves comunicativas, lo cual dista de relacionarse en estrecho con las capacidades técnicas del músico, “bailaor” o “cantaor”.

Finalmente, dice el diccionario Harvard: los cantantes no suelen acompañarse a sí mismos. Norberto Torres, quien ha hecho estudios en extenso de la historia de la guitarra flamenca, advierte que hay una etapa, casi anónima, en la segunda mitad del siglo XIX en la que el guitarrista aparece sobre todo como cantaor/guitarrista para acompañar los bailes y es más tarde cuando aparecen dichas figuras por separado³⁴.

No obstante, la vigencia de que los cantantes de flamenco se acompañen a sí mismos sigue presente. Basta recordar la grabación del “cantaor” gaditano José Monge Cruz, conocido como Camarón de la Isla, en donde él mismo se acompaña un fandango, una soleá y una siguiriya³⁵. Asimismo, dentro de la comunidad flamenca de México, en trabajos escénicos y fuera de ellos, se puede ver a Adrián Juárez, Ricardo Humberto Sánchez o Juan Manuel Ramírez, por mencionar algunos, tocando la guitarra y cantando simultáneamente. En otros referentes, el cantante de pop Alejandro Sanz, de origen madrileño, suele introducir un pequeño momento flamenco en sus conciertos, en donde él mismo toca y canta por bulerías. En este sentido, conviene pensar en qué ámbito se piensa la imagen de un “cantaor” o guitarrista, si es en el contexto de un espectáculo, de un promocional con fines turísticos, en la grabación de un disco; u

Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba-, ni tuvo una importante trayectoria como guitarrista solista. Sin embargo, el sentido rítmico que podía aportar como acompañante de cantaores lo distingue como uno de los actores más representativos de la guitarra flamenca. Tras su muerte, el periódico español *El país* lo recordó de la siguiente manera: “muy admirado por su sabiduría acompañando al cante, que sabía escuchar y responder sin hacer grandes alardes técnicos pero con una gran sonoridad y sensibilidad”. Véase: Ángeles Castellano, “Fallece el guitarrista flamenco Moraíto Chico” *El país*, España, 10 de agosto de 2011. http://cultura.elpais.com/cultura/2011/08/10/actualidad/1312927201_850215.html [Recuperado en agosto de 2017].

³⁴ Norberto Torres (2005), *Historia de la guitarra flamenca. El surco, el ritmo y el compás*, España, Almuzara, p. 17.

³⁵ *Camarón. Antología inédita* (2000), Universal Music Spain, tracks 3-5.

otros contextos más íntimos, familiares o de fiesta en que los límites entre una especialidad y otra son más difusos.

No pretendo invalidar lo expuesto en los diccionarios referenciados u otras tesis recabadas. Me interesa resaltar el carácter arbitrario y subjetivo de los referentes dados al flamenco y comenzar a ensanchar los posibles horizontes de entendimiento de lo que esta expresión cultural puede significar. Tal y como se argumentará en este documento, pretender abrir el horizonte de una cultura anticipando límites precisos de sus diferentes actores y formas de expresión, obstaculiza su entendimiento más profundo, con lo que lejos de advertir su complejidad se establecen parámetros estrechos y unívocos para entrar en relación con ésta. Por tanto, considero que resulta pertinente tratar de ampliar la perspectiva desde donde se aborda esta otredad y generar otros referentes para aproximarse a la misma, pues, como señala Edward Said, cuando las premisas vinculadas con el estereotipo se le presentan a un receptor no familiarizado, éste se ve orillado a aceptar las codificaciones preestablecidas³⁶.

1.2. El flamenco como estereotipo.

De acuerdo con los planteamientos de Homi Bhabha, los estereotipos son una forma de conocimiento e identificación del otro ubicada entre lo ya conocido y algo que debe ser repetido incesantemente. Son un modo de representación de la otredad, en la cual hay una limitación y contención del sujeto, y en que tales representaciones son consideradas como una realidad. Siguiendo al mismo autor, en lo estereotípico hay una noción de fijeza en la construcción de la otredad, muy característica del discurso colonial³⁷, donde los atributos adjudicados a lo *otro* no son una falsa representación de una realidad dada, sino una simplificación en que esa realidad se percibe de forma detenida, fija y se niega la diferencia³⁸, una suerte de fantasía donde se manifiesta el deseo de un origen puro que siempre es amenazado por su división³⁹.

³⁶ Edward Said, *Orientalismo*, *Op. cit.*, p. 103.

³⁷ Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura* (1994), Buenos Aires, Manantial, 2002, pp. 91, 93.

³⁸ Precisamente es esta negación de la diferencia una imputación propia del sujeto colonial, en donde la posibilidad de diferencia sería un agente importante para liberar al significante de las fijaciones

De igual manera, Edward Said plantea que si bien en el horizonte estereotípico las ideas respecto a lo otro tienen correspondencia con una realidad determinada, la lectura que se hace de éstas se cimienta desde una configuración de poder que propicia un tipo de lenguaje, pensamientos, visiones, imágenes y una atribución de esencia inmutable o de abstracción ideal de una realidad⁴⁰.

Ante ello, el estereotipo funciona como una articulación estratégica de coordenadas de conocimiento donde los sujetos son puestos en una relación de poder y reconocimiento asimétrica⁴¹. De ahí que se extienda una visión inmóvil de lo “otro”, toda vez que se da un proceso de desplazamiento y enmascaramiento de esa otredad. Dicho en términos de Said, el estereotipo desempeña la función de un lente o filtro con que mirar y aproximarnos al otro. Un antejo con el que se obstaculiza la posibilidad de tener una mirada más extensa e íntegra de la otredad⁴².

El estereotipo, pues, es una estructura de pensamiento y de concepción del otro, una relación que se da tanto en la dimensión abstracta como en la material. Llegados a este punto cabe interrogar si cuando pensamos en flamenco, o nos aproximamos a él, lo hacemos desde una codificación que poco atiende a su realidad. O sea, hasta qué punto las nociones de una expresión cultural determinada –en este caso, del flamenco– operan mediante estereotipos.

Desde mi punto de vista, es de suma importancia ahondar en el tema, pues mediante su reflexión y análisis será factible –y de mayor eficacia– mostrar las contradicciones y arbitrariedades existentes en las fronteras trazadas por el estereotipo, y cuestionarlas. Esto, con el fin de ensanchar las fronteras con que nos aproximamos al otro; hacerlo supone –o por lo menos tengo convicción en ello–, un ejercicio de autodeterminación

tipológicas, ideológicas, de dominación racial y cultural. Véase: Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura*, *Op. cit.*, p. 100.

³⁹ Homi K. Bhabha, *Ídem*.

⁴⁰ Edward Said, *Orientalismo*, *Op. cit.*, pp. 24-28.

⁴¹ Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura*, *Op. cit.*, pp. 97, 99.

⁴² Edward Said, *Orientalismo*, *Op. cit.*, pp. 26, 59, 92.

y libertad, lo mismo que un paso para el derrumbe de los imaginarios y relaciones asimétricas propiciadas por el horizonte estereotípico.

Como previamente se estableció, los estereotipos no son entidades abstractas, sino que cobran materialidad en la relación con la otredad. Para constatar tal planteamiento realicé un pequeño ejercicio con un grupo de estudiantes de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) inscritos en la licenciatura de Arte y patrimonio cultural⁴³. Ante la pregunta de si conocían o sabían algo del flamenco, todos contestaron afirmativamente. Seguido de esto les pedí que listaran lo que supieran, o palabras que asociaran a dicha expresión.

En buena medida, las respuestas se centraron en los siguientes aspectos: es una danza o en su defecto siempre está presente la danza, mayormente este baile es realizado por mujeres en una combinación de firmeza, sensualidad, altivez y postura erguida. La presencia del zapateado fue reiterada, lo mismo que los movimientos de brazos y manos. Hubo quienes describieron el vestuario e indicaron que consiste en faldas amplias con la parte del torso pegada al cuerpo. La asociación a España también estuvo presente, al igual que su definición como una práctica de los gitanos y situarlo como cante jondo. En cuanto a su instrumentación se habló de que lleva guitarra y castañuelas.

A través del ejercicio pude observar cómo es representado el flamenco, a la vez que contenido en las respuestas de los participantes. Un dato a destacar fue el hecho de que ninguno había visto o escuchado propiamente flamenco. Las respuestas recabadas, lejos de ser un caso aislado las he encontrado en diversos sitios, y a ellas se suman otras más como la expresión “olé”, las palmas (generalmente mencionadas como “los aplausos”), las peinetas del cabello o los rasgueos de la guitarra. También se le asocia a un ambiente taurino, y casi por regla general surge el prototipo de una gitana o andaluza con vestido de lunares y volantes. De todo esto, he de decir que yo

⁴³ Este ejercicio fue realizado el 3 de noviembre de 2016, en el plantel Tezonco de la citada universidad. Participaron 16 estudiantes.

mismo antes de relacionarme más estrechamente con el flamenco tenía imágenes bastante afines a tales ideas.

Resumiendo, la categoría flamenco presupone que coincide con algo en particular, ya sea un tipo de sonoridad, movimiento, región geográfica, vestimenta o personas específicas. Esta reiteración en las significaciones que se tienen del flamenco, remite a lo que Homi Bhabha apunta como característico del estereotipo: repetición incesante, que se comporta como una especie de conocimiento común el cual es a su vez una demanda⁴⁴, un deber ser, un coincidir con el imaginario imputado por el estereotipo⁴⁵. Pero, ¿de dónde provienen estos imaginarios?

Como ya se ha visto, un momento de la propagación del imaginario del flamenco proviene de ciertas fuentes escritas, es decir, del ideario que han dejado algunos literatos, académicos y los denominados flamencólogos. No obstante, otros medios como el cine y la televisión impactan decisivamente en el reforzamiento y propagación de los estereotipos, además de que contribuyen a generar moldes cada vez más estandarizados⁴⁶. Un ejemplo es la serie televisiva *Rito y geografía del cante*, mediante la cual se impulsó y difundió una idea muy concreta de lo que es o deber ser el flamenco. William Washabaugh analiza que la transmisión de este programa entre 1971 y 1973 por Radio y Televisión Española, se dio en un contexto muy específico: el de la España de Franco (1939-1975). En medio de esta situación histórica es que se hace una lectura del flamenco y una consiguiente difusión mediante los videos.

Washabaugh ve en el franquismo un punto medular en la historia del flamenco y su representación, pues fue en ese periodo que el folclor se tomó como un baluarte

⁴⁴ Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura*, *Op. cit.*, p. 103.

⁴⁵ Dicha caracterización del estereotipo la he podido observar y experimentar cuando he participado como guitarrista en compañías de flamenco. En varias ocasiones, el público se ha acercado a preguntar si somos españoles. Ante la respuesta negativa y hacerles ver que somos de nacionalidad mexicana suelen indagar si hemos vivido, estudiado o viajado a España. Hay un extrañamiento de que alguien sin ser español pueda desenvolverse en el ámbito del flamenco. En cuanto la respuesta es afirmativa a que alguno ha tenido contacto directo con España, hay una satisfacción y finalmente una tranquilidad en la persona. Incluso, en alguna ocasión un "bailaor" confesó que su abuelo era español y de inmediato la persona con quien conversaba exclamó – ¡ah, con razón!

⁴⁶ Edward W. Said, *Orientalismo*, *Op. cit.*, p. 52.

mediante el cual se pretendía mostrar a la nación española como un conjunto de diversidades culturales místicamente unificado. Operación en la que más que atender a la diversidad de las culturas, se dio un proceso de conversión de objetos de museo, esto es, se generó una cosificación y exotización de las culturas, en la cual germinó una predilección y favorecimiento hacia el flamenco⁴⁸. Así, el flamenco se circunscribió en una configuración muy particular en donde se planteaba la pureza de este arte, y al andaluz o gitano practicante se le encasillaba en parámetros específicos que tenían –y tienen– que ver con su vestimenta, carácter, comportamiento e incluso vicios. De tal suerte que, en los capítulos de *Rito y geografía del cante* se observan montajes que suelen simular escenas de la cotidianidad andaluza o gitana en donde se hallan preservadas de manera intacta las costumbres de esta sociedad⁴⁹.

William Washabaugh también se ha referido a las implicaciones que lo estereotípico tiene en el caso específico de la música flamenca. En ésta –dice el autor– priva una expectativa general: la de ver y/o escuchar el estilo gitano característico, con voces rudas y rasgueos de guitarra, palmas, castañuelas y jaleos. Ante ello se pregunta ¿es esto el flamenco o nos encontramos ante una especie de reclamo publicitario?⁵⁰ Además de la influencia del régimen franquista en la construcción de la idea de un flamenco unívoco y estático, Washabaugh advierte el papel que han tenido las empresas discográficas en la difusión de ese ideal. Así, observa que las primeras grabaciones con fines propiamente comerciales fueron realizadas por sellos de origen francés y estadounidense, en donde se daba la impresión de que este arte pertenecía a un tiempo antiguo, como si ya no existiera en el presente⁵¹.

Retomando a Homi Bhabha, en el estereotipo se halla un deseo imposible de un origen puro, el cual sólo puede existir mediante una puesta en escena⁵². Esto es, que lo

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 81.

⁴⁹ Puede verse un capítulo de la serie *Rito y geografía del cante* en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=nqbs_ppX80E&list=PL22AD092B6BA4DB31&index=10 [Recuperado en agosto de 20017].

⁵⁰ William Washabaugh, *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*, *Op. cit.*, p. 111.

⁵¹ *Ibíd.*, p. 98.

⁵² Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura*, *Op. cit.*, p. 107.

articulado por el estereotipo no atiende propiamente a una realidad determinada y tiene fuertes contrastes con los modos de existencia de la entidad observada. De tal manera, *Rito y geografía del cante* y las grabaciones de flamenco que bosqueja Washabaug, pueden pensarse como una fantasía de lo flamenco, en donde se reitera cierto tipo de imágenes, ideas y sonoridades, las cuales no necesariamente empatan con la realidad de esta expresión, y cuando mucho coincidirán con algunos de sus elementos. Es decir, aunque contiene elementos reales, también hay muchos más bien ficticios.

En el caso de México, un momento importante de la difusión del estereotipo del flamenco surgió durante la llamada época de oro del cine mexicano, en cuyo periodo se produjo una gran cantidad de películas de ambiente taurino en que era recurrente reproducir varios de los imaginarios de lo flamenco y lo español. Basta mirar algunos de los carteles publicitarios de los filmes, para constatarlo. Asimismo, y aunque pocas veces es considerada la presencia en cabarets, centros nocturnos, teatros de revista e intermedios del cine o previo al inicio del filme, había una cantidad considerable de artistas de flamenco presentándose⁵³. En muchas ocasiones, las presentaciones se empataban con lo más esperado del flamenco o se reproducía lo que se presentaba en las películas de la época. De igual forma, publicaciones como el *Cancionero Picot* contribuyeron a reiterar estas imágenes. El cancionero, que tuvo una amplia difusión y aceptación en el país, tuvo en algunas de sus ediciones secciones dedicadas a la canción española y reproducía en sus páginas ilustraciones de “bailaoras” o de “escenas flamencas”⁵⁴.

⁵³ Básicamente todos ellos provenientes de España y en condiciones de transtierro.

⁵⁴ Véase: *Cancionero Picot*. Edición de Lujo (1954), Ciudad de México, Editorial Eduardo, pp. 25-43. Y *Cancionero Picot*. Edición de lujo (1955), Ciudad de México, Publicidad Cabal, pp. 14-16.



CANCIONES ESPAÑOLAS

La España morena va en tus ojos fieros,
con sus frescas risas y con sus pesares,
y con la fragancia de sus limoneros,
y con la tristeza de sus soleares.

La locatantarría que hay en tus panderos,
las finas mantillas y los alamares;
el gesto bizarro de sus bandoleros,
y la tierra parda con sus olivares.

La risa y el llanto, la sangre en la arena...
• Igual que Valencia, jugando entre flores,
Sevilla, cantando sus coplas de pena.

¡Tal vas, entre juegos de vivos colores,
como si la Virgen de la Macarena
fuera entre las capas de los lidiadores!

ALFONSO CAMIN



Cancionero Picot. Edición de lujo (1955).



Cartel de la película
Los amores de un torero (1945).



Cartel promocional de la película
Los amores de un torero (1945).

Es importante señalar que la circulación de imágenes asociadas con el flamenco no es exclusiva de épocas pasadas, puesto que continúan reproduciéndose y generándose desde distintos lugares, hasta nuestros días. Por ejemplo, en la serie de dibujos animados *Garfield y sus amigos* puede verse en uno de sus capítulos al personaje central bailando flamenco⁵⁵, secuencia en donde levanta los brazos, zapatea y toca castañuelas. Más recientemente, en la serie *The big bang theory*, el actor Jim Parson realiza una escena en que igualmente baila flamenco⁵⁶ y, nuevamente, destacan las posturas con un brazo alzado y la presencia del sonido de castañuelas. Las referencias son múltiples; no pretendo ser exhaustivo, sino mostrar la presencia del estereotipo como un hecho constante, y que sus referentes se mantienen pese al tiempo y la distancia geográfica respecto a España.



Garfield y sus amigos, temporada 1, capítulo 8, 1988.



The big bang theory, temporada 10, capítulo 8, 2016.

⁵⁵ *Garfield y sus amigos*, temporada 1, capítulo 8, 1988.

⁵⁶ *The big bang theory*, temporada 10, capítulo 8, 2016.

1.3. La globalidad del flamenco y sus implicaciones.

El estereotipo, en tanto que denota *fijeza*, tiene perdurabilidad temporal y espacial. Razón por la que ha de tratarse con atención el entendimiento bajo el cual se da la reproducción y diseminación del flamenco, tanto en España como en otros lugares, particularmente considerando que desde hace más de una década, ha cobrado un auge sin precedentes en muchos países.

Ante el contexto extensivo, se han vertido distintos intentos por argumentar o explicar esta situación y sus implicaciones. Entre estas voces se encuentra la del antropólogo español Manuel Lorente Rivas, quien considera que el flamenco se ha convertido en un fenómeno amplio que va más allá de una región o una cultura específica. Aunque, Lorente considera que la expresión ha dejado de pertenecer a una exclusiva identidad local –la de Andalucía–, y se ha transformado en un elemento más universal que concierne a las propias sociedades de recepción, también ve en este proceso la liberación del flamenco de un gitanismo romántico, cuestión que ha repercutido en la descolonización de un imaginario que caía en una estereotipación radical⁵⁷.

En México, el investigador del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza (CENIDID) Jorge Gómez González, explica que el flamenco (refiriendo la danza) ha tendido a *desterritorializarse*. A pesar de seguir siendo un símbolo español, ya no es propiamente de España: la referencia a la península se da sólo en cuanto a denominación de origen y ya no en el sentido de propiedad enlazada con una identificación local. Con esto, adquiere un carácter híbrido y de globalidad, esta última también propiciada por la condición mediática actual; es decir, que los

⁵⁷ Manuel Lorente Rivas y José Antonio González (2004), "Transculturaciones flamencas. Varia inflexiva" en *TRANS-Revista Transcultural de Música*, No. 8. Consultado en <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/197/transculturaciones-flamencas-varia-inflexiva> [Recuperado en agosto de 2017].

medios de comunicación actuales, como la internet, le confieren parte importante de su carácter global⁵⁸.

Habría que añadir que los procesos asociados a la pérdida de la relación más orgánica entre una cultura y su territorio geográfico y social, también implican cambios, transformaciones, adaptaciones, flexibilizaciones y resistencias de los bienes, símbolos e imaginarios de esa cultura. Derivado de lo anterior, al tiempo que se encarna una suerte de relocalización territorial, también hay un desprendimiento de varias de sus características locales, con lo que a las producciones antiguas de esa cultura se le sumarán otras, adoptando así nuevos matices en su lenguaje⁵⁹.

Sin pretender desestimar las propuestas señaladas anteriormente, y de las que sólo he traído aspectos más bien escuetos, en este tipo de trabajos y argumentaciones, suelen estar en el centro ideas como globalidad, hibridez, desterritorialización o transculturalidad, conceptos que en mi opinión representan diferentes riesgos, los cuales muchas veces quedan obviados o quizá olvidados. Así, se enuncia del flamenco su carácter universal, global, desterritorializado, híbrido, de bien inmaterial de la humanidad, su apertura de fronteras, la no exclusiva pertenencia al andaluz o a España, su internacionalidad o la posibilidad de acceder a éste desde cualquier ordenador en línea; sin embargo, en ello no necesariamente quedan exteriorizadas las contradicciones que también albergan estas ideas. De entrada, habría que detenerse a reflexionar cómo opera dentro de todas éstas el horizonte estereotípico.

Desde mi perspectiva, los procesos globales del flamenco se han orientado más a la reproducción del estereotipo, que a su disgregación. Razón por la cual no comparto el optimismo de Lorente Rivas cuando señala que el flamenco, al convertirse en algo más universal, se despoja de su imaginario estereotípico. Asimismo, por lo que he podido observar en cuanto a la idea del flamenco en México, la asociación hacia el “gitanismo

⁵⁸ Jorge Gómez González (2011), *Flamenco global*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, p. 51.

⁵⁹ Núria Vilanova (2009), “Desterritorialización” en Mónica Szurmuk y Robert Mckee (coordinadores), *Diccionario de Estudios Culturales*, Ciudad de México, Instituto Mora / S. XXI, México, pp. 80-81.

romántico” que señala Rivas, sigue muy presente. Por lo menos la liberación de que habla, en México no ha procedido. Resulta preocupante que tras este tipo de exposiciones puedan quedar ocultos factores con diversas tensiones que cobran materialidad en las personas que vivifican esta expresión, sea cual sea su nacionalidad o adscripción cultural.

Respecto a la divulgación del flamenco por el mundo, habría que tener presente que un momento importante de esta propagación se dio en el marco del franquismo y la Segunda Guerra Mundial. Hay noticias y testimonios de artistas flamencos que, en calidad de exilio o refugio, se vieron forzados a abandonar sus localidades, y muchos de ellos terminaron por residir, por ejemplo, en nuestro país⁶⁰. Con esta alusión, lo que se pretende advertir es que al pensar en la propagación del flamenco, conviene reparar en que éste también ha atravesado por un sinnúmero de procesos adversos, como violencia, rechazo o segregación. Aunque, efectivamente, han existido procesos en los que el flamenco ha sido acogido por otras culturas de manera propositiva, su interacción con éstas ha propiciado distintos niveles de apropiaciones y resignificaciones, tal como fue en el caso de México, tema que se tocará más adelante.

Otra cuestión importante de señalar, es la de hablar en términos de la existencia de un flamenco global, en donde en un enunciado de esta naturaleza, posiblemente no quede aclarado la multiplicidad de horizontes que alberga el flamenco. Cabría preguntarnos a qué se refiere esto, es decir, qué tipo de flamenco o en qué se piensa o imagina cuando se hace referencia a que dicha expresión cultural está desbordada más allá de las fronteras ibéricas. En este punto, es importante considerar que eso local dispersado y globalizado, tiene múltiples núcleos de producción. De modo que, así como hubo flamenco diseminado en condiciones de exilio, también lo hubo que

⁶⁰ Consuelo Carredano, refiriéndose al exilio español republicano en México, ha asentado que “en aquel enorme contingente de transterrados se ubica un grupo numeroso –más de lo que suele creerse- de músicos de todas las especialidades [...] Al lado de las [más conocidas] personalidades están, pues, los músicos de las orquestas sinfónicas y populares, los arreglistas y compositores de música de cine y los músicos de radio, los organistas de las iglesias y los directores de coro; los maestros de música de escuelas, los cantaores y guitarristas flamencos...”. Véase: Consuelo Carredano (2010), “Acordes electivos: la música en México y el exilio español” en Aurelio Tello (coordinador), *La música en México. Panorama del siglo XX*, Ciudad de México, FCE / CONACULTA, pp. 551, 559.

funcionó a modo de propaganda a favor de un régimen que generó el transtierro de otros. En esto ya tendríamos dos sesgos para lo flamenco, dos maneras de entenderlo, de hacerlo funcionar en entornos diferentes. Esto sin mencionar las sin fin de variantes que puede haber de un solo “palo” en una misma provincia de Andalucía o entre una y otra región.

Como ejemplo de lo anterior: un “palo” del flamenco son los Fandangos, de los cuales hay una extensa variedad. De hecho, alguna vez escuché decir a un artista flamenco de España⁶¹ que en la provincia de Huelva, hay tantos tipos de fandangos como número de casas. Algunas de las variantes que albergan los Fandangos son: Fandangos de Huelva, Fandangos de Lucena, Fandangos de Santa Eulalia, Fandangos Rocieros, Fandangos Extremeños, Fandangos de El Cerro, Fandangos de Almería, Fandangos de Granada; tan sólo por aludir a aquellos característicos de una región específica (conocidos como de tipo comarcal), sin mencionar los llamados de creación personal, es decir, compuestos por los propios artistas. Todas estas variantes son fandangos, pertenecen al mismo *palo* pero entendidos, vivificados, interpretados, activados, desde distintos horizontes. Por tanto, cuando se habla del flamenco emergido de España, salido de sus fronteras, nos enfrentamos a una multiplicidad de entendimientos de lo flamenco que complejizan aún más enunciar su globalidad. Cabría entonces hacerse preguntas como ¿todo el flamenco es global? ¿Qué aspectos se han globalizado? ¿Hay acaso un flamenco más global que otro? ¿Se ha privilegiado alguna vertiente de éste? ¿Es el estereotipo el que se ha globalizado?

En la extensión del flamenco “al mundo”, en sus procesos de globalidad, quedan albergadas cuestiones que no siempre son evidentes, explícitas; pues muchas veces, cuando se le piensa se tiende a reducirlo, a encasillarlo en expresiones pasivas, de poca movilidad que no vislumbran sus extensas posibilidades, dicho de otro modo, se moviliza el estereotipo. El hecho de que se disemine por televisión, internet y que no tenga sólo referencia a Andalucía, no significa que se dé en una relación de simetría, sino que podemos estar sencillamente ante la reproducción del horizonte

⁶¹ Al guitarrista jerezano Gerardo Núñez.

estereotípico de manera masiva, sin comprender o ver a la sociedad y sujetos que lo producen y lo que para ellos significa.

1.4. El estilo del flamenco.

Más allá de detenernos a pensar en los aspectos que se globalizan o no de esta expresión, sin lugar a dudas, en las distintas variantes, modos, configuraciones, entendimientos, ideologías o posturas bajo los que se da, hay ciertas constantes. Una serie de rasgos inherentes a la expresión flamenca le den coherencia y la estructuran de tal forma que cuando se muestre se puede reconocer como tal. De entrada, y regresando a la idea de los estereotipos, esto puede hacer pensar que las reiteraciones más divulgadas o reconocibles, tan sólo muestran pequeños fragmentos de su estructura intrínseca. Pero, entonces, si el horizonte estereotípico consta de una selección de las formas posibles del flamenco ¿qué otras tantas son posibles?

Adentrarse a explicar las posibilidades interpretativas que tiene el flamenco, nos lleva a la pregunta misma ¿qué es el flamenco? Es decir, preguntarnos ¿qué elementos componen al flamenco, le dan forma y lo estructuran de cierta manera que le dan su singularidad y lo hacen reconocible? ¿Qué es eso que se baila y se escucha cuando este arte sucede? Estas preguntas no tienen respuesta unívoca ni fácil. Por el contrario, van adquiriendo matices según el contexto bajo el cual se quieran responder. Por ejemplo, no es lo mismo tratar de atender a la pregunta por el significado del flamenco en el contexto de una familia de Jerez, Andalucía, la cual por generaciones a practicado dicho arte en el seno de su cotidianidad; que responder a la misma pregunta desde la situación de un estudiante de flamenco en una academia de danza flamenca en México.

Para los fines de este trabajo, me interesa llevar esta extensa discusión al contexto mexicano, dado el evidente hecho de que es desde este lugar que emanan las reflexiones y premisas de la presente investigación. Esto lleva a hacer una primer distinción contextual, es decir, distinguir entre un flamenco que se da, digamos, de forma endógena, o sea, desde un seno cotidiano, familiar, y desde un estado de

pertenencia cultural orgánica; y otro más bien exógeno, que se aprende extra familiarmente, fuera de una rutina ligada a la vida cotidiana, que se tiene que buscar para aprenderlo. Es decir, que la expresión no está en contacto continuo con el individuo, ni introyectada desde temprana edad, ni forma parte de su cultura primaria. Antes de continuar, hago explícito que ello no debe de entenderse en el sentido de que una tendrá mejores resultados que otra, ni mucho menos que una y otro son más auténticas, veraces, etcétera. Lo que sí habría que distinguir, tal como lo analiza Corinne Frayssinet Savy, es que esta situación propicia contextos performáticos diferentes⁶².

Corinne Savi distingue dos formas de experiencia del flamenco: una familiar y otra profesional y con fines más bien escénicos. Esta segunda vertiente se desprende de la primera, principalmente durante la segunda mitad del siglo XIX, cuando el flamenco se extrajo de la práctica familiar íntima y se llevó a otros espacios de representación. Fue en los llamados cafés cantantes –un tipo de lugar de ocio y bebida que proliferaron tanto en Andalucía como en Madrid– donde en buena medida germinó el sentido profesional y de apertura del flamenco a otros públicos. Así, de la mano de empresarios asiduos al flamenco y de fines tanto comerciales como turísticos, esta expresión comenzó a cobrar diversidad en cuanto a sus espacios y públicos, y por tanto a desarrollar otra vertiente más bien distante de las prácticas intimistas del seno familiar⁶³.

Con el auge de los cafés cantantes se desarrolló una serie de propuestas escénicas que más tarde darían paso a un conjunto de repertorios performáticos para el flamenco de corte escénico. Entre éstos destacan: demostraciones de danza de academias, cuadros flamencos, teatro flamenco, ballet flamenco, ópera flamenca, recitales de cante o de guitarra solista (a partir de 1950), formaciones instrumentales o grupos de flamenco, solos de danza, o una vena experimental inaugurada desde 1920 por el bailar Vicente

⁶² Corinne Frayssinet Savy (2008), “Le paradoxe de la performance flamenca: Une expérience sensible de l'intériorité portée à la scène”, *Cahiers D'ethnomusicologie*, 21, p. 68. Consultado en <http://www.jstor.org/stable/40240669>

⁶³ *Ibíd.*, pp. 71-72.

Escudero⁶⁴. En gran medida, es esta veta escénica del flamenco la mayormente conocida, misma que ha cobrado una gran vitalidad tanto en España como en muchos otros países.

Precisamente, es el contexto escénico el que priva en la práctica y experiencia flamenca desarrollada en México y que refleja el fonograma integrado a la presente investigación. Dicha situación no anula el hecho de que existan familias en el país, ya sea de descendientes de españoles o españoles radicados en México, que cultiven el arte en el sentido familiar. Sin embargo, además de ser contados los casos, también su práctica del flamenco suele llevarse al terreno de lo escénico⁶⁵. De tal modo que para responder a las preguntas anteriormente planteadas respecto a las características intrínsecas del flamenco, es preciso entender las posibles respuestas desde este horizonte, en donde el fin de hacer flamenco, generalmente, tiene su encauce en lo escénico.

El flamenco, ya sea el denominado como familiar o el escénico, supone una confluencia de rasgos mínimos para llevarse a cabo. Esto es, depende de un código y de reglas precisas, y que entre sus actores debe de coexistir un conocimiento común para poder llevar a cabo su práctica. De igual forma, ambos rubros se valen del carácter oral para la transmisión de sus sistemas propios de producción. Es decir, que su accionar no se encuentra fijado en la escritura y sus reglas, las cuales pueden no ser totalmente explícitas y, en muchos casos, escasamente verbalizadas, lo cual de ninguna manera significa que no haya un complejo sistema operando tras de estas manifestaciones. Así, muchas veces el flamenco se interpreta como meramente improvisatorio y espontáneo, sin tomar en cuenta que ese sentimiento de espontaneidad dado en el performance se circunscribe dentro de un código y de un conjunto de reglas.

No es objeto de esta investigación ofrecer una explicación detallada de los elementos del flamenco que dan cuenta de su código interno y de la manera en que éste funciona.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 74.

⁶⁵ Ejemplo de esto sería la familia que encabeza la bailaora Mercedes Amaya “La Winy”, sobrina de la importante bailaora española Carmen Amaya.

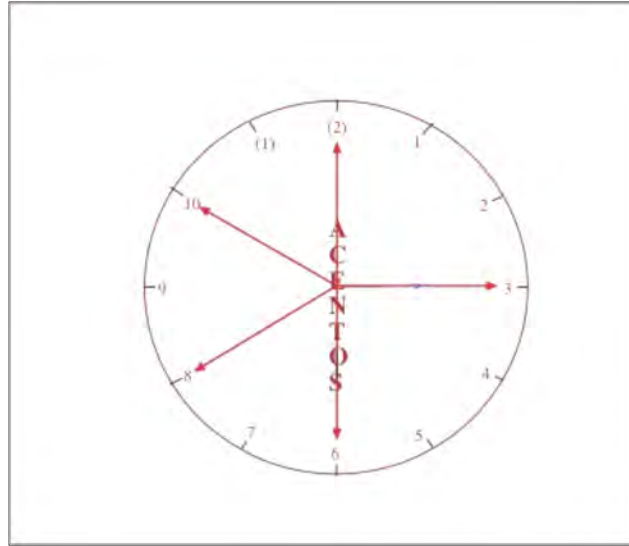
Baste con esbozar algunos elementos mínimos que considero medulares a fin de vislumbrar parte de la estructura y funcionamiento de esta cultura, sin entrar en un terreno demasiado técnico de su hacer.

1.4.1. El compás.

Uno de los elementos centrales para los hacedores del flamenco es el compás. En torno a este aspecto giran cuantiosos factores que van desde la comprensión técnica del flamenco, hasta generar validaciones estéticas y performáticas. El compás es la métrica sobre la que se realizan los diferentes estilos del flamenco, es decir, los “palos”. Es una suerte de ciclo rítmico –generalmente representado con un reloj– que puede tener distintas configuraciones temporales. Es decir, hay compases que tienen en sus ciclos cuatro, cinco, ocho o doce tiempos, los cuales a su vez tienen acentuaciones específicas. Valga enfatizar que este tipo compás no tiene un sentido de linealidad sino que, por el contrario, es totalmente cíclico. Es un precepto que no tiene correspondencia con la idea de compás de la tradición occidental. Por poner un ejemplo, en el flamenco no se habla de un compás de 4/4 o 6/8, sino se habla de compás de tangos, de alegrías, de siguiriya. Es decir, es un concepto polisémico que se interpreta contextualmente. Dicho entorno lo establecen los “palos”, de los que se hablará más adelante.

Para aclarar un poco más lo anterior, me referiré a un solo tipo de compás: el de doce tiempos. Esta particular forma de ritmo, tiene, además de las doce pulsaciones, una acentuación que le confiere una estructura particular:

> > > > >
 ||: 1 2 **3** 4 5 **6** 7 **8** 9 **10** 11 **12** :||



Representación de un compás de 12 tiempos

Se puede observar que las acentuaciones se encuentran en los tiempos tres, seis, ocho, diez y doce. También son puntos de encuentro y de inflexión en la estructura del flamenco. A partir de lo que sucede en relación con los acentos, es que los participantes de un performance de flamenco sabrán si se debe pasar a otra sección o no, si deben tocar con mayor intensidad, si se debe parar de tocar, si suben de velocidad o cambian de acorde. Concretamente, si un cantaor no empieza a cantar en el primer tiempo del compás, ya no se espera que intervenga en el resto de ese ciclo⁶⁶. Sin embargo, puede entrar o no en el siguiente, siempre y cuando se respete la regla de entrar en el marco del primer tiempo. Naturalmente esto tiene muchas excepciones pero es tan sólo por ilustrar cómo en el compás se van estructurando las intervenciones de los músicos o también los pasos y técnicas que se han de hacer durante el compás para lograr transmitir un mensaje claro a los integrantes del performance.

Tomando en cuenta lo anterior, se entiende que el compás sea un referente de validación. Entender la lógica interna de los compases y poder bailar, cantar o tocar de

⁶⁶ En el siguiente enlace puede aclarar un poco más lo expuesto aquí. Se trata de un tutorial donde se muestra la manera de acompañar el “cante” del “palo” soleá. Este es un ritmo que se encuentra en el compás de 12 tiempos del que se ha estado hablando. Aquí se ve con mayor claridad la función cíclica del compás. <https://www.youtube.com/watch?v=MPdZraWtS88> [Recuperado en agosto de 2017].

acuerdo con ellos, da origen a afirmar que alguien tiene o no compás. Esto es, que aunque se le pueda dar reconocimiento a alguien por su técnica en el zapateado, o por conocer muchas letras y formas del cante, o por tocar con mucha agilidad la guitarra, si no puede hacer las cosas “a compás”, todo lo anterior tiene poco sentido para el hacer del flamenco, ya que sin el dominio adecuado del compás, no se puede realizar una interacción eficaz entre los ejecutantes. Es a través de él que se establece un importante puente comunicativo a través del cual el flamenco detona su carácter colectivo.

1.4.2. Los “palos”.

Otro de los aspectos fundamentales del flamenco son los “palos”. Es mediante ellos que se organiza el carácter emocional, tonal y rítmico del flamenco. Los “palos” son las distintas formas o subgéneros del flamenco, y cada uno tiene propiedades intrínsecas. Así, con el solo hecho de nombrar el “palo” que se va a tocar, bailar o cantar, el intérprete debe tener todo un conocimiento *a priori* para poderlo llevar a cabo.

Con todo, también se debe tener noción de cómo se estructura coreográficamente el baile y qué recursos son los apropiados para implementar en cada uno de ellos. Por ejemplo, si un guitarrista va a acompañar el “palo” conocido como alegrías, de antemano sabe que se toca en un compás de doce tiempos, con una tonalidad que en la teoría de la música occidental se entendería como Mi mayor, aunque en términos del flamenco simplemente sería tocar “por alegrías”. Por otro lado, se contempla que si se está tocando para baile, generalmente habrá letras y luego secciones de zapateado y más adelante un corte en el baile que dará paso a una sección más lenta, en tono menor, conocida en la jerga del flamenco como “silencio”. Posteriormente, el baile recobrará su tiempo y tono original para finalizar a una mayor velocidad.

Cabe precisar que a pesar de existir estructuras específicas para cada “palo”, éstas no son precisamente estáticas; en particular, a partir del desarrollo del flamenco escénico las configuraciones coreográficas, técnicas, melódicas y armónicas, tienden a

complejizarse cada vez más. Aunque muchas mantienen sus formas más esenciales, muchas de las veces sólo resultan posibles de ejecutarse mediante ensayos y todo un trabajo previo a su realización. Esta sería otra de las diferencias entre el flamenco familiar y el escénico, pues si bien en ambas operan los mismos códigos, el nivel de rebuscamiento del código al que puede llegar lo escénico, puede incluso volverlo irreconocible de primera intención. Ello ha dado paso a seccionar el flamenco en otras dos categorías: el flamenco tradicional y el flamenco experimental. Podría establecerse de manera muy simplista, que en la forma tradicional el código no es tan alterado, mientras que en el experimental se busca llevar al límite o a otros rumbos al propio código.

Digamos que en el flamenco tradicional se trata de mostrar las capacidades del intérprete respecto del código, y en lo experimental se trata de ponerlo a prueba. Pese a realizar estas diferencias, ambas formas de entender el flamenco, siguen entrando en lo que se consideró en un principio como flamenco profesional o escénico. Por ahora, todo queda dicho en términos muy sencillos pero más adelante se volverá sobre estos aspectos, particularmente en el capítulo cuatro, cuando se hable expresamente de las grabaciones que integran a este estudio.

2. Breve recorrido por la historia del flamenco en México

El flamenco ha tenido presencia en México desde hace ya muchos años. Incluso, antes de que fraguara tal como hoy día se le conoce, ya tenía injerencia en el país bajo formas conocidas como preflamencas. Es evidente que la relación México-España se ha dado desde hace siglos a razón del posicionamiento ibérico en tierras americanas mediante un proceso de conquista. Como es sabido, dicha situación conlleva más allá de una simple correspondencia de conquistador y dominado. Este vínculo establecido –en donde no debe dejarse de lado el profundo nivel de violencia que conlleva–, también hace patente un intercambio de saberes, costumbres, conductas y lenguajes, es decir, toda una interrelación de elementos culturales correspondientes a los horizontes cosmogónicos de las sociedades puestas en contacto⁶⁷. Todo esto se manifiesta en un sinnúmero de formas, entre ellas la manera en que se entretejen los sonidos y, muchas veces como consecuencia, se da pie a la creación de nuevas estructuras musicales.

El encuentro de culturas musicales conlleva la posibilidad de generar novedosos sistemas musicales. En esto, es importante considerar que las sociedades expuestas a tales procesos, al igual que su música, no son inertes. Esto es, que aunque haya una franca relación de dominado-dominador –como es el caso de México en la época colonial–, las influencias y alteraciones culturales se dan en ambas direcciones, no se limitan, pues, a que la posición dominante imponga todos sus parámetros culturales sin más. Aunque, como ya se ha asentado, que esta relación de intercambio sea bidireccional y con ello adquiera una complejidad insospechada de las que han emanado una gran cantidad de expresiones culturales caracterizadas por su riqueza intrínseca, todo esto no deja de suceder en medio de un entorno coercitivo. Todas

⁶⁷ Un proceso ya bastante discutido, sobre todo a partir de la publicación *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (Advertencias de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)*, del cubano Fernando Ortiz. En dicha publicación, el autor acuña el término de *transculturación* a una forma de contacto entre culturas que da como resultado procesos dinámicos, mediante los cuales llegan, incluso, a generarse nuevas entidades culturales, las cuales mantienen ciertos rasgos o elementos de las culturas en contacto que dieron pie a su surgimiento.

estas situaciones señaladas, también han de tenerse en cuenta cuando se piensa en el flamenco y su correlato con México.

2.1. El preflamenco y México.

La relación que se le concede al flamenco con América Latina generalmente versa en torno a los “palos” conocidos como “de ida y vuelta”. Regularmente, se les inscribe en un conjunto de estilos con ascendencia hispanoamericana, los cuales –suele argumentarse– llegan a tierras americanas mediante los emigrantes españoles, para luego tener una serie de transformaciones y más tarde, ya de vuelta en España, conformar parte del repertorio del flamenco⁶⁸. La influencia ejercida por América, se enfoca casi exclusivamente en Cuba y Argentina, dando por resultado los “palos” conocidos como rumba y guajira –consecuencia del contacto con la isla–; y la milonga, –fruto de la relación con Sudamérica–.

Efectivamente, la relación del flamenco con Latinoamérica fue uno de los detonantes para el surgimiento de los llamados “palos de ida y vuelta”. Aunque en ello, pareciera que únicamente se admite la influencia de esta región en la creación de formas nuevas, y articuladas esencialmente por lo español. No se hace alusión, por ejemplo, a la posible injerencia de América en otras estructuras del flamenco. Además, muchas veces a estos “palos” se les suele catalogar en un segundo orden, es decir, que no pertenecen a las formas más “auténticas” del flamenco y se les ubica más como canciones aflamencadas de origen hispanoamericano⁶⁹, o como estilos procedentes del folclor hispanoamericano⁷⁰, por ejemplo⁷¹. Este asunto, tiene correspondencia con

⁶⁸ Un ejemplo de esta versión ampliamente difundida respecto a la influencia de América para el flamenco, es la entrada correspondiente a los “Cantes de ida y vuelta” del portal con fines educativos de la junta de Andalucía. Aquí se lee que el flamenco se ha enriquecido con elementos del folclor de América debido al contacto que ambas regiones tienen desde el siglo XVI. Así, los viajeros de origen español que van a América recogen los aires de ultramar para luego quedar incorporados en el repertorio del flamenco. Véase:

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centroandaluzflamenco/RecursosEducativos/b/b2/7.htm#8>
[Recuperado en agosto de 2017].

⁶⁹ José Blas Vega (1982), *Magna antología del cante flamenco*, Madrid, Hispavox.

⁷⁰ Manuel Macías (coord., 2012), *Guía del flamenco de Andalucía*, *Op. cit.*, p. 195.

el hermetismo o purismo cultural que ha privado en varias voces de autoridad del flamenco, tal como se señaló en el capítulo previo.

Actualmente, en el mismo seno de hacedores del flamenco de España, se pone en cuestión el significado de nombrar a un conjunto de formas como “de ida y vuelta”. En este sentido, el guitarrista Manolo Sanlúcar establece que, dado el caso, a todos los “palos” del flamenco se les debe de considerarse así, pues ninguno está exento de tener múltiples influencias culturales y regionales en su concreción. De modo que el vaivén atribuido al grupo de “palos” relacionados con América no es exclusivo de éstos, sino un componente general del flamenco⁷².

Resumiendo, la relación e intercambio con Latinoamérica se ha enfrascado en reiterar las ideas vertidas en torno a los llamados cantes de “ida y vuelta”, y pocas veces se ha explorado una perspectiva más compleja. No obstante, últimamente algunos estudios han puesto atención en el tema y demostrado que las afluencias musicales y dancísticas entre Andalucía y los países de América son mucho más extensas de lo que regularmente se les concede.

Las confluencias culturales tienen un sinnúmero de variantes y consecuencias. Baste pensar en el crisol cultural en que se convirtió el virreinato de la Nueva España, en donde se pusieron en contacto pobladores provenientes de África, Europa, América e incluso Asia. Además, como es bien sabido, las personas de regiones que se entrecruzaban en dicho territorio no eran grupos homogéneos, provenían de una gran

⁷¹ Una situación similar sucede con influencias de otros lugares, incluidas las de diversas regiones de la propia España. Así, los “palos” conocidos como Farruca –de influencia gallega– y Garrotín –con ascendente asturiano–, suelen ser tomados como folclor español aflamencado y no se les concede un sitio entre el flamenco que se toma como “puro”. Esto continúa teniendo vigencia en la actualidad, aunque importantes bailaoras hayan ganado renombrados concursos de baile en España bailando “palos” como la farruca. Ejemplo de lo anterior son Mercedes Ruiz (Premio “Antonio Gades” en el XVI Concurso Nacional de Córdoba, año 2000) y María Juncal (Premio “Antonio Gades”, año 2004).

⁷² Manolo Sanlúcar, Conferencia dictada en el marco del 3er Festival Ibérica Contemporánea, Santiago de Querétaro, Querétaro, julio de 2011. Sanlúcar, de origen español, es reconocido como uno de los más importantes músicos de la historia actual del flamenco.

variedad de zonas de estos continentes, y pertenecían a estratos y condiciones sociales totalmente disímiles⁷³.

En cuanto a la relación México-España, y concretamente con la región de Andalucía, con la que se tuvo un intercambio directo durante prácticamente todo el periodo colonial, ha de considerarse que dicha entidad es una de las más extensas de la península española. En ella se han dado una gran cantidad de influencias, tanto políticas, religiosas, étnicas y económicas, así como numerosas injerencias artísticas, entre ellas, las musicales y dancísticas. Lo mismo se puede decir de México. Lo que se quiere mostrar es que ambos territorios son entramados culturales a lo sumo complejos, de los cuales es difícil creer que no se influyeran mutuamente, propiciando la transformación o creación de músicas –pensando en nuestro caso– del más variado orden. Por esta razón, en cuanto al flamenco se refiere, es poco convincente que la relación establecida entre dichas regiones, tan sólo se manifestara en un limitado conjunto de formas que hoy día se conocen como “de ida y vuelta”.

El flamenco se ha ido nutriendo de diferentes afluentes propios de su entramado geográfico. De igual forma, para entender su concreción, no deben dejarse de lado sus particularidades históricas, sociales y políticas en las que se ha visto inmerso. Tomando en cuenta lo anterior, bien puede pensarse que el contacto entre el flamenco y México se dio desde la época colonial, y que haya buenas probabilidades de que la influencia mutua entre las culturas musicales y dancísticas de México y la flamenca, fuera más prolífica de lo que hoy se conoce. En todo esto, es importante recalcar que la reciprocidad con el flamenco en ese tiempo no es en la forma en que se le conoce a este arte –pues no es sino hasta bien entrado el siglo XIX que se entiende como un género plenamente diferenciado–, sino bajo ritmos previos llamados preflamencos.

⁷³ Las posibles consecuencias del contacto cultural han sido trabajadas a profundidad por diversos autores, entre ellos Rolando Pérez Fernández y Antonio García de León, quienes han revisado los procesos de transformación e influencia de las culturas a través de la música. Véase respectivamente: Rolando Pérez (1990), *La música afroestiza mexicana*, Xalapa, Universidad Veracruzana. / Antonio García de León Griego (2002), *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, Ciudad de México, S. XXI.

La relación entre la cultura musical preflamenca y México ha ocupado reflexión en la actualidad. Entre estos trabajos se encuentran las investigaciones de los etnomusicólogos Lénica Reyes y Miguel Hernández, quienes han abordado tanto la influencia del flamenco en las culturas musicales mexicanas, como la injerencia de las músicas mexicanas para el flamenco. Estos autores, entre otras tantas cosas, encuentran una indudable correlación entre las formas preflamencas y México en un hecho concreto: en 1717 Cádiz obtiene la exclusividad del intercambio marítimo con las colonias americanas. Aunque con anterioridad ya existía una fuerte relación entre dicha ciudad y América, en el periodo mencionado se intensifica. En ello, el terreno musical no es ajeno, pues al tiempo Cádiz se convirtió también en un referente musical de los siglos XVIII y XIX⁷⁴.

Las formas preflamencas –sostienen Reyes y Hernández–, no sólo inciden en las músicas mexicanas, sino que llegan a marcar decisivamente a las andaluzas. Así, en 1732 se llegó a establecer en el *Diccionario de autoridades* –versión previa al actual diccionario de la Real Academia Española– que el *Fandango* es un “baile introducido por los que han estado en los Reinos de las Indias”⁷⁵. Siguiendo a los mismos autores, es muy probable que dicho baile adquiriera extensa popularidad en Cádiz y tal como lo sugieren algunos documentos, llegó incluso a hacerse una distinción entre un fandango conocido como “de Cádiz” en posible contraposición a uno “indiano”⁷⁶.

Como sea, es interesante que haya una referencia al origen, si no mexicano del fandango, sí de la región que en ese entonces comprendía el virreinato de la Nueva España. Esto es destacable pues en la actualidad el fandango como forma musical y dancística, es uno de los “palos” más socorridos dentro del ámbito del flamenco. Pese a que falta ahondar más en este tipo de concordancias, los estudios revelan otras

⁷⁴ Lénica Reyes Zúñiga y José Miguel Hernández Jaramillo (2011), “Cádiz como eje vertebrador en España del discurso dialógico musical entre México y Andalucía en la etapa preflamenca” en *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, nº 4, vol., Cádiz, p.33.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 36.

⁷⁶ *Ídem.*

posibles interrelaciones entre el preflamenco y Latinoamérica, y cómo pueden incidir en el desarrollo del flamenco, más allá de los “palos de ida y vuelta”.

Los jarabes y los sones fueron otros estilos de la región mexicana que se relacionaron fuertemente con Cádiz. En la Nueva España, ya en la segunda mitad del siglo XVIII, eran bien conocidas estas músicas entre las clases populares. Asimismo, el jarabe y el son constituían una fuerte preocupación para la Iglesia dado su carácter considerado como lascivo e irreverente. Estas formas musicales, que hoy día tienen vigencia en México, en su momento tuvieron un importante eco en Cádiz y conformaron parte de los repertorios de moda dentro del ambiente cultural de la provincia, y de igual forma que el Fandango, existen documentos que sugieren son aportes de la Nueva España hacia la península⁷⁷. Aunque en su momento el Jarabe figuró dentro de las formas preflamencas, finalmente no llegó a constituirse dentro de él⁷⁸.

Algo similar al caso del Fandango y el Jarabe sucede con los llamados Panaderos y los Zapateados⁷⁹. Igualmente, se extendieron hacia Cádiz y se les dotó de particularidades propias, pero a diferencia del Jarabe, rebasaron el complejo crisol cultural y temporal que se suele denominar como preflamenco, y hoy se les reconoce dentro de la esfera del flamenco, aunque no son los estilos más desarrollados⁸⁰. Finalmente, otro caso en donde la confluencia de las regiones en cuestión se hace patente, es en los estilos conocidos como Peteneras, las cuales son vigentes tanto en uno y otro lado del Atlántico. Sobre éstos, es también posible que sus primeras manifestaciones se hayan dado en México⁸¹. Pero independientemente de su surgimiento, es de interés que en la actualidad, tanto las peteneras de las culturas musicales de México como las peteneras

⁷⁷ *Ibíd.*, pp. 37-38.

⁷⁸ *Ídem.*

⁷⁹ *Ibíd.*, pp. 38-40.

⁸⁰ En relación con los panaderos, en la actualidad sólo se practica una pieza del guitarrista Esteban de Sanlúcar conocida como *Panaderos flamencos*, que más tarde popularizaría el gaditano Paco de Lucía. Sin embargo, es bien conocida entre los guitarristas de flamenco y es bastante común que la interpreten.

Puede verse la versión de Paco de Lucía en: <https://www.youtube.com/watch?v=X8QBR799vQk> [Recuperado en agosto de 2017].

⁸¹ Lénica Reyes y José Miguel Hernández (2011), “Cádiz como eje vertebrador...”, *Op. cit.*, pp. 41-42.

flamencas, continúan compartiendo aspectos como ciertos contenidos de sus letras y algunos giros armónicos, por citar brevemente un par de aspectos.

En resumen, la etapa preflamenca aún está llena de imprecisiones y de mucha especulación. Es un periodo casi desconocido. Sin embargo, lo poco que se ha llegado a trabajar da cuenta de que la relación del flamenco con América es mucho más intensa y prolífica de lo que suponen las ideas más reiteradas en torno a los “palos de ida y vuelta”. Al respecto, aún queda por hacer un largo trabajo documental y de análisis de las músicas relacionadas con uno y otro lado del océano Atlántico. Pero cabe ir destacando, que el flamenco y su relación con México, es mucho más compleja de la que los supuestos más conocidos llegan a entrever.

2.2. El exilio español republicano: un punto de partida.

La cultura ibérica y, específicamente, la de la región andaluza han tenido injerencia en varios momentos de la historia cultural mexicana. Sin embargo, como ya se asentó, el flamenco como tal tiene su concreción en la segunda mitad del siglo XIX en la propia España y es hasta la década de los cuarenta del siguiente siglo que cobra una presencia más nítida en nuestro país. Con esto no quiere decirse que antes de los años cuarenta del siglo XX y hacia finales del XIX no hubiera tenido presencia el flamenco. Como se ha establecido, la correlación de la cultura con México viene desde tiempo atrás y no es que se hubiera dado un corte, sino que los artistas que presentan flamenco –ya como género diferenciado–, vienen en giras y no se asientan en el país. Su presencia es un tanto difusa, y no hay exactamente una preponderancia por el flamenco; algo que efectivamente sí empieza a ser claro con el arribo a México de españoles en condición de transtierro en la cuarta década del siglo XX.

En España, durante el siglo XIX, comienza a aparecer el término “flamenco” en la prensa. En un principio se empleaba como un adjetivo para distinguir las formas asociadas a este arte, de otra variedad de géneros. Esto, a razón de que en los espectáculos se encontraban entremezclados todo tipo de estilos, entre los cuales se

podían encontrar folías, chaconas, zarabandas o zarzuelas, lo mismo que estilos que aún perduran en el flamenco y otros que cayeron en desuso⁸². Esto es importante de señalar pues es muestra de que en ese siglo el flamenco se empieza a individualizar como estilo particular. Pese a que hay una gran cantidad de controversias sobre la fecha en que es factible hablar propiamente de flamenco, suele haber coincidencia en su consolidación, con los llamados “cafés cantantes”. De hecho, al auge de los citados locales donde se canta, baila y toca la guitarra, se le considera como “la época de oro del flamenco”, establecida entre 1860-70 a 1910. Durante esta etapa el flamenco culmina un proceso formativo, y aunque ya se habían cristalizado varias de las formas que hoy se conocen, todavía no se daba el salto definitivo a la variedad estilística que hoy lo integra tanto en el cante, como en el baile y la guitarra⁸³.

En México, la aparición de artistas de flamenco tiene presencia desde las dos últimas décadas del siglo XIX. Aunque su denominación aún vacila en cuanto a cómo llamar a estos personajes y, en definitiva, sus actuaciones no empatan con lo que hoy se esperaría de un intérprete de flamenco. Esto es, que se les mencionaba a tales intérpretes –principalmente mujeres y de origen español–, como cantantes, cupletistas, tonadilleras y tiples flamencas, o en su caso, bailarinas flamencas. No obstante, los números que escenificaban más bien eran zarzuelas, jotas o fragmentos de óperas españolas⁸⁴. Más adelante, ya en la década del treinta del siglo XX, las bailaoras Antonia Mercé “La argentina” y Encarnación López “La argentinita”, tienen presencia importante en México. Aunque de origen sudamericano, ya son francas portadores de lo que hoy comprende el baile flamenco. Ambas tienen constantes presentaciones en varios países de América y visitan con regularidad la Ciudad de México.

⁸² Ana Vega-Toscano (1997), “Los cantes de ida y vuelta en el flamenco: la guajira” en *Revista de musicología*, vol. 20, N° 2, Sociedad Española de Musicología, pp. 972-973. Consultado en línea: <http://www.jstor.org/stable/20797471> [Recuperado en agosto de 2017].

⁸³ Faustino Núñez, “La edad de oro”, en *Flamencopolis*. Blog de flamenco <http://www.flamencopolis.com/archives/3471> [Recuperado en agosto de 2017].

⁸⁴ Entre éstas se encuentran Fernanda Rusquella, Las Herreritas, Rosario Soler “La patita”, Rosa Fuertes, Pilar Sánchez y Francisca Sicilia Pareja. Todas ellas tuvieron actuaciones entre 1882 y 1916, ya fuera en el Teatro Nacional o en el Teatro Arbeu de la Ciudad de México. Véase: Héctor Quiroga Pérez (comp., 2010), *Antesala teatral. Fotografía de gabinete y escénica. 1871-1944*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, pp. 147, 151, 154, 156, 179, 205, 293.

El exilio español en México, a diferencia de lo que sucede décadas previas respecto al flamenco, trae consigo a numerosos artistas del género que se asientan en el país. No sólo eso, muchos de ellos se incorporan al ámbito de los centros nocturno y cabarets, así como a la vida cinematográfica y radiofónica del tiempo. Como es sabido, el éxodo español trajo consigo muchos personajes que le han sido muy significativos al país, entre ellos: José Gaos, Luis Buñuel, Pedro Garfias, Adolfo Sánchez Vázquez, Félix Candela, entre otros. En lo que se refiere a música, son bien conocidos los nombres de Rodolfo Halffter, Jesús Bal y Gay, Adolfo Salazar u Otto Mayer Serra. Sin embargo, hay un sinnúmero de personajes “en la sombra” que no han sido reconocidos; no obstante, en su estancia en el país realizaron la música de más de 450 películas⁸⁵ y participaron en más de 100 películas mexicanas⁸⁶. En suma, entre el numeroso contingente de transterrados que llegó al país en aquella época, hubo gran cantidad de músicos de todas las especialidades, que han sido poco considerados –si no es que nada– en los relatos históricos –y otras tantas fuentes de investigación–, incluidos entre ellos los artistas de flamenco.

En un proyecto que desarrolló la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en torno al exilio español en México, se indagó específicamente en el aspecto musical⁸⁷. Como resultado, se pudo establecer un listado de más de 100 músicos españoles llegados a México en condición de transtierro a partir de 1939. Entre éstos, se pudo localizar una veintena de músicos de flamenco, entre cantaores y guitarristas, a los que ha de sumarse un considerable número de bailarinas⁸⁸. Muchos venían como parte del elenco de compañías, y no necesariamente llegaron directo de España. Fue un caso recurrente que varios de estos artistas llegaran en primera instancia a

⁸⁵ Es el caso del músico Antonio Díaz Conde.

⁸⁶ Como lo hiciera el cantaor y actor sevillano Florencio Castelló Sánchez.

⁸⁷ Músicos y músicas del exilio republicano español en México: procesos de transculturación, apropiación y re-construcción de identidades (2012-2015). Proyecto PAPIIT RD 4000212. Coordinado por la musicóloga Dra. Consuelo Carredano Fernández.

⁸⁸ Entre los guitarristas se encuentran: Manuel Guerra, Sebastián Amaya, Pepe Badajoz, Pepe Hurtado, Francisco Millet, David Moreno Navarra, Agustín Castellón Campos “Sabicás”, Manolo Badajoz y Paquito Miguel. Los cantaores registrados son: Niño de Utrera, Miguel Molina, Paco Muriana “Niño del brillante”, Martín Robles “Niño Caravaca”, Angelillo, El curro Moreno, El niño de la gloria, Paquita de Ronda, El pena, Carmen Amaya (más conocida por su faceta como bailaora) y Florencio Castelló Sánchez.

Argentina y luego, tras realizar giras por el continente, se asentaron durante un tiempo en la Ciudad de México.

El arribo de estos artistas de flamenco ha de considerarse, sin lugar a dudas, significativo, pues como lo demuestra la hemerografía, su presencia en la cartelera cultural citadina fue abundante y de mucha constancia⁸⁹. Así, era común encontrar en los diarios anuncios como los siguientes:

Desde hoy, todos los días en
Río Rita
Podrá usted oír al más grande
“toacor” de flamenco gitano
Auténtico por los cuatro costados
Que debuta hoy viernes
SEBASTIÁN AMAYA
Tío de
CARMEN AMAYA...⁹⁰

Esta noche
En El PATIO
Noche de Reyes
¡Una rosca en cada mesa para encontrar en ella al niño!
En el programa Los triunfadores de la noche
CAMEN AMAYA
Su maravilloso
CUADRO FLAMENCO
En el que figuran
SABICAS
Antonita Amaya, José y Paco Amaya, Perozans, “El Pelao”, y Castellón...⁹¹

BREMEN
Av. Hidalgo 113
Pase un sábado saboreando gratísimas horas de “noche de cabaret” y buena orquesta,
espectáculos de postín y bebidas genuinas
seguirán actuando
“El niño del Brillante, flamenco de verdad
Y su magistral guitarrista andaluz Paco Millet...⁹²

⁸⁹ Una importante recopilación hemerográfica de la actividad en México sobre los músicos del exilio español es el *Fondo Músicos y músicas del exilio republicano español*, acervo resultado del proyecto de la UNAM antes citado, un documento de más de 500 páginas en que se da seguimiento de estos personajes en diarios y revistas de 1939 a 1966.

⁹⁰ *El Universal Gráfico*, Ciudad de México, 28 de julio de 1939, p. 6.

⁹¹ *Excelsior*, Ciudad de México, 6 de enero de 1940, p. 9.

⁹² *El Universal Gráfico*, Ciudad de México, 4 de mayo de 1940, p. 4.

La noche de hoy jueves en el cabaret
 Venus
 Estará colmado de magníficos espectáculos artísticos que le brindarán las horas más
 divertidas.
 Vean las actuaciones de la pareja más elegante
 Rene y Conchita
 Y escuche las canciones regionales cantadas por
 "Las soldaderas"
 Además el exitazo flamenco por el trío español
 "Las sevillanitas" ...⁹³

IDEAL
 JA! JA! JA!
 LA CASA DE LA RISA
 [...]
 Mañana: "ANGELILLO
 En el homenaje al autor
 ENRIQUE BOHÓRQUES
 A la primera actriz
 ANITA BLANCH
 y a toda la compañía
 la comedia
 "TE DI LO QUE MAS VALÍA"
 Pase usted una noche andaluza
 Con el notable cantador de flamenco
 "ANGELILLO"
 (El Ruiseñor Hispano)
 y el notable guitarrista
 PEPE HURTADO...⁹⁴

Estos artistas, no sólo estuvieron en el ámbito de los cabarets y demás centros nocturnos, también tuvieron presencia en estaciones radiofónicas como la XEB, en donde presentaban programas de guitarra y canto flamenco, por ejemplo⁹⁵. Además, varios de ellos, representaron papeles en películas en reiteradas ocasiones, ya fuera como actores o generando ambientes de flamenco o asociados al género. A este respecto, un caso por demás significativo es el del actor y cantautor sevillano Florencio Castelló, quien durante más de 4 décadas dio vida a numerosos personajes de filmes mexicanos.

⁹³ *El Universal Gráfico*, Ciudad de México, 12 de junio de 1941, p. 17.

⁹⁴ *El Universal Gráfico*, Ciudad de México, 8 de diciembre de 1943, p. 20.

⁹⁵ Hay constancia de que Florencio Castelló participaba en programas de radio como cantante, acompañado por el guitarrista Paco Millet. Véase: *El Universal Gráfico*, Ciudad de México, 30 de diciembre de 1939, p. 16.

Florencio Castelló Sánchez (1905-1986) originario de Sevilla, España, salió de su país natal en 1939 huyendo de la guerra civil. En ese momento participaba en la compañía lírica del empresario Amalio Alcoriza. Al momento de estallar el conflicto bélico, la agrupación se fue al Peñón, de dominio inglés, y de ahí tomaron un barco a África, donde recorrieron varios lugares como Orán, Tánger y Melilla. Ahí estuvieron haciendo presentaciones y posteriormente se trasladaron a América, donde llegaron a Buenos Aires, donde se encontraban varias figuras del flamenco de ese tiempo, como Sabicas, Pepe Marchena, Ramón Montoya, el Niño de Utrera, Pepe Badajóz o Carmen Amaya, quienes vivían el mismo éxodo que Castelló.

La compañía de Alcoriza comenzó a tener éxitos y emprendió giras por Latinoamérica. Finalmente, arribó en México, y luego de algunos contratos con poca aceptación, el grupo artístico se disipó. Parte del elenco se fue a Cuba, algunos regresan a Argentina y otros tantos se quedan en la capital mexicana, entre ellos Florencio Castelló y familia. A partir de ese momento es que, aprovechando su experiencia como actor en Sevilla, buscó incorporarse al cine mexicano del tiempo⁹⁶.

La primera película que hizo Florencio Castelló fue *Ni sangre, ni arena*⁹⁷, en la cual se ve a un personaje tan icónico como Mario Moreno “Cantinflas” al lado del cantautor “Niño del brillante”, los guitarristas Manuel Guerra y Francisco Millet, y el propio Castelló. Destaca que en la producción se le concediera una larga escena al flamenco – de casi 4 minutos– en donde se cantan tanguillos, fandangos y bulerías, e incluso, el propio Cantinflas canta una letra de fandangos⁹⁸.

Es interesante que la interpretación que hace Cantinflas resulte muy apegada a la estructura de este “palo” del flamenco. Algo que posteriormente va cobrando otros matices, como se puede apreciar en *El rey del barrio* (1949), donde el actor cómico

⁹⁶ Información tomada de: entrevista a Florencio Castelló (hijo), realizada por Gabriel Macías Osorno, el día 10 de noviembre de 2012 en la Ciudad de México (inédita).

⁹⁷ *Ni sangre ni arena* (1941) bajo la dirección de Alejandro Galindo.

⁹⁸ Puede verse la escena en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=7chi-WwRxbU> [Recuperado en agosto de 2017].

Tin-tan, simula ser un cantautor llamado “El niño de pecho” e interpreta el tema “La barca de oro” de Cuco Sánchez con un matiz flamenco, pero ya alejado de las estructuras estilísticas propias del género⁹⁹. Aunque las sonoridades y la performática de Tin-tan claramente aluden al flamenco, se da desde un horizonte más caricaturizado. Pero cabe subrayar que para el tiempo de esta película, protagonizada por Tin-tan, ya había una serie de elementos asociados con esta cultura que podían ser referenciados, y comprendidos por un auditorio considerablemente extenso.



Fotograma de *Ni sangre, ni arena*.



Fotograma de *El rey del barrio*.

⁹⁹ Esta secuencia se encuentra en: <https://www.youtube.com/watch?v=z0zRNAQiZxk> [Recuperado en agosto de 2017].

De regreso a Florencio Castelló, luego de la realización de *Ni sangre ni arena*, fue bien recibido en el medio cinematográfico y se instauró definitivamente en la Ciudad de México. Ante el panorama adverso que también vivían sus connacionales, el también cantaor llegaba a conseguir que sus compañeros intervinieran en películas de ambiente español, como *Seda, sangre y sol* (1942) de Fernando A. Rivero, *Pepita Jiménez* (1945) de Emilio Fernández, o *Gitana tenías que ser* (1953) de Rafael Baledón. En éstas podemos encontrar a los cantaores “Niño del Brillante”, Martín Alejo Robles Martínez “Niño Caravaca” y al guitarrista Pepe Badajoz; estos dos últimos compañeros de Florencio Castelló en la compañía de Amalio Alcoriza.



Fotograma de la película *Mi reino por un torero*
[Colección personal de Florencio Castelló Jiménez].

A la izquierda, con un puro en la boca, Florencio Castelló. Parado a su lado se encuentra el torero Carlos Arruza. A la derecha con la guitarra, el “tocaor” Paco Millet; a su lado se encuentra el “cantaor” “Niño del Brillante”.

Florencio Castelló, además de participar en decenas de películas de la llamada “época de oro del cine mexicano”, también trabajó como actor de doblaje. Así, su voz dio vida a distintos personajes de dibujos animados como el gato Jinks, de la serie *Pixie y Dixie* de Hanna-Barbera; el perro Napoleón, de *Los Aristogatos* (1970); y el cuervo Jim, de la película de Walt Disney *Dumbo* (1941), de la cual sobresale la escena de la canción “Cuando vea a un elefante volar”, que en su versión en inglés representa ciertos estereotipos de los estadounidenses afroamericanos y se interpreta dentro del ámbito del jazz¹⁰⁰. En la versión doblada al español latino, aunque la música conserva el estilo jazzístico, la interpretación de la melodía en voz de Castelló, juega con la tesitura y melismas característicos del cante flamenco. Incluso, el fondo musical tiene un volumen más bajo que en su versión en inglés, de modo que la voz cobra mayor protagonismo¹⁰¹.

Las películas citadas son una mínima muestra de la inserción, convivencia y difusión que el flamenco fue adquiriendo en el ámbito nacional, a la vez que, dan cuenta de la propagación de características muy concretas del flamenco que finalmente contribuyen a estatizar, e incluso, caricaturizar esta cultura. Dicho de otra forma, paralelo a la inserción del flamenco en el país, también se construyeron estereotipos de esta expresión. No obstante, en estos filmes hay una reiteración muy importante de imágenes y sonoridades que van definiendo una idea muy concreta de lo español, y más en particular de lo andaluz, es difícil negar que en varias de ellas también hay un nivel de interacción entre lo “local” y “lo externo” que propicia otras posibilidades del flamenco, como pensar la música de Cuco Sánchez desde el flamenco, por ejemplo. También en ello hay un afán por generar cierta afinidad o de dotar al flamenco de elementos propios de la cultura mexicana.

Para resumir, el éxodo español dio cuenta de una innegable proliferación de la cultura flamenca por México, o por lo menos en su capital. Tal diseminación abarcó desde

¹⁰⁰ *Dumbo*, “When i see an elephat fly”, versión en inglés: <https://www.youtube.com/watch?v=v2exWrsGOc> [Recuperado en agosto de 2017].

¹⁰¹ *Dumbo*, “When i see an elephat fly” doblaje latino con voz de Florencio Castelló: <https://www.youtube.com/watch?v=vGw7gg0OKFU> [Recuperado en agosto de 2017].

espacios de mediana concurrencia, como los cabarets, hasta lugares de una recepción ya en términos masivos, como el cine y la radio. Por ello es que el éxodo español fue un momento decisivo en la concreción y arraigamiento del flamenco en varios sectores del país. También constituyó un momento en que se empezaron a dar procesos no sólo de afinidad, sino de adaptación y reinterpretación de este arte. En los términos que quiere hacer ver este trabajo, para dicha época el panorama del flamenco, y en consecuencia sus entornos y sonoridades, se van complejizando y ampliando, pues, en definitiva, no será lo mismo preparar un número de flamenco para un cabaret, que para la radio o una película bajo la dirección de Emilio “El indio” Fernández, por ejemplo.

2.3. Generaciones de artistas.

En México ha transitado un considerable número de personas afines al flamenco. Entre quienes pueden contarse desde aquellos que motivaban las formas preflamencas, hasta los que actualmente lo continúan practicando. Cada grupo involucrado con el género, ha encarado diferentes contextos y dado diferentes aportes. De la época preflamenca hasta el momento, es difícil distinguir a personajes concretos, darles nombre o seguir su pista, pues ha quedado englobada en un gran compendio de décadas y de una relación que enuncia más bien posibles intercambios e influencias musicales entre México y Cádiz. A finales del siglo XIX y principios del XX hubo un ir y venir de artistas de quienes no queda claro su vínculo con el flamenco, o a razón de qué características se les denomina como cantantes de flamenco, principalmente. De tal periodo, hay más bien noticias y referencias que aluden al término pero poco se sabe de cómo eran las interpretaciones¹⁰².

Luego, de la etapa preflamenca y la del umbral del siglo XX, ya es posible distinguir a grupos concretos de personas afines al flamenco y definir con mayor facilidad su quehacer en el género. Es evidente que no sólo ayudan fuentes como las

¹⁰² Falta hacer una revisión exhaustiva de las notas de prensa de esa época para entender mejor lo que sucede en aquel entonces con el flamenco que llega a México.

hemerográficas y documentos afines, sino el hecho de que ya se cuenta con registros de tipo audiovisual: grabaciones de audio, video, discos y películas, por ejemplo. Sin embargo, lo que interesa rescatar de los grupos previos a este momento, es la historia tras el flamenco y los numerosos personajes que han incidido en su desarrollo en México. Ha habido, pues, muchas visiones y posturas tras la concreción del flamenco y su relación con la cultura mexicana, aunque pocas veces se contempla la pluralidad de formas y voces.

Es posible distinguir varias generaciones de artistas de flamenco a partir de 1940. Evidentemente, e igual que las previas a esta fecha, cada una de ellas se ha desenvuelto tanto en distintos momentos históricos, como en diferentes circunstancias sociales, políticas y tecnológicas, que impactan su manera de hacer, presentar, visibilizar y entender el flamenco, así como la función que tiene y el sentido de representarlo y transmitirlo. Hasta el momento, y a partir de la observación directa y participante, distingo tres bloques de hacedores del flamenco que han tenido una fuerte injerencia en la concepción y realización del flamenco en México.

Una primera generación es la esbozada en el apartado anterior; aquella que estuvo activa a partir de en los años cuarenta del siglo pasado y que contó con una fuerte presencia hasta aproximadamente los años sesenta. Como ya se estableció, muchos de estos artistas son de origen andaluz y la mayor parte llegó al país derivado de las condiciones sociopolíticas que atravesaba España. Un número considerable de ellos se integró a la vida cultural del país –sobre todo en la ciudad de México– y tuvo una importante presencia en teatros de comedia, espectáculos de cabaret y otros espacios teatrales, así como una notable presencia en el cine nacional de la época y el radio. Dicha generación permite plasmar un primer imaginario de lo que es el flamenco –en mi opinión uno muy potente–, en el que se encuentran los lugares referenciales más comunes de esta expresión. Empero, también hay diálogo con otras expresiones y el flamenco comienza a tener ciertas transformaciones directamente relacionadas con el país de recepción.

Una segunda generación se compone de aquellos que entablaron contacto directo con la primera. Aprendieron de ellos, se impregnaron de su conocimiento y forma de entender lo flamenco. Este grupo, que actualmente tienen entre 55 y 70 años, se compone de algunos descendientes de la primera generación, familiares u otros que llegaron tiempo después de España, ya bajo otras condiciones sociopolíticas. Pero lo que es sensiblemente distinto en este conjunto de artistas es que cuenta entre éstos a muchos mexicanos. Entre los que se ubican bailaores y músicos como Patricia Linares, La Morris, La Winy, Juan Rosas, Silvia Cruz “La Chivi”, Manolo Vargas, Pilar Rioja, José Luis Negrete, Enrique Iglesias “El Gitano”, Ángela Cuevas, Ricardo Joya, entre otros.

Tras el declive de la llamada “época de oro del cine mexicano” y de la también nombrada “época de oro de la radio en México”, la actividad del flamenco continuó. Muchos artistas de la primera generación regresaron a España, otros se trasladaron a diversos países –como Estados Unidos–, pero otros tantos continuaron en la Ciudad de México. Aunque el flamenco dejó de tener preponderancia en el cine, al tiempo que la vida citadina fue teniendo transformaciones, comenzaron a proliferar otros espacios en la ciudad como los “tablaos”¹⁰³. Estos lugares que buscaban ser un símil a los que se establecieron en España tiempo atrás, comienzan a congregar a la afición del flamenco de aquel momento. Entre estos espacios se encontraban: El Rincón de Goya, El Corral de la Morería, El Cardenal de Mendoza, La gran Tasca, La Parrilla Triana, El 77, El Patio Faroles o el Gitanerías¹⁰⁴.

El segundo grupo de artistas flamencos en cuestión, tiene una particularidad muy importante: fundan academias de baile. Esto es, comienzan a formar a alumnos y un tipo de enseñanza, cuestión que va sentando bases para la concreción de una nueva generación. Quizá entre las escuelas que más han marcado la forma de hacer el

¹⁰³ En la ley de establecimientos de Andalucía, “se consideran tablaos flamencos a los establecimientos dedicados a la prestación al público de un servicio de comidas y/o bebidas consumibles en el propio establecimiento, donde simultáneamente se realicen actuaciones musicales en directo, ciñéndose éstas exclusivamente al cante y baile flamenco, contando dichos establecimientos con espacios diferenciados destinados, por un lado, a artistas y, por otro, al público en general”. De manera general, esta definición aplicaría a los “tablaos” de México.

¹⁰⁴ Información tomada de: entrevista a Florencio Castello (hijo), *Op. cit.*

flamenco en México sea el Instituto Mexicano de Flamencología –fundado en 1989 por Patricia Linares¹⁰⁵ y la Academia Amaya –establecida por parientes de la española Carmen Amaya hace más de 30 años¹⁰⁶. También, cabe apuntar que ya desde la década del setenta había giras constantes de artistas del flamenco de España, de las cuales varias tenían lugar en el Palacio de Bellas Artes. Este fue el caso del guitarrista Paco de Lucía, quien durante mucho tiempo dio año con año una serie de conciertos en dicho recinto, y además, acostumbraba reunirse con la comunidad aficionada al flamenco de México en los “tablaos” de la época¹⁰⁷.

Finalmente, una tercera generación, en buena medida integrada por los alumnos de la segunda, con que cristalizan una multiplicidad de formas de entender, enseñar y representar lo flamenco. O sea, que en el tiempo de estar en activo esta generación germina todo tipo de formas de relacionarse con el fenómeno flamenco, tales como representaciones teatralizadas¹⁰⁸, experimentales o que conviven con danza contemporánea y arte sonoro, lo mismo que fusiones con tradiciones de música y danza de México¹⁰⁹. Incluso surgen programas de cardio-flamenco o fitness-flamenco. Igualmente, los circuitos en los que se desenvuelve esta expresión se expanden y cobran presencia no sólo en lugares privados o de exclusivo entretenimiento, sino también espacios como universidades, sistemas de teatros y programas gubernamentales, centros culturales o plazas públicas. Asimismo, la presencia del flamenco se vuelve considerable en entidades como Querétaro, San Luis Potosí, Monterrey, Guadalajara, Baja California Norte o Aguascalientes, manifestándose en festivales y encuentros dedicados íntegramente al flamenco, o en restaurantes y teatros que le dan cabida esta expresión.

¹⁰⁵ <http://flamencologialinares.com/1/> [Recuperado en agosto de 2017].

Es significativo que una enciclopedia especializada en el tema –y editada en España– señale como un lugar destacable para encontrar flamenco en la Ciudad de México al Instituto Mexicano de Flamencología. Véase: José María Esteban (2007), *Breve enciclopedia del flamenco*, Madrid, Libsa, p. 239.

¹⁰⁶ <https://www.mercedesamaya.com/en-blanco> [Recuperado en agosto de 2017].

¹⁰⁷ Entrevista a Florencio Castello (hijo), *Op. cit.*

¹⁰⁸ Con temáticas que van desde vivencias personales, hasta repensar el papel femenino en la Revolución Mexicana.

¹⁰⁹ Por ejemplo con música de mariachi, cantos cardenches, canciones populares o fusiones con aspectos de la danza y la música del son jarocho.

Actualmente, los artistas de última generación tienen entre 30 y 50 años. Entre ellos figuran nombres como el de Ricardo Rubio, Casilda Madrazo, Mari Paz Covarrubias, Marién Luévano, Erika Suárez, Fernando Soto, Daniel Pimentel, Ricardo Osorio “El Niño”, Anwuar Miranda, Amalia Romero, Héctor Aguilar, Karime Amaya, por citar algunos. Todos ellos también dan cursos, y en consecuencia las academias de danza flamenca se multiplican. Además, la mayoría tiene sus propias compañías de baile y/o proyectos afines.

En suma, la actividad del flamenco adquiere mayor volumen, sobre todo a partir de mediados de la primera década del presente siglo. He de añadir, que actualmente está en proceso una cuarta generación¹¹⁰, cuya característica es que aprende de forma muy autodidacta, dados los medios digitales que existen actualmente; además de que bebe de la densidad que hoy se da en México de este arte, en donde hay una oferta probablemente sin precedente alguno en el país. Sin embargo, este conjunto aún se haya muy vinculado a los proyectos y propuestas de los integrantes de la tercera generación. Muy probablemente su consolidación propiciará un giro muy distinto en la forma de entender y recrear este arte en el país.

Para terminar, valga haber hecho este apretado recorrido por algunos momentos de la historia del flamenco en México, para asentar que su escena actual, lo mismo que sus predecesores, son inmensamente más complejos que la imagen trazada desde el horizonte estereotípico. El objeto de todo esto, pues, es ir deshilando los calcos más conocidos del flamenco para develar algunos de los factores que ensombrece dicha perspectiva, y poner en una dimensión dinámica a esta cultura.

De igual forma, de los diferentes momentos esbozados por los que atraviesa el flamenco en México, ha de entenderse que se traduce en formas y sonidos, mismos que ensanchan los contextos, búsquedas y propuestas de sus hacedores. Es precisamente en esta dirección que apunta el fonograma que aquí se incluye, cuyo

¹¹⁰ Integrada por Ricardo Humberto Sánchez, Gerardo “El carrizo”, Daniel Mejía, Rosa García, Oscar Cruz, tan sólo por citar algunos nombres.

objetivo es mostrar los disímiles lugares de comprensión y activación del flamenco, más allá de los proyectados en el estereotipo. En términos de E. Said se busca ofrecer un compendio que contribuya a que la escucha de esta expresión se desorientalice.

3. La escena del flamenco en México

El presente capítulo se enfoca en tratar de desdoblar diferentes aspectos que conforman a la escena flamenca de México en la actualidad, particularmente aquella que se desarrolla en la capital del país. Esto, a fin de conocer algunos de los elementos que la integran, parte de las dinámicas bajo las que se desenvuelve, lo mismo que observar su diversificación, circulación y densidad en la actualidad. Se espera, pues, apreciar esta escena como significativa en la vida cultural de la capital mexicana. No obstante, ha de tenerse en cuenta que la presencia de esta expresión cultural tiene una historia tras de sí, misma que se ha querido trazar en el capítulo anterior. Esto es, que la escena actual que se quiere bosquejar también es consecuencia de varios precedentes, por ejemplo, de la actividad sostenida por la denominada en este escrito como primer generación de artistas de flamenco, mismos que de una u otra manera contribuyeron a que la presencia del flamenco en la ciudad fuera palpable, es decir, circulara en espacios como el cine, la radio y centros nocturnos.

Si bien el concepto de escena trae consigo diferentes discusiones de corte teórico y metodológico, no es propósito de este trabajo aportar a éstas, ni mostrar los diferentes cursos que ha tomado el término en el estudio de las llamadas músicas populares¹¹¹. Baste decir que para los fines de este escrito se retoman, principalmente, algunas premisas que Will Straw dio al respecto. Mediante sus planteamientos y los de otros autores será posible desarrollar temas relevantes para pensar en el flamenco de México, en un sentido dinámico y alejado de los imaginarios dados por los estereotipos.

¹¹¹ Un recuento breve de estos aspectos puede verse en: Andy Bennett (2004), "Consolidating the music scenes perspective", en *Poetics*, 32, pp. 223-234. Para una revisión más detallada del surgimiento y usos del término escena puede verse: Andy Bennett e Ian Rogers (2016), "Scene `theory`: History, Usage and Influence", en *Popular music scenes and cultural memory*, Londres, Palgrave Macmillan, pp. 9-36. Para ahondar en el concepto de escena y su relación con América Latina, véase: Christian Spencer y Julio Mendívil (2016), "Introduction. Debating Genre, Class and Identity: Popular Music and Music Scenes from the Latin American World", en Julio Mendívil y Christian Spencer (eds.), *Made in Latin America: Studies un Popular Music*. London and New York: Rutledge, pp. 1-22.

De manera sucinta, Will Straw observa que en los estudios de música popular han cobrado relevancia las prácticas musicales que se desarrollan en los centros urbanos. Las aproximaciones a dichas músicas se han dado desde diversos y novedosos enfoques, dando por consecuencia, entre tantas otras cosas, que cada vez resulte más inviable concebir a estas culturas sonoras como uniformes, aún tratándose de contextos más bien locales¹¹². Así, Straw sugiere que la noción de escena¹¹³ es un punto de partida que facilita comprender y explicar espacios culturales en los que coexisten diferentes prácticas musicales que interactúan entre sí dentro de una variedad de procesos de diferenciación, trayectorias de cambio y entrecruzamientos del más variado orden¹¹⁴.

La noción de escena –y continuando con lo expuesto por Straw– permite observar que las unidades culturales no tienen límites precisos y, por el contrario, tienen un comportamiento más bien flexible. La escena, pues, corre una suerte de ser anti-esencializante y posibilita pensar tanto los núcleos más íntimos de las comunidades que les dan vida, como la impronta que el cosmopolitismo de la vida urbana, y otros factores –como los económicos–, ejercen sobre las mismas¹¹⁵. En sentido semejante, Andy Bennett observa que la escena cobra una amplia variedad de formas que bien pueden ir desde la presencia regular de conciertos de cierta música –ya sea a pequeña o gran escala–, su escucha individualizada, el hecho de asistir con frecuencia a presentaciones y eventos afines a un tipo de música; hasta la colección de imágenes y otros accesorios concernientes a determinada expresión musical¹¹⁶.

¹¹² Will Straw (1991), "System of articulation, logics of change: communities and scene in popular music", *Cultural Studies*, vol. 5. No. 3., p. 368.

¹¹³ Concepto que retoma de Barry Shanks quien ya pensaba en este concepto un par de años atrás. Dice Will Straw: "En un artículo sugestivo, Barry Shanks ha señalado la utilidad de una noción de "escena" al explicar la relación entre las diferentes prácticas musicales que se desarrollan dentro de un espacio geográfico dado (Shank, 1988)". Véase: Will Straw (1991), *Op. cit.*, p. 373.

¹¹⁴ Will Straw (1991), *Op. cit.*, p. 368.

¹¹⁵ Will Straw (2001), "Scenes and sensibilities", p. 248. Consultado en línea en: https://www.academia.edu/4643886/Scenes_and_Sensibilities [Recuperado en agosto de 2017].

¹¹⁶ Andy Bennett and Ian Rogers (2016), *Popular music scenes and cultural memory*, Londres, Palgrave Macmillan, p. 2.

Con el concepto de escena, pues, adquieren preeminencia aspectos de la música que anteriormente no tenían propiamente relevancia en el estudio de la música popular, que eran de escaso interés, o bien se pensaban con poca injerencia en la dinámica de las músicas y su socialización. De ahí que el término de escena también propició una forma diferente de pensar las culturas musicales, misma que se alejaba de otros conceptos como subcultura o comunidad musical, que hasta entonces eran centrales en la materia, pero que no reflejaban ampliamente el dinamismo y tensiones en torno a las músicas¹¹⁷; o bien, proponían segmentaciones bastante rígidas, o trazaban una idea de estabilidad en el núcleo de las identidades culturales y cierta homogeneidad. Mediante el término escena es posible elucidar con mayor amplitud la dinámica y carácter flexible de las comunidades musicales urbanas¹¹⁸. De este modo, la escena –y de acuerdo con la lectura que Bennett hace de Straw– es un medio para interrogar las condiciones de posibilidad sobre las que funciona la música popular. Una noción dinámica que admite que las escenas cambian continuamente de forma, se van estructurando de diferente manera, y es un concepto que sitúa el lugar, en vez de la estructura –como lo hiciera el término subcultura– en el centro del argumento musical¹¹⁹.

En otras palabras, la escena es una suerte de vector que considera diferentes niveles de participación y zonas en donde ésta cobra sentido y se reproduce. De este modo, al pensar en términos de escena se profundiza en el horizonte de sociabilidad que una música puede articular, más allá de los músicos o la música en sí, englobando así otros factores que también dinamizan y conforman a la misma como son el público, los lugares en donde acontecen las puestas en escena –teatros, cafés, centros culturales, la calle y otros tantos sitios de congregación–, festivales, revistas, fanzines, fans, afiches, discos, estudios de grabación, academias, programas de radios, promotores, programadores e incluso discusiones y rivalidades, además de un sinnúmero de

¹¹⁷ Will Straw (2001), "Scenes and sensibilities", *Op. cit.*, p. 252

¹¹⁸ Christian Spencer y Julio Mendivil (2016), "Introduction. Debating Genre, Class and Identity...", *Op. cit.*, p. 3.

¹¹⁹ Andy Bennett and Ian Rogers (2016), *Popular music scenes...*, *Op. cit.*, p. 18.

elementos más que de diferente forma y en distinta medida alimentan una preferencia cultural particular, es decir, a la propia escena¹²⁰.

En resumen, la escena da cuenta de las relaciones sociales y espacios en donde se practica determinado tipo de música, es decir, nos habla de los sujetos y de las infraestructuras tanto materiales, como sociales y económicas, mediante las cuales determinada música se activa en un contexto social. Dicho de manera sencilla, la escena versa sobre una afinidad musical compartida por grupos de personas la cual se expresa en formas y lugares concretos, mediante la producción y consumo de un género determinado. Así, una cultura musical es un punto de encuentro en donde una colectividad se diferencia de otra a través de la música y otros signos culturales. En ello sucede una gran variedad de intercambios socioculturales cuya presencia se localiza en el seno urbano y en medio de diferentes prácticas culturales que se dan simultáneamente. Entiéndase con esto que un mismo género musical también se practica y se entiende de múltiples formas en un mismo espacio geográfico.

En el contexto de este trabajo hablar de la escena del flamenco en México remite a lo que articula esta cultura musical y dancística en el país, y más concretamente en la Ciudad de México. Entonces ¿cuáles o qué elementos constituyen o contribuyen a dinamizar la escena flamenca mexicana? Cada escena tiene elementos propios que la constituyen. Esto lo señalo pues entre las discusiones por delimitar dicho concepto – cada vez más polisémico– han tendido a ser un foco fundamental la presencia de disqueras o fanzines, por ejemplo, cuestión que a diferencia de otras escenas musicales y de otros países, como puede ser el caso del rock y de ciudades estadounidenses, el flamenco que se da en México está lejos de articularse por medio de los sellos discográficos o comunicaciones escritas. No por ello no ha de considerarse o estudiarse desde la perspectiva de escena, sino que han de encontrarse esos hilos conductores mediante los cuales se articula.

¹²⁰ Will Straw (2001), "Scenes and sensibilities", *Op. cit.*, p. 249.

Conviene adelantar que las siguientes páginas son ricas en cuanto a presentar imágenes. La mayoría de éstas son afiches y recursos promocionales con los que se publicitan los grupos, escuelas o eventos afines al flamenco que circula en la ciudad; dichos materiales fueron mayormente recuperados de sus páginas web y perfiles de redes sociales, así como algunos son digitalizaciones de programas de mano. Esta serie de imágenes han de entenderse como documentos que forman parte de la misma escena, a la vez que fungen como testimonios visuales mediante los cuales cobran visibilidad las diferentes aristas y rumbos por donde transita el flamenco que tiene lugar en México.

3.1. Espacios de circulación, difusión y reproducción.

La escena del flamenco en México ocurre en lugares tan variados como cafés, teatros, centros culturales, academias, museos, restaurantes, eventos privados, plazas públicas, por citar algunos. Sin embargo, hay determinados espacios que son preponderantes en su circulación y producción actual, como las academias de danza flamenca y otros espacios afines para presentar baile.

Antes de avanzar, es importante dejar claro que la gran mayoría de proyectos del flamenco de México se encuentran encabezados por bailarines, es decir, por bailaores y bailaoras. De hecho, el número de practicantes de danza que hay en la escena supera por mucho a la cantidad de aquellos que se enfocan al cante, guitarra, percusiones u otras áreas afines, razón por la cual el elemento dancístico ha sido un factor clave en el desarrollo del flamenco en el país.

La escena flamenca, pues, se articula en buena medida a través de la danza, aunque en ello no deja de estar muy presente la música. Recordemos que tanto la parte musical – por ende los músicos– y la dancística de esta expresión, se encuentran imbricadas. La separación dada aquí tiene que ver con las iniciativas que toman aquellos que ejercen el baile, lo que no significa que en éstas no se encuentre implicada la parte sonora del

flamenco. Considerando lo anterior, en las siguientes líneas se revisan algunos aspectos de la escena en cuestión, utilizando como eje el elemento dancístico.

3.1.1. Academias de flamenco y otros centros de enseñanza.

Cuando se habla de academias de flamenco –o por lo menos en el sentido que le doy en este escrito– ha de entenderse que son iniciativas independientes, es decir, son escuelas o estudios particulares. La gran mayoría de estos lugares se abren con el propósito explícito de enseñar y difundir el flamenco, y son o fueron fundados por coreógrafos, bailaoras o gente inmersa en el flamenco. Tienen por eje transversal de su quehacer al flamenco, aunque dentro de sus espacios también impartan clases de otros tipos de danza u otras actividades. Por otra parte, hay otros establecimientos que se dedican a ofrecer cursos de todo tipo dentro de los cuales se integran clases de flamenco, que van desde escuelas de danza particulares, hasta centros culturales y sociales, ya sean públicos o privados. Asimismo, hay universidades que dentro de sus actividades curriculares, recreativas o de difusión cultural, tienen en su oferta clases de esta danza. A continuación desarrollo aspectos de las instancias citadas, comenzando por las que denomino como academias de flamenco, para luego dar paso a los otros espacios formativos.

La presencia de academias dedicadas a la formación en flamenco se da en México desde hace ya varias décadas atrás. Sin embargo, en tiempos más recientes es que proliferan y tienen lugar en distintos puntos de la capital. Entre las escuelas con más trayecto en México se encuentran el Instituto Mexicano de Flamencología y la academia Las Amaya. La primera es fundada y dirigida por la bailaora Patricia Linares y la segunda actualmente es presidida por otra bailaora, Mercedes Amaya. Ambas coreógrafas pertenecen a lo que previamente se denominó como segunda generación de artistas de flamenco en México.

Las escuelas mencionadas –fundadas a mediados de la década de 1980– en buena medida son precursoras en la conformación de este tipo de recintos, y en ellas se

ofertan clases tanto de danza como de guitarra flamenca y cante, aunque sus principal público es el interesado en aprender baile. Estas escuelas han sido –y aún son–, importantes puntos de articulación del flamenco, pues fueron uno de los primeros puntos en congregar a muchas personas interesadas en aprender esta cultura.

En años más recientes encontramos otras escuelas que extienden la oferta de clases, lo que da como consecuencia una extensión geográfica de estos centros, además de que se multiplican las posturas sobre la enseñanza del flamenco. Es decir, hay muchas más posibilidades de aprender con diferentes maestros, técnicas y conceptos diferentes, así como de impregnarse de distintas visiones en cuanto a lo coreográfico, además de que se diversifican las formas de entender el flamenco, su respectiva interpretación y transmisión al público. No es que antes no hubieran visiones diferenciadas, sino que ahora se potencian. Así, entre una academia y otra se puede esperar adquirir ciertos conocimientos y habilidades, así como conceptos muy diferentes de flamenco. Igualmente, habrá lugares y maestros que se sitúen –o se les perciba– dentro de una tendencia concreta del flamenco, lo cual va dando dinamismo a la escena.

El hecho de que existan diferentes lugares de enseñanza propicia otras consecuencias que constituyen factores que enriquecen y dan volumen a la escena. Ejemplo de esto son las verbalizaciones que se generan respecto a las academias. En ocasiones he preguntado a las personas que toman clases de flamenco por qué eligieron ir a un lugar y no a otro. Las respuestas atañen a una variedad de aspectos como la formalidad de los maestros, el interés por mejorar algún aspecto técnico en específico (brazos, zapateado, uso de mantón¹²¹), les gusta cómo baila el docente, creen que es importante tomar clases con la persona dada su trayectoria, les parece adecuada la forma de enseñanza del lugar, la ubicación de la academia, o tienen afinidad con la propuesta artística de quien imparte clase. De modo que las academias no son meros lugares en sí, sino también movilizan ideas y conceptos en torno a ellas.

¹²¹ Prenda utilizada en el baile flamenco. Es una tela en forma cuadrangular, la cual suele ser de seda o de otros materiales. Se adorna con colores, flores u otras figuras, y sus orillas se rematan con flecos.

No es objeto de esta investigación ser exhaustivos en cuanto a establecer cuáles son las academias que hay en la Ciudad de México y bajo qué premisas transmiten el flamenco. Se mencionan algunas para dar una idea de las mismas y conocer sus nombres –y en algunos casos los logotipos e imágenes con que se representan–. Puede observarse que oscilan entre aludir referentes de España, como cuestiones nacionales o el nombre del artista que las encabeza. Además de las ya citadas academia Las Amaya¹²² y el Instituto Mexicano de Flamencología¹²³, pueden mencionarse: Hojas de té¹²⁴, Estudio Córdoba¹²⁵, Tauro flamenco¹²⁶, Flamencalli¹²⁷, Estudio mucho arte¹²⁸, Estudio Brisa Sánchez de baile flamenco y danza española¹²⁹, Centro cultural flamenco México¹³⁰, Academia Triana¹³¹, La Morris danza y talleres¹³², Escuela de danza española y flamenca Lourdes Castillo¹³³. La mayoría de ellas presenta puestas de flamenco; es decir, no sólo se dan las clases sino que funcionan como foros para estos mismos fines. Así, sus espacios se tornan en lugares de muestra, encuentro y divulgación.

¹²² Página web: www.mercedesamaya.com [Recuperado en agosto de 2017].

¹²³ Página web: <http://flamencologialinares.com/1/> [Recuperado en agosto de 2017].

¹²⁴ Página web: <https://hojasdete.org> [Recuperado en agosto de 2017].

¹²⁵ Perfil de Facebook: www.facebook.com/estudio.cordoba.5 [Recuperado en agosto de 2017].

¹²⁶ Página web: www.tauroflamenco.org [Recuperado en agosto de 2017].

¹²⁷ Perfil de Facebook: www.facebook.com/flamencalli/ [Recuperado en agosto de 2017].

¹²⁸ Perfil de Facebook: www.facebook.com/con.t.flamenco?fref=mentions [Recuperado en agosto de 2017].

¹²⁹ Página web: <http://brisananchezestudio.com.mx> [Recuperado en agosto de 2017].

¹³⁰ Página web: www.flamencomexico.com [Recuperado en agosto de 2017].

¹³¹ Perfil de Facebook: <https://www.facebook.com/Academia-Triana-270602933010126/> [Recuperado en agosto de 2017].

¹³² Perfil de Facebook: www.facebook.com/lamorrisflamenco/ [Recuperado en agosto de 2017].

¹³³ Página web: www.facebook.com/ccflamenco/ [Recuperado en agosto de 2017].



Promocional de la escuela Lourdes Castillo.

Actividades 2015
Estudio Mucho Arte

Aprender flamenco
Maestra Lya Morgana:
Miembro activo del Consejo Internacional
de Danza UNESCO.
Integrante de la Organización Cultural Mujeres de Fuego.

**Plan integral de aprendizaje
para todos los niveles**

Lunes de 20:00 a 22:00 hrs. *Montaje*
Miércoles de 19:00 a 21:00 hrs. *Recursos para el baile*
Viernes de 20:00 a 22:00 hrs. *Técnica corporal*
Clases particulares

- Escoge las clases según tus necesidades o intereses.
- Costos por clase o en paquete.
- Además de la formación en clase se proporciona información teórica.
- Pertenece a un grupo en el que se comparte información por todos los compañeros.
- Con 150 horas de formación el Consejo Internacional de Danza UNESCO otorgará un reconocimiento.
- Podrás ser parte de la compañía RAICES música y danza flamenca.

En mucho arte todos sabemos, todos aprendemos.
Informes: airejondo@gmail.com

Organización Cultural Mujeres de Fuego
CID
Estudio Mucho Arte

Promocional del estudio Mucho Arte.



Foto del interior de la academia Centro Cultural Flamenco.



Logotipo de la academia Hojas de Té.



Logotipo del Instituto Mexicano de Flamencología.



Logotipo de la academia Las Amaya.



Logotipo del Estudio Córdoba.



Logotipo de la academia Flamencalli.

Paralelamente a la actividad que desarrollan las academias, otros lugares también desempeñan un papel fundamental en la transmisión y praxis del flamenco. En principio, hay que considerar que muchos maestros no tienen un estudio formal, es decir, un local específico para dar esta actividad, y es frecuente que se acondicione parte de la propia vivienda para impartir clases. Igualmente, hay muchas academias de danzas de otros tipos que tienen clases de flamenco entre su oferta. Asimismo, hay diferentes casas de cultura gubernamentales que tienen estos cursos, por ejemplo la Jesús Reyes Heróles ubicada en la delegación Coyoacán. De igual forma, centros privados como el Real Club España o el Centro Cultural “Los Talleres” ofrecen esta actividad. Dichos casos son destacables pues de éstos han surgido o concentrado compañías profesionales de flamenco que tienen presencia en distintos circuitos culturales del país.

Algunas universidades también han sido receptivas al flamenco. Entre ellas destaca la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la cual en su sistema educativo a nivel preparatoria incluye, en algunos de sus planteles, la opción de cursar danza flamenca. Es decir, tiene valor curricular y dado que se elija ésta, se debe aprobar el curso para pasar al siguiente ciclo escolar. La UNAM también ofrece, dentro de lo que llama Talleres libres, cursos de flamenco en varios de sus campus. Además, sus espacios culturales dan con bastante regularidad lugar a diferentes presentaciones y ciclos de danza flamenca.

De igual forma, resalta que recintos privados cuenten con programas de danza flamenca, como la Universidad la Salle o el Instituto Tecnológico de Monterrey. Incluso, este último dispone de una compañía del género que al día de hoy tiene alrededor de una década de actividad.

La Coordinación de Formación Cultural de la Universidad La Salle, Apogee La Salle Danzas Folklóricas y Apogee La Salle Flamenco presentan

Danza & Cultura & Color

PROGRAMA:
* PROGRAMACIÓN ABIERTA A CUALQUIER

Plaza La Salle

INAUGURACIÓN
Jueves 22 14:00hrs

- Apogee La Salle Danzas Folklóricas
- Apogee La Salle Flamenco

Viernes 23 14:00hrs

- Escuela del Ballet Folklórico de México de Atalaya Hernández
- Unión Artística Flamenco
- Apogee La Salle Danzas Folklóricas
- Apogee La Salle Flamenco

Jueves 29 14:00hrs

- Apogee La Salle Danzas Folklóricas
- Apogee La Salle Flamenco

Viernes 30 14:00hrs

- Taller de Danza Clásica Tercera CATED 133 Folklórico
- Escuela de Danza Latina Danzas Populares
- Academia Privada Escuela Ballet

Teatro De La Salle

Viernes 30 19:00hrs

- Con la Juventud el Frente Danzas Folklóricas
- Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey campus Ciudad de México Flamenco
- Universidad Benemérita
- Apogee La Salle Danzas Folklóricas
- Apogee La Salle Flamenco

Auditorio Adrián Gibert

CLAUSURA
Sábado 31 12:00hrs

- Universidad De La Salle Baja Flamenco
- Universidad De La Salle Folklórico
- Compañía De Danza Huasteca A.C.
- Academia de Baile "Los Zapatos"
- Apogee La Salle Danzas Folklóricas
- Apogee La Salle Flamenco

Contacto

Ext. 3049

LaSalleMX/Formación Cultural

@LaSalleMXArte

Univ. La Salle

Programa de danza folklórica y flamenco de la Universidad la Salle.



Anuncio de la muestra de danza flamenca de la Escuela Nacional Preparatoria (ENP-UNAM).

FLAMENCO

- Martes 11 de octubre 13:00 hrs
- Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Explanada Baja UNAM
- Entrada Libre

Anuncio de flamenco en la UNAM.

El hecho de señalar algunos de los lugares tiene la intención de resaltar que la enseñanza y aprendizaje del flamenco es amplia, es decir, se ha desarrollado e insertado en diferentes espacios. Ha captado, pues, el interés por estudiarlo, practicarlo y profesionalizarlo en una escala significativa. En este sentido, debe tenerse en cuenta que cada escuela tiene sus propios métodos de transmisión del conocimiento y objetivos. Algunos centros buscan impulsar la actividad de manera profesional, mientras que otros tratan de transmitir la experiencia de esta danza y su música o generar sensibilidad por las expresiones artísticas. Con lo anterior quiero decir qué tan variados son los lugares como sus proyectos, lo que repercute también en sus propias actividades y cursos que ofertan. Así, es posible encontrar clases grupales, individuales, para niños, con el fin de adquirir condición física, sobre un elemento específico del baile (abanico, bata de cola¹³⁴, castañuelas), de un “palo” en particular, de guitarra, de cante, de apreciación del cante, por ejemplo.



TAURO Flamenco A.C.

HORARIOS 2013 - 1
Duración: febrero - junio

TARDES - NOCHES

HORA	LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES
17:00 - 18:00	JUVENIL (12 A 18 AÑOS)	INFANTIL (4 A 11 AÑOS)	JUVENIL (12 A 18 AÑOS)	INFANTIL (4 A 11 AÑOS)
18:00 - 19:00	PRINCIPIANTE (TÉCNICA INICIAL)	INTERMEDIO (BULERÍAS)	PRINCIPIANTE (TÉCNICA INICIAL)	INTERMEDIO (BULERÍAS)
19:00 - 20:00	INTERMEDIO (GARROTÍN CON SOMBRERO)	AVANZADO (LIVIANA)	INTERMEDIO (GARROTÍN CON SOMBRERO)	AVANZADO (LIVIANA)
20:00 - 21:00	INTERMEDIO AVANZADO (RONDEÑA)	PRINCIPIANTE (ROSAS)	INTERMEDIO AVANZADO (RONDEÑA)	PRINCIPIANTE (ROSAS)
21:00 - 22:00	AVANZADO (TARANTO)	INTERMEDIO (BULERÍAS)	AVANZADO (TARANTO)	INTERMEDIO (BULERÍAS)

Información sobre las clases de la academia Tauro Flamenco.

¹³⁴ Vestido utilizado en el baile flamenco, cuya característica es que arrastra su parte trasera y posee pliegues de tela que le proporcionan vuelo. Esta prenda requiere de una técnica especial para su manejo en la ejecución del baile.

ESTUDIO CÓRDOBA

CLASES DE ENTENDIMIENTO
DEL CANTE PARA BAILE

CON JOSÉ DÍAZ 'CACHITO' Y
RICARDO OSORIO 'EL NIÑO'

JUEVES
18 a 20hrs.

@estudiocordobadmex
Juan Escutia no. 125, Col. Américas Unidas
Metro Nativitas, CDMX. Info: 55-3411-6032
estudiocordobadmex@gmail.com

Anuncio de clase de cante aplicado al baile en el Estudio Córdoba.

curso especializado
con la bailaora *sharon Rivera*

MÓDULO 1:
ABANICO

TÉCNICA Y COREOGRAFÍA

- Del 1º al 26 de junio 2015
- Lunes, miércoles y viernes
- 10:00 am a 11:30 am
- Nivel intermedio-avanzado
- Costo: \$2,800 pesos 1 módulo
- 2 a 3 módulos \$2,500 pesos c/u

OBJETIVO: Mejorar, limpiar y fortalecer el brazo, zapateado, marcajes y giros con ejercicios rítmicos y de fortalecimiento para desarrollar un estilo de danza dentro de la familia de las Cantinaas trabajando siempre la colocación, el balance, la precisión y la claridad en el baile con la introducción del ABANICO.

flamenco cultural
mexico

Progreso #207 col. Escandón, México, D.F.
info@flamencomexico.com • www.flamencomexico.com • tel: 5256 0336

Anuncio de curso de abanico en el Centro Cultural Flamenco México.

Curso de Bata de Cola
por: Mariana Collado

Febrero del 2013
Lunes 11 a Viernes 15
13:30 a 15:00 hrs.

HOJAS DE TÉ

Dirección
Oslo Num. 7
Esquina con Niza.
Col. Juárez, México, D.F.

Anuncio de curso de bata de cola en Hojas de Té.

GUITARRA flamenco cultural
mexico

NUEVO CURSO DE
guitarra flamenca con el maestro
Alfredo Millán

Guitarrista gaditano de gran sensibilidad y experiencia, que te guiará en el entendimiento de la esencia de la guitarra flamenca.

Inicio: 2 de Agosto 2011
Martes y jueves 6:00 a 7:00 pm
Jóvenes y adultos.

Centro Cultural Flamenco México
Progreso #207 Local "A1" casi esquina con Sindicalismo
Col. Escandón, México D.F.
INFORMES AL: (55)8234-4456 • 5256-0336
www.flamencomexico.com • info@flamencomexico.com

Anuncio de clases de guitarra en el Centro Cultural Flamenco México.



Anuncio de clase infantil en Centro Cultural "Los Talleres".



Anuncio de clases madre e hijos en la academia Tauro Flamenco.

Entre las actividades de las academias, también está la de congregar a compañías de danza flamenca. Es muy común que cada centro tenga su propia compañía de flamenco y la academia sea sede de sus ensayos y de presentación de sus propios proyectos. Igualmente, rentan sus espacios para otras agrupaciones o simplemente para que los alumnos vayan y ensayen lo visto en las clases o, como ya se asentó anteriormente, para que se impartan otro tipo de actividades, aspecto que está en relación con la sustentabilidad de las academias, pues, como es de suponer, tienen sus propios gastos como pago de renta, servicios, mantenimiento de los espacios, etcétera. Esto es, no están exentas de la lógica económica actual¹³⁵, puesto que, finalmente, también funcionan como negocios que ofertan servicios y productos, a la vez que generan ingresos, empleos y un público que atender.

Dicho todo esto, cabe reiterar que las academias articulan una parte significativa de la actividad del flamenco de la ciudad. No obstante, hay otras instancias igual de importantes que, aunque tienen en muchos momentos interconexión con lo que sucede en las escuelas, también representan procesos muy diferenciados, como es el caso de los espacios y apoyos a actividades de flamenco dadas desde marcos institucionales.

¹³⁵ Tal como señala Will Straw: todas las escenas están inmersas en relaciones económicas y regímenes reguladores más amplios. Véase: Will Straw (2001), "Scenes and sensibilities", *Op. cit.*, P. 245.

Danza y Talleres
Ma. Antonia "La Morris" S. C.
Estio 28 Col. Merced Gómez C. P. 01600
Alvaro Obregón México D. F.

La Morris
Danza y Talleres

¿Necesitas un salón para ensayar?



Salones en renta para ensayos, cursos, talleres, actividades artísticas y culturales muy cerca de metro Barranca del Muerto.

Informes
miguel.osorio@lamorrisflamenco.com
62628259
0445554931954

www.lamorrisflamenco.com

Anuncio de renta de salones en la Academia "La Morris".

3.1.2. Espacios y apoyos institucionales.

La circulación del flamenco en México ha generado la necesidad por ofrecer y crear espacios para esta actividad. Hay, pues, por un lado, actividad de esta forma cultural por mostrar, y por otro, agentes receptores de esta expresión. Como se vio anteriormente, esto se expresa en la concreción y eventual crecimiento de academias y lugares que ofertan cursos y presentaciones de flamenco. Pero, quizá, la inserción y dinamismo que tiene el flamenco en el país sea más palpable en su actual circulación en instancias culturales gubernamentales.

Concretamente, la Coordinación Nacional de Danza, en su catálogo, incluye a una veintena de compañías mexicanas de flamenco, a las que asigna una categoría

exclusiva, o sea, no las enlista dentro del genérico “Danzas del mundo”¹³⁶. De igual forma, varios grupos y artistas han sido beneficiados por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) en distintos programas¹³⁷. Además, otras iniciativas se suman a las anteriores, entre éstas la orientación en danza flamenca que ofrece la Escuela Nacional de Danza “Gloria y Nellie Campobello” del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), o las Jornadas de Danza Española organizadas por el Centro Nacional de Investigación e Información de la Danza “José Limón” (CENIDID-INBA)¹³⁸, donde el flamenco tiene un papel preponderante.

Destaca el hecho de que haya temporadas de danza flamenca que se suceden de manera ininterrumpida durante años e incluso décadas dentro del sistema cultural nacional. Es el caso de la temporada del Teatro de la Danza del Centro Cultural del Bosque (CCB) –con tres décadas de antigüedad, aproximadamente– y la Plaza de la Danza del Centro Nacional de las Artes (CENART) –vigente desde hace aproximadamente 10 años–. También, ha de considerarse la presencia que el arte tiene dentro de la Coordinación del Sistema de Teatros de la Ciudad de México, la cual ha dado cabida a este rubro dancístico en espacios como el Teatro Sergio Magaña, el Teatro Benito Juárez y el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris. Incluso, llegan a tener temporadas íntegramente dedicadas a presentar flamenco, tanto de artistas nacionales como extranjeros, o simplemente presenten artistas extranjeros del género que traen las instituciones como parte de su cartelera. A esto hay que agregar que en el marco del Encuentro Nacional de Danza organizado por el INBA anualmente, el flamenco generalmente tiene presencia.

¹³⁶ Véase: <http://www.danza.bellasartes.gob.mx/pdfs/CompaniasNacionales.pdf> [Recuperado en agosto de 2017].

¹³⁷ Por citar algunos ejemplos: Creadores Escénicos (Marién Luévano Russek, en tres periodos), Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales (Casilda Madrazo Salinas, periodo 2007), Jóvenes Creadores (Natalia Loza Mancisidor, periodo 2013), Sistema Nacional de Creadores (Ricardo Rubio Sánchez, periodo 2012-2014), México en Escena (Compañía Interflamenca, periodos 2015-2017 y 2017-2019).

¹³⁸ Véase: <http://www.cenididanza.bellasartes.gob.mx/index.php/2015/item/453> [Recuperado en agosto de 2017].



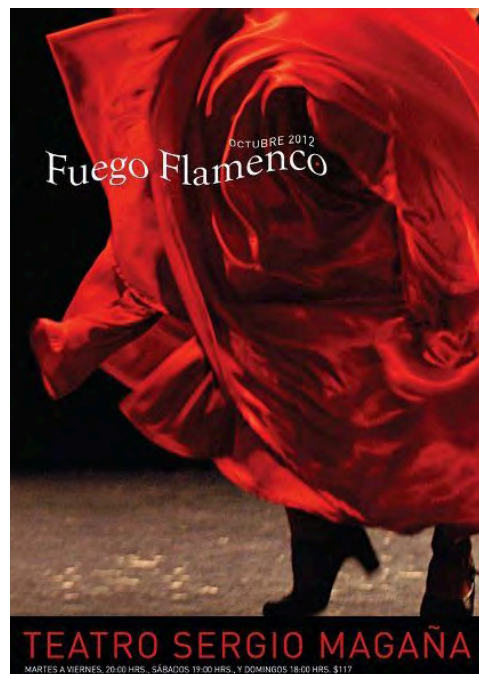
Cartel del montaje *En lo Jondo*, de la compañía *Interflamenco*. Proyecto apoyado por el FONCA



Cartel del montaje *De lo clásico a lo flamenco*, de Natalia Loza. Proyecto apoyado por el FONCA



Cartel de gala de compañías mexicanas de flamenco, en el Palacio de Bellas Artes.



Cartel de la temporada de compañías Mexicanas, en el teatro Sergio Magaña.



Cartel del concierto del cantautor español Diego "El Cigala", en el Teatro de la Ciudad.



Temporada de artistas españoles de Flamenco, en el Teatro de la Ciudad.

3.1.3. Escenarios, temporadas y festivales.

Aunado a los eventos que congregan organismos como el INBA o la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, hay otra cantidad considerable de espectáculos que se dan en diversos puntos de la urbe. Estos ocurren en escenarios que van desde restaurantes, cafés, teatros, plazas públicas, universidades, foros públicos y privados, museos o academias de flamenco, hasta eventos privados como bodas, convenciones, centros comerciales, eventos para empresas, entre otros espacios. Estas presentaciones pueden suceder, ya sea de manera aislada y sin ninguna secuencia o intención en particular, agrupadas a maneras de ciclos de danza o música flamenca, o bien, dentro de festivales dedicados íntegramente a esta expresión o en el marco de otro tipo de certámenes.

Dentro de los establecimientos comerciales donde se presenta flamenco tienen un lugar importante los restaurantes –sobre todo aquellos que ofrecen alimentos asociados a la gastronomía española o mediterránea–, varios de los cuales pretenden dar continuidad al concepto de los “tablaos flamencos”¹³⁹, aunque, por lo general, su funcionamiento dista de éstos al no ser lo central o preponderante el flamenco, sino el servicio de alimentos en sí. Sin embargo, suelen promocionar “noches de tablao flamenco”, más bien en alusión a que habrá algún grupo de danza de este género como parte del atractivo del restaurante o como una variedad.

Empero, no deja de ser destacable que en algunos es una constante la presencia de *shows* flamencos. De igual forma, otros sitios de alimentos presentan flamenco pero más en un sentido de apoyar proyectos, o tener otro tipo de actividad en sus instalaciones además de la venta de comida, ya sea presentando grupos de danza o sólo de música.



Anuncio de presentación de flamenco, en el restaurante Tannat.



Anuncio de la temporada de flamenco, en el restaurante Mareta.

¹³⁹ Recuérdese que son establecimientos dedicados al servicio de comidas y bebidas, donde simultáneamente hay actuaciones de baile y canto flamenco. Es importante resaltar que los “tablaos”, están articulados esencialmente por el flamenco, es decir, más que la comida o la bebida, lo central es el flamenco.



Anuncio de presentación de flamenco, en la pizzería Chagazi.



Anuncio de concierto de guitarra flamenca, en el café Hexen.

Actualmente, las academias de flamenco concentran mucha de la actividad en cuanto a presentaciones de este arte. Así, éstas tienen dentro de sus espacios exhibiciones aisladas, o agrupadas como temporadas de flamenco o bajo algún objetivo específico. La actividad constante de estos sitios puede verse en casos concretos como el de la academia Hojas de té, que en el curso de cuatro años organizó, dentro de su propio espacio escénico, más de 100 eventos que denomina como “Noches flamencas”¹⁴⁰. Por otra parte, también es frecuente que, por un lado, estos centros formativos renten teatros para hacer muestras de los alumnos de las academias; y por otro, que se den asociaciones entre coreógrafos, bailarines e interesados en la materia, para impulsar temporadas tanto en espacios fuera del marco institucional, como dentro de este tipo de esferas.

La escena del flamenco va cobrando otros derroteros. Uno de los que ha tomado fuerza en años recientes es la celebración de encuentros y festivales nacionales e

¹⁴⁰ De 2013 a 2017.

internacionales. En tales certámenes se ofrecen, durante varios días, funciones y cursos, en donde la presencia de artistas de la escena española del flamenco es constante. Estos eventos han abierto puntos muy vívidos en el intercambio de saberes y experiencia para el flamenco de México. Es significativo que éstos se dan no sólo en la Ciudad de México, sino también empiezan a cobrar auge en otros estados. De hecho, uno de los pioneros en propiciar estos encuentros internacionales –y que al día de hoy es muy importante en el ámbito nacional del flamenco–, es el festival Ibérica Contemporánea¹⁴¹, cuya sede se encuentra en la academia Proart, en el estado de Querétaro¹⁴².



Publicidad del primer festival de bata de cola.



Publicidad del ciclo "Jóvenes promesas", en la sala Tauro.

¹⁴¹ Su primera emisión fue en 2007.

¹⁴² Otros ejemplos son el Flamenco BajaFest, en Baja California Norte; Potosí Flamenco, en San Luis Potosí; Festival de Arte Flamenco, en Monterrey; o el Flamenco Fest de la UNAM, organizado en la Ciudad de México.



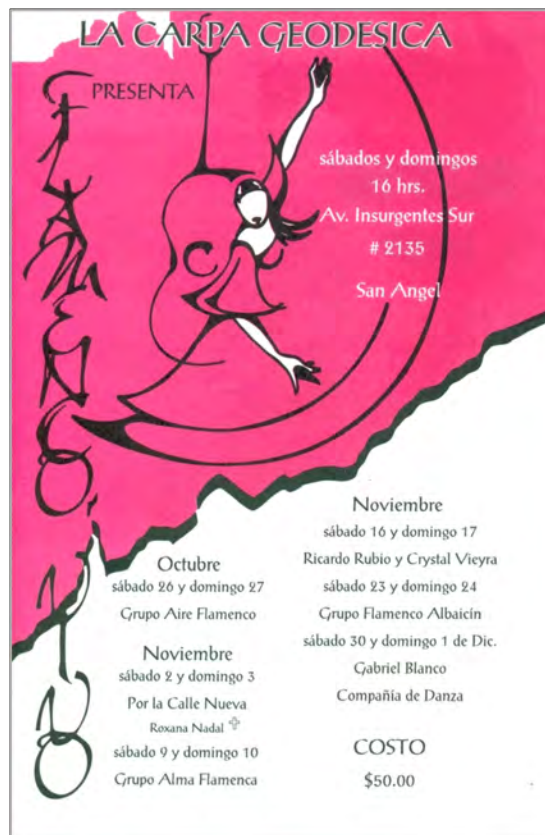
Fotografía de la pizarra publicitaria en el exterior de la academia Hojas de Té.



Publicidad de la Noche Flamenca número 100 de la academia Hojas de Té.



Programa de la temporada de flamenco del Centro Cultural “Los Talleres”.



Anuncio de temporada de flamenco, en el teatro Carpa Geodésica.



Anuncio del 4º festival Ibérica Contemporánea.



Cartel del 18º festival de flamenco de Monterrey.



Cartel del primer festival de flamenco de la UNAM.



Cartel del festival de flamenco.
de Baja California Norte.

3.1.4. Giras.

Un elemento que ha dado dinamismo a la escena del flamenco en México son las giras de artistas –principalmente españoles– en el país. Aunque ya desde décadas atrás se daban, no tenían la dinámica de hoy, pues muchas no sólo tienen el propósito de presentar espectáculos, sino también el de impartir cursos y otro tipo de intercambios más allá de una mera puesta escénica, algo que ya de por sí aporta bastante a la escena; por lo que en la actualidad, es bastante común que importantes exponentes del flamenco español impartan cursos en el país, además de ofrecer espectáculos.

El concepto actual de las giras, en buena medida, ha sido propiciado por las propias academias, promotores y productoras del flamenco de México, a veces en coordinación con alguna institución. De manera que, buena parte de su organización corre a cargo de instancias y artistas foráneos y sus promotores. Ante ello, las academias se vuelven sedes de estos cursos internacionales, así como escenarios de presentaciones de los músicos y bailaores que invitan el país. También es recurrente

la renta de teatros para que los invitados presenten su trabajo. Otras veces, aunque no vengan en una gira como tal, algunos artistas viajan al país y se ponen en contacto con la gente de flamenco de México para plantear actividades.

Es destacable la interrelación que puede haber entre la escena de México y la de otras partes, como con la de España, ya que en tales intercambios, una y otra rebasan sus fronteras propiciando contactos transnacionales entre escenas. Si bien, las giras son un punto importante en la imbricación del flamenco de manera transfronteriza, actualmente para que este contacto se dé, los artistas no tiene que trasladarse necesariamente a otra región. No es novedad decir que la internet posibilita intercambios rápidos de información, lo que para el caso tiene entre sus consecuencias estar al día con lo que pasa en los festivales, concursos y bienales que van marcando pautas para el quehacer del flamenco de España, por ejemplo. De igual modo, el intercambio directo con los propios actores del flamenco ya es algo cotidiano mediante redes sociales y otros sitios web.

Como señala Andy Bennett, en la actualidad, los límites culturales de la música popular se amplían como consecuencia de una cultura musical globalizada y en red. Así, la participación en una música bien puede trascender los parámetros físicos del espacio y lugar para asumir cualidades translocales, aspecto no exclusivo de la contemporaneidad, pues las escenas antes del internet tenían sus propios medios de translocalismo, aunque la naturaleza rápida y convergente del espacio digital ha creado nuevas posibilidades para las escenas musicales y acelerado sus procesos¹⁴³. La translocalidad implica la existencia de escenas que apelan a grupos específicos de otros puntos geográficos. Con esto se trasciende la cultura nacional, o más inmediata a los grupos en interacción, para compartir imaginarios y mundos de significación¹⁴⁴. El comportamiento translocal de las escenas en la actualidad, en nuestro caso, ha tenido

¹⁴³ Andy Bennett and Ian Rogers (2016), *Popular music scenes...*, *Op. cit.*, pp. 1, 12, 31.

¹⁴⁴ Rubén López-Cano (2013), "Spanish popular music through Latin American eyes", en Silvia Martínez y Héctor Fouce (editores), *Made in Spain*, Londres y Nueva York, Routledge. Consultado en línea en: https://www.academia.edu/14737292/Spanish_Popular_Music_through_Latin_American_eyes [Recuperado en agosto de 2017].

entre sus consecuencias una mayor facilidad para tener vínculos con el flamenco que sucede más allá de las fronteras nacionales.

En suma, la proximidad que se tiene con el flamenco español –y de otros lugares– es estrecha, lo que ha contribuido de manera importante a que los elementos culturales propios del flamenco sean más asequibles a la gente involucrada o interesada en él, ya sea de México o de otros lugares, sin necesariamente tener contacto con el centro irradiador de esta cultura. En este sentido, la bailaora mexicana Aldonza Campos Bravo, sugiere que los intercambios continuos que tiene la gente del flamenco de México con artistas españoles, principalmente –que sitúa de 5 años atrás a la fecha– tienen por consecuencia que el nivel de ejecución, sobre todo en baile, sea muy alto y sin precedentes¹⁴⁵. Sin duda, un efecto significativo del comportamiento translocal actual de las escenas.

Nuevamente en la Ciudad de México
CURSO DE CAJÓN FLAMENCO CON
RAMÓN PORRINA

DEL 26 AL 29 DE SEPTIEMBRE

Curso 1: Principiantes
De 10 am a 11:30 am

Curso 2: Intermedios Avanzados
De 12 pm a 1:30 pm

Informes
E-Mail: elohimflamenco@gmail.com
Inbox FB: Héctor Xavier Aguilar

HOJAS DE TÉ
Oslo #7, Col. Juárez
Tel. 52078416
info@hojasdete.org

Percusionista en las Grabaciones más importantes de flamenco de Camarón de la Isla y Paco de Lucía, Músico de Concha Buika, Anoushka Shankar, Diego el Cigala, Enrique Morente y los artistas de flamenco más importantes en los últimos 20 años en España

Anuncio de curso de cajón flamenco con el español Ramón Porrina, en la academia Hojas de Té.

¹⁴⁵ Aldonza Campos Bravo, conversación personal, marzo de 2017.

Curso de Cante Flamenco

Álvaro Ramírez

Cantaor gaditano, comprometido con sus ideas a través de letras cuidadosamente escogidas.

En su carrera ha recorrido parte del mundo ofreciendo recitales y cursos en países como Grecia, Alemania, Japón, Italia, Canadá, Rusia, Inglaterra... Combina su trayectoria entre el mundo de los mejores tablaos, peñas flamencas y concursos andaluces, y otras disciplinas artísticas y musicales.

Lugar: Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello.
Fecha y horario: Del 14 al 18 de noviembre. De 12:30 a 13:30 horas.
Costo \$1500.

Información e inscripciones con Ana Pruneda: losdelunar@hotmail.com

© Tatiana

Anuncio de cante con el español Álvaro Ramírez, en la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello.



Foto de la publicidad en el transporte público de la Ciudad de México del concierto de flamenco, del pianista sevillano Dorantes.



Anuncio de los cursos del bailaor español Marco Flores, en la academia La Morris.



Publicidad de la gira del bailaor español Manuel Reyes en México.



Publicidad de la gira del guitarrista flamenco Antonio Rey en México.



Anuncio de presentación de flamenco en el Estudio Córdoba con la española Laura Mateo como invitada.

Dentro de las giras también hay que considerar que no sólo son realizadas por extranjeros, sino también por los propios artistas nacionales que se presentan en diversos Estados del país. También se dan casos de mexicanos que viajan a España y llegan a tener participación en la escena ibérica. De hecho, la mexicana Patricia Linares, en 1986 obtuvo la Mención especial del jurado del XI Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba, España¹⁴⁶, convirtiéndose en una de las primeras extranjeras en tener un reconocimiento en los certámenes del flamenco Andaluz.

La escena del flamenco tiene muchas aristas. Su complejidad es tal que aquí se han presentado tan sólo algunos de sus lugares de socialización y formas mediante las cuales se visibiliza. Pero resulta importante recalcar que tiene vertientes no desarrolladas aquí, como las productoras que se han generado en el marco de las actividades y necesidades que va desplegando este arte¹⁴⁷; los blogs, perfiles y canales de videos de las compañías y artistas del rubro; el seguimiento de noticiarios y diarios de los espectáculos que presentan; tiendas dedicadas a la confección de ropa y accesorios; *luthiers* especialistas en construcción de guitarras y cajones flamencos; y otra serie de elementos que de pronto parecen dotados de cierta ficción como la posibilidad de encontrar en el marco de la escena flamenca de México cursos de *fitness* flamenco o talleres de autoestima flamenca.

PASARELA
BOUTIQUE DE DISEÑOS FLAMENCOS
COLECCIÓN: "AMOR GITANO"

TABLAO
Paulina Flores
Carolina Galván
Adelita Ibarra
Lya Morgana

7
OCTUBRE
2016
19:00 HRS

HOTEL DEL PRADO, SALÓN VERSALLÉS UBICADO EN AV. MARINA NACIONAL 399
COL. VERÓNICA ANZURES, CIUDAD DE MÉXICO

Publicidad de una pasarela de ropa y accesorios de flamenco.

¹⁴⁶ <http://www.flamencologialinares.com/cvs/patricia.pdf> [Recuperado en agosto de 2017].

¹⁴⁷ Algunas de estas son: Akais Chindos, Producciones el Día D, Producciones DTM, por ejemplo.



Anuncio de un taller de fortalecimiento de la autoestima a través del flamenco.



Anuncio de clases de "cardio flamenco".

El flamenco de México tiene un horizonte fértil. Pensarlo en términos de escena posibilita adentrarnos en su sociabilidad dentro de la vida urbana y –como sostiene Will Straw–, también las escenas nos hacen percibir de manera distinta a las propias ciudades, pues con ellas se repara en las urbes como congregantes de expresiones culturales e identidades del más variado orden. Es decir, que las escenas tienen participación en alineamiento de las energías sociales y en el ordenamiento cultural¹⁴⁸. Considerar, pues, al flamenco como una escena de la Ciudad de México –y retomando ideas de Straw–, ofrece otro matiz posible de las cartografías sociales de la ciudad y sus interconexiones¹⁴⁹. Bajo esta perspectiva, el flamenco es también un factor de articulaciones sociales y de sus geografías culturales dentro de la Ciudad de México y otros lugares.

De todo lo anteriormente expuesto busca ser reflejo el fonograma aquí incluido. Es decir, con éste se pretenden mostrar auditivamente varias de las perspectivas que

¹⁴⁸ Will Straw, "Scenes and sensibilities", *Op. cit.*, p. 250.

¹⁴⁹ *Ídem.*

conforman la escena flamenca mexicana, dar cuenta de sus vertientes, y puntualizar que se encuentra lejos de ser homogénea. Para tener una mejor noción del panorama del flamenco, es importante abordar otro aspecto fundamental. Como se expuso con anterioridad, las discrepancias, polémicas y visiones que representan oposición, también conforman a la escena. En el contexto del flamenco, una de sus polaridades se da bajo la idea de que existen dos horizontes para activar este arte: uno denominado como tradicional y otro experimental.

3.2. El flamenco experimental y el tradicional.

La oposición aquí referida a dos formas de hacer flamenco es bastante arbitraria y ficticia. No es que haya un umbral que seccione al flamenco. De hecho, establecer bajo qué condiciones lo tradicional deja de constituirse como tal para convertirse en experimental y viceversa, es muy complicado precisamente por lo tajante que resulta esta división. Sin embargo, tal fragmentación en muchos momentos ha sido un motor elemental para el desarrollo del flamenco, no sólo en México sino también en España.

Para decirlo de manera simple, en la polaridad experimental-tradicional, lo experimental se sitúa como las formas novedosas de crear flamenco o que están puestas en diálogo con otros campos artísticos o disciplinares. Contrariamente, lo tradicional se centra en la reproducción de formas ya conocidas, vinculadas con momentos del pasado que se considera enraízan al flamenco como género. En términos del bailar y coreógrafo Ricardo Rubio, el flamenco tradicional tiene que ver con que haya cante, baile y toque de guitarra en simultaneidad y se respeten las secuencias establecidas por el canon¹⁵⁰. Para Ricardo Osorio “El niño”, en lo experimental siempre habrá rasgos que se entiendan como flamenco aunque las estructuras del género ya no se reconozcan con tanta facilidad. Por el contrario, lo tradicional es la búsqueda de las normas, es seguir el código como tal¹⁵¹.

¹⁵⁰ Ricardo Rubio Sánchez, “Todo lo que quiso saber del flamenco y jamás se atrevió a preguntar. Conversación con la compañía Interflamenca”, entrevista realizada por Gabriel Macías Osorno (documento inédito), Ciudad de México, 13 de diciembre de 2016.

¹⁵¹ Ricardo Osorio, “Todo lo que quiso saber del flamenco...”.

Desde mi punto de vista, la polaridad aquí expuesta como tradicional-experimental tiene entre sus puntos medulares la relación que se establece con elementos dispuestos como históricos y que van constituyendo un canon. Muchos de estos dispositivos emanan de las convenciones y formatos que fraguaron a principios del siglo pasado en la llamada “época de oro” del flamenco. De acuerdo con la bailaora Tonalli Villalpando, en definitiva, es muy subjetivo determinar cuando el flamenco se despoja de las unidades que lo conforman como tal. Señala que cada vez es más común que la gente del flamenco tenga otras formaciones que nutren a la expresión y van diversificando sus objetivos. No obstante, –dice esta bailaora– siempre van a existir voces que desde una posición muy ortodoxa –y añade en tono de hipérbole– dirán: – “si no es como se hacía en 1920 entonces no es flamenco”. Sin embargo, –continúa Villalpando– esta visión no carece de validez y, sobre todo, es innegable que muchas de las personas afín a estas posturas tiene un conocimiento muy profundo de las sutilezas del flamenco¹⁵².

Considero que una parte importante de la tensión dada entre lo tradicional y lo experimental es que esta última supone una suerte de confrontación hacia la primera, un alejamiento o quizá negación de los momentos ubicados como claves para la consolidación del flamenco. Sin embargo, las dos versan sobre un elemento compartido, que es precisamente el flamenco y quizá lo que está en disputa es la forma de activar sus elementos intrínsecos y su finalidad. Dicho en los términos de este capítulo, si bien las escenas no están exentas de disputas y confrontaciones, sus luchas internas no son necesariamente de carácter destructivo, por el contrario, suelen permitir nuevas formas de accionar dentro de la propia escena¹⁵³.

Respecto a las pugnas que pueden vivirse dentro de una sociedad determinada, Jean Jacques Rancière advierte que los desacuerdos son esenciales para propiciar una

¹⁵² Tonalli Villalpando, “Todo lo que quiso saber del flamenco...”.

¹⁵³ Christian Spencer y Julio Mendivil (2016), “Introduction. Debating Genre, Class and Identity...”, *Op. cit.*, p. 8.

reflexión continua sobre algo que es considerado común¹⁵⁴. Estas discrepancias producen contextos polémicos y paradójicos que muestran lógicas contradictorias, al tiempo que generan nuevos escenarios¹⁵⁵. Por tanto, el desacuerdo implica la presencia de formas de subjetivación singulares que renuevan las formas de inscripción de una primera identidad de la comunidad. Pone al descubierto un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas. De este modo, los sujetos van creando su voz propia de acuerdo con lo que les significa eso común, produciéndose así complejos múltiples que distan de los imaginarios instituidos¹⁵⁶.

Como se ha visto, la escena del flamenco –por lo menos la de la Ciudad de México– tiene múltiples horizontes. Cada uno es un mundo de significaciones en donde está presente un elemento común: el flamenco. Las formas de entenderlo, expresarlo, vivirlo, o dotarlo de sentido, es propia de los sujetos. Este es un punto medular, pues cuando se entiende el flamenco desde el horizonte estereotípico, se da como consecuencia una anulación de los sujetos y del mundo de significados que construyen en torno a una expresión musical o dancística determinada. Es decir, bajo el lente del estereotipo, los desacuerdos son anulados y con ello toda una historia de socialidad en torno a una expresión.

En los términos teóricos bajo los que se plantea este trabajo, la “orientalización” del flamenco conlleva, pues, a la invisibilización de un importantísimo crisol epistémico y expresivo de los hacedores del flamenco. De ahí resulta necesario hacer tangibles las distintas perspectivas que hay en este arte. “Desorientalizar” al flamenco, pues, tiene la intención de afirmar todos aquellos procesos mediante los cuales numerosas personas dan vida a esta cultura.

Lejos de ser novedad la oposición de conceptos en el quehacer del flamenco, ha sido una constante en su historia. Al respecto, Ricardo Rubio establece que muchos de los

¹⁵⁴ Jacques Rancière (1996), *El desacuerdo*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, p. 41.

¹⁵⁵ *Ibíd.*, p. 52.

¹⁵⁶ *Ídem.*

códigos del flamenco hoy son aceptados como baluartes de esta expresión, fueron inventados por artistas que en su momento lo que hacía era precisamente experimentar. La siguriya –ejemplifica el coreógrafo–, es aceptada como un “palo” que se puede bailar, y esto se considera como algo inmerso en lo tradicional. Sin embargo, para artistas de principios del siglo pasado como Vicente Escudero, esto fue una completa experimentación, pues en aquella época dicho “palo” era exclusivamente para ser cantado¹⁵⁷.

Rubio sostiene que el flamenco se ha ido nutriendo de muchos elementos a lo largo de su historia. Este arte –argumenta– tiene momentos de retracción y de expansión, es decir, hay épocas de experimentación y otras de mayor estabilidad y de asimilación de elementos nuevos a la idea de lo tradicional. Así, muchas de las cosas consideradas hoy como la esencia del flamenco, son fruto de la experimentación. Si uno piensa en el flamenco de los años cincuenta –continúa Rubio– los “palos” integrados a la danza eran pocos. Prácticamente eran menos de la mitad de los que ahora sí se pueden bailar y que están ya totalmente incorporados a la idea de tradición. Precisamente, fue la experimentación de varios músicos y bailaores lo que abrió esos campos, y, de hecho, algunos son bastante recientes¹⁵⁸. A decir de este coreógrafo, es complejo pensar que la experimentación no sea consustancial al flamenco, pues dicho aspecto es algo natural en las artes vivas¹⁵⁹.

La historia del flamenco está llena de ejemplos de experimentación hoy percibidos como elementos inamovibles o consagrados de esta expresión. El propio guitarrista gaditano Paco de Lucía, de quien actualmente es consensual su autoridad dentro del género, en ciertos momentos fue considerado dentro del campo experimental. De hecho, se llegó a establecer que introducía elementos ajenos al curso estético de la música flamenca. Concretamente, su grabación *La fabulosa guitarra* (1967), trajo la atención sobre el uso de efectos de estudio como *reverbs* y que implementaba acordes

¹⁵⁷ Ricardo Rubio, “Todo lo que quiso saber del flamenco...”.

¹⁵⁸ Al respecto puede retomarse la idea de “Invención de la tradición” planteada por el historiador Eric Hobsbawm.

¹⁵⁹ Ricardo Rubio Sánchez, “Todo lo que quiso saber del flamenco...”.

y armonías distantes al medio musical de la guitarra flamenca de ese entonces¹⁶⁰. Algunos años más tarde, respecto a su disco *Almoraima* (1976) se dijo que tenía muchas licencias –sobre todo instrumentales y de forma–, y si bien se las podía tomar al ser un genio de la creación, traspasaban las fronteras de lo puro, llevando al flamenco por el rumbo de la fusión¹⁶¹. En la actualidad a estas grabaciones se les inscribe dentro del curso del flamenco sin mayor oposición, y sus sonoridades y composiciones –sobre todo *La fabulosa guitarra*– bien pueden entenderse dentro de lo tradicional.

La imbricación de lo experimental y lo tradicional del flamenco se puede explicar en términos de la noción de escena que Will Straw aporta. Este autor distingue que en las escenas hay formas musicales que llevan más años puestas en circulación. De tal modo, el surgimiento de otras configuraciones o interpretaciones innovadoras genera un avivamiento ecléctico y una consecuente alteración de los formatos musicales más antiguos¹⁶². Dicha situación no supone un desplazamiento de las convenciones pretéritas, sino la coexistencia de una variedad de temporalidades dentro de un espacio cultural limitado. Esto deviene en la diversificación de movimientos dentro la escena, que a su vez producen síntesis cada vez más detalladas de estilo y forma, generando así una expansión de los estilos canónicos¹⁶³.

En el flamenco sucedido en México ambas formas están en activo, incluso llegan a convivir espacialmente. Por ejemplo, se puede dar el caso en que un día un foro presente algo enmarcado dentro de lo tradicional y al otro fin de semana exhiba algo fuera de esas convenciones. Sin embargo, hay espacios en los que difícilmente sucedería, como en los denominados “tablaos flamencos”. Precisamente la adjetivación de “tablao” hace referencia a esa manera concreta de hacer flamenco en

¹⁶⁰ José Manuel Gamboa y Faustino Núñez, *Paco de Lucía. Guía de audición de toda la obra para guitarra grabada en Universal*.

¹⁶¹ *Ibíd.*, p. 48.

¹⁶² Will Straw, “System of articulation, logics of change...”, *Op. cit.*, p. 375.

¹⁶³ *Ibíd.*, p. 380.

el sentido de lo tradicional, y son espacios que precisamente se tratan de eso, de ver los elementos asociados con tal vertiente del flamenco.

En suma, el flamenco tradicional y el experimental son formas que comparten elementos, como códigos y convenciones, es decir, participan de un saber común. Por poner un ejemplo, si estuviéramos con dos personas, una partícipe del ala experimental y otra de la tradicional, ambas conocerían los diferentes “palos” existentes, sus estructuras y ritmos, aunque su forma de llevarlos a la corporalidad y a lo sonoro encarnarían formas diferenciadas. Con lo anterior no ha de entenderse que hay homogeneidad en dichas expresiones, pues cada una es un mundo y tienen matices diferenciados, sino más bien observar que conforman parte de una misma expresión.

Un elemento significativo de la parte experimental es su carácter coreográfico. Esto es, a diferencia de lo tradicional, en donde elementos como los escénicos –entiéndase aquí las posibilidades técnicas que ofrece un teatro– no son relevantes, para lo experimental sí han sido significativos. Esto no quiere decir que lo experimental se trate de hacer flamenco en el marco de las posibilidades ofrecidas por un teatro, más bien, se trata de la interacción con esos elementos; es decir, el diálogo entablado con universos ajenos a las configuraciones primarias del flamenco; entiéndase por esto la mera interacción dada entre guitarra, cante y baile.

En México, el montaje de Patricia Linares *Detrás de la puerta verde* (1985), marca un parteaguas en la forma en que se presenta el flamenco¹⁶⁴. Este espectáculo no tiene por fin mostrar el flamenco en sí, sino más bien, mediante la danza se busca mostrar al público un mundo de fantasía que ocupa el pensamiento la bailarina. El objetivo de la obra ya no es mostrarse únicamente como bailaora, lucir su técnica y comprensión de las estructuras intrínsecas del flamenco, sino también convidar al espectador, por

¹⁶⁴ Con esta obra Patricia Linares recibió el Premio de la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música. En conmemoración a los 20 años del estreno realizó un remontaje que simplemente tituló *La puerta verde*.

medio de diferentes escenas –donde no deja de ser central el baile flamenco–, a seguir la historia de Aramai, una muchacha que tras una serie de vivencias mágicas se enfrenta a sus miedos y prejuicios sociales para finalmente reivindicar su propio ser.

El sentido coreográfico que ha ocupado al flamenco de México ha contribuido indudablemente a la diversificación de sus propuestas. Con ello no ha de soslayarse que el tradicional –frecuentemente entremezclado con lo coreográfico– también se ha enriquecido en el curso de los años en innumerables aspectos, los cuales van desde cuestiones técnicas de la ejecución, la incorporación de armonías y acordes de otras culturas musicales, hasta la forma de la expresión corporal de los bailaores. Pero la parte experimental ha acercado decididamente al flamenco a otros campos disciplinares. Es decir, ha generado búsquedas de formas sonoras y de movimientos que han decantado en entrecruces del discurso flamenco con elementos de danza de contacto, ballet, danza contemporánea, arte sonoro, jazz, música electrónica, performance, por citar algunos ejemplos. Con todo esto también se han extendido sus lugares de circulación.

Actualmente, se desarrolla en México una importante práctica del flamenco con el sentido coreográfico esbozado anteriormente, y sus intérpretes generalmente son reconocidos dentro del discurso flamenco sin mayores polémicas. Nuevamente, no es que haya una barrera, así como un día un bailar puede estar haciendo algo considerado experimental, al otro puede estar en un “tablao” desenvolviéndose totalmente dentro de lógica performática de lo tradicional. No obstante, otro aspecto de lo coreográfico es la atracción de públicos más diversificados, los cuales pueden ir desde niños, hasta personas afines a propuestas como las del arte contemporáneo. Asimismo, mediante lo coreográfico se abre la posibilidad de exponer toda una serie de temas y apetencias artísticas.

En suma, todos estos vaivenes de lo flamenco se traducen en la posibilidad de encontrar una cantidad importante de propuestas, tanto dancísticas como musicales. La riqueza visual y sonora del flamenco es considerablemente extensa, misma que se

ha querido mostrar a lo largo del capítulo mediante el abordaje de ciertos elementos que constituyen a la escena flamenca mexicana, los cuales considero significativos pues nos dicen de las diferentes dinámicas mediante las que se produce y circula el flamenco en la capital mexicana. Igualmente, a través de las imágenes presentadas se ha querido ofrecer un testimonio visual de algunas de las formas mediante las que se expresa, entiende y representa el flamenco, y así aportar a un mejor conocimiento de la escena en cuestión.

En el siguiente capítulo se entra de lleno a las grabaciones de campo compendiadas en la escena del flamenco de la Ciudad de México, para dar cuenta de los diferentes proyectos, entendimientos y activaciones del flamenco, desde su ámbito sonoro. Estas grabaciones han de entenderse no como elementos aislados, sino como sonoridades partícipes de la escena de flamenco. Es decir, interactúan con los espacios, posturas y formas de circulación reseñados más arriba. Son también una muestra de la escena, toda vez que dan cuenta –desde lo auditivo– sobre los diferentes trayectos y nociones que pueden habitar en el flamenco.



Afiche de la 1ª convocatoria al certamen de Flamenco Experimental, del Encuentro Nueva Danza y Nueva Música.



Anuncio del espectáculo *Rosa Calé* que fusiona ballet con flamenco.



Publicidad del programa gubernamental Noches de Museos, con la participación la compañía de AflamenKaos.



Anuncio del montaje *Tablao sin derecho*, de la compañía Brújula. Flamenco Dinámico, en la sala cultural Tauro.



Anuncio de la presentación de una obra infantil de flamenco de la compañía Interflamencia, en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC).



Publicidad de la obra *El naufragio* de las bailaoras, de Tonalli Villalpando y Fabiola García.



Publicidad de la obra infantil *Mi abuela flamenca* de la Cía. Caña y candela pura.



Publicidad de la obra *Entremanos* de la bailaora Casilda Madrazo.

4. Panorama sonoro del flamenco en la Ciudad de México

El presente capítulo se enfoca en el disco de audio que integra esta investigación. Dicho material consta de doce pistas, correspondientes al registro de ocho agrupaciones de flamenco de la Ciudad de México. El criterio para seleccionar los grupos –o solistas– fue que éstos representaran formas diferentes entre sí de entender e interpretar el flamenco¹⁶⁵. Esto con el objetivo de constatar y ofrecer una prueba fehaciente de que el flamenco, por lo menos bajo la forma entendida e interpretada en este país, claramente dista de ser un calco de los imaginarios contruidos a partir del horizonte estereotípico.

El contenido del CD, pues, busca plasmar la riqueza y diversidad que el flamenco tiene en México, así como hacer patente que tras las sonoridades aquí recabadas, también se encuentra el trabajo y pensamiento de hombres y mujeres, quienes mediante la música y la danza generan un tipo de conocimiento y sociabilidad. Situación a todas luces alejados de las simplificaciones y estatizaciones dadas en el estereotipo, las cuales poco –o nada– nos hablan de los sujetos y de todo aquello que se juega en sus procesos.

En cuanto al audio contenido en el presente disco es importante tener en cuenta algunas consideraciones: en principio, todos los *tracks* –como ya se ha adelantado– son grabaciones hechas en el espacio en el que se presentaron los grupos y en las condiciones ofrecidas del lugar, es decir, *in situ*. Únicamente hay dos registros –una cantaora y un guitarrista– a quienes no grabé en el contexto de una presentación en público, sino se acordó con ellos una sesión especial para estos fines. No obstante, estos registros, al igual que los otros, son a una toma. Esto es, no son grabaciones

¹⁶⁵ Criterio con el que irremediamente se excluyen otros elementos de gran valor, como a muchos artistas de gran calidad e importancia en el medio, pero que bien podían reiterar alguna vertiente ya considerada. Por ejemplo, aunque en México existen varios guitarristas de flamenco con un trabajo solista reconocido –muchas veces a nivel nacional e internacional– me vi en la necesidad, dadas las características y objetivos de este trabajo, de escoger sólo a uno para mostrar esta veta –en este caso a Ricardo Humberto Sánchez–. De ahí la sensible ausencia de músicos de extensa trayectoria en el medio como Alfredo Millán, Daniel Pimentel, Fernando Soto, Gabriel Elizondo, entre otros.

hechas en fragmentos o por capas, o sea, con procedimientos afines a los que se usarían en un estudio de grabación.

El registro fue hecho con una grabadora portátil Zoom H4n. Generalmente, se ocuparon los cuatro canales disponibles de grabación del equipo, es decir, se hizo uso de dos micrófonos integrados en el dispositivo, y se añadieron dos externos. Aunque otras veces fue viable conectar la grabadora a la consola del lugar, y utilizar los micrófonos internos tan sólo para captar el sonido ambiental. Entre estas dos opciones de grabación oscilan los registros, aunque siempre fue necesario adaptarse al espacio o las facilidades de cada recinto –ya fuera teatro, restaurante, academia–, pues de los nueve eventos cubiertos, en ninguno el registro fue técnicamente igual.

Las grabaciones contenidas en el disco son extractos de funciones. Esto es, que registré de principio a fin todo el concierto o presentación, y luego seleccioné piezas específicas o fragmentos, según fuera el caso. La selección del contenido del CD está trazada por los objetivos de la investigación; es decir, no fueron elección de los músicos los elementos presentes en el producto final. Aunque, cabe precisar, a todos los grupos les solicité su autorización para grabar y les comenté la finalidad de hacerlo –cuestión con la que todos ellos estuvieron de acuerdo–. Es también por ello que me tomé libertades en la elección de las piezas.

Respecto a la edición del disco fue preponderante la claridad. En todo momento se buscó quitar aquellas sonoridades que distrajeran la atención de la propuesta del grupo registrado. Así, se eliminó en gran medida la presencia del público y se exaltó lo más posible la instrumentación. Finalmente, resta decir que las grabaciones fueron hechas con el propósito de conformar este trabajo, las cuales realicé entre octubre de 2015 y marzo de 2017, a excepción del *track* 5, un registro extraído de mi archivo, llevado a cabo en 2014 bajo fines meramente documentales pero que consideré, aportaba a este trabajo.

Las siguientes secciones hablan en específico de cada una de las pistas. En principio se da una breve semblanza de la agrupación o solista. Seguido de esto, se proporciona una ficha donde queda establecido: título de la obra –si es que tiene¹⁶⁶, el “palo” interpretado; el crédito de los intérpretes; el lugar donde se dio la función y la fecha. Por último, se bosqueja el contenido de la pieza con la finalidad de ofrecer una guía para la audición de la pista.

4.1. Patricia Linares. Compañía de baile flamenco.

Patricia Linares, como otros tantos artistas mexicanos de flamenco, comenzó su formación profesional en México, para luego complementarla en España. Sus estudios dancísticos iniciaron en 1962, a los cuales una década más tarde les sumaría una formación musical en piano al inscribirse a la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

Parte importante de su trayecto artístico lo lleva acabo en tablaos flamencos y teatros de México, Madrid, Sevilla y Estados Unidos, actividad que mantuvo durante 15 años, ya como solista o formando parte de diferentes compañías. Su calidad dancística y conocimiento del flamenco fue constatada en 1986, cuando obtuvo una mención especial del jurado en el XI Concurso Nacional de Arte Flamenco, con sede en Córdoba, España; distinción que refrendaría poco más de una década después, al presentarse nuevamente en dicho certamen y figurar entre las finalistas. En 1983 formó su propia compañía de danza flamenca, y seis años más tarde fundó el Instituto Mexicano de Flamencología, en la Ciudad de México.

De entre las actividades sustanciales de Linares, se encuentra la docencia. Ha sido formadora de numerosas personas que hoy ejercen de manera profesional el flamenco

¹⁶⁶ En el flamenco no es común dar un nombre particular a lo que se toca o baila, sino únicamente se dice el “palo” interpretado. Supongamos, si alguien va a un espectáculo de flamenco y otra persona afín al medio le pregunta por el concierto, algo usual sería comentar el repertorio de “palos” que el artista interpretó, decir: “bailo rondeña, luego unas alegrías y al final bulerías”. Aunque, más recientemente y en el contexto de discos con fines comerciales, es común que a las piezas se les asigne nombre y se ponga entre paréntesis el “palo”. Por ejemplo, en el caso del disco de Paco de Lucía *Castro Marín*, se lee en la parte de los *tracks*: Monasterios de sal (colombiana), Gitanos andaluces (bulería), Herencia (soleá)...

en México, tanto desde el quehacer dancístico como del musical. Su vocación por transmitir el flamenco se ve reflejada en su libro *Introducción al estudio profesional del baile flamenco*¹⁶⁷. Este manual es significativo, pues en él condensa su visión del flamenco y de su enseñanza. Además de sugerir ejercicios técnicos corporales y una propuesta de notación para la danza, uno de los apartados compendia a detalle la forma en que han de estructurarse los “palos” cuando se bailan. Es decir, cómo han de organizarse los recursos, tanto coreográficos como musicales, en el baile. Estructura así, una ruta a seguir para interpretar cada “palo”, con fundamento en lo que esta bailaora abstrae como lo representante del flamenco en su dimensión tradicional¹⁶⁸.

La configuración base de la compañía de Patricia Linares consta de guitarra, cante, cajón y baile. Sin embargo, durante muchos años, y como parte de su proyecto educativo, ha incluido a decenas de sus estudiantes en sus montajes escénicos. Así, su agrupación varía en número y de acuerdo con las necesidades artísticas. Pese a que pueda incluir en sus montajes elementos escénicos bastante complejos, su manera de estructurar coreografías y la música que las acompañan, por lo general, es realizada en concordancia con las estructuras que sugiere como apegadas a la tradición¹⁶⁹.

Track 1

*Disponible en: <https://soundcloud.com/gabriel-macias-o/patricia-linares-rondena>

- ❖ Palo: Rondeña.
- ❖ Intérpretes: Patricia Linares: baile;
Juan Rosas Ávila: guitarra;
Silvia Cruz “La chivis”: cante;
Eduardo Linares: cajón.
- ❖ Lugar: Plaza de la Danza del Centro Nacional de las Artes.



¹⁶⁷ Patricia Linares (1996), *Introducción al estudio profesional del baile flamenco*, Ciudad de México, JGH.

¹⁶⁸ Para más detalles de Patricia Linares puede verse: <http://flamencologialinares.com/1/> [Recuperado en agosto de 2017].

¹⁶⁹ En el siguiente enlace puede verse un video promocional de uno de los montajes de Patricia Linares: <https://www.youtube.com/watch?v=mlb6swx02yk> [Recuperado en agosto de 2017].

❖ Fecha: 19 de noviembre de 2016.

El registro de este *track* se hizo en el marco de las Jornadas de Danza Española que anualmente organiza el Cenidi Danza “José Limón”, del Centro Nacional de las Artes de México. La presentación de la compañía de Patricia Linares fue parte de la función de clausura de los trabajos de dicho encuentro académico. Dado el formato, Linares bailó un par de “palos” entre éstos la rondeña aquí compendiada.

La rondeña forma parte de los “palos” que se denomina “libres”, lo que significa que no están dentro de un compás determinado sino que se tocan, desde la perspectiva musical, *ad libitum*. No obstante, y como ha sucedido con muchos otros “palos”, a la rondeña se le acompasa con la finalidad de poder ser bailada. Por tanto, esta danza suele ejecutarse con acentuaciones dadas cada tres tiempos, emulando a otras formas del flamenco conocidas como “abandoladas”.

En la actualidad, generalmente la rondeña se baila sin romper su compás. Sin embargo, puede apreciarse que Patricia Linares introduce varios segmentos “libres de compás”, un tanto con el sentido de recordar otra forma de interpretar la rondeña. Además, según plantea en su ya citado libro, estas partes permiten lucir aspectos técnicos del baile como mudanzas y paseos no rítmicos, así como elementos melódicos en la guitarra¹⁷⁰.

En el *track* podemos seguir una versión muy cercana a la propuesta coreográfica que Linares plantea en su manual. Así, escuchamos las siguientes secciones de las que consta el baile y su correspondiente musicalización: introducción guitarrística, cante de introducción, una parte lenta acentuada a tres tiempos, parte rápida a tres tiempos con zapateado al final, primera letra del cante (a compás), falseta libre de compás, segunda letra del cante (a compás), parte rítmica acentuada a tres, tercer letra del cante, falseta libre y por último, cante para final.

¹⁷⁰ Patricia Linares (1996), *Op. cit.*, p. 204.

En cuanto a lo que es cantado, conocido como “letras del cante”, todas éstas son populares, es decir, sin una autoría en particular. Los recursos musicales corresponden a elementos ya determinados por el mismo “palo”; es decir, parámetros *per se*, como tonalidad, armonía, la forma en que ha de acompañarse el cante y las propias melodías del cante. Cuestiones que presentan un numerosas variantes de acuerdo con el gusto de los intérpretes, y según el conocimiento que tengan de las estructuras y códigos intrínsecos al “palo” interpretado. En este caso, el guitarrista incorpora materiales extraídos de la rondeña “Doblan campanas” de Paco de Lucía¹⁷¹ y los adapta a la estructura del baile de Linares.

Jornadas de Danza Española

Cenidi Danza José Limón

Coordinadoras del proyecto:
Ariadna Yáñez, investigadora del CENIDID
Lina Ravines, docente de la UNAM



**Plaza de la Danza del CENART y
Salón de Usos Múltiples del
Cenidi Danza José Limón
Noviembre 2016**
Jueves 17, viernes 18 y sábado 19

Entrada libre
registro a talleres:
jornadasdanzaespa@gmail.com

Afiche de las Jornadas de Danza Española
del Cenidi-danza “José Limón”.

¹⁷¹ Enlace a la citada rondeña de Paco de Lucía: <https://www.youtube.com/watch?v=tTVrK6MfjXM>
[Recuperado en agosto de 2017].



Patricia Linares. Compañía de baile flamenco en la Plaza de la Danza del Cenart, en el marco de la Jornadas de Danza española del Cenidi-danza.
Foto: Paulina Molina.



Patricia Linares bailando por Rondeña.
Foto: Paulina Molina.

4.2. Ángela Cuevas y los gitanos del mundo.

En el contexto de este trabajo, Ángela Cuevas se sitúa dentro de la segunda generación de artistas de flamenco de México. De ascendencia asturiana, desde niña se rodeó de manifestaciones afines a la cultura flamenca, como la torería o danzas consideradas como folclor español. Pero su formación profesional la llevó a cabo con diferentes maestros de la Ciudad de México, como Manolo Vargas o Leo Amaya. Finalmente, también realiza estudios en la academia Amor de Dios, ubicada en España; y en la de Joaquín Fajardo, en el mismo país. Su trayectoria artística se da principalmente desde el baile flamenco, aunque también ha incursionado en la danza árabe y ya desde hace varios años su trabajo como cantaora es muy conocido¹⁷².

Desde hace más de dos décadas conformó su proyecto personal denominado *Ángela Cuevas y los gitanos del mundo*, una propuesta que, si bien tiene diferentes formatos, principalmente es un programa de cante, interpretado por la misma Ángela, y acompañado por guitarra, baile y percusiones como crócalos, palmas, cajón y derbake.

Su repertorio, dado que está mayormente destinado a presentarse en escenarios nocturnos como restaurantes y eventos privados, consta de escasos “palos” como tal, son números musicales con cierta distancia de las estructuras más canónicas del flamenco. En este sentido, una apuesta importante de Cuevas ha sido la de impregnar canciones de dominio público con ritmos propios de dicho género. Así, en su espectáculo introduce temas conocidos de Agustín Lara o popularizados por el cantante José José, pero interpretados en compás de bulería o de rumba flamenca¹⁷³. No obstante, los bailes que intercala en su espectáculo están dentro de la forma tradicional de concebir el flamenco. También, es importante resaltar que Ángela busca

¹⁷² Video promocional de Ángela Cuevas donde se habla de su trayectoria y proyecto artístico: <https://www.youtube.com/watch?v=6USWQtKYSMc>

¹⁷³ Proceso en el cual se omite la estructuración intrínseca de estas formas del flamenco, principalmente la de bulería. Una suerte de simplificación del código que efectivamente capta la atención del público distante al entorno del flamenco.

generar una fuerte interacción con el público, haciéndolo partícipe de hacer palmas, subir al escenario y bailar con ella, entre otras cosas¹⁷⁴.

Track 2

*Disponible en: <https://soundcloud.com/gabriel-macias-o/angela-cuevas-sevillanas>

- ❖ Título: Sevillanas a la virgen.
- ❖ Palo: Sevillanas.
- ❖ Intérpretes: Ángela Cuevas: cante y castañuelas;
Francisco Javier Álvarez “Paquirri”: guitarra;
Malaika Estévez: cajón;
Isabel Guadarrama: palmas.
- ❖ Lugar: Restaurante Casa Ávila “Plaza de Toros”.
- ❖ Fecha: 11 de marzo de 2016.



Las sevillanas a la virgen de Guadalupe es el número con que regularmente Ángela Cuevas abre su espectáculo. Primeramente, lleva a cabo la presentación de su grupo, para luego dar paso a dichas sevillanas, cuyo arreglo musical y letra son de su autoría. Este “palo” suele tener diversas temáticas, de entre las cuales destacan las de feria, marineras, corraleras, rocieras, bíblicas y litúrgicas. Es común, pues, que las sevillanas hablen de cuestiones religiosas y se dediquen a ciertas vírgenes. Bajo este contexto, hace bastante sentido la elección de esta forma del flamenco para rememorar, desde la geografía mexicana, a la virgen de Guadalupe.

El arreglo de Cuevas se encuentra apegado a la forma usual de estructurar las sevillanas, mismas que constan de cuatro versos acompañados de un estribillo, en un compás de tres por cuatro. Aunque la estructura de la letra no necesariamente está acoplada a lo canónico, tiene base en la seguidilla castellana, que consta de cuatro versos, de los cuales el primero y el tercero son heptasílabos, y el segundo y cuarto

¹⁷⁴ Fragmento de una actuación de Ángela Cuevas <https://www.youtube.com/watch?v=LEDd0AvHWOI> [Recuperado en agosto de 2017].

pentasílabos. Se acompañan de estribillos formados por tres versos, en donde el primero y tercero son pentasílabos y el segundo heptasílabo. Los versos riman en la segunda y cuarta línea, mientras el estribillo rima en la primera y tercera¹⁷⁵. Con algunas omisiones, las sevillanas de Ángela Cuevas cumplen con varias de estas condiciones. Aunque, en realidad, son pocas las sevillanas apegadas estrictamente al modelo esbozado.

Sevillanas a la virgen de Guadalupe

1er. verso

La virgen de Guadalupe
tiene la cara guapa,
la virgen mía,
la guadalupana.

Estribillo

Qué guapa es,
la virgen de Guadalupe,
qué guapa es.

2do. verso

Verde blanco y rojo,
la paloma blanca.
verde blanco y rojo,
de la esperanza.

Estribillo

3er. verso

De los gitanos es también,
la virgen mía.
Gitano, soy, hebreo soy, asturiano soy,
gitano de la virgen, mexicano soy.

***Estribillo (con una variación)**

Qué guapa es,
la virgen de Triana,
qué guapa es.

4to. verso

Bajo del cielo mi alma,
la madre mía.
Bajo del cielo,

¹⁷⁵ José Andrés Anguita (2009), *Un paseo amable...*, *Op. cit.*, p. 92.

la virgen María.

Estribillo

Track 3

*Disponible en:

<https://soundcloud.com/gabriel-macias-o/angela-cuevas-cancion-por-buleria>

- ❖ Título: Piensa en mí.
- ❖ Palo: Canción por bulería.
- ❖ Intérpretes: Ángela Cuevas: cante y baile;
Francisco Javier Álvarez “Paquirri”: guitarra;
Malaika Estevez: cajón;
Isabel Guadarrama: palmas.
- ❖ Lugar: Restaurante Casa Ávila “Plaza de Toros”.
- ❖ Fecha: 11 de marzo de 2016.



La canción *Piensa en mí*, de la autoría de Agustín Lara, es interpretada por Ángela Cuevas en ritmo de bulería. Esta pieza no es una bulería como tal, pues su estructura dista mucho de cómo se interpreta este “palo”. Dicho de manera sencilla, la bulería para cante consta de un número indeterminado de letras, cuyas temáticas poco o nada se relacionan entre sí. El intérprete puede cantar una letra y de inmediato lanzar otra, o puede esperar y dejar que el guitarrista haga alguna melodía, por ejemplo.

En otras palabras, la bulería tiene más relación con que el cantaor borde el compás con su cante, con los juegos rítmicos e interrelación, que su voz pueda generar mediante las letras y el ritmo propio de este “palo”¹⁷⁶. En el caso del arreglo de *Los gitanos del mundo*, más bien se apega a la estructura de la canción original, pero transformado su ritmo al de bulería. De ahí que a este tipo de arreglos –bastante comunes en el medio del flamenco– se les denomine como “canciones por bulería”.

¹⁷⁶ En este enlace se puede ver un ejemplo de cante por bulería:
<https://www.youtube.com/watch?v=r5r5UZCmKcs> [Recuperado en agosto de 2017].

Así, escuchamos en la grabación una introducción “libre de compás”, para luego llevar el tema a ritmo de bulería.



PLAZA DE TOROS

Angela Cuevas Gitanos del Mundo



FLAMENCO

9:00 PM

Angela Cuevas Cantora y Bailaora.
 Fco. Javier Alvarez "PAQUIRRI" Guitarrista
 Malaika Estevez Percusionista
 Isabel Guadarrama Bailaora

Av. Insurgentes Sur # 952, Col. del Valle
reservaciones 5523 8327

NO COVER
 Eduardo Núñez Diseño y promoción

Publicidad de *Ángela Cuevas y los gitanos del mundo*, en el restaurante Casa Ávila.



Ángela Cuevas y los gitanos del mundo en el restaurante Casa Ávila.
Foto: Paulina Molina.



Ángela Cuevas.
Foto: Paulina Molina.

4.3. La *debla* flamenca.

La debla flamenca es una agrupación musical dirigida por el guitarrista mexicano Anwar Miranda. Este grupo, presente desde hace varios años en la escena nacional¹⁷⁷, suma a la dotación instrumental más conocida del flamenco –guitarra, voz y percusión– otros instrumentos como flauta, violín, contrabajo o batería. El conjunto consta de siete músicos, aunque es común que tenga variaciones en el número de personas en escena, así como en su instrumentación. Regularmente, suelen tener invitados en sus presentaciones, ya sean músicos o bailarines, por lo que sus conciertos no son meramente audibles, y tienen números con baile flamenco¹⁷⁸.

De acuerdo con el perfil que esboza la agrupación en sus redes sociales, *La debla* se caracteriza por ser un ensamble flamenco con una perspectiva contemporánea. Se basan en composiciones originales, aunque también se expresan mediante la experimentación sonora y la improvisación. Su propósito es llevar el flamenco a las salas de concierto, dando voz al discurso de los instrumentos con un lenguaje fresco y dinámico a fin de cautivar a un público joven, ya sea aficionado al flamenco o ajeno a éste.

Dentro de *La debla* cohabitan músicos de flamenco y de jazz, lo cual le da al ensamble una textura particular con sonidos contemporáneos, sin perder la columna vertebral del flamenco. Tal configuración le da la posibilidad de entrecruzar formas jazzísticas dentro del hábitat de los “palos” flamencos como la bulería, tanguillos, tangos, jaleos, etcétera. Con su propuesta musical buscan adentrarse tanto en la escena mexicana de flamenco como en la jazzística¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Aproximadamente desde el 2010.

¹⁷⁸ Puede verse un extracto de una de sus presentaciones en el Lunario, en: <https://www.youtube.com/watch?v=amJMjPfY24U> [Recuperado en agosto de 2017].

¹⁷⁹ Información tomada de la fan page de Facebook de la agrupación: <https://www.facebook.com/deblaflamenco/> [Recuperado en agosto de 2017].

Track 4

*Disponible en: <https://soundcloud.com/gabriel-macias-o/la-debla-alegrías>

- ❖ Palo: Alegrías.
- ❖ Intérpretes: Anwar Miranda: guitarra;
 José Díaz “El cachito”: cante;
 Mario Díaz: cante;
 Israel Torres: violín;
 Adrián Molina: percusiones;
 Armando Tovar: palmas.
- ❖ Lugar: Zinco Jazz Club.
- ❖ Fecha: 27 de mayo de 2016.



Las alegrías, como muchos otros “palos”, cuando prescinden del baile se estructuran en forma tipo A B, donde A corresponde a segmentos melódicos y B a rítmicos. Generalmente, las melodías las hace la guitarra mediante las denominadas “falsetas” o el cante mediante las letras. Las partes rítmicas constan de rasgueos en la guitarra y se apoyan de elementos percutidos, como las palmas o el cajón. En el caso de las alegrías presentadas por *La debla*, dicha estructura se complejiza al prolongarse las partes melódicas en las interacciones dadas entre violín y guitarra, y los dos cantaores.

En cuanto a la parte B, sucede lo mismo al reforzar el compás con palmas en contratiempos y con obligados rítmico-melódicos que dotan de gran proeza a la ejecución. No obstante, la forma A B sigue presente, y por momentos se da una suerte de encabalgamiento entre partes.



Afiche de *La debbla* en el Zinco Jazz Club.



La Debla flamenca en el Zinco Jazz Club.
Foto: Paulina Molina.

Track 5

*Disponible en: <https://soundcloud.com/gabriel-macias-o/la-debla-tangos>

- ❖ Palo: Tangos.
- ❖ Intérpretes: Anwar Miranda: guitarra;
Cigarra Santiago: cante;
Israel Torres: violín;
David Sánchez: contrabajo;
Adrián Molina: percusiones;
Marco Castro: percusiones;
Ricardo Osorio “El niño”: palmas;
Mariana Sierra: palmas.
- ❖ Lugar: Plaza de la danza del Centro Nacional de las Artes.
- ❖ Fecha: 25 de Octubre de 2014.



En este *track* escuchamos a la *Debla* en su configuración instrumental en extenso, en el marco del ciclo de flamenco del Centro Nacional de las Artes, conocido como “Quejío flamenco”. Es una temporada realizada desde ya varios años atrás, en la que generalmente tienen lugar compañías de danza. Los tangos escuchados son un “palo” con base en un compás de cuatro tiempos, pero que a diferencia del conocido 4/4 de la tradición occidental, se acentúa en el último tiempo del compás, es decir, en el tiempo 4. Este tipo de acentuación es bastante clara en la introducción de la pieza, cuando el cajón entra solo y precisamente lo que hace es “marcar el compás”, como se diría en el argot flamenco.

>
||: 1 2 3 4 :||

Representación del compás de 4 tiempos
del flamenco.

La base rítmica de cuatro tiempos la llevan las percusiones, y sobre ésta se acoplan, tanto las melodías de los instrumentos de cuerda, como las letras de cante. Aunque dichos motivos pueden variar en cuanto a su acentuación, y en varios momentos

acentuar el primer tiempo, la base se mantiene. Existen sitios clave donde se retoma la acentuación del compás de todos los instrumentistas. Una suerte de puntos de encuentro que, generalmente también sirven para cerrar secciones del desarrollo musical y dar paso a otras, pero siempre iniciando con ese peculiar motivo rítmico¹⁸⁰.

4.4. Compañía Interflamenca.

Interflamenca fue fundada por el bailar Ricardo Rubio Sánchez en el año 2001, y a la fecha continúa bajo su dirección. Rubio, es egresado del Centro de Investigación Coreográfica del INBA y del Instituto Mexicano de Flamencología, bajo la instrucción de Patricia Linares. Asimismo, ha estudiado con numerosos artistas de flamenco nacionales y de España, y participado en las actividades de importantes certámenes andaluces de flamenco.

Entre 2012 y 2014, Rubio fue miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA. Desde épocas tempranas de su incursión en el baile flamenco, se impregnó del pensamiento de bailarines de la escena española –como Israel Galván– que cuestionan fuertemente la idea de canon y de tradición, controversias que apuntan a fisurar el hermetismo del flamenco y el ideal de “pureza” circundante en este arte. De modo tal, su propuesta artística no ha estado exenta de polémicas al considerar que trastoca elementos sustanciales de la tradición del flamenco, pues es común que reinterprete las estructuras y sonoridades más habituales del flamenco, en un sentido poco ortodoxo.

Dadas las inquietudes de Ricardo Rubio, la compañía *Interflamenca* se caracteriza por generar propuestas de flamenco con un sentido de experimentación y de cruces interdisciplinarios. Esto se ha traducido, a lo largo de sus diferentes montajes y exploraciones, en la conjunción de dicho género con otras disciplinas, no sólo dancísticas, sino también sonoras y visuales. Así, esta compañía ha experimentado el

¹⁸⁰ Puede verse un concierto completo de *La Debla* en el Foro del Tejedor en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=fR19TEbpALE&t=1296s> [Recuperado en agosto de 2017].

cruce del flamenco con danza de contacto y contemporánea, teatro, literatura, arte sonoro, música electrónica y diversos recursos multimedia, jugando en ello un papel muy importante la implementación de diferentes tecnologías aplicadas a lo escénico¹⁸¹.

Track 6

*Disponible en: <https://soundcloud.com/gabriel-macias-o/interflamenca-martinete>

- ❖ Título: Geometría molecular de la palabra tiempo.
- ❖ Palo: Martinete.
- ❖ Intérpretes: Ricardo Osorio: “El niño”, baile;
Fermín Martínez: Diseño sonoro y multimedia.
- ❖ Lugar: Teatro Sergio Magaña.
- ❖ Fecha: 9 de diciembre de 2015.



Geometría molecular de la palabra tiempo (2011) es una adaptación libre de *Krapp la última cinta magnética*, de Samuel Beckett, una obra de teatro en un sólo acto. En la versión de Interflamenca se mantiene el tema principal de la memoria que priva en la obra de Beckett, y es narrada por tres personajes que representan al mismo individuo en etapas diferentes de la vida¹⁸². El flamenco es la ruta mediante la cual los intérpretes dan cauce a la historia, a sus reflexiones y sentir. Así, vemos en escena entrelazándose con esta trama aspectos coreográficos, de iluminación, del lenguaje flamenco, de movimientos cercanos a la danza de contacto, de diseño de sonido y multimedia¹⁸³.

¹⁸¹ Para más información de la compañía *Interflamenca* puede visitarse su página de internet en el siguiente enlace: <http://interflamenca.com/inicio/> [Recuperado en agosto de 2017].

¹⁸² Tonalli Villalpando (2016), “La última cinta de Krapp e Interflamenca”, en *Raíz con Ala*, serie de cápsulas radiofónicas elaboradas por la compañía *Interflamenca* respecto a su producción escénica. Pueden consultarse en: <https://soundcloud.com/ra-z-con-ala/ultima-cinta-de-krapp-e-interflamenca> [Recuperado en agosto de 2017].

¹⁸³ Versión para video de la obra *Geometría Molecular*: <https://www.youtube.com/watch?v=zDjB0FXyNLc> [Recuperado en agosto de 2017].

La obra *Geometría molecular* tiene una duración aproximada de 40 minutos, razón por la que esta pista es un extracto de la obra. Para realizar dicha selección tomé como hilo conductor a uno de los personajes, el que encarna Ricardo Osorio “El niño”. De modo que, aunque este montaje se realizó bajo la dirección de Ricardo Rubio, y él mismo es uno de los personajes, no aparece en la ficha de arriba, pues en los fragmentos seleccionados no tiene participación en términos audibles. Pero cabe reiterar que en todo momento este bailar se encuentra presente. De igual forma, opté por los fragmentos que aquí se escuchan, pues consideré que ilustran una de las apuestas de la compañía *Interflamenca*: hacer converger en un mismo espacio la tradición del flamenco y la interdisciplina. También consideré que estas secciones representaban sonoramente el espíritu del ciclo de flamenco experimental en el que realicé el presente registro¹⁸⁴.

El personaje de “El niño”, a lo largo de la obra interpreta el “palo” de martinete. Con la edición aquí propuesta se buscó que esto pareciera como un continuo. A grandes rasgos, los martinetes tienen un carácter triste y sus letras generalmente tratan temas de sufrimiento, pena y dolor¹⁸⁵. Este “palo” tiene como eje principal el cante, pues el acompañamiento que se hace de éste se dice que es “a palo seco”. Esto quiere decir, que no se acompaña con guitarra, sino únicamente con elementos percutidos, con lo que la voz y las letras son totalmente centrales. Generalmente, las percusiones se hacen mediante el sonido de un martillo golpeando contra un yunque, con las palmas, o más recientemente del cajón. También es usual rasguear las cuerdas de la guitarra, pero tapándolas para que no produzcan armonías y funciones como un elemento de percusión. En el caso de este *track*, la parte percutida que marca el compás del “palo” es realizada con recursos electrónicos.

¹⁸⁴ Promocional del ciclo “Flamenco eXperimental” donde se presentó *Geometría Molecular* de la Palabra Tiempo: <https://www.youtube.com/watch?v=AStVL--70Sw> [Recuperado en agosto de 2017].

¹⁸⁵ Los textos que se escuchan en la grabación igualmente están insertos en dichas temáticas. Pese a que no son –ni pretenden emular de alguna forma al cante flamenco– cumplen con la función emotiva y narrativa de la vivencia del dolor que caracterizan a las letras de martinete.

A lo largo de la pista encontramos elementos de los martinetes que parten de un sentido muy apegado a lo tradicional. Así, la letra que se escucha es una grabación de Manuel Agujetas¹⁸⁶ –un referente dentro del concepto de tradición– pero ésta se encuentra manipulada con procesos de un *software* de audio. De igual forma, “El niño” baila la letra de acuerdo a la forma que se espera dentro de lo tradicional, esto es, que pese a la manipulación del audio, zapatea de acuerdo a los códigos que se usarían si estuviera un cantaor en escena sin ningún tipo de proceso sonoro¹⁸⁷.

Cabe resaltar que el compás propio de los martinetes siempre está presente, aun cuando entran sonidos electrónicos. Las sonoridades que se escuchan al término de la letra se encuentran “a compás” y funcionan más como pulsos rítmicos, que armónicos, haciendo una reinterpretación del concepto “a palo seco”. Finalmente hay un solo de zapateado, donde el escenario se queda a oscuras, y solamente hay iluminación en los zapatos del bailarín y una cámara que graba en *close up* su rostro, el cual se proyecta en una pantalla. De igual forma, en esta sección el compás no se rompe, es decir, se da de manera continua.

Para dar una idea de cómo es el ritmo citado, por lo regular se dice que tiene cinco tiempos, aunque otros sostienen que es mejor entenderlo como si tuviera siete. La cuenta de este “palo” se hace tal cual diciendo los números que van del uno al cinco –o al siete según la variante para explicar este compás–, dividiendo cada número en dos sílabas, a excepción del tercer número de la cuenta. Así, queda una especie de compás de 12/8 pero con una acentuación particular. Aquí lo ilustro visto como de siete tiempos, donde cada sílaba representaría un octavo de un compás de 12/8, y el signo “>” representa las respectivas acentuaciones. Esta estructura rítmica, se haya inserta a lo largo de todo el *track*.

¹⁸⁶ Una versión de la letra contenida en el *track* e interpretado por el mismo Manuel Agujetas se puede oír en el siguiente enlace, a partir del minuto 1:30. <https://www.youtube.com/watch?v=vzpIWGcm0-o> [Recuperado en agosto de 2017].

¹⁸⁷ Un ejemplo de cómo se bailarían por martinete de “manera tradicional” se puede ver en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=zUiHJjuGu10> [Recuperado en agosto de 2017].

> > > > >
12/8 ||: U - no, dos y, tres, cua - tro, cin - co, seis, sie - te :||

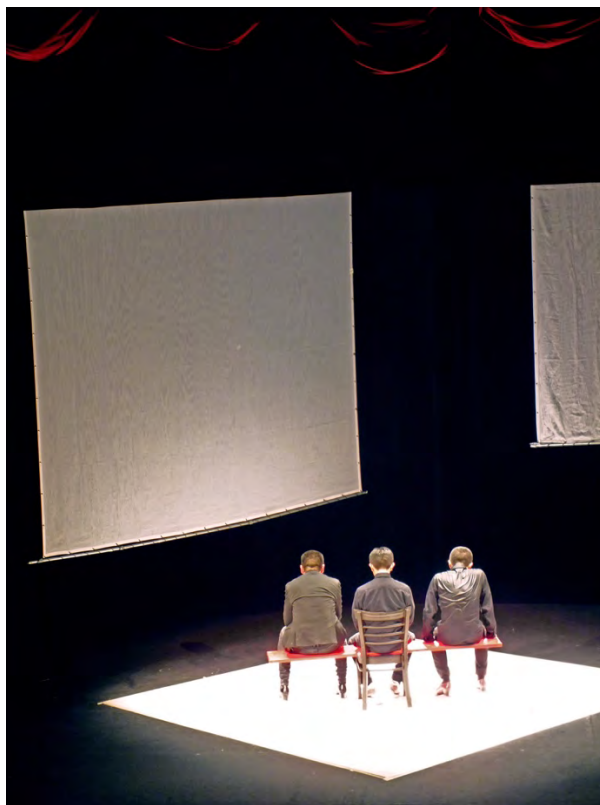
Representación del compás de martinete.



Geometría molecular de la palabra tiempo.

De izquierda a derecha se encuentran: Ricardo Rubio, Ricardo Osorio "El Niño" y Fermín Martínez.

Foto: Paulina Molina.



Geometría molecular de la palabra tiempo.
Foto: Paulina Molina.



Geometría molecular de la palabra tiempo.
Foto: Paulina Molina.

4.5. Amalia Romero Salas.

Comenzó su incursión en el flamenco como bailaora, para más tarde realizar estudios de cante y adoptar definitivamente este rubro. Parte sustancial de su formación fue con Patricia Linares, aunque también ha tomado cursos con destacados bailaores y cantaores de la escena andaluza. Amalia ha sido una importante promotora del flamenco en Tlaxcala, desde su labor docente en la casa de la cultura “La libertad”, ubicada en la población de Apizaco del mismo Estado, donde residió durante varios años. Es una de las pocas cantaoras que hay en México, pues a diferencia del rubro dancístico del flamenco, son contadas las personas que se dedican profesionalmente a esta actividad en el país.

Amalia Romero es bien conocida entre las distintas compañías de baile flamenco de México. No obstante, a diferencia de otros cantaores, además de trabajar en proyectos de danza, también desarrolla sus propias propuestas y ofrece recitales de cante flamenco, algo bastante menos común de ver en la Ciudad de México. Su repertorio consta de un importante número de “palos” claramente identificados dentro de lo tradicional, y además busca generar un puente entre canciones identificadas como mexicanas y los ritmos y estructuras propias del flamenco¹⁸⁸.

Track 7

*Disponible en: <https://soundcloud.com/gabriel-macias-o/amalia-romero-solea>

- ❖ Palo: Soleá.
- ❖ Intérpretes: Amalia Romero: cante;
Gabriel Macias: guitarra.
- ❖ Lugar: San Cosme (domicilio particular).
- ❖ Fecha: 2 de marzo de 2017.



¹⁸⁸ Video promocional de un espectáculo de Amalia Romero:
<https://www.youtube.com/watch?v=cDVr65gBRll> [Recuperado en agosto de 2017].

La soleá que escuchamos en este *track* consta, primeramente, de una “falseta” introductoria, es decir, de un motivo melódico que sirve para generar un ambiente, marcar la velocidad de ejecución e impregnar sonoramente a la cantaora –en este caso– del contexto tonal en torno al cual se desarrolla el “palo”. Posteriormente, Amalia realiza “la salida del cante”, sección donde se escucha un juego con las sílabas “lele”, “lereile”, “leila”, etcétera. Dicho elemento funciona como un espacio para entonación del cantaor y como presentación de la voz. Luego de esto escuchamos tres letras que alternan con partes rítmicas y melódicas de la guitarra. Las diferentes letras se pueden identificar con los siguientes inicios: 1) “Que dios te dé sabiduría...”; 2) “No soy como San Martín...”; 3) “Cuatro son los puntalitos que sostienen a Triana...”.

En términos del lenguaje flamenco, esta soleá es tocada “al seis por arriba”. Esto es, que se le pone a la guitarra una cejilla en el traste número seis, y la armonía reposa sobre el acorde de *La* sostenido. La posición de los dedos para poner dicho acorde queda ubicada en la parte más grave de la guitarra, literalmente en la parte alta de la disposición de las cuerdas, de ahí que se diga que es “por arriba”.

La ubicación de la cejilla y de si la tonalidad es “por arriba” o “por medio”, la establece el cantaor, de acuerdo con el tono que le convenga más, y según las reglas *per se* de cada “palo”. En cuanto al compás, la soleá se encuentra en una estructura rítmica de doce tiempos, marcados con la guitarra, desde el inicio.

Track 8

*Disponible en: <https://soundcloud.com/gabriel-macias-o/amalia-romero-tonas>

- ❖ Palo: Martinete-Tonás.
- ❖ Intérpretes: Amalia Romero: cante;
Gabriel Macias: guitarra.
- ❖ Lugar: San Cosme (domicilio particular).
- ❖ Fecha: 2 de marzo de 2017.



Las tonás engloban un conjunto de cantes distinguidos por su contenido temático y por su trazo melódico. Es una suerte de “palo” que engloba a otros “palos”. De manera sencilla, se dice que se cantan tonás cuando se hacen letras de martinete, carcelera o debla, sin propiamente una distinción en una misma ejecución. O sea, si únicamente un cantaor realiza letras de martinete, se dice que cantó “por martinete”. Pero si también incluye a los otros “palos” citados en su interpretación, se dice entonces que “cantó por tonás”. Esto es posible porque estos “palos” comparten el mismo compás y prescinden del acompañamiento de la guitarra, es decir, son “a palo seco”.

En el caso de la grabación que aquí escuchamos, comienza con una letra de siguriya, “palo” que, si bien consta del mismo compás que las tonás y comparte características como temáticas de las letras y giros tonales, se diferencia de aquellas al no interpretarse “a palo seco”, es decir, se canta con acompañamiento de guitarra. Por esta razón, al principio está presente una guitarra para luego dar paso propiamente a la toná. Es entonces que la guitarra se queda haciendo únicamente ritmo con las cuerdas apagadas, con la única finalidad de marcar el compás.



Amalia Romero y Gabriel Macias.
Foto: Paulina Molina.



La cantaora Amalia Romero Salas.
Foto: Paulina Molina.

4.6. A triple.

Es una agrupación conformada en 2014 por el diseñador de sonido y multimedia Fermín Martínez. Inicialmente constó de dos bailaoras y su respectivo fundador, aunque un año más tarde se transformó en un dueto. La ahora dupla tiene por objetivo establecer espacios de creación colectiva, en donde se difuminen los bordes de los dos artistas, generando interrelaciones desde la danza, las artes sonoras, plásticas y visuales¹⁸⁹.

El dueto, aunque con pocos años de trabajo, ha cobrado importancia en la escena flamenca, pues en 2015 ganó el primer lugar del Certamen de Flamenco Experimental, del Encuentro Nueva Danza y Nueva Música celebrado en México, en las categorías de mejor propuesta escénica y mejor intérprete femenino. De esta forma, su obra galardonada *Flujo*, ha tenido presencia en importantes espacios, como la temporada de danza flamenca del Centro Cultural de Bosque; la organizada por el Centro Cultural “Los Talleres”, así como fue seleccionada para participar en el Encuentro Nacional de Danza que organiza el INBA.

Track 9

*Disponible en: <https://soundcloud.com/gabriel-macias-o/a-triple-flujo>

- ❖ Título: Flujo [Nowhere/NowHere].
- ❖ Intérpretes: Fermín Martínez: diseño sonoro y visual;
Tonalli Villalpando: baile.
- ❖ Lugar: Teatro Sergio Magaña.
- ❖ Fecha: 11 de diciembre de 2015.



Lo que escuchamos es un fragmento de la pieza *Flujo*. La edición extrae una muestra que consideré representativa de lo que sus autores plantean con esta obra, y que

¹⁸⁹ Información tomada del programa general de danza del Centro Cultural del Bosque – INBA, mayo-junio de 2017, p. 29.

además resultara dinámica para la escucha. De acuerdo con Fermín Martínez, la pieza tiene como uno de sus fundamentos principales el denominado sonido binaural.

Martínez sostiene que hacía tiempo investigaba sobre una escucha de cuerpo completo, es decir, no solamente por medio de la audición, sino a través de las vibraciones, la temperatura y todas las variaciones que del sonido como energía pudieran generarse en el ambiente, dada la capacidad del ser humano de percepción por medio de la piel, los órganos y las cavidades del cuerpo. Derivado de ello, le interesó el sonido binaural, un fenómeno sonoro que por medio de frecuencias específicas y sus resonancias, induce al escucha a entrar en estados mentales y emocionales específicos¹⁹⁰. De esta manera, a lo largo del *track* escuchamos un timbre agudo y continuo correspondiente al sonido binaural.

El aspecto tecnológico es de gran importancia en *Flujo*, pues es mediante micrófonos de contacto colocados en el piso, proyecciones, un sonido cuadrafónico e interfaces de audio e imagen, que se da parte sustancial de la comunicación entre los dos intérpretes. Así, la pieza se desarrolla mediante ejercicios de improvisación en los cuales se establece una continuidad e interrelación orgánica entre sonido y movimiento. De tal forma, en ocasiones es el movimiento el que construye y va alterando las sonoridades y, otras veces, es el sonido el que se inmiscuye en el terreno del cuerpo para hacerlo transitar por un estado emocional particular e incidir en su movimiento. Dada esta característica, muchas veces no es claro si estamos presenciando una pieza de danza, un concierto con instrumentaciones inusuales o una propuesta más de tipo sensorial¹⁹¹.

La presencia del flamenco en *Flujo* se palpa, no desde los lugares más conocidos de esta expresión, es decir, más allá de sus formas y estructuraciones primarias o insertas en la idea de tradición. La pieza, más bien bebe del flamenco su construcción energética, emocional y el manejo de sus intensidades. Valga el siguiente ejemplo para

¹⁹⁰ Fermín Martínez (2011), en *Raíz con Ala*, serie de cápsulas radiofónicas en las que habla sobre la pieza *Flujo*. Pueden consultarse en: <https://soundcloud.com/ra-z-con-ala/sabes-que-es-flujo> [Recuperado en agosto de 2017].

¹⁹¹ *Teaser* de la obra *Flujo*: <https://vimeo.com/210834957> [Recuperado en agosto de 2017].

explicar lo anterior: en un seminario de diseño de sonido que cursé en la Facultad de Música de la UNAM, como parte de las actividades presenté dos videos de flamenco para analizar sus sonoridades: uno del bailar Israel Galván, en donde danza prescindiendo de cualquier tipo de acompañamiento musical; y otro del guitarrista Vicente Amigo, tocando su rondeña “Sierra del agua”. Para mi sorpresa, uno de los compañeros afirmó que los dos videos eran muy semejantes; que ambos consistían en ir acumulando energía hasta llegar a un punto climático donde toda ésta era descargada y volvía a empezar. En este sentido, *Flujo*, tiene esa construcción; hay ciertos movimientos y sonidos en escena que son llevados a clímax y terminan en secciones de zapateado para finalmente volver a la base del sonido binaural¹⁹².



La bailaora Tonalli Villalpando en *Flujo*.
Foto: Paulina Molina.

¹⁹² En el siguiente enlace se puede ver la obra completa:
https://www.youtube.com/watch?v=SZ_9qsz6NFo&t=358s [Recuperado en agosto de 2017].



Tonalli Villalpando y Fermín Martínez en *Flujo*.
Foto: Paulina Molina.



Tonalli Villalpando y Fermín Martínez en *Flujo*.
Foto: Paulina Molina.

4.7. Héctor Xavier Aguilar Trío.

La formación de Héctor Aguilar dentro del flamenco se dio a través de impregnarse del conocimiento de los familiares de la bailaora española Carmen Amaya, quienes residen en la Ciudad de México. De tal forma, aprendió a tocar el cajón y participa desde entonces en la compañía de la bailaora Mercedes Amaya “La Winy”. De igual manera, se ha presentado en distintos teatros de México, Estados Unidos, Sudamérica y Japón, con diferentes agrupaciones, además de haber realizado una gira por España con la compañía del bailaor sevillano Antonio Canales¹⁹³.

Si bien, parte del desempeño artístico de Héctor Aguilar se ha dado en el marco de compañías de danza flamenca, también ha colaborado con grupos de otros géneros musicales como blues, rock o jazz, con artistas como Betsy Pecanins o Cecilia Toussaint, en distintos foros y proyectos.

Las diferentes influencias musicales que posee Aguilar, lo han llevado a generar un set de percusiones *sui géneris*, el cual tiene como base el cajón, al cual le añade una batería. Bajo esta dotación ha congregado a músicos de flamenco y de otros géneros para interpretar o fusionar ritmos de flamenco, rock, jazz, entre otros. Su agrupación se da bajo diferentes formatos que van desde generar tríos, hasta conformaciones mayores que integra dentro de un proyecto denominado *Elohim flamenco jazz*¹⁹⁴.

Track 10

*Disponible en: <https://soundcloud.com/gabriel-macias-o/hector-aguilar-trio-rumba>

- ❖ Palo: Rumba.
- ❖ Intérpretes: Héctor Javier Aguilar: percusiones;
Gerardo “El carrizo”: guitarra;



¹⁹³ Información tomada de <https://www.tauroflamenco.org/profesores> [Recuperado en agosto de 2017].

¹⁹⁴ Video promocional de la agrupación de Héctor Aguilar: <https://www.youtube.com/watch?v=0QIKeb7YQkE> [Recuperado en agosto de 2017].

Juan Cristóbal Pérez: bajo.

- ❖ Lugar: Hojas de Té.
- ❖ Fecha: 31 de octubre de 2015.

La pieza es una rumba que condensa elementos de flamenco y jazz. Al inicio y final del *track*, se escuchan materiales extraídos de la rumba “Entré en tu balcón”, del guitarrista de flamenco Antonio Rey¹⁹⁵. La pieza abre con este tema para luego dar paso a la melodía que caracteriza al standard de jazz *Autumn Leaves*¹⁹⁶. Sin embargo, el tema de éste último es bastante más acelerado en comparación a como se tocaría en un contexto propiamente jazzístico. Aquí, más bien, Aguilar toma el tempo propio de la rumba flamenca que es bastante más movido.

Al igual que sucede con las agrupaciones de jazz, la pieza se desarrolla a través de improvisaciones y de volver al tema propuesto, ya sea el del standard o del tema de Antonio Rey. Asimismo, es claramente audible el set de percusiones que caracteriza la propuesta personal de Héctor Aguilar, y su búsqueda por relacionar lo flamenco con lo jazzístico.



Afiche de la presentación de *Héctor Xavier Aguilar Trío*.

¹⁹⁵ Se puede escuchar el tema de Antonio Rey en el siguiente enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=9DB-WSxZbmQ>

¹⁹⁶ Una versión del standard *Autumn Leaves* se puede escuchar en este enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=TcewiJGWFL0>



Héctor Xavier Aguilar.
Foto: Paulina Molina.



Gerardo "El carrizo flamenco".
Foto: Paulina Molina.



Juan Cristobal Pérez
Foto: Paulina Molina



El trío de Héctor Xavier Aguilar.
Foto: Paulina Molina.

4.8. Ricardo Humberto Sánchez.

Nació en Guadalajara, Jalisco en 1992. Comenzó a temprana edad sus estudios de guitarra en la ciudad de León, Guanajuato, formación que incluyó cursos con más de 10 exponentes importantes de la guitarra flamenca, tanto nacional como internacional. Además, su instrucción musical también ha tenido importantes inflexiones autodidactas, en materia de guitarra y canto flamenco. Así, participa en la escena de México en ambos aspectos del género, sin embargo es más conocido por su trabajo como guitarrista.

Aunque con pocos años de residencia en la Ciudad de México, es un referente dentro de las compañías de baile y academias. De igual forma, es muy socorrida su participación en certámenes de baile, temporadas de flamenco y tablaos, tanto de la Ciudad como del interior de la República.

Su propuesta guitarrística, bien puede circunscribirse dentro de los umbrales de lo tradicional, aunque incursiona en todo tipo de proyectos musicales. Generalmente, interpreta composiciones propias o recrea fragmentos de otros guitarristas de flamenco –principalmente de España–, así como falsetas conocidas como tradicionales, es decir, que son de dominio público y sin ninguna autoría en específico.

Track 11

*Disponible en: <https://soundcloud.com/gabriel-macias-o/ricardo-sanchez-tangos>

- ❖ Palo: Tangos.
- ❖ Intérpretes: Ricardo Humberto Sánchez: guitarra.
- ❖ Lugar: Estudio Córdoba.
- ❖ Fecha: 25 de octubre de 2016.



Track 12

*Disponible en: <https://soundcloud.com/gabriel-macias-o/ricardo-sanchez-buleria>

- ❖ Palo: Bulería.
- ❖ Intérpretes: Ricardo Humberto Sánchez: guitarra.
- ❖ Lugar: Estudio Córdoba.
- ❖ Fecha: 25 de octubre de 2016.



Los *tracks* 11 y 12 comparten varios elementos. En principio, ambos muestran la riqueza técnica y rítmica del flamenco en manos de Ricardo Sánchez, quien tiene una habilidad y manejo del compás del flamenco de muy alto nivel, por lo que podemos escuchar numerosas variantes de rasgueo, ejecución de escalas –“picados”, como se les conoce en el argot del flamenco–, alzapúas, construcciones melódicas a partir de pulsar únicamente con el pulgar en mano derecha –técnica de pulgar–, además de un amplio muestrario de arpeggios.

En cuanto al ordenamiento estructural que se da en la guitarra flamenca solista, prácticamente todos los “palos” se expresan mediante la forma ||: A B :||. Así, en ambas interpretaciones escuchamos pasajes rítmicos, seguidos de “falsetas”, es decir, partes melódicas. En los dos casos, el material que Ricardo va ejecutando es espontáneo: no tiene un orden premeditado para tocar, sino que va intercalando en las secciones –A y B–, lo que le va surgiendo en ese momento. No es una improvisación como tal, puesto que conoce bien los segmentos intercalados, pero sí construye en el momento la secuencia y variaciones que les va haciendo a los fragmentos. La principal diferencia entre estas dos pistas es el compás en el que están llevadas y el carácter interpretativo que se les imprime, de ahí que se circunscriban en “palos” diferentes.

Estas dos piezas son un buen ejemplo de cómo los “palos” no están dados por un contenido en específico. Es mediante las capacidades del intérprete, y del conocimiento que tenga del código de cada “palo”, que se activan. Es una suerte de diálogo entre el músico –en este caso–, y los elementos *per se*, de la forma. Algo semejante a lo que sucede con una conversación entre personas, hay estructuras gramaticales, expresivas y contextuales sobre las cuales se teje el discurso; y así como

sería difícil que se vuelva a dar de la misma manera una conversación, aunque se aborde del mismo tema, en el flamenco –y otras tantas expresiones musicales– pasa algo parecido. Si le volviera a pedir a Ricardo que tocara tangos y bulerías para grabarlo, muy probablemente no tocaría lo mismo, e incluso habría casi nulas similitudes entre estas grabaciones y las que hiciera. Sin embargo, él afirmaría que volvió a grabar tangos y bulerías. Volviendo al ejemplo del habla, pasaría lo mismo con las personas si les hiciéramos repetir un tema del que ya han conversado. Seguramente afirmaría que efectivamente volvieron a hablar sobre el mismo asunto, aunque no hayan estructurado igual sus oraciones, por ejemplo.

El sentido de espontaneidad y de interacción con las estructuras del “palo” es lo denominado como tocar o bailar “por”. O sea, eso es lo que implican expresiones como cantar “por” tangos, tocar “por” bulería o bailar “por” alegrías. Aunque, bien es cierto que hay otra vertiente de la guitarra flamenca solista, la cual consiste en interpretar obras grabadas –o plasmadas en algún otro soporte– de otros músicos. Como es el caso de guitarristas que tocan las obras de Paco de Lucía, Vicente Amigo, etcétera, en donde siguen presentes las estructuras señaladas arriba, pero el sentido de espontaneidad y de ir recreando pasajes conforme el momento se difumina al ya haber una estructura fijada de antemano por la grabación¹⁹⁷. Es otra forma de la guitarra flamenca igual de valiosa. Pero en este caso, la forma de tocar de Ricardo Sánchez es la esbozada primero. De hecho, la interacción con el compás era vital para Ricardo a la hora de realizar la grabación, de modo que optó por ponerse audífonos para ir escuchando una base rítmica con el compás de cada “palo” y “no irse por la libre”, tal como él lo expresó.

¹⁹⁷ Aunque ahí lo que se diría es que “tocó una bulería de Paco de Lucía” y no “tocó por bulerías”. Es decir, desde un punto de vista conceptual son bastante diferentes.



Ricardo Humberto Sánchez.
Foto: Gabriel Macias.

4.9. Apuntes sobre las grabaciones.

Luego de haber grabado, editado y escuchado pormenorizadamente los materiales aquí recopilados, me resta añadir algunos comentarios al respecto. Lo primero es señalar un posible riesgo que observo al generar un disco de esta naturaleza. Es decir, preocupa el hecho de que al mostrar estos audios como un producto acabado se asome, aunque sea lejanamente, una suerte de cosificación de los intérpretes participantes en la realización de este documento. Por ello, es preciso recalcar que cuando se escuchan estos *tracks* ha de tenerse en cuenta que son una suerte de

extractos de momentos sociales. Son grabaciones emanadas de un contexto articulado por el flamenco; además, tales sonoridades presentadas a manera de disco constituyen saberes, posturas, reflexiones, y un largo trayecto de trabajo de músicos, bailaores y coreógrafos. Hay, pues, sujetos tras estos audios¹⁹⁹.

La edición de este disco contempla propuestas actuales del flamenco. Esto es claro en el hecho de que casi en su totalidad los registros fueron realizados en el transcurso de los dos últimos años. Sin embargo, no por ello ha de pensarse que estas expresiones sólo han ocurrido en este tiempo. Todas, en tanto componentes de un escena, tienen un trayecto histórico en donde –como señala Andy Bennett– el pasado y presente se articulan estéticamente²⁰⁰. Por ejemplo, en 1985 los diarios daban noticia del trabajo Ángela Cuevas cantando y bailando en centros nocturnos²⁰¹. O bien, el crítico musical Raúl Cosío en 1965, tras escuchar un concierto que mezclaba jazz y flamenco, establecía que dicha modalidad tenía porvenir²⁰².

Valga decir que este recorrido sonoro por la escena del flamenco de la Ciudad de México también expone diferentes formas de entender la vetas de lo denominado como tradicional y experimental. Así, formatos que bien podrían ser entendidos dentro de lo tradicional, como las grabaciones de Ricardo Humberto Sánchez, la de la Compañía de Patricia Linares y la de Amalia Romero, dan cuenta de formas distintas de activar eso que se denomina tradicional. Cuestión que no es solo dada por las combinatorias instrumentales, pues si hacemos el ejercicio de seguir en tales grabaciones únicamente a la guitarra, vemos los roles diferentes que ésta puede tener (acompañar al cante, a la danza, al cante y a la danza simultáneamente, como instrumentos solista o generando ambientes sonoros, por ejemplo), así como la

¹⁹⁹ Actualmente, el resultado de esta investigación y del fonograma resultante, se busca compartirlos con los propios actores que participaron en las grabaciones, así como con otros miembros de la comunidad del flamenco de México a fin de contrastar lo aquí vertido con sus visiones.

²⁰⁰ Andy Bennett and Ian Rogers (2016), *Popular music scenes...*, *Op. cit.*, p. 2.

²⁰¹ “El canto y el baile españoles gustan al público que asiste a centros nocturnos”, *Excelsior*, 28 de marzo de 1982, p. 3.

²⁰² Raúl Cosío Villegas, “Tarriba y el jazz flamenco”, *Ovaciones*, 28 de noviembre de 1965. Tomado de Citlali Ruiz, CD-ROOM *La música en México en la segunda mitad del siglo XX. Hemerografía de Raúl Cosío Villegas*, Ciudad de México, CONACULTA / FONCA, 2004.

presencia de objetivos y sensibilidades diferentes en la ejecución del instrumento. Lo mismo podríamos decir de la veta experimental en la que podemos situar el registro de la compañía Interflamenca y la del Colectivo A triple. Los elementos puestos en juego son sustancialmente diferentes.

Los *tracks* que corresponden a La Debla Flamenca, Héctor Aguilar Trío y Ángela Cuevas y los Gitanos del Mundo serían un tanto más difíciles de encasillar en un lugar u otro. Es decir, ¿hasta qué punto cantar a ritmo de bulería un tema de Agustín Lara como *Piensa en mí* no sería estar experimentando? ¿En qué medida incorporar armonías, formas jazzísticas o instrumentos fuera de la dotación más característica del flamenco lo aleja de una tradición?

Tales cuestiones, en el marco del objetivo de esta investigación, más que tener respuestas puntuales permiten ver que la realidad de la escena del flamenco es bastante compleja, y que no es posible describirla, ni comprenderla a partir de categorizaciones cerradas. Es por esta razón que la exposición aquí dada, lo mismo que la recolección de registros de audio y su subsecuente edición, se han articulado desde conceptos como el de escena. Esto con la intención de dimensionar a través de la lectura y la escucha de estos materiales el volumen, dinamismo, tensiones y contradicciones que la propia escena del flamenco de la Ciudad de México puede albergar, contrario a la mirada bastante más simple, despojada matices y más bien reiterativa que suele trazar el estereotipo, es decir, la realidad filtrada por procesos de orientalización.

Finalmente, lejos de entender los audios presentados como propuestas aisladas, en efecto, considero forman parte de una misma escena, dado el hecho de que en todas ellas prevalece el elemento común del flamenco. No solo eso, sino que en base en las estructuras sonoras que se escuchan en los audios, lo mismo que por las conversaciones que he podido tener con estos músicos y bailaores que participan de los registros, puedo distinguir que efectivamente hay elementos culturales propios de los códigos específicos del flamenco puestos al centro de la reflexión y creación de

todos estos ejemplos, es decir, opera en ellos el sistema músico-dancístico del flamenco.

En suma, en los audios recabados –y en mucha de la escena mexicana de flamenco– las propiedades intrínsecas del género están puestas en diálogo con la propuesta de los grupos, aspectos que tienen que ver con la forma en la que se estructuran los “palos”, con la interacción con “el compás”, o bien con la construcción energética de las sonoridades y el movimiento –factores que son baluarte entre los hacedores del flamenco–. Sin duda, un proceder significativo que bien puede apuntar a un nivel de apropiación de los elementos del flamenco, por encima de lugares comunes, y que también nos dice sobre la importancia por darle continuidad a las estructuras intrínsecas de la expresión por parte de los hacedores del flamenco en México. Un comportamiento destacable pues, como señala Rubén López-Cano, en la transnacionalización de la música, ésta suele actuar como un agente de reproducción de estereotipos en donde la simplificación, homologación o anulación de los códigos culturales, suele ser una constante²⁰⁴.

²⁰⁴ Rubén López-Cano (2013), “Spanish popular music through Latin American eyes”, *Op. cit.*

Conclusiones

El flamenco acontecido en la Ciudad de México es vasto y dinámico. En un buen número de casos se encuentra alejado de los imaginarios dados mediante los estereotipos. Bien es cierto que las mercadotecnias actuales –como la denominada *world music*– explotan imágenes y sonidos que apelan a un gusto preferencial por ciertos símbolos identitarios de las culturas, situación que distribuye a nivel global una imagen modelizada de las músicas y otros referentes de las sociedades. No obstante, la escena flamenca capitalina ha escapado en buena medida a estas premisas. Con esto no ha de pensarse que se encuentra exenta de tales prácticas, sería un grave error caer en una suerte de idealización del flamenco nacional.

En efecto, hay un contexto global pujante que demanda ver ciertos referentes de las culturas y en los sujetos. Son condicionamientos con una potencia innegable, y de los cuales, evidentemente, el flamenco producido en México no escapa. En este sentido, muchas veces con toda intención coreógrafos, bailaores y músicos introducen algunos de los elementos más reiterados del flamenco, reconocibles por el público. Esto, en ocasiones, con el fin de generar una conexión con el auditorio o que el trabajo mostrado no resulte tan ajeno a sus receptores. De igual forma, se generan “ambientes estereotípicos” –como ofrecer vino y tapas en las presentaciones– para generar cierta ficción de estar inmerso en otro orden cultural. Es decir, se genera un aire de exotismo con el fin de atraer más público.

Generalmente, cuando se recurre a la incorporación de referentes estereotípicos se hace como una estrategia comercial, pues no se olvide que hay muchos actores de esta escena para quienes el flamenco forma parte integral o muy importante de su sustento económico. Aunque, por otro lado, hay casos en los cuales se busca representar los valores estereotípicos, donde incluso los propios sujetos llegan a adoptar este tipo de características incorporando, por ejemplo, modismos de la forma de hablar del andaluz y/o la entonación propia del habla española, con un sentido de connotar que se es portador un flamenco más “auténtico”.

En este orden de ideas ha de tenerse presente que la música puede ser una herramienta en la construcción de identidades sociales y personales, además de un vehículo en la elaboración de imaginarios sociales. Asimismo, puede funcionar como un mecanismo de distinción social, de representación del otro y de uno mismo²⁰⁵. Dicho esto, señalo que, y como se ha podido constatar a lo largo de este trabajo, las propuestas de los hacedores del flamenco del país generalmente no se construyen a partir de representarse a sí mismos en este horizonte arquetípico.

Como ya quedó asentado, los estereotipos se valen de elementos pertenecientes a la realidad de la cultura. De este modo, discernir en qué momento dichas fracciones puestas en escena, contribuyen a reafirmar el horizonte estereotípico, o en qué momento se inscriben en otra lógica, es una línea que no es tan nítida. El estereotipo tiene tal ímpetu que suele rondar los imaginarios silenciosamente. Sin embargo, luego de recorrer bares, teatros y restaurantes haciendo registro de los grupos de flamenco, tras años de participar en la escena del flamenco de México, de recolectar afiches y de estudiar el tema, considero que dicho horizonte no domina el quehacer del flamenco del país. Observo, más bien, un ejercicio de negociación con estos parámetros, pero creo que estos elementos siempre están contextualizados en propuestas muy personales, lo mismo que articulados por el lenguaje y los códigos propios del flamenco. Es decir, no redundan en lo ya conocido o se limitan a presentar un mero cliché. Empero, sí llegan a interactúan con éstos.

En el caso estudiado hay un cúmulo histórico de por medio destacable. Esto es, el hecho de que el flamenco desde sus formas pretéritas tiene interrelación con México. Situación de la que incluso –y tal como se asentó en el segundo capítulo–, es posible pensar que la cultura mexicana del tiempo haya incidido en la concreción de varias de sus formas. Esto, por un lado, apunta a que la práctica del flamenco no es nueva en este país, por el contrario, tiene un nivel histórico considerable. Por otro, tal situación propicia que haya vetas de estudio por profundizar como la diseminación, arraigo,

²⁰⁵ Christian Spencer y Julio Mendivil (2016), "Introduction: debating genre, class and identity...", *Op. cit.*, p. xi.

desarrollo y niveles de apropiación de esta cultura en el país. Hay diferentes cuestiones en juego en la historia y la recepción de esta cultura en la geografía mexicana, de los cuales esta investigación tan sólo sustrajo una pequeña muestra de estos universos, a fin de visibilizar su presencia y mostrar que el flamenco también conforma una parte de la vida social de la capital, y que a partir de la activación de elementos culturales exógenos un sector de su sociedad ha ido perfilando una interpretación *sui géneris* de esta cultura.

El fonograma, aunado a las distintas ligas a videos, páginas de web y fotografías recabadas de los diferentes hacedores de flamenco del país, trata de proporcionar elementos para conocer más afondo quiénes son y sus propuestas. Ciertamente, todo esto tiene la intención expresa de hablar de esta cultura y de sus actores, eliminando el lente creado por el estereotipo, es decir, lejos de una impronta orientalizante, y propiciar así una relación dada desde los sujetos y no desde un ordenamiento de corte hegemónico. En síntesis, la presente investigación en su conjunto, es un esfuerzo por generar una relación desorientalizada que aporte a la revalorización y fortalecimiento del conocimiento de la otredad y de la escucha de las culturas musicales en un sentido dinámico.

Mediante lo expuesto en esta investigación se ha querido verificar la artificialidad de los estereotipos imputados a este arte, y palpar que la producción de esta expresión venida de allende el mar, ha adquirido un importante dinamismo en el país, manifestándose en una multiplicidad de formas de entender, expresar y apropiarse del flamenco. Si bien, quizá resulte difícil asistir a las diferentes muestras que se exponen en la ciudad para constatar esto personalmente, el fonograma aquí presentado procura ser un testimonio fehaciente de lo anterior. Precisamente, es con este sentido que la investigación se articula en virtud de un disco con registros *in situ*.

Finalmente, resta decir que uno de los componentes centrales de este trabajo es la propia escucha del material sonoro. Por ello, extendiendo una atenta invitación a oírlo. Convido, pues, a que mediante este documento atestigüen lo disímil del flamenco y a constatar que es una expresión activa en México, y que además consta de mucha calidad. A que a través de la escucha –y lectura del texto– se propicie una apertura de los imaginarios para acercarse al flamenco desde una óptica desorientalizada. Es por lo que apuesta este trabajo.

Fuentes consultadas

Bibliografía citada:

- Anguita** Peragón, José Andrés (2009), *Un paseo amable por el mundo del flamenco*, Granada, Editorial Octaedro.
- Bennett**, Andy, Ian Rogers (2016). *Popular music scenes and cultural memory*, Londres, Palgrave Macmillan.
- _____, Andy (2004), “Consolidating the music scenes perspective”, en *Poetics*, 32, Guildford, University of Surrey.
- Bhabha**, Homi K. (1994 [2002]), *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manatíal.
- Blas** Vega, José (1982), *Magna antología del cante flamenco*, Madrid, Hispavox.
- Cancionero Picot*. Edición de Lujo (1954), Ciudad de México, Editorial Eduardo Cabal.
- Cancionero Picot*. Edición de Lujo (1955), Ciudad de México, Publicidad Cabal.
- Carredano**, Consuelo (2010), “Acordes electivos: la música en México y el exilio español” en Aurelio Tello (coordinador), *La música en México. Panorama del siglo XX*, Ciudad de México, FCE / CONACULTA.
- Casares**, Emilio Rodicio (director, 1999), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores.
- Esteban**, José María (2007), *Breve enciclopedia del flamenco*, Madrid, Libsa.
- Frayssinet** Savy, Corinne (2008), “Le paradoxe de la performance flamenca: Une expérience sensible de l'intériorité portée à la scèn”, *Cahiers D'ethnomusicologie*, 21, 2008, p. 68. Consultado en línea: www.jstor.org/stable/40240669
- Gamboa**, José Manuel y Faustino Núñez, *Paco de Lucía. Guía de audición de toda la obra para guitarra grabada en Universal*, Universal Music Spain.
- García** de León Griego, Antonio (2002), *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, Ciudad de México, S.XXI.
- Gómez** González, Jorge (2011), *Flamenco global*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- Hobsbawm**, Eric (1983 [2002]), *La invención de la tradición*, Barcelona: Crítica.

- Hernández** Jaramillo, José Miguel (2011). “Errores metodológicos en la investigación sobre flamenco. El ejemplo de la petenera”, en *Investigación y flamenco*, Sevilla, Signatura.
- Linares**, Patricia (1996), *Introducción al estudio profesional del baile flamenco*, Ciudad de México, JGH.
- López-Cano**, Rubén (2013). “Spanish popular music through Latin American eyes”, en Silvia Martínez y Héctor Fouce (editores), *Made in Spain*, Londres y Nueva York, Routledge.
- Lorente** Rivas, Manuel (2004), “Transculturaciones flamencas. Varia inflexiva”, *TRANS-Revista Transcultural de Música*, No. 8.
- Macías**, Manuel (coordinador, 2002), *Guía del flamenco de Andalucía*, Málaga, Junta de Andalucía.
- Navarro** García, José Luis (1990), *Semillas de ébano: el elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*, Sevilla, Portada editorial.
- Ortiz**, Fernando (1978 [1987]), *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Pérez**, Rolando (1990), *La música afroestiza mexicana*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Quiroga** Pérez, Héctor (compilador, 2010), *Antesala teatral. Fotografía de gabinete y escénica. 1871-1944*, Ciudad de México, INBAL.
- Rancière**, Jacques (1996), *El desacuerdo*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- Randal**, Don Michael (editor, 2009), *Diccionario Harvard de música*, Madrid, Alianza.
- Reyes** Zúñiga, Lénica y José Miguel Hernández Jaramillo (2011), “Cádiz como eje vertebrador en España del discurso dialógico musical entre México y Andalucía en la etapa preflamenca” en *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethus*, no 4, vol. 4, Cádiz.
- Sadie**, Stanley (editor, 1980), *Dictionary of Music and musicians*, England, Macmillan Publisher, 1980.
- Said**, Edward W., *Orientalismo* (1978 [2015]), Barcelona, Penguin Random House.
- Spencer**, Christian y Julio Mendivil (2016), “Introduction: Debating Genre, Class and Identity: Popular Music and Music Scenes from the Latin American World”. En Julio

Mendívil y Christian Spencer (eds.). *Made in Latin America: Studies un Popular Music*. London an New York: Rutledge.

-**Straw**, Will (1991), "Systems of articulation, logics of change: scenes and communities in popular music", en *Cultural Studies*, vol. 5, No. 3.

-_____, Will (2001), "Scenes and sensibilities" Consultado en línea: www.academia.edu/4643886/Scenes_and_Sensibilities

-**Szurmuk**, Mónica y Robert Mackee (coordinadores, 2009), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, Ciudad de México, Instituto Mora / Siglo XXI.

-**Torres**, Norberto (2005), *Historia de la guitarra flamenca. El surco, el ritmo y el compás*, España, Almuzara.

-**Vega-Toscano**, Ana (1997), "Los cantes de ida y vuelta en el flamenco: la guajira" en *Revista de musicología*, vol. 20, No 2, Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología.

-**Washabaugh**, William (1996 [2005]), *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*, Barcelona, Paidós.

Bibliografía consultada:

-**Auge**, Marc (1977 [2008]), *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, Barcelona, Gedisa.

-**Barañano**, A, García, J.L., Cátedra, M., Devillard, M.J. (coordinadores, 2007), *Diccionario de relaciones interculturales. Diversidad y globalización*, Madrid, Editorial Complutense.

-**Bonfil** Batalla, Guillermo (1991), *Pensar nuestra cultura*, Ciudad de México, Alianza.

-**Burke**, P. (2001), *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Editorial Crítica.

-**Camacho** Díaz, Gonzalo (2009), "Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal" en Fernando Híjar (coordinador), *Cunas, ramas y encuentros sonoros*, Ciudad de México, CONACULTA.

- Cohen**, Sara (1999), "Scenes", en Horner y Swiss (editores), *Key terms in popular music and culture*, Oxford, Blackwell.
- Dallal** Castillo, Alberto (2001), *Pilar Rioja*, México, UNAM / CONACULTA / Gobierno del Estado de Coahuila.
- Díaz** de Viana, L. (2002), "Los guardianes de la tradición. El problema de la 'autenticidad' en las recopilaciones de cantos populares", en *Trans-Revista transcultural de música*, no 6.
- Foucault**, Michel (1969 [2013]), *La arqueología del saber*, Ciudad de México, Siglo XXI.
- Frith**, Simon (1988), "El arte frente a la tecnología: el extraño caso de la música popular", en *Revista Papers*, no 29.
- García** Martínez, J.M. (1996), *Del fox-trot al jazz flamenco: el jazz en España 1919-1996*, Madrid, Alianza.
- González** Ledezma, Ruth (1995), *Proyecto de diseño de revista especializada en baile flamenco*, Licenciatura en Diseño Gráfico UNAM, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán.
- Guerrero**, Juliana (2012), "El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización", en *Trans-Revista transcultural de música*, no 16.
- Hall**, S. (1991) "The local and the Global: Globalization and Ethnicity", en King, Anthony D. (editors), *Culture Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, Macmillan-State University of New York at Binghamton, Binghamton, 1991.
- Harvey**, David (1990), *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrortu Editores.
- Hedbigge**, Dick (1979 [2002]), *Subcultura. El significado del estilo*, Londres, Routledge.
- Hernández** Jaramillo, José Miguel (2017). *De jarabes, puntos, zapateos y guajiras. Un sistema musical de transformaciones (siglos XVIII – XXI)*, Ciudad de México, Posgrado-UNAM.

- Leblon**, Bernard (1994), "L'esthétique du flamenco: une contre-esthétique?", *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 7. Consultado en línea: www.jstor.org/stable/40240199
- Lecona**, Lourdes (2014), "El flamenco y su contexto en México" en Carmen Bojórquez (editores), *Interdanza*, año 1, N° 13, México, Coordinación Nacional de Danza. Consultado en línea: http://issuu.com/interdanza/docs/revista_interdanza_n_m.13_issuu/1
- Martínez Villareal**, Homero (2010), *Manolo Vargas. Una vida consagrada a la danza*, México, La Naranja Editores / Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Nettl**, Bruno (1964), *Theory and method in Ethnomusicology*, New York, The free press.
- _____ (1996 [1985]), *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, Madrid, Alianza Música.
- Ordoñez Flores**, Eva (2008), "Dance improvisation rules and practice in the cuadro flamenco", *The world of music*, vol. 50, no. 1. Consultado en línea: www.jstor.org/stable/41699807
- Pedro**, Josep (2012), *El blues en Madrid. Una exploración de la cultura musical en el espacio urbano*, Master en análisis sociocultural del conocimiento y la comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Universidad Complutense de Madrid.
- Reyes Zúñiga**, Lénica (2015), *Las malagueñas del siglo XIX en España y México: historia y sistema musical*, Doctorado en Música UNAM-Facultad de Música.
- Rivera Ferreiro**, Lilia Magali (1997), *El flamenco en México*, Licenciatura en Comunicación y Periodismo UNAM, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Aragón.
- Shank**, Barry (1994), *Dissonant identities: the rock'n'roll scene in Austin, Texas*, Wesleyan University press.
- Thompson**, Bárbara (1985), "A tradition in evolution", en *The world of music*, vol. 27, no. 3, pp. 67-80. Consultado en línea: www.jstor.org/stable/43562714
- Turino**, T. (2008): *Music as Social Life. The Politics of Participation*, Chicago, The University of Chicago Press.

-Turley. A. (2005), *Urban Culture. Exploring Cities and Cultures*, New Jersey, Pearson Prentice Hall.

Hemerografía:

- El Universal Gráfico*, Ciudad de México, 28 de julio de 1939, p. 6.
- *El Universal Gráfico*, Ciudad de México, 30 de diciembre de 1939, p. 16.
- *Excélsior*, Ciudad de México, 6 de enero de 1940, p. 9.
- *El Universal Gráfico*, Ciudad de México, 4 de mayo de 1940, p.4.
- *El Universal Gráfico*, Ciudad de México, 12 de junio de 1941, p. 17.
- *El Universal Gráfico*, Ciudad de México, 8 de diciembre de 1943, p. 20.
- Raúl Cosío Villegas, "Tarriba y el jazz flamenco", *Ovaciones*, 28 de noviembre de 1965.
- "El canto y el baile españoles gustan al público que asiste a centros nocturnos", *Excelsior*, 28 de marzo de 1982, p. 3.

Archivos consultados:

- Fondo Músicos y músicas del exilio español republicano*, UNAM-IIE.
- Colección personal de Florencio Castelló Jiménez, Ciudad de México.
- Hemeroteca Nacional de México, *Fondo contemporáneo*, UNAM.

Otras fuentes documentales:

- Manolo Sanlúcar (2011), Conferencia dictada en el marco del 3er Festival Ibérica Contemporánea, Santiago de Querétaro, Querétaro.

-Gabriel Macías Osorno (2012), entrevista a Florencio Castelló Jiménez, Ciudad de México (documento inédito).

-Fermín Martínez (2016), "Sabes qué es flujo", en *Raíz con Ala*, serie de cápsulas radiofónicas sobre la pieza *Flujo*. Consultado en línea: <https://soundcloud.com/ra-z-con-ala/sabes-que-es-flujo>

-Tonalli Villalpando (2016), "La última cinta de Krapp e Interflamenca", en *Raíz con Ala*, serie de cápsulas radiofónicas sobre la pieza *Geometría molecular de la palabra tiempo*. Consultado en línea: <https://soundcloud.com/ra-z-con-ala/ultima-cinta-de-krapp-e-interflamenca>

- Gabriel Macías Osorno (2016), "Todo lo que quiso saber del flamenco y jamás se atrevió a preguntar. Conversación con la compañía Interflamenca", Ciudad de México (documento inédito).