



# La identitat de l'expressió musical

Àlex Marcet Espinosa

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

# LA IDENTITAT DE L'EXPRESSIÓ MUSICAL

**UNIVERSITAT DE BARCELONA.  
FACULTAT DE FILOSOFIA.**

Departament d'Història de la Filosofia, Estètica i Filosofia de la  
Cultura.

**PROGRAMA DE DOCTORAT: LA CRÍTICA DE LA IDENTITAT**  
Bienni 1997/99.

**CICLE UNITARI: LES FIGURES DE LA IDENTITAT.**

**Doctorand:** Àlex Marcet Espinosa.

**Director de la Tesi:** Dr. Jaume Mascaró Pons

## AGRAÏMENTS:

Al tutor de la tesi, Jaume Mascaró Pons, professor titular de la Universitat de Barcelona.

A l'Eduard Orriols "*Palmito*", pels seus amplis coneixements sobre el món del *Flamenc* i la guitarra, i per tota la documentació prestada.

A José María Ortega Ortiz, professor titular de la Universitat de Barcelona i afeccionat al *flamenc*, del qual lamentem la seva pèrdua.

A en Toni Miró, per la filmació de l'entrevista realitzada a Juan de la Plata a la *Cátedra de Flamencologia de Jerez de la Frontera* (Cádiz).

A les persones que han accedit a ser entrevistades: Carles Benavent, Carles Trepal, Juan de la Plata, Juanjo Casas, Antonio Sarza, Jose López Bellido, i Gerundino.

A la meua família; en especial a la Marta, per la seva paciència en els anys d'elaboració d'aquest treball, i a la Joanne Yang per la seva ajuda en la portada.

## INTRODUCCIÓ

En primer lloc desitjaria explicar les raons que justifiquen l'estudi i la investigació sobre la identitat de l'expressió musical. Em confesso melòman i músic, però alhora sempre m'he preguntat per què per a algunes persones la música és quelcom molt important en la seva vida, mentre que per altres no ho és tant. Sempre m'han interessat les actituds que estan relacionades amb la música, les quals sovint van més enllà de l'àmbit estrictament musical. Parlem per exemple de fer milers de kilòmetres o de comprar entrades a preus escandalosos per veure una actuació, de fer cues durant hores davant d'una botiga de discos per comprar el darrer treball d'un músic, de les actituds exagerades i irracionals dels fans, de portar tatuatges amb la imatge d'un artista musical, de portar el pentinat d'un ídol musical o de vestir d'una manera que s'identifica amb un tipus de moviment musical. Són detalls que sempre m'han cridat l'atenció perquè són signes de que la música no és únicament un conjunt ordenat de notes musicals, no és una simple font de plaer, sinó que darrera d'aquesta façana formal hi ha alguna altra cosa relacionada amb el pensament. Al llarg del programa de doctorat "Les figures de la Identitat" que vaig cursar a la Facultat de Filosofia de la Universitat de Barcelona, i degut a la meva relació personal amb la música, em vaig adonar de la peculiar relació entre la música i les qüestions identitàries, i vaig creure que aquest podia ser un tema interessant per investigar comportaments i aspectes de la realitat. El lector es podrà preguntar: Quina relació hi ha entre aquestes qüestions i una investigació filosòfica? Si la identitat és una qüestió filosòfica, cal investigar tot allò que contribueix a la construcció de la identitat, tant individual com col·lectiva.

Em ve a la memòria una anècdota que em va succeir quan jo tenia sis o set anys. Jo estava en un ascensor amb els meus pares, i amb nosaltres va pujar un senyor molt moreno, amb els pantalons negres i la camisa blanca, i el cabell tot pentinat endarrere. Portava unes sabates de tacó, i jo me'l vaig quedar mirant perquè el veia "diferent". Ell va baixar una planta abans, i nosaltres varem continuar. Llavors, jo li vaig preguntar als meus pares: Aquest senyor era *flamenc*<sup>1</sup>? La mateixa perplexitat em va arribar quan poc després, per primera vegada vaig veure uns nois amb el cabell llarg, texans negres, sabatilles esportives i una samarreta on posava "Iron Maiden". El cas és que sempre he tingut curiositat per saber per què algú un dia decideix "jo sóc *heavy*", "jo sóc *punk*", "jo sóc *flamenc*" o "jo sóc

---

<sup>1</sup> Ens referim amb aquest mot a la persona relativa al gènere musical originat a Andalusia el segle XVIII, que en català anomenem *flamenc*, i que en castellà s'anomena *flamenco*. Donat que aquest mot també serveix per designar tot allò provinent de Flandes, a partir d'ara indicarem aquest mot en cursiva sempre que ens referim al gènere musical.

*maquinero*”, i per què en un moment donat algú decideix vestir o comportar-se d’una manera concreta que es relaciona amb algun gènere musical. Jo mateix he estat immers en algun moment de la meua vida amb alguns d’aquests gèneres o moviments musicals. En el fons tots sabem que això són màscares, i que vestir o comportar-nos d’una determinada manera és una forma de mostrar-nos als altres. Però per què això no succeeix tant amb la pintura o amb la poesia ? Per què la música (i en especial alguns gèneres musicals) té tanta força com per fer que alguns individus s’identifiquin amb una determinada manera de mostrar-se als altres? Les expressions musicals són, en molts casos, possibles eines utilitzades pels individus per sentir-se, expressar-se i comunicar-se dins d’una col·lectivitat. És a dir, sovint les expressions musicals serveixen per mostrar-se als altres, i això tindria unes connotacions identitàries.

L’expressió musical també pot ser una font d’informació de gran utilitat per a comprendre una cultura o diverses cultures en un moment històric. Com podríem imaginar una cerimònia religiosa sense música? El naixement d’un nadó, el casament o fins i tot l’enterrament d’un individu són habitualment cerimònies acompanyades de música. A més, val a dir que si bé estem citant moments molt importants per a l’individu, també ho són per a la col·lectivitat. Això implica dos àmbits: el psicològic i el sociològic. En tota civilització, tant antiga com moderna, aquests són alguns dels trets característics que ens mostren la singularitat i ens aporten informació sobre la identitat d’una col·lectivitat, àdhuc ajudant-nos a interpretar-la. I és que la música està relacionada amb diferents vessants de la identitat, tant amb algunes de les que Joan Prat<sup>2</sup> classifica com a identitats primordials (per exemple la festa en la identitat local o la cultura històrica i llegendària en la identitat ètnica i nacional), com amb algunes de les que classifica com a identitats transversals (per exemple les cultures juvenils en la identitat generacional).

Però malgrat que l’expressió musical apareix en moltes vessants de la vida de les persones, hem de reconèixer certes limitacions (o dificultats) quan tractem d’investigar-la: No és possible, per exemple, trobar fonts de música escrita en totes les èpoques, i encara és més difícil trobar-les quan parlem de música popular. Tampoc podem estar segurs de si la interpretació es correspon a la composició creada per l’autor o els autors originals. La fidelitat més propera a l’obra original tant sols podria apropar-se en el cas de la música enregistrada, la qual cosa representa un període històric recent i excessivament curt...

---

<sup>2</sup> Prat, Joan. *Tradicionari* (Volum X). Pàg. 155. Prat distingeix entre identitats primordials (identitat familiar, local i ètnica/nacional) i identitats transversals (identitat de gènere, generacional i de classe/professional).

Tanmateix tenim altres eines que ens poden resultar força útils: Quan es tracta d'investigar elements de les expressions musicals, la semiòtica pot ser una eina reveladora, tant de la realitat com de la ideologia que hi ha darrere aquestes expressions musicals. De la mateixa manera com l'arqueologia ens aporta informació sobre l'estil de vida i el pensament d'una cultura, la música ens pot també ajudar a conèixer millor una civilització i el seu pensament en un context històric. I en això també cal relacionar-hi el text que incorpora aquesta música. El llenguatge aporta dades que ens són útils per tal de conèixer l'expressió musical d'un col·lectiu, ja que pot existir una manera de parlar o un idioma que puguem ubicar en un territori més o menys concret en un temps aproximadament definit (per exemple, els territoris que parlaven el fenici el segle V aC). Si per exemple apareixen troballes d'un cant òrfic a Andalusia, cal investigar si aquest cant respon a l'existència de llaços culturals amb la cultura grega, o com alguna part de la música grega pot haver estat absorbida per la cultura tartèssia o bètica, segons el moment històric. La música forma part de la realitat i de l'expressió dels individus i dels col·lectius, i per tant pot ser una font d'informació reveladora del pensament. Nosaltres creiem que l'art en general i la música en particular ens pot ser útil per les reflexions que pretenem realitzar sobre el concepte d'identitat.

Tots coneixem la importància dels estudis lingüístics realitzats el segle XX per aclarir tot tipus d'investigacions en diversos camps com la història o l'antropologia, fins el punt que, en certes ocasions, aquests s'han mostrat com una font d'informació cabdal. Les conclusions o teories a què s'arriba en una matèria científica pot influir en les altres, de la mateixa manera que la teoria de la relativitat d'Einstein ha estat rellevant per replantejar el concepte de veritat respecte de la ciència (Popper), o per qüestionar conceptes físics i cosmològics; tot plegat ha influït en bona part de la filosofia de la segona meitat del segle XX. No és aquesta l'única font valuosa per a una investigació, ja que l'arqueologia, la geografia, la climatologia i l'etnomusicologia poden resultar en un moment donat de gran ajuda. En un intent per explicar com els elements extramusicals afecten a l'àmbit musical, l'etnomusicologia investiga, aplega, classifica i estudia la música tradicional oral de tot el món i la música clàssica de les civilitzacions no europees. Es tracta, per tant, d'una ciència que intenta comprendre l'ésser humà a partir de la música, dedicant especial atenció a les circumstàncies socials, econòmiques i culturals en què el fenomen musical es desenvolupa. Tots aquests àmbits ens poden ajudar a realitzar les nostres consideracions filosòfiques, principalment emmarcades en la qüestió de la identitat. Però també és necessari tenir present la importància

de l'hermenèutica en aquests àmbits, ja que la correcta interpretació dels signes, dels texts, i dels significats simbòlics, seran cabdals.

Així doncs, després d'aquestes consideracions, podem pensar que l'estudi d'expressions musicals com el *flamenc*, el jazz, el blues, la música zíngara, la música rebètica o la música clàssica, poden ser de gran utilitat per explicar i comprendre la realitat cultural, sociològica, humana, estètica, filosòfica, antropològica o històrica de certes col·lectivitats, i fins i tot de societats senceres.

Als inicis del segle XXI, som testimonis directes de canvis importants, a nivell social, econòmic, cultural... Els canvis esdevenen a gran velocitat, i tant les noves tecnologies de la informació com la facilitat per la mobilitat de les persones han significat una nova concepció del món i de les civilitzacions. En què afecta tot això a la identitat dels individus? Per què ara més que mai alguns grups, ètnies, nacions o civilitzacions recorren a símbols identitaris? I ja en un àmbit més musical, què podem observar darrera l'aparent ball folklòric, del multitudinari concert de rock o de la macrodiscoteca de música electrònica?

La complexitat de la societat actual, ens ha portat a reflexionar sobre diferents aspectes que ens preocupen. Ens referim a la problemàtica entre l'homogeneïtat i la diversitat, a la relació (i en ocasions el xoc) entre les diferents cultures i civilitzacions, a l'emigració i a les circumstàncies socials i filosòfiques que se'n deriven, i en general a un aspecte determinant en la manera de pensar i d'actuar dels individus: la seva identitat. En què es fonamenta la identitat dels individus en una societat com la nostra, quina repercussió té això en la nostra manera de veure el món (i per tant d'actuar i pensar en el món), o quina funció hi exerceix la cultura expressiva en tot això, són preguntes que demanen una resposta. **Aquestes qüestions ens han portat a formular la següent hipòtesi: La música és un mecanisme per a la construcció d'identitat. És a dir, esclarir si la música exerceix o no una funció de construcció d'identitat, o si aquesta construcció pot basar-se en la música com a element fonamental i analitzar quins factors poden portar a concebre la música en aquest sentit.**

Com a camp d'estudi per investigar aquesta hipòtesi hem triat l'expressió musical anomenada *flamenc*. D'una banda perquè el *flamenc* sembla tenir molta força a nivell d'identitat, i perquè en els darrers anys ha experimentat una explosió en la seva difusió amb

uns canvis importants en les seves manifestacions. De l'altra perquè teníem els mitjans apropiats per investigar-lo: coneixença de persones relacionades amb l'àmbit *flamenc* i proximitat geogràfica. De fet, el nostre projecte de tesi va suscitar un interès moderat en l'àmbit de la *flamencologia*, motiu pel qual aquest va ser publicat a la *Revista de flamencologia* que edita la Càtedra de Flamencologia de la Universidad de Cádiz. Jerez de la Frontera.

Des del moment en què diversos territoris (Andalusia, Espanya) i ètnies (gitanos, païos) reclamen el *flamenc* com a propi, observem clarament que la qüestió va més enllà de l'àmbit musical. Molta gent sent vertadera passió pel *flamenc*, i de fet es tracta d'un dels gèneres musicals que va més enllà de l'expressió estrictament musical i estètica, més enllà del gaudi. Alguns investigadors com Cristina Cruces Roldán han definit el *flamenc* com una “*expressió cultural total*”.<sup>3</sup> Tot i el regust wagnerià del terme, aquesta expressió pretén mostrar el sentiment de molta gent per a qui el *flamenc* és quelcom més que música. Això és així perquè hi ha persones que es senten realment identificats amb allò que el *flamenc* significa, i per tant aquest gènere musical és quelcom realment important en les seves vides.

En aquest treball agafarem el *flamenc* en tant que figura de la cultura expressiva per explicar la relació entre la identitat i l'expressió musical. La força del *flamenc* en la seva referència a la identitat sembla innegable, però alhora sorprèn la seva diversitat. El fet de que es tracti d'una música que en definitiva és reclamada per diversos grups, fa la qüestió més complexa i alhora interessant. Ètnicament ens trobem amb gitanos i païos en el *flamenc*, però en el discurs històric dels *flamencòlegs* ens trobem amb atribucions de diversos orígens: afroamericans, àrabs / moriscs, jueus, etc. I alguns dels individus que es senten identificats amb el *flamenc*, alhora es senten hereus d'algunes d'aquelles suposades tradicions originàries. D'altra banda, com dèiem, el *flamenc* és reclamat territorialment com a propi per Andalusia i per Espanya, però la desterritorialització característica de la nostra època ha possibilitat que també trobem intèrprets *flamencs* als Estats Units, a Alemanya o al Japó. I si bé inicialment podríem pensar que es tracta de fenòmens aïllats, podem avançar que la quantitat d'afezionats japonesos al *flamenc* és impressionant. Una altra qüestió és quins d'aquests afezionats es senten realment identificats amb el *flamenc*.

---

<sup>3</sup> Cruces Roldán, Cristina. *Antropología y Flamenco. Más allá de la Música*. Pàg. 28.



En els orígens dels pals *flamencs* citats pels *flamencòlegs* Blas Vega i Ríos Ruiz<sup>4</sup> trobem també una gran varietat d'influències: romanços castellans i andalusos, cants gallecs, asturians, llevantins, catalans, cubans, colombians, brasilers, argentins... Alguns d'ells amb reminiscències africanes passades per l'Amèrica llatina, altres amb influències morisques o gitanes. Si tenim present aquest ventall d'elements culturals, a què es refereix algú quan parla de “*flamenco puro*” ? Probablement es tracta d'un concepte que té més a veure amb una idealització del *flamenc* que no pas amb la realitat.

Però tot i la nostra decisió de realitzar la present investigació prenent el *flamenc* com a camp d'estudi, la relació de la música amb elements identitaris és present en altres àmbits, alguns d'ells força significatius. Els nacionalismes, per exemple, han utilitzat i utilitzen la música com a reclam identitari, i una prova d'això són els himnes nacionals. Tanmateix, si hem de submergir-nos en l'àmbit *flamenc*, cal ser conscients de la importància del folklore i de la cultura popular<sup>5</sup>, especialment si els estudiem des de la funcionalitat que aquests poden exercir en un procés de construcció identitària. I alhora cal tenir present que aquest procés de construcció pot actuar simultàniament en dos àmbits: l'individual i el col·lectiu. D'altra banda, la investigació ens porta a fer-nos cada vegada més preguntes. Què vol dir una persona quan ens diu seriosament “jo sóc *flamenc*”, o “jo sóc heavy”? És possible construir la identitat a partir de l'expressió musical? La cultura expressiva juga un paper simbòlic en les identitats de les persones? Es tracta d'un fenomen nou aparegut arrel de l'explosió de la música i la cultura pop a la dècada de 1950, o aquesta pregunta l'hauríem pogut expressar en qualsevol època? Com ens afecta això per ser qui som, o per la nostra pròpia visió del “jo”? Totes aquestes qüestions també reclamen una resposta.

El *flamenc* presenta grans dubtes respecte dels seus orígens (començant pel mateix nom) de la seva formació i evolució, respecte del seu futur, i sovint ha estat causa de polèmica. Cal plantejar-nos consideracions ètniques, socials, territorials, polítiques i nacionals per reflexionar sobre què és el *flamenc* i qui són els *flamencs*. Es tracta d'un camp sobre el que podem investigar i extreure conclusions força interessants. En aquest treball pretenem investigar les circumstàncies que porten al naixement del *flamenc* a finals del segle XVIII i principis del XIX, la seva identificació com a música popular, la seva progressió cap

---

<sup>4</sup> *Diccionario Enciclopédico del Flamenco*. Blas Vega, José. Ríos Ruiz, Manuel.

<sup>5</sup> De moment utilitzarem aquest terme entenent per “cultura popular” la cultura que no és “cultura erudita”. Aquest sentit tradicional del terme és provisional, ja que durant el treball comentarem la problemàtica d'aquesta oposició popular/erudit, així com també les noves concepcions d'aquesta “dualitat”.

a la música culta, els elements tradicionals que hi conflueixen... El *flamenc* té uns trets musicals (cadència, ritme, pals) més o menys definits, i la seva estètica es pot distingir en diferents àmbits de la nostra societat i de la nostra cultura. Això ens ha de portar a preguntar-nos si podem parlar de col·lectiu *flamenc*, si existeix una consciència d'identitat entre els *flamencs*, o si existeix una identitat *flamenca*. Aquestes qüestions han de ser tractades al llarg del treball, aportant documentació al respecte, tenint present que les expressions musicals són part de la nostra realitat que necessiten ser explicades. El *flamenc* és el camp d'investigació triat, però es tracta només d'una de les moltes altres realitats musicals i culturals que existeixen. Tanmateix, probablement ens veurem en la necessitat d'aprofundir en molts aspectes concrets del *flamenc* per poder recolzar els nostres arguments al voltant de la identitat i la cultura expressiva, ja que d'una altra manera no podríem explicar-ho correctament. Considerem per tant que el present treball, en aquest cas dedicat al *flamenc*, és extrapol·lable a altres àmbits de la cultura expressiva, i per tant desitgem que aquesta investigació pugui ajudar a altres investigacions futures.

Aquesta treball ens pot portar a reflexionar sobre diverses qüestions implicades, com per exemple el fenomen de la transterritorialització, i les conseqüències de que músiques vinculades amb un territori (sovint de caràcter "regional") s'expandeixin fins assolir una repercussió d'àmbit mundial. De qui és llavors el patrimoni d'aquesta cultura? De quina manera la desterritorialització, la transterritorialització o la destemporalització afecten al folklore? Què succeeix quan la funció originària d'una dansa canvia i s'estableix un nou marc de representació? Quina és la diferència entre l'art d'elit i l'art popular, i quin valor els hi hem de donar? Quina és la relació entre aquests dos àmbits?

Malgrat les notables variacions i modificacions que les expressions musicals populars i d'elit han experimentat fins els nostres dies, sempre trobem les veus d'alguns que preferirien conservar una cultura expressiva sense cap tipus d'evolució o modificació, com si es tractés d'un patrimoni cultural inalterable. Per què? Són motivacions identitàries les que porten a reclamar la "puresa" d'àmbits com el *flamenc* o la música clàssica occidental? Per respondre a aquestes qüestions haurem d'aprofundir també en el camp de la història cultural. Ens aveseu doncs també en aquesta investigació a informacions de caràcter sociològic, històric i musical, que complementen i fonamenten la reflexió filosòfica sobre la identitat.

Per poder realitzar una adequada interpretació del *flamenc* i de la problemàtica que actualment ens planteja la cultura expressiva haurem d'estudiar la influència que el Romanticisme va tenir durant els segles XVIII i XIX i com aquest moviment va influir així en la valoració filosòfica dels fenòmens estètics. Cal tenir en compte les diferents concepcions estètiques de Hegel, Schopenhauer, Wackenroder, Nietzsche, o Croce per tenir present la importància que les idees romàntiques i postromàntiques van tenir en la concepció dels diferents àmbits de la cultura expressiva. Cal també reflexionar sobre el concepte de folklore, i també sobre la posterior transformació del concepte de la cultura popular tradicional. Però alhora és necessari tenir cura de no deixar-nos portar per la imatge poètica de l'exotisme i de l'orientalisme heretada del Romanticisme, la qual ha estat tant present en el *flamenc* i també en moltes investigacions dels *flamencòlegs*. Una de les peculiaritats de la identitat és que aquesta necessita recolzar-se en alguna cosa. Sovint recorre a fonaments històrics, ètnics, mítics... En aquest sentit, cal observar com els discursos dels *flamencòlegs* sovint fan referència a diverses civilitzacions i moments històrics.

Anteriorment fèiem referència a la configuració de la nostra societat, marcada per la importància de les noves tecnologies, els *mass media*, Internet, la creixent mobilitat dels individus... Sovint el resultat és un ràpid i constant intercanvi d'informació entre les diferents cultures. Això ha tingut conseqüències en els gèneres musicals, els quals en els darrers anys han canviat, i es continuen transformant i fusionant a gran velocitat. Si la difusió de la cultura expressiva pels mitjans de comunicació ha facilitat que formes d'expressió populars originàriament relacionades amb un territori (el *flamenc* amb el sud d'Espanya i el jazz amb el sud-est dels Estats Units, per exemple) s'hagin pogut conèixer en altres indrets molt llunyans, cal analitzar quines han estat les conseqüències. S'ha mediatitzat d'una manera fidel a la realitat aquestes formes d'expressió o bé hi ha hagut certa manipulació amb finalitats nacionalistes, folklòriques o fins i tot turístiques? Podem parlar d'invent de la tradició en alguns casos? I encara podem preguntar-nos si després de la difusió mediàtica, aquesta ha tingut conseqüències o ha repercutit en l'expressió cultural a l'indret d'origen (reterritorialització). La difusió ha facilitat que les modificacions de la cultura expressiva en els darrers anys s'hagin dut a terme a una velocitat vertiginosa. Així podem observar les ràpides i constants connexions entre diverses expressions musicals com el jazz, el *flamenc*, la música contemporània, la música africana i d'altres moviments populars i cultes indistintament. Per tot això creiem que també haurem d'aprofundir en alguns conceptes

relacionats amb la Teoria de la Comunicació, i desenvolupar algunes consideracions al voltant de conceptes com enculturació o “transculturació”.<sup>6</sup>

Totes aquestes consideracions ja ens estan indicant la varietat d'àmbits d'estudi (musicologia, etnomusicologia, història, teoria de la comunicació, arqueologia, sociologia, etnografia) que intervenen en aquest treball. Val a dir que és inabastable arribar a donar resposta a totes aquestes qüestions. Per tant, tot i que tractarem temes relacionades amb tots aquests camps, volem destacar que el nostre mar de recerca s'inscriurà en l'àmbit teòric i al voltant del concepte d'identitat.

---

<sup>6</sup> Entenem per transculturació l'adopció d'elements de diferents cultures de forma més o menys voluntària, formant així una nova cultura que barreja elements de diferents grups socials. Aquest terme reflectiria la tendència de les comunitats al mestissatge com a forma per evitar conflictes.

## **1. METODOLOGIA**

Creiem necessari estructurar la metodologia d'aquest treball pensant en que bona part del material sobre el que treballarem està ubicat en l'àmbit de la cultura popular i del folklore. En aquest àmbit és on caldrà cercar les dades que ens aportin informació sobre les representacions col·lectives i l'imaginari col·lectiu del *flamenc*. Tot plegat ens aportarà la informació necessària per comprendre la mentalitat i la cosmovisió de l'àmbit del *flamenc*. A l'hora de treballar amb informació d'aquestes característiques caldrà tenir present els següents criteris:

1. Recol·lecció i classificació de la informació (els mites, els gestos i les tradicions del *flamenc*, les seves expressions artístiques, els seus ritus, el seu sistema de símbols...) principalment en el camp de la cultura expressiva.
2. Definició, la qual estaria dividida en dos tipus d'anàlisi:
  - a) Anàlisi musical.
  - b) Anàlisi mètric, sintàctic i semàntic dels texts..
3. Descripció: Amb especial atenció pel que fa al context social i històric, i altres elements com l'estructura cultural o l'evolució. Conceptes com ara transterritorialització, desterritorialització, reterritorialització i homogeneïtzació, i la seva importància en aquest procés.
4. Interpretació: Funció de l'expressió musical. Interpretació dels signes (semiòtica). Identificació dels individus amb un tipus de música (homologia, interpel·lació i narrativitat), així com la investigació de la possibilitat de construcció de la identitat a partir de l'expressió musical.

Serà necessari l'aplicació d'aquests criteris al material a utilitzar, el qual es se'ns mostra força divers:

### ***Recol·lecció i classificació***

En la nostra recerca de material a investigar disposem d'un recull de material bibliogràfic, revistes, retalls de premsa, material audiovisual (principalment de caràcter documental) i sonor (CD i LP), i també entrevistes a personatges que representen diferents trets de la

cultura expressiva *flamenca*. Aquestes entrevistes representen un contacte directe amb el camp a investigar, i per tant ens haurien de possibilitar una millor comprensió de la cosmovisió de l'entorn *flamenc*, i un millor coneixement del punt de vista *emic* de la qüestió. Això ens dona pas a la classificació i ordenació de la documentació. Seguint la màxima de Clifford Geertz sobre les ciències socials, “*cerca la complexitat i ordena-la*”,<sup>7</sup> tractarem de classificar la informació partint del seu format tot aplicant criteris necessaris per la posterior definició, descripció i interpretació:

a) Breu descripció del material bibliogràfic utilitzat

En la bibliografia existent sobre el *flamenc* sovint trobem moltes explicacions que s'emparen darrera un vel mític, incapaces d'oferir una explicació clara dels fenòmens i de les experiències que s'intenten explicar. Molts conceptes són emprats de manera poc rigorosa, i és comuna la realització d'afirmacions sense tenir una base documental gaire sòlida. Cal, per tant, interpretar aquests tipus de treballs dins la cosmovisió de l'imaginari *flamenc*.

En molts casos, doncs, el *flamenc* no ha estat tractat amb la profunditat i el rigor necessaris. Segons la nostra opinió els estudis vertaderament seriosos publicats sobre el *flamenc* es redueixen a no gaire més d'una desena de treballs. Entre els llibres de més interès publicats per *flamencòlegs* (des d'una perspectiva històrica *emic* i més o menys ubicats en la tradició *flamenca*), podem citar els següents:

- *El cante flamenco* d'en Ángel Álvarez Caballero, doncs es tracta d'un llibre interessant per a conèixer la vessant històrica del *flamenc*.
- *Flamenco, vida y muerte* de Fernando Quiñones; un llibre que ajuda a comprendre el món *flamenc* i els seus personatges, potser des d'un punt de vista proper als protagonistes, però que ens permet realitzar descripcions de tipus *emic* (Fernando Quiñones coneixia bé el món *flamenc* degut al programa de televisió que ell mateix presentava la dècada dels setanta del segle passat a TVE titulat “*Rito y Geografía del Cante*”, i aquesta experiència li permet explicar anècdotes que resulten molt descriptives).

---

<sup>7</sup> Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Pàg. 43.

- *Mundo y formas del cante flamenco*, realitzat pel poeta Ricardo Molina i el *cantaor* Antonio Mairena (Mairena fou un important protagonista del *flamenc*). Es tracta de dos bons coneixedors del món *flamenc*, els quals van realitzar un llibre força documentat que avui és considerat un referent clàssic en la matèria.

Aquests llibres ens han aportat una informació molt interessant sobre el sistema simbòlic i la cosmovisió del món *flamenc* tradicional. Tot i estar ubicats en l'àmbit folklòric (el de la *flamencologia*), aquests treballs ens aporten una visió històrica i simbòlica que no podem desaproveitar. De fet, aquesta informació pot ser cabdal per interpretar i analitzar la vessant formal i estructural del *flamenc*, i també per comprendre les transformacions estructurals i funcionals que han esdevingut en el *flamenc*. Molts elements subjacents en aquests llibres ens poden ajudar a interpretar elements ideològics i identitaris dins l'estructura del *flamenc*.

Una altra vessant de la investigació ha estat la recerca d'informació sobre el *flamenc* en la actualitat, de la que destaquem el següent llibre:

- *Filigranas* de Luis Clemente.

Aquest treball de Clemente és un recull d'informació i publicacions discogràfiques amb petits comentaris de tipus periodístic. Amb tot, podríem afirmar que com a projecte seriós de recopilació d'informació dedicat al “nou *flamenc*” i al “*flamenc* de fusió”, el seu treball és dels pocs que ens aporta dades fiables i degudament contrastades (hem tingut a les mans altres llibres amb dades errònies). De fet, Luis Clemente denuncia aquesta manca de treballs rigorosos quan admet “*la falta de bibliografía; tampoco es muy artificioso afirmar que no se han realizado demasiados proyectos de este tipo*”<sup>8</sup>. Es tracta en definitiva d'una problemàtica habitual quan ens endinsem en la música popular. Aquest fet també ha estat observat per altres autors com Joan-Elies Adell<sup>9</sup>, quan es refereix a la manca d'estudis sobre la funció i el valor estètic de la música popular contemporània. És possible que en tot això hi tingui quelcom a veure allò que Gino Stefani anomena “*transversalitat de la música popular*”<sup>10</sup>, és a dir, el fet de que la música popular pugui ser transversal a les ideologies

<sup>8</sup> Clemente, Luis. *Filigranas*. Pàg. 5.

<sup>9</sup> Adell, Joan-Elies. *La música en la era digital*. Pàg. 41.

<sup>10</sup> Stefani, Gino. *Introduzione alla semiotica della musica*.

dominants, i que sovint resti oprimida per una cultura que es creu superior, alta i cultivada. En aquest sentit, els conceptes gramscians de cultura hegemònica i cultura subalterna seran de gran utilitat, així com també la figura de l'articulació... Cal tenir present aquests conceptes quan sigui necessari aprofundir en la dialèctica cultura d'elit / cultura popular<sup>11</sup>.

Tornant a la qüestió bibliogràfica, cal citar els treballs realitzats des d'un punt de vista *etic*, els quals corresponen a estudis plantejats des d'una visió més sociològica i antropològica:

- *Sociologia del Cante flamenco*, de Gerard Streingerss. Un treball que segueix una metodologia de caràcter científic i que ens aporta conclusions força interessants.
- *Cante flamenco, cante minero* de Génesis García Gómez, on trobem especialment interessant la interpretació que l'autora fa del *flamenc* tenint present el context dels diversos moments històrics, i també les seves interpretacions del *flamenc* com a fenomen expressiu que reflexa el conflicte de classes.
- *Antropología y Flamenco* de Cristina Cruces Roldán, on podem conèixer dades força interessants sobre el simbolisme del *flamenc* i sobre l'autoconsciència andalusa del *flamenc*. Aquest treball posa especial atenció en elements socials i antropològics amb possibilitat de ser la base constructiva d'una identitat *flamenca*.

D'altra banda, també ens hem recolzat en molts conceptes aportats a les obres de Claudi Esteva Fabregat<sup>12</sup>, Joan J. Pujadas<sup>13</sup>, Marvin Harris<sup>14</sup>, Peter Burke<sup>15</sup>, Daniel Dennet<sup>16</sup>, Simon Frith<sup>17</sup>, Eduard Punset<sup>18</sup>, Paul Ricoeur<sup>19</sup>, Clifford Geertz<sup>20</sup>, Mijail Bajtin<sup>21</sup> i

<sup>11</sup> Gramsci considera que estudiar el folklore és interessant perquè es tracta d'una concepció del món i de la vida, en contraposició amb el món oficial (Gramsci, Antonio. *Quaderni del carcere. Cuaderno 27, Osservazioni sul "folklore"*. Pàg. 2311). Segons Gramsci el folklore s'hauria d'estudiar i prendre com a quelcom seriós (Gramsci, Antonio. *Quaderni del carcere. Cuaderno 27, Osservazioni sul "folklore"*. Pàg. 2314).

<sup>12</sup> *Antropología, folklore e identidad cultural*.

<sup>13</sup> *Etnicidad. Identidad cultural de los pueblos*.

<sup>14</sup> *Antropología Cultural*.

<sup>15</sup> *Formas de Historia Cultural*.

<sup>16</sup> *La conciencia explicada. Una teoría interdisciplinar*.

<sup>17</sup> *Towards an aesthetic of popular music*.

<sup>18</sup> *El viaje a la felicidad. Les noves claus científiques*.

<sup>19</sup> *Tiempo y narración, Sí mismo como otro, Approches de la personne*.

<sup>20</sup> *La interpretación de las culturas*.

<sup>21</sup> *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*.



Voloshinov<sup>22</sup>, tots ells autors ben coneguts en diversos àmbits (antropològic, filosòfic, científic, etc.).

També seran necessàries referències d'altres llibres que no versen específicament sobre el *flamenc*, però que són importants per tal de comprendre els elements ètnics existents en la societat andalusa en el moment de l'aparició del *flamenc*. Es tracta d'elements antropològics relacionats amb l'ètnia gitana, o d'elements històrics relacionats amb la cultura de l'Al-Andalus. Pel que fa a la vessant ètnica, i degut a la important presència dels gitanos en el *flamenc*, hem triat dos clàssics sobre el tema (*Los zingalis* de George Borrow i *Les Tziganes* de J.P. Clébert), però a banda d'aquests llibres de referència hem de destacar l'excel·lent treball de Javier Aguirre (*Historia de las itinerancias gitanas*). Relacionat amb elements culturals originaris de l'Al-Andalus que posteriorment s'han desenvolupat en altres països àrabs o del Magrib, citarem l'interessant *La musique arabo-andalouse* de Christian Poché. Aquest llibre ens aporta documentació (inclou un CD amb cançons de diferents estils musicals aràbic-andalusos) sobre la música tradicional andalusa, sobre el recorregut que aquesta ha realitzat des de la desintegració de l'Al-Andalus fins els nostres dies i sobre l'expulsió dels moriscs. La documentació sonora, en la que hi trobem enregistraments força antics, resulta molt adient per tenir informació sobre la possible relació entre la música *flamenca* i la música andalusí, un tema que ha interessat molt als folkloristes en la qüestió, els també anomenats "*flamencòlegs*"<sup>23</sup>. Pel que fa al cas concret dels moriscs també cal destacar el llibre de Joan F. Mira, *Vida y final de los moriscos valencianos*. Un altre treball que també relaciona les qüestions ètniques i històriques és el llibre *El Cante Flamenco* de Bernard Leblon, on trobem interessants anàlisis de les lletres flamenques juntament amb altres interpretacions sobre la música litúrgica, el folklore jueu, la música andalusí, elements del folklore andalusí, l'ètnia gitana, els zíngars i alguns elements indis.

Pel que fa al camp de l'etnomusicologia hem triat el llibre de Ramón Pelinsky *Invitación a la etnomusicología, Quince fragmentos y un tango*. La síntesi que Pelinsky presenta en aquest llibre sobre les problemàtiques que envolten la música, i especialment la música popular, ha estat de gran ajuda per reflexionar i definir l'hermenèutica que cal aplicar

---

<sup>22</sup> *El marxismo y la filosofía del lenguaje. Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje.*

<sup>23</sup> El terme *Flamencología* va ser emprat per primera vegada per Anselmo González Climent, a un llibre d'aquest autor que precisament porta aquest mateix títol. A partir d'aquell moment l'ús d'aquest mot en l'àmbit *flamenc* i periodístic es va anar generalitzant fins arribar a les seves variants, com per exemple *flamencòleg*.

en una matèria de cultura popular com el *flamenc*. El llibre *Fins a quin punt l'home és música?* de John Blacking també és un referent triat en aquest camp.

En quant a la teoria musical del *flamenc*, cal esmentar el llibre *Teoría musical de la guitarra flamenca. Fundamentos de la armonía y principios de composición*, de Manuel Granados (professor titular del Departament de Teoria i Musicologia, i director del Departament de Guitarra *Flamenca* del Conservatori Superior de Música del Liceu de Barcelona).

#### b) Revistes

Sobre les diverses publicacions en revistes destaquem la Revista de flamencología, realitzada per Juan de la Plata des de la “Càtedra de *Flamencología*” de la Universidad de Cádiz. El Sr. Juan de la Plata, amic nostre, és un gran coneixedor de la realitat *flamenca* i un referent en el *flamenc* a nivell mundial des dels anys cinquanta. La seva revista és l'única publicació existent que dedica atenció als diferents treballs de recerca i d'investigació sobre el *flamenc*. Altres revistes d'interès són El Candil, La Caña de Flamenco i altres publicacions que es realitzen al Japó, com per exemple Paseo flamenco. Com a dada interessant, direm que aquesta revista japonesa és la que té més tirada d'entre les diferents revistes de temàtica *flamenca*, i també la que ha mostrat una publicació més regular, fet que porta a plantejar-nos algunes qüestions pel que fa a la possible delimitació geogràfica o etnològica del *flamenc*, i a estudiar la incidència de conceptes com transterritorialització, desterritorialització, reterritorialització i homogeneïtzació

#### c) Retalls de premsa

En aquest camp ens ha estat de gran ajuda la tasca de recopilació de l'Eduard Orriols “*Palmito*”, un professional de la guitarra amb una trajectòria de més de trenta anys en els escenaris *flamencs* i en la pedagogia de la guitarra. Bon coneixedor del món *flamenc*, gràcies a ell i al seu coneixement de la tradició *flamenca* podem tenir accés a interessants retalls de premsa dels anys setanta i vuitanta. Les notes de premsa són un bon complement per tal d'observar l'evolució i la transformació seguida per la cultura expressiva, especialment si interpretem cada element dins del seu context temporal: L'espai, els personatges, les relacions amb altres cultures expressives com la música clàssica o el jazz, l'opinió generalitzada dels periodistes en cada moment històric i estètic... tot plegat informació que

ens permet dibuixar un sistema de símbols al voltant del *flamenc* i conèixer millor el seu recorregut al llarg de les darreres dècades.

#### d) Material sonor i audiovisual

Cal destacar també la importància dels enregistraments musicals (els que ens han semblat més representatius estan citats a l'apartat de Fonografia, a seguir de la bibliografia) i audiovisuals. Escoltant, per exemple, el CD que incorpora el llibre *La musique arabo-andalouse* de Christian Poché, podem tenir un mínim d'informació per establir una possible relació entre el *flamenc* i la música andalusí, tenint en compte elements històrics i musicals. La informació sonora i audiovisual (especialment els programes de “*Rito y Geografia del Cante*” i el documental “*Hijos del Cante*”) també ens ajuda a comprendre l'evolució seguida pel *flamenc*, i la connexió i la influència que aquest ha aportat i ha rebut des d'altres àmbits de l'expressió musical com el jazz, o la música clàssica (des de la música nacionalista fins a l'atonalisme contemporani). Analitzant aquest material sonor i audiovisual ens serà possible seguir el procés evolutiu i així observar la possible relació entre els canvis esdevinguts en la cultura expressiva i els canvis socials, si es que aquests s'han produït. Gràcies a documents sonors o audiovisuals de fa cinquanta anys, podem observar d'una manera més gràfica si la creixent complexitat de la societat ha influït o no en la cultura expressiva del *flamenc*. També mercès als documents sonors i audiovisuals podem tenir una idea més aproximada de les característiques principals que distingeixen els diferents àmbits del *flamenc*, i de la influència que aquests han rebut d'altres tradicions musicals i estètiques: El *cante jondo*, el *flamenc* tradicional, el nou *flamenc*, la fusió, el *jazz-flamenc*, la música andalusí, la música nacionalista...

#### e) Entrevistes

Les entrevistes a diferents personatges representen una font d'informació de gran utilitat. Això ens permet comprendre el punt de vista *emic* de diferents protagonistes, principalment artistes (músics, pintors, poetes...), escriptors (*flamencòlegs*), afeccionats (*cabals*)... És una manera d'investigar la cosmovisió i l'*ethos*<sup>24</sup> del *flamenc*. En aquest sentit ha estat imprescindible l'ajuda de l'Eduard Orriols “Palmito”, ja que no sempre és tasca fàcil poder entrevistar a artistes *flamencs* reconeguts. L'entrevista és doncs una informació cabdal per transcendir amb més facilitat del punt de vista *etic* (necessari per la perspectiva científica de

---

<sup>24</sup> Trets morals i estètics d'una cultura (segons Clifford Geertz a *La interpretació de las culturas*).

la investigació) a l'*emic* (necessari per interpretar i cercar les significacions d'allò que s'investiga). I es que per tal d'investigar una realitat cultural, cal conèixer-la des de les diverses perspectives, des dels diversos elements que apareixen en el sistema, i així poder comprendre quins elements poden contribuir a la identificació dels individus amb una (o més d'una) expressió musical. Això ens permetrà, en definitiva, esclarir l'aspecte funcional del *flamenc* i observar si una cultura expressiva pot donar significat a la conducta dels seus protagonistes. Les entrevistes ens ajudaran a comprendre les conductes dels subjectes des dels diversos posicionaments; artistes, afeccionats, cabals, constructors d'instruments, i d'altres personatges que hi apareixen, seran una font d'informació imprescindible per a la investigació.

### ***Definició i descripció***

Amb la informació i la documentació degudament ordenada i classificada, caldrà abordar els processos de definició i descripció. Degut a que el nostre camp d'estudi s'ubica en la cultura popular (i no en una cultura popular aturada en el segle XIX, sinó en una cultura popular que arrenca a finals del XVIII i que arriba fins els nostres dies amb tanta força o més que en els seus orígens), exposarem el material en atenció als següents criteris:

1. La pertinença o no a la tradició transmesa d'una manera anònima.
2. La possibilitat de delimitar-lo espacialment.
3. La possibilitat d'integrar-lo ètnicament.
4. La possessió d'una estructura formal, amb elements constituents relacionats en forma d'un sistema.
5. La possibilitat de distingir certes relacions històriques i funcionals.

### ***Interpretació***

És necessari valorar diferents tipus de plantejaments a l'hora d'interpretar el material investigat: històric, funcional, estructural, psicològic... Tanmateix, en el procés d'interpretació haurem de tenir present els següents paràmetres:

- a) La classe d'organització i de grup social executant.
- b) La creença i la ideologia que acompanya l'execució.
- c) L'estructura cognitiva i psicològica.
- d) La funció específica i contextual.
- e) La composició temàtica que prefigura la realitat cultural.

Després d'un anàlisi de la música i del text, i de definir el context històric de tota la informació aconseguida, la interpretació és el procés clau per cercar una significació aclaridora. La funcionalitat de certes conductes també pot ser emprada com a eina a l'hora d'esclarir la finalitat dels individus quan participen d'alguna manera en el folklore: motivacions socials, motivacions individuals... Seguint els plantejaments de Clifford Geertz, “*considerar les dimensions simbòliques de l'acció social (art, religió, ideologia, ciència, llei, moral, sentit comú) no és apartar-se dels problemes existencials e la vida per anar a parar en un altre àmbit empíric de formes desproveïdes d'emoció; ans el contrari, és submergir-se enmig d'aquests problemes*”.<sup>25</sup> És per aquest motiu que cal prestar una especial atenció al sistema simbòlic del *flamenc*, i també als seus signes, perquè com diu Geertz “*la cultura denota un esquema històricament transmès de significacions representades en símbols, un sistema de concepcions heretades i expressades en formes simbòliques mitjançant els quals els homes es comuniquen, perpetuen i desenvolupen el seu coneixement i les seves actituds front a la vida*”.<sup>26</sup> Comprendre l'estructura simbòlica de fenòmens com el *flamenc* pot ajudar-nos a investigar si des de la cultura expressiva els individus poden apropiarse d'una mentalitat, d'un *ethos* o d'una cosmovisió. Sembla clar que la cultura expressiva pot ser un mitjà per reforçar els vincles d'un imaginari col·lectiu, però la possibilitat de que individus pertanyents a altres àmbits socials puguin introduir-se en aquest imaginari a partir de la cultura expressiva ja és una altra qüestió que ha de ser investigada. En aquest sentit l'apropiació, l'articulació, la diferència, i altres figures que es mouen en aquest mateix pla individual / col·lectiu poden resultar de gran ajuda per comprendre i interpretar les accions i les mentalitats dels individus. Aspectes simbòlics o rituals del *flamenc* poden donar explicacions de com certs individus comprenen la realitat, tant a un nivell universalista, com social, com individual o col·lectiu. En definitiva es tracta de comprendre la conducta dels grups i dels subjectes, tot tractant d'explicar-la i d'interpretar-la amb uns arguments reals i científics.

La interpretació de la informació des d'una perspectiva objectiva i utilitzant una metodologia científica no és tasca fàcil si pensem en la dificultat de la dimensió històrica i geogràfica de la qüestió. Cal tenir present la singularitat d'antecedents històrics i de corrents ideològiques com el Romanticisme, el qual ha influït el *flamenc* des de la seva aparició. Això cal afegir avui la dificultat existent per delimitar l'àmbit territorial del *flamenc*, degut a

---

<sup>25</sup> Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Pàg. 40. Traduït al català de l'edició en castellà.

<sup>26</sup> Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Pàg. 88. Traduït al català de l'edició en castellà.

la seva expansió a altres indrets en les darreres dècades, així com també la dificultat a l'hora d'estudiar el material folklòric en societats complexes com la nostra. La interpretació dels signes en el *flamenc* es pot portar a terme en diferents camps com el llenguatge, la música (llenguatge musical), els símbols, els rituals, i en altres formes d'expressió relacionades amb la realitat del *flamenc*. Per això no podem investigar el *flamenc* com si es tractés d'un món completament desconegut on l'explicació d'unes conductes no poden ser explicades científicament o fins i tot materialment, sinó que haurem de comprendre quines són les motivacions que porten a certs individus a actuar i a reaccionar d'una manera determinada. La nostra actitud haurà de ser transcendent i no ens podrem delimitar únicament a una visió de tipus *etic*. En definitiva, no es tracta de jutjar, sinó d'interpretar partint dels materials dels quals podem disposar.

Després d'analitzar i interpretar un material extens i divers com el que ens ocupa, el conjunt de la informació degudament ordenada i interpretada ens portarà a les conclusions: Caldrà llavors concloure si l'expressió musical en l'àmbit concret del *flamenc* pot fonamentar la identitat dels individus, o bé si es tracta d'una part de la cultura global que desenvolupa altres funcions. Potser aquesta conclusió podria ser d'utilitat per estudis d'altres expressions musicals com el jazz, la música rebètica, el rock, etc.

## **I.- MARC TEÒRIC GENERAL**

Podríem començar aquest apartat preguntant-nos què pot determinar la identitat dels individus en una cultura. Què ens fa suposar que un individu pertany a una cultura? Per què un individu s'identifica ell mateix com a pertanyent a una cultura o cultures? Probablement, el fet de que un individu reconegui una cultura com a pròpia, sembla poder dir-nos molt sobre la identitat cultural d'aquella persona. Però també a través de la conducta dels individus podem percebre la pertinença a una cultura o cultures. L'ús d'un determinat llenguatge, l'indret de naixement, l'enculturació en un determinat àmbit familiar o territorial, l'ètnia, la consciència de pertànyer a una tradició, la consciència de pertinença a una nació, el gènere, la religió, l'edat, o l'ús de certes formes de la cultura expressiva, com per exemple, la música, són alguns dels aspectes que conformen el bagatge cultural d'una persona i, per tant, les bases del seu reconeixement i/o autoreconeixement com a membre d'una comunitat. Per poder reflexionar sobre aquesta qüestió, creiem necessari aprofundir en alguns conceptes bàsics relacionats amb aquest tema.

## **1. IDENTITAT I CULTURA: CONCEPTES GENERALS**

### **1.1. Identitat personal**

Al Diccionari de la Llengua Catalana de l'Institut d'Estudis Catalans hi trobem diverses definicions del mot *identitat*. Algunes, com ara “*Qualitat d'idèntic*” no ens revelen res que desperti el nostre interès. D'altres com “*Fet d'ésser una persona o una cosa la mateixa que se suposa o se cerca*” ens poden començar a fer pensar respecte aquest concepte, però creiem que les més interessants per a nosaltres són les següents: “*Propietat de l'individu humà de mantenir constantment la pròpia personalitat / Conjunt de característiques que fan que una persona o una comunitat sigui ella mateixa. La llengua forma part essencial de la identitat d'un poble*”. Així doncs, ens trobem en el primer cas davant d'una definició basada en l'aspecte més psicològic de l'individu, centrat en el que anomenem personalitat, i que respondria als trets personals que diferencien a un individu dels altres individus. En aquest sentit, caldria preguntar-nos si és possible mantenir constantment una personalitat pròpia, és a dir, si aquesta és o no susceptible de canvis experimentats per un individu al llarg del temps. D'altra banda, el terme personalitat se'ns apareix en la definició amb certa ambigüïtat, ja que no acaba de definir si ens estem referint al caràcter, a la individualitat, a la col·lectivitat, a elements psicològics de l'inconscient, o a tot el conjunt. Podríem doncs preguntar-nos per la possibilitat de mantenir constantment una identitat, però com veurem al llarg d'aquest estudi, tot sembla indicar que la identitat no és estable, sinó tot el contrari<sup>27</sup>.

En el segon aspecte de la definició, aquesta ens deixa entreveure un tret molt interessant, doncs ens parla de les característiques d'una persona o d'una comunitat que diferencien aquella persona o aquella comunitat d'unes altres. En aquest punt creiem adient realitzar unes breus consideracions sobre el terme *persona*, el qual no equivaldria exactament al terme *individu* (prèviament usat a la primera frase de la definició). Creiem oportú recordar que segons Norbert Elias<sup>28</sup>, en un primer moment el terme llatí *persona* feia referència a les màscares a través de les quals els actors recitaven als seus parlaments. Progressivament el mot *persona* s'hauria anat usant per referir-se al paper d'un actor o el caràcter del personatge representat per l'actor. Com sabem, en l'actualitat el concepte *persona* sovint es fa coincidir

---

<sup>27</sup> Des d'un enfocament discursiu (Hall, Stuart *¿Quién necesita identidad?* Capítol del llibre *Cuestiones de identidad cultural*, de Hall, Stuart; Du Gay, Paul. Pàg. 15) la identificació seria un procés sempre en construcció, mai acabat. Així, la construcció de la identitat seria precisament un procés dinàmic i canviant on nosaltres mateixos som els protagonistes.

<sup>28</sup> Elias, Norbert. *La sociedad de los individuos*. Pàg. 182 – 186.



amb el de individu humà en tant que “subjecte de drets i deures” i no representa únicament una abstracció, sinó també una visió de conjunt des d'una perspectiva més àmplia. De vegades s'ha volgut atribuir al concepte de persona una significació transcendent, més propera a la tradició metafísica. Per exemple, segons la visió personalista d'Emmanuel Mounier<sup>29</sup>, “una persona és un ésser espiritual constituït com a tal per una forma de subsistència i d'independència en el seu ésser; manté aquesta subsistència mitjançant la seva adhesió a una jerarquia de valors lliurement adoptats, assimilats i viscuts en un compromís responsable i en una constant conversió: unifica així tota la seva activitat en la llibertat i alhora desenvolupa també a impulsos d'actes creadors la singularitat de la seva vocació”.

En canvi, el que nosaltres entenem per *individu* era desconegut en el llatí clàssic<sup>30</sup>. De fet, segons Elias “en la praxis social de l'antiguitat clàssica la identitat grupal de l'ésser humà particular, la seva identitat com a nosaltres, vosaltres i ells, encara desenvolupava, comparada amb la identitat com jo, un paper massa important perquè pogués aparèixer la necessitat d'un terme universal que representés a l'ésser humà particular com a una criatura quasi desproveïda d'un grup social”. Posteriorment, l'ús escolàstic del mot llatí *individuum* estigué relacionat amb problemes de la lògica formal com a quelcom únic que existeix en el món, i des d'aleshores el seu ús no es restringí únicament als éssers humans, sinó que també es referia a animals o coses. Per tant hem de tenir present és amb el Renaixement que el mot *individu* es comença a emprar per referir-se a un ésser humà.

Continuant amb la nostra reflexió sobre la definició del mot *identitat*, i partint de que una presumpta comunitat està formada per individus, aquells qui la integren tindrien unes característiques pròpies que els diferenciarien dels individus que integren altres comunitats. Com a exemple, la definició abans citada proposa la llengua d'un poble en tant que element característic i essencial d'una identitat. Aquesta llengua seria una eina que les persones d'un poble utilitzen per comunicar-se, però alhora també exerceix una funció tant o més important, que és la d'element característic de la identitat d'aquell poble. En aquest sentit, la llengua seria un element relacionat amb la *identitat col·lectiva*. És per això que segons Gadamer “el llenguatge no és només una de les dotacions de que està proveït l'home tal com està en el món, sinó que en ell es basa i es representa que els homes simplement tinguin món”, i per tant aquest “introdueix a l'individu en una determinada relació amb el món i en

<sup>29</sup> Mounier, Emmanuel. *Manifiesto al servicio del personalismo*. Traduït al català de la versió castellana.

<sup>30</sup> *Individuum* feia referència a in-divís o in-divisible, és a dir, a allò que podríem concebre com a singular.

*un determinat comportament cap a ell.*”<sup>31</sup> En aquest sentit, el llenguatge és també un element fonamental per la *identitat individual*. I es que malgrat l'evidència, cal recordar que les col·lectivitats i les comunitats estan formades per individus. A això es refereix Pujadas<sup>32</sup> quan afirma que “*las sociedades tienen una historia, en el curso de la cual surgen unas identidades concretas, pero, a la vez, esta historia está hecha por unos individuos con unas identidades personales.*” En aquest punt ens trobem amb la interessant qüestió dels dos nivells (l'individual i el col·lectiu) que constitueixen la identitat del subjecte. Tant important és la dialèctica entre aquests dos nivells, que segons Alain Touraine<sup>33</sup> la xarxa de relacions entre *individu* i *col·lectivitat* (relació que aquest autor defineix també amb els termes *compromís – alliberament*) seria allò que dóna existència a la noció dèbil que coneixem com a *subjecte*. Posteriorment entrarem més a fons en aquesta qüestió, àdhuc per comentar com la interacció *individu - societat* és la base de l'argument de Pujadas per explicar una construcció dinàmica de la identitat.

Continuarem la nostra aproximació al concepte d'identitat recordant que la filosofia l'ha analitzada des de diversos punts de vista. Així parlem d'un principi ontològic d'identitat ( $A=A$ ) on tot ésser és idèntic a sí mateix<sup>34</sup>, d'un principi lògic d'identitat (*a* pertany a tot *a*), i d'un principi psicològic d'identitat (entenent per identitat la impossibilitat de pensar la no identitat d'un ens amb sí mateix).

Sovint es parla d'identitat com a “jo”, on aquest “jo” sembla donar-nos a entendre que cada persona té una identitat que la diferencia de la resta, i un conjunt de característiques que inclouen el caràcter, els rols socials que adopta, les habilitats, el nom propi o malnoms que usa... Ara bé, què és aquest *jo* realment i quina és la seva problemàtica? Hom considera que la veritable problemàtica sobre la identitat comença amb la modernitat, quan el “*cogito ergo sum*” i el dubte metòdic cartesià porten a Descartes a qüestionar-se “*què sóc jo*”. A partir d'aquí, s'iniciaria una problemàtica que encara dona molt de joc. Per exemple, segons

---

<sup>31</sup> Aquí l'autor comenta el concepte “*accepció del llenguatge com accepció del món*” de Humboldt (Gadamer, Hans Georg. *Verdad y método*. Pàg. 531. Traduït al català de la versió castellana.)

<sup>32</sup> Pujadas, Joan J. *Etnicidad identidad cultural de los pueblos*. Pàg. 48.

<sup>33</sup> Touraine, Alain. *Crítica de la modernidad*. Pàg. 344.

<sup>34</sup> Aristòtil defineix la identitat (essencial) com “*una espècie d'unitat d'ésser, unitat de molts objectes, o d'un de sol pres com a molts; exemple: quan es diu: una cosa és idèntica a sí mateixa, la mateixa cosa és considerada com dues*”. *Metafísica*, llibre V; IX. El principi de la identitat juntament amb el principi de no contradicció i el principi del tercer exclòs serien les bases de la lògica aristotèlica.

alguns autors<sup>35</sup> la recerca de la identitat del *jo* és un problema modern que tindria els seus orígens en l'individualisme occidental. En canvi, segons altres autors com Anthony Giddens<sup>36</sup>, tot i que “*aquestes opinions contenen quelcom de veritat (.) no crec que l'existència de l'individu, i molt menys del jo, sigui un tret distintiu de la modernitat*”.

Creiem oportú fer un breu recordatori històric de la qüestió abans de passar a realitzar les nostres reflexions. Per a Hume el “*jo*” com a substància no existeix. L'autor nega l'existència d'un “*jo*” simple i continu com l'entén Descartes (*jo pensant*),<sup>37</sup> i per tant segons l'escocès no existiria una idea del “*jo*”, ja que quan tractem de pensar en el *mi mateix* sempre ens trobem amb alguna *percepció*. En realitat la *consciència d'identitat* que tenim de nosaltres mateixos (i que ens anem creant a nosaltres mateixos al llarg del temps) provindria de la *memòria* d'una successió de distintes *impressions*; i així succeeix que confonem *successió* amb *identitat*. La relació *causa – efecte* seria en realitat una associació d'idees produïda pel costum. Per tant, la *identitat* seria una qualitat que atribuïm a les percepcions en virtut de la unió d'idees en la imaginació quan reflexionem sobre elles<sup>38</sup>. Aquesta confusió de continuïtat *causa – efecte* (que en realitat seria discontinua) produeix un absurd del qual per excusar-nos fingim i arribem a creure que existeix una ànima, “*jo*” o substància per emmascarar la variació<sup>39</sup>. Hume arriba a la conclusió de que “*tots aquests subtils i refinats problemes sobre la identitat personal no tenen possibilitat de poder ser resolts alguna vegada, i han de ser considerats més aviat com a dificultats gramaticals que com a problemes filosòfics*”<sup>40</sup>.

Com podem observar, el “*jo*” era un dels temes que interessaven als filòsofs del XVIII, i segons Argullol “*el resurgimiento del Yo en el Romanticismo implica, decisivamente, la recuperación de la idea renacentista del hombre como unidad de poder y de impotencia, de conocimiento y de enigma, de subjetividad y de naturaleza*”<sup>41</sup> (amb la referència renaixentista Argullol es refereix a Montaigne quan afirma “*m'estudio més que a*

<sup>35</sup> Roy F. Baumeister a *Identity. Cultural Change and the Struggle for Self*; en part seguint el plantejament de Durkheim per a qui en certa manera l'individu no existeix en les cultures tradicionals.

<sup>36</sup> Giddens, Anthony. *Modernidad e identidad del yo*. Pàg. 99. Traduït al català de la versió castellana.

<sup>37</sup> Segons el filòsof escocès de fet mai no coneixem el “*jo*” desproveït de percepcions: “*El jo no és cap impressió, sinó allò al que se suposa que les nostres distintes impressions i idees tenen referència*”(Hume, David. *Tratado de la naturaleza humana*. Pàg. 355. Traduït al català de la versió castellana.)

<sup>38</sup> Hume, David. *Tratado de la naturaleza humana*. Pàg. 365. Traduït al català de la versió castellana.

<sup>39</sup> Hume, David. *Tratado de la naturaleza humana*. Pàg. 358, 359. Traduït al català de la versió castellana.

<sup>40</sup> Hume, David. *Tratado de la naturaleza humana*. Pàg. 369. Traduït al català de la versió castellana.

<sup>41</sup> Argullol, Rafael. *El Héroe y el Único*. Pàg. 29.

*qualsevol altre subjecte*"<sup>42</sup>). I el protagonisme que aquest *jo* pren amb el Romanticisme és una característica que cal tenir present, doncs amb més o menys mesura aquesta concepció impregnà els corrents estètics que han estat influïts per les idees romàntiques.

Posteriorment la concepció del *jo* va anar evolucionant fins que Rousseau<sup>43</sup> exercí en bona mesura com a introductor de la sobirania del *jo* en la cultura occidental, però recordarem que la *identitat personal* és un concepte que ja havia estat introduït anteriorment per Locke, qui posà l'essència de la identitat personal en la identitat de la consciència. De fet, segons Locke "en el tenir consciència resideix la identitat personal"<sup>44</sup>. Per a John Locke<sup>45</sup> "persona és un ésser pensant i intel·ligent, proveït de raó i de reflexió, i que pot considerar-se a si mateix com el mateix, com una mateixa cosa pensant en diferents temps i indrets; la qual cosa tan sols fa perquè té consciència, que és quelcom inseparable del pensament, i que per a mi li és essencial, perquè és impossible que un percebi sense percebre que percep. Quan veiem, sentim, olorem, degustem, sentim, meditem o desitgem quelcom, sabem que fem qualsevol d'aquestes coses. Així succeeix sempre amb les nostres sensacions o percepcions actuals, i és precisament per això pel que cadascú és per a si mateix el que ell anomena ell mateix, sense que es consideri en aquest cas si el mateix si mateix es continua en la mateixa o en diverses substàncies. Perquè com l'estar proveït de consciència sempre acompanya el pensament, i això és el que fa que cadascú sigui el que ell anomena si mateix, i d'aquesta manera es distingeix a si mateix de totes les altres coses pensants, en això consisteix únicament la identitat personal, és a dir, en la idemtat"<sup>46</sup> d'un ésser racional. Fins al punt que aquest tenir consciència pot allargar-se cap endarrere per comprendre qualsevol acció o pensament ja passats, fins aquest punt arriba la identitat d'aquella persona: és el mateix si mateix ara com llavors, i aquesta acció passada va ser realitzada per aquest mateix si mateix que el si mateix que reflexiona ara sobre ella en el present."

Aquesta cita ens introdueix alguns dels conceptes relacionats amb la identitat. Per exemple, amb Locke trobem una estreta relació entre els termes identitat i persona. Segons aquest autor, la persona, en tant que unitat d'*autoconeixement*, unifica les seves experiències, doncs aquesta unitat d'*autoconeixement* implica una consciència d'unitat en l'espai i

<sup>42</sup> M. de Montaigne, Assaigs. Vol. III, 13 (Pàg. 464).

<sup>43</sup> "Apressat de totes bandes, romanc en equilibri perquè, com que ja no em lligo a res, em recolzo només en mi". Rousseau, Jean-Jacques. *Els somieigs del passejant solitari*. Pàg. 152.

<sup>44</sup> Locke, John. *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Pàg. 318. Traduït al català de la versió castellana.

<sup>45</sup> Locke, John. *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Pàg. 318. Traduït al català de la versió castellana.

<sup>46</sup> *Mismidad* en la versió castellana. Nosaltres ho hem traduït per *idemtat* fonamentats en l'arrel llatina *idem*.

d'identitat en el temps. Tenir consciència fa que cadascú es digui *si mateix*, i per tant la consciència seria la continuïtat del *si mateix* abans i ara. Perquè cal no oblidar que el concepte d'identitat està clarament relacionat amb el temps i l'espai: “*Quan preguntem si una cosa és la mateixa o no, sempre ens referim a quelcom que va existir en un temps i en un indret donats, i que, en aquell instant, era segurament el mateix amb si mateix, i no quelcom divers*”<sup>47</sup>. Per tant, segons Locke<sup>48</sup> en l'existència continuada consistiria la identitat.

Val a dir que en Locke també observem l'estreta relació entre els conceptes d'identitat i de consciència, ja que per a Locke la *identitat personal* depèn només de la consciència<sup>49</sup>. Així doncs, Locke no utilitza una suposada substància personal<sup>50</sup> per explicar el concepte d'identitat personal, sinó la unitat de la consciència. La consciència donaria unitat al conjunt de l'experiència, fins al punt que la possibilitat de captar i comprendre el conjunt d'experiències com un tot, ja sigui com un objecte o com la totalitat d'objectes, depèn essencialment de la permanència, constància, i identitat de la consciència i del seu caràcter de subjecte. És significatiu que Locke reflexioni a *l'Assaig sobre l'enteniment humà* sobre moltes de les qüestions que ens ocupen: *Identitat, consciència, persona, jo, si mateix, memòria...* I per tant és un referent obligat per la qüestió que ens ocupa. Giddens, per exemple, segueix en certa manera el plantejament de Locke quan argumenta que “*la identitat del jo, a diferència del jo en quant a fenomen genèric, suposa consciència reflexa*”<sup>51</sup>.

La consciència<sup>52</sup> i les explicacions sobre el seu funcionament segueixen essent avui dia una de les grans qüestions (segons Dennet<sup>53</sup> la consciència humana és el darrer dels grans misteris). De les tres vessants del concepte (psicològica, epistemològica o gnoseològica i metafísica), la primera respondria a la percepció del “*jo*” per a si mateix, que seria l'apercepció (actes mentals), la segona a la consciència com a subjecte primari del coneixement (unitat o estructura d'actes cognoscents), i la tercera al que amb freqüència anomenem “*jo*” (en sentit metafísic, ànima). Però com ja sabem el ventall d'opinions sobre la

<sup>47</sup> Locke, John. *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Pàg. 311. Traduït al català de la versió castellana.

<sup>48</sup> Locke, John. *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Pàg. 332.

<sup>49</sup> Podrien existir diverses substàncies en una persona, però no diverses consciències ni identitats (Locke, John. *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Pàg. 319).

<sup>50</sup> Descartes explica la dualitat *ment - cos* mitjançant l'existència de dos tipus diferents de substàncies: *res cogitans* i *res extensa*.

<sup>51</sup> Giddens, Anthony. *Modernidad e identidad del yo*. Pàg. 72. Traduït al català de la versió castellana.

<sup>52</sup> Ens referim al sentit de consciència que es refereix al reconeixement de quelcom, i no al sentit ètic i moral del terme.

<sup>53</sup> Dennet, Daniel. *La conciencia explicada*. Pàg. 33.

consciència és força ampli. Recordarem que Kant distingeix tres sentits del “jo”, però resulta especialment interessant el seu “*jo transcendental*” o (epistemològic), que ve a ser un “*jo pel coneixement*”, ja que suposa un dels fonaments de la filosofia kantiana. Per a Kant només la noció transcendental del *jo* fa possible un concepte d'identitat personal, i l'autor distingeix entre consciència empírica (psicològica) i consciència transcendental (gnoseològica), de manera que la primera pertanyeria al món fenomènic, i la segona seria la possibilitat d'unificació de tota consciència empírica (i per tant de la seva identitat). Fichte va fer de la consciència el fonament de l'experiència total i la identificà amb el “jo” que es posa a si mateix. Però és amb Hegel amb qui la consciència apareix com un procés dialèctic on el desplegament d'aquesta consciència és identificat amb el desplegament de la realitat. Tot i que en la *Fenomenologia de l'Esperit* la consciència apareix com el primer estadi, l'autoconsciència com el segon, i l'esperit lliure i concret com el tercer, de fet la consciència pot ser concebuda com la totalitat dels seus moments. La consciència abasta amb Hegel la realitat que es desplega a si mateixa, la qual es transcendeix a si mateixa i es supera a si mateixa. Brentano, en canvi, concep la consciència com intencionalitat, i aquesta interpretació ha tingut una gran influència en autors posteriors com Husserl o Sartre. Per a Marx la realitat determina la consciència, i per a Lenin la consciència es limitaria a reflectir la realitat. Per la seva banda, Erikson relaciona el “jo” amb la *consciència*.<sup>54</sup> Per a Ferrater Mora<sup>55</sup> “*el Jo*” acostuma a designar una realitat, o una forma de realitat, equivalent a la persona, a la consciència o a la identitat personal. Un altre punt de vista interessant és el de William James, per a qui la consciència no és una entitat, sinó una funció, la qual cosa no implica negar el seu paper, sinó reforçar-lo.

Si Hume criticava els qui pretenen que hi ha un sol “jo” (*self*) substancial i idèntic a sí mateix, ja que aquesta idea no es deriva de cap impressió sensible, en l'actualitat existeixen diferents visions d'aquest concepte. Per a Touraine<sup>56</sup> el *self* (sí mateix) seria la imatge que l'individu adquireix d'ell a través dels seus intercanvis de llenguatge amb altres en el si d'una col·lectivitat. Per a Erikson “*identitat, en el seu sentit més vague, significa, en gran mesura, allò que ha estat designat com el sí mateix (self) per a diversos autors, ja en forma de “concepte de sí mateix” (Mead), “sistema de sí mateix” (Sullivan), o en el de fluctuant*

---

<sup>54</sup> Erikson, Erik H. *Identidad. Juventud y crisis*. Pàg. 191.

<sup>55</sup> Mora, Ferrater. *Diccionario de Filosofía*.

<sup>56</sup> Touraine, Alain. *Crítica de la modernidad*. Pàg. 341.

*experiència de si mateix*”<sup>57</sup> (amb tot, després d'aquesta consideració, Erikson puntualitza que la formació d'identitat posseeix una vessant corresponent al *si mateix*, i una altra corresponent a l'*ego*; l'àmbit de l'*ego* seria inconscient, mentre que l'àmbit del *si mateix* seria conscient<sup>58</sup>).

Com podem observar, definir el “jo” no és una qüestió senzilla. Potser una de les claus per comprendre el “jo” no es troba tant en la definició, sinó més aviat en el seu funcionament i amb el seu entorn. Creiem necessari recordar alguns autors que han tractat de donar una explicació en aquest sentit. Segons Norbert Elias<sup>59</sup> el tracte amb altres persones produeix en l'individu idees i trets del caràcter que constitueixen el seu ésser més personal, el seu vertader “jo”. Per a Dennet<sup>60</sup> “*la mínima inclinació a distingir el jo de l'altre a fi de protegir-se a un mateix és el jo biològic, i fins i tot aquest jo tant simple no és una cosa concreta, sinó una abstracció, un principi d'organització*”. Per a Mead el “jo” és allò amb el que ens identifiquem;<sup>61</sup> és allò que ens trobem com a reacció de l'organisme a les actituds dels altres<sup>62</sup> (és a dir, una reacció del “jo” no seria quelcom preconcebut per l'individu, sinó que simplement succeeix). Però cal aclarir que per a Mead en l'individu hi ha una fusió del *mi* amb el “jo”<sup>63</sup> (on el *mi* seria la sèrie d'activitats organitzades d'altres que són adoptades per un mateix<sup>64</sup>). Per a Ricart “*el jo és recriminat i anul·lat des del moment que vol afirmar-se com a tal*”.<sup>65</sup> La teoria de Giddens també és força interessant en aquest sentit, ja que per a ell “*les rutines adquirides en els primers temps de la vida de l'ésser humà, i les formes de control associades a elles (.) són elements constitutius d'una acceptació emocional de la realitat del món extern, sense la qual seria impossible una existència humana segura. Aquesta acceptació és alhora l'origen de la identitat del jo, per l'aprenentatge del que és el no jo*”<sup>66</sup>

Aquestes concepcions del *jo* ens porten a reflexionar sobre la solidesa o fragilitat d'aquest *jo*, és a dir, a preguntar-nos sobre la continuïtat d'aquest *jo*. Anteriorment hem

<sup>57</sup> Erikson, Erik H. *Identidad. Juventud y crisis*. Pàg. 180, 181. Traduït al català de la versió castellana.

<sup>58</sup> Erikson, Erik H. *Identidad. Juventud y crisis*. Pàg. 183.

<sup>59</sup> Elias, Norbert. *La sociedad de los individuos*. Pàg. 50.

<sup>60</sup> Dennet, Daniel. *La conciencia explicada*. Pàg. 424. Traduït al català de la versió castellana.

<sup>61</sup> Mead, George H. *Espíritu, persona y sociedad*. Pàg. 202.

<sup>62</sup> Mead, George H. *Espíritu, persona y sociedad*. Pàg. 203.

<sup>63</sup> Mead, George H. *Espíritu, persona y sociedad*. Pàg. 290.

<sup>64</sup> Mead, George H. *Espíritu, persona y sociedad*. Pàg. 203.

<sup>65</sup> Ricart, Jesús. L'altre en la construcció del jo. *Pensar l'alteritat*. Pàg. 277.

<sup>66</sup> Giddens, Anthony. *Modernidad e identidad del yo*. Pàg. 59. Traduït al català de la versió castellana.

observat que segons Locke<sup>67</sup> tenir consciència és la continuïtat del *si mateix* abans i ara, és a dir, allò que permet que fa que una persona sigui la mateixa. Si bé aquesta explicació quedaria insuficient des del moment en què Freud va descobrir l'inconscient, no trobaríem cap contradicció amb el fet de que el *jo* pugui ser unitari i continu. De fet, Popper<sup>68</sup> compara el *jo* amb un iceberg, on la part flotant seria allò conscient, i la part submergida allò inconscient o subconscient. Dennet<sup>69</sup> resol la qüestió argumentant que la biografia del cos vivent seria el *centre de gravetat narrativa*, i per tant això explicaria l'existència d'un sol *jo*, o almenys de la seva continuïtat. Derek Parfit<sup>70</sup> ha continuat reflexionant sobre la qüestió de la identitat personal a través del temps, i ha optat per la posició reduccionista<sup>71</sup>. Segons Norbert Elias<sup>72</sup>, una mateixa persona als deu anys o als trenta-cinc anys tindria una estructura de la personalitat diferent, perquè hi hauria un procés de desenvolupament. De fet, per a Elias<sup>73</sup>, a més memòria, més individuació (això estaria relacionat amb el que dèiem anteriorment, és a dir, que els records aporten un sentit de continuïtat)<sup>74</sup>. La importància donada al cos també la trobem en Popper<sup>75</sup> quan argumenta que un nadó és un cos abans que arribi a ser una persona; és a dir, el cos estaria abans que la ment. Popper considera que el nadó ha d'aprendre què pertany al seu cos i què no hi pertany, la qual cosa seria la base del seu descobriment de què és un *jo*. Totes aquestes consideracions ens mostren que la identitat en el temps implica les relacions entre:

- Passat i memòria.
- Futur i imaginació, expectatives i projectes.
- Present i percepció, i síntesi entre memòria i projecte.

Així doncs, la continuïtat de la identitat personal en el temps estaria en bona part vinculada amb l'existència d'un cos.

Una altra qüestió que també gira entorn de identitat personal és la pregunta del per què cada individu és diferent. És a dir, la identitat personal i la seva continuïtat impliquen

---

<sup>67</sup> Locke, John. *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Pàg. 324.

<sup>68</sup> Popper, R. Karl. *El yo y su cerebro*. Pàg. 146.

<sup>69</sup> Dennet, Daniel. *La conciencia explicada*. Pàg. 434 i 437.

<sup>70</sup> Parfit, Derek. *Razones y personas*.

<sup>71</sup> El reduccionisme redueix la identitat a una continuïtat física i psicològica en el temps d'una persona.

<sup>72</sup> Elias, Norbert. *La sociedad de los individuos*. Pàg. 212.

<sup>73</sup> Elias, Norbert. *La sociedad de los individuos*. Pàg. 215.

<sup>74</sup> Val a dir que per a Elias la memòria no seria l'únic component, ja que el cos (és a dir, el fet d'ocupar un espai i un temps) també seria bàsic per al *jo*.

<sup>75</sup> Popper, R. Karl. *El yo y su cerebro*. Pàg. 130, 131.



que no puguin existir dues identitats personals iguals. Abans hem comentat que la modernitat sorgeix culturalment amb la irrupció de l'humanisme i filosòficament amb l'arribada de la subjectivitat. Segons Renaut<sup>76</sup> la modernitat substitueix progressiva i diferenciadament la subjectivitat per la individualitat, tenint per corol·lari el desplaçament d'una ètica de l'autonomia a una ètica de la independència, i facilitant així que l'individu quedi com una figura del subjecte. Seguint els plantejaments de Renaut, si cada ens és *subjectum mònada*<sup>77</sup>, seria amb Leibniz que començaria la metafísica de la subjectivitat. Sobre el principi d'individuació Leibniz sobre argumenta que “és precis també que cada mònada sigui diferent d'una altra qualsevol, doncs no hi ha mai en la natura dos éssers que siguin perfectament iguals entre sí i en els quals no sigui possible trobar una diferència interna o fundada en una denominació intrínseca”.<sup>78</sup> Si la física actual considera que no hi ha dos flocs de neu iguals, no podem dir que aquesta darrera afirmació de Leibniz sigui falsa. Una altra argumentació sobre la individualitat que també voldríem recordar és la de Popper<sup>79</sup>, per a qui la individuació seria un dels millors camins per establir un instint orientat a la defensa i a la supervivència, entès com un element fonamental per l'evolució del *jo*. Segons l'autor la unitat del *jo* i l'experiència conscient són conseqüència en part de la individuació biològica i de l'evolució dels organismes amb instints incorporats per la supervivència de l'organisme individual. Norbert Elias ens ha aportat explicacions a mig camí entre la psicologia<sup>80</sup> i la sociologia, arribant a la conclusió de que als nostres dies l'ésser humà dona més importància a allò que el diferencia dels altres, a la seva *identitat com a jo*, que no pas a allò que té en comú amb els altres, a la seva *identitat com nosaltres*<sup>81</sup>. Però en realitat, això vol dir que l'home modern dona més importància a allò que el diferencia dels altres, que no pas a allò que l'uneix amb els altres com ell. Això enllaça amb la idea de George H. Mead<sup>82</sup>, per a qui

<sup>76</sup> Renaut, Alain. *La era del individu*. Pàg. 65-67.

<sup>77</sup> Segons Renaut (Renaut, Alain. *La era del individu*. Pàg. 42) i la seva interpretació de Heidegger, seria Leibniz amb la seva *concepció monadològica de la substància* el primer a realitzar plenament l'esperit d'aquesta metafísica transferint a tota la realitat l'estructura que defineix al subjecte humà. Sovint aquesta concepció ha estat definida també com a *antropomòrfia* (segons Nietzsche *antropomòrfia* és la comprensió del món humanitzada, l'home com a mesura de totes les coses. Nietzsche, F. *Sobre Verdad y mentira*. Pàg. 28). Per a Leibniz la *mònada* seria una substància simple, com un àtom de la naturalesa. Per aquest mateix motiu “no hi ha cap manera concebible per la qual una substància simple pugui pertànyer naturalment” (Leibniz. *Tratados fundamentales. La monadología*. Pàg. 65).

<sup>78</sup> Leibniz. *Tratados fundamentales. La monadología*. Pàg. 67.

<sup>79</sup> Popper, R. Karl. *El yo y su cerebro*. Pàg. 128, 129.

<sup>80</sup> Per a Elias la tensió entre el *jo* i el *superjo* és el que faria únic a cada individu (Elias, Norbert. *La sociedad de los individuos*. Pàg. 75). En aquest sentit, només es pot dir *jo* si sóc capaç de dir *nosaltres* (Elias, Norbert. *La sociedad de los individuos*. Pàg. 82).

<sup>81</sup> Elias, Norbert. *La sociedad de los individuos*. Pàg. 180.

<sup>82</sup> Segons G. H. Mead “L'estructura organitzada de cada persona individual, dins del procés social d'experiència i conducta, reflexa la pauta de relacions organitzades d'aquest procés en quant un tot i està constituïda per aquesta pauta. Però cada estructura de persona individual reflexa una diferent vessant o

l'estructura de cada individu està constituïda per una pauta d'una manera diferent de com aquesta estructura està constituïda en qualsevol altre. Per això, segons aquest autor, cada individu seria únic, perquè cadascú té una estructura diferent, la qual percep les relacions amb els altres d'una manera diversa, i la interacció amb els altres, amb la comunitat, faria que l'individu hagi de triar entre adaptar-se o lluitar, entre afirmar-se o dedicar-se a la comunitat. Alhora, la reacció contínua d'aquest individu contra la societat faria possible que cada adaptació suposi algun tipus de canvi en la comunitat en la que l'individu s'adapta.<sup>83</sup>

Però l'autor que sens dubte ha atorgat més importància a l'individu en la seva singularitat ha estat Max Stirner<sup>84</sup>, en el concepte que ell ha anomenat "*l'Únic*". Per a Stirner el centre de tota reflexió, i de tota realitat, és *l'home*. Però no es tracta d'un *home* en general, ni del representant d'una Humanitat abstracta, sinó de *l'individu*. Stirner es refereix al "*mi mateix*" en quant a "*jo únic*". I precisament el més important d'aquest concepte d'home, és que cada individu és *únic*, un ésser irrepètiblle. Segons Stirner "*només som iguals en el pensament, només en quant som pensats, i no com som en la realitat, en persona (...) No hi ha ningú igual a mi, sinó que el considero, com a tots els altres éssers, la meua propietat*"<sup>85</sup>. Per a Stirner, *l'Únic* existeix absolutament i és previ a tota exterioritat. Allò realment valuós és la originària i irreductible voluntat d'autoafirmació del *jo*. *L'Únic* de Stirner no és cap idea abstracta, sinó una entitat real que no pot quedar sotmesa a cap categoria, ni tant sols a la biològica. L'estat, la societat, la humanitat, són transformacions d'antigues idolatries i per tant són productes d'un imaginari, però per a Stirner *l'Únic* és absolutament real. Stirner ho expressa de la següent manera: "*En la unicitat es dissol la contradicció: allò nacional és el meu atribut. Però jo no sóc absorbit pel meu atribut, tot i que allò humà també és el meu atribut, jo només dono existència a l'Home a través de la meua unicitat.*"

El que ens diu Stirner és que aquesta unicitat no ve donada per elements culturals (contràriament al que suggereix Norbert Elias), ja que ell els considera atributs. Però la meua singularitat sí que és real. En canvi, sovint els elements culturals són imaginaris fruit d'un "*jo*" o "*jos*" reals. Stirner ens dona pas a una reflexió substancial. Si jo sóc únic, que

---

*perspectiva d'aquesta pauta, perquè cada estructura reflexa aquesta pauta de relacions des del seu punt de vista únic; i, així, l'origen social i constitutiu comú de les persones individuals i de les seves estructures no exclou l'existència d'àmplies diferències i variacions individuals entre elles, ni contradiu la individualitat peculiar i més o menys distintiva que cada una d'elles posseeix en realitat". (Mead, George H. *Espíritu, persona y sociedad*. Pàg. 226).*

<sup>83</sup> Mead, George H. *Espíritu, persona y sociedad*. Pàg. 218, 226.

<sup>84</sup> Sobrenom de Johann Kaspar Schmidt.

<sup>85</sup> Stirner, Max. *El único y su propiedad*. Pàg. 381. Traduït al català de la versió castellana.

m'identifica com a mi mateix? Com m'identifiquen els altres? El *jo* que percebo és el mateix *jo* que els altres perceben? O potser projecto una imatge diferent de mi mateix? Potser els plantejaments de Stirner, en certa manera, van inspirar a Nietzsche (que coneixia perfectament l'obra de Stirner) quan afirma que no hi ha fets, sinó només interpretacions<sup>86</sup>. Aquesta idea portada a la identitat personal vindria a dir-nos que hi ha molts universos diferents que en definitiva són diferents interpretacions portades a terme per diferents individus o col·lectius. Tanmateix tot plegat ens porta de nou a una pregunta que havíem formulat anteriorment i que arrenca amb el concepte originari de persona: Què hi ha darrera la màscara? Segons Stirner, darrera hi ha *l'Únic*; darrera dels nostres atributs i del nostre bagatge cultural hi hauria quelcom únic i singular. En canvi, segons altres autors com Donald<sup>87</sup>, darrera de la màscara no hi ha res. Això significa que som un producte de la cultura i de les nostres experiències? Tampoc creiem que això sigui així en la seva totalitat. Per exemple, si imaginem que dos nadons han viscut sempre en unes circumstàncies idèntiques des del primer minut de la seva vida, tampoc creiem que arribessin mai a ser la mateixa persona, el que en diríem completament idèntiques. Sembla clar que bona part del que som ho devem a l'enculturació, a les nostres experiències personals, a allò que fem i al que pensem, o a les nostres relacions amb els altres... Bona part del que som està relacionat amb les identitats primordials i transversals a les quals Joan Prat fa referència com a eixos i constants de la identitat. Però també cal reconèixer un element singular en cada persona que estaria relacionat amb el principi d'individuació. Si bé les experiències personals i l'enculturació contribueixen en bona part a fer-nos, a construir la nostra identitat, també cal preguntar-nos si existeix algun element innat, algun element original, que també contribueixi a construir-nos i ajudi a que acabem essent allò que som.

Diversos autors han emprat diferents paraules per referir-se a la possibilitat d'un element innat relacionat amb la individualitat: Caràcter i temperament en serien alguns exemples. Recordarem que per a Kant<sup>88</sup> la paraula caràcter tindria una doble accepció (físic i

<sup>86</sup> Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*.

<sup>87</sup> Donald, James. *El ciudadano y el hombre de mundo a Cuestiones de identidad cultural*. Pàg. 307.

<sup>88</sup> Segons Kant "(.) es diu que certa persona té aquest o aquell caràcter (físic), ja que té en general un caràcter (moral) que és únic, o no és un caràcter. El primer és el signe distintiu de l'home com ésser sensible o natural; el segon el distingeix com un ens racional, dotat de llibertat. L'home de principis, de qui es coneix segur el que s'ha d'esperar, no per part del seu instint, sinó de la seva voluntat, té un caràcter. D'aquí que en la Característica, i pel que fa a la facultat apetitiva (allò pràctic), es pugui dividir sense tautologia allò característic en: I. El NATURAL o les disposicions naturals, II. El TEMPERAMENT o índole sensible, i III. El CARÀCTER pura i simplement o índole moral. Les dues primeres disposicions indiquen allò que de l'home pot fer-se; la darrera (la moral), allò que d'ell està a punt de fer de sí mateix." (Kant, Immanuel. *Antropología*. Pàg. 221. Traduït al català de la versió castellana).

moral) i que per a Schopenhauer<sup>89</sup> podem distingir tres formes del caràcter (intel·ligible, empíric i adquirit). Schopenhauer considera que el caràcter és invariable i conseqüent amb si mateix, i donat que no podem conèixer-lo a priori, només per l'experiència i a posteriori podem conèixer-nos a nosaltres mateixos i als altres. En l'actualitat els referents sobre l'existència o no d'aquest element innat són la teoria humanística (la personalitat és quelcom innat) i el conductisme (la personalitat és quelcom basat en l'aprenentatge). Però des d'una vessant psicològica podem concebre la *personalitat* com el conjunt de qualitats que defineixen una persona i la distingeixen d'una altra, la qual estaria conformada per dos elements reunits en una sola estructura: El *temperament*<sup>90</sup> (innat) i el *caràcter*<sup>91</sup> (adquirit) reunits en una sola estructura.

Aquestes reflexions ens porten a preguntar-nos si la identitat un conjunt d'atributs adquirits en processos d'enculturació i d'aprenentatge, o bé cal ubicar-la en la mística regió de *l'únic* de Stirner. Podríem concebre els mots *únic*, *mi mateix* o *individu*, com a formes per referir-nos a la singularitat de cada home, de cada persona. La presència d'uns elements innats en la persona, que podem anomenar temperament, contribueixen a que cada persona parteixi d'un element constitutiu propi que juntament amb el caràcter (el qual s'anirà formant al llarg de la seva vida) li proporcionaran una visió única del món. Aquesta visió o concepció de la realitat no podrà ser idèntica a la visió d'una altra persona. Potser aquest és un dels arguments que explicaria per què cada persona és única. Per què cada floc de neu és únic? Potser el paper de l'atzar en la generació de qualsevol ésser o cosa hi juga algun paper en tot

---

<sup>89</sup> El caràcter *intel·ligible* seria un acte voluntari extratemporal, indivisible i invariable, pel que està determinat d'una manera invariable tot allò que hi ha d'essencial en la nostra vida, és a dir, el seu contingut moral. El caràcter *empíric* seria el desenvolupament en el temps del caràcter intel·ligible extratemporal: totes les accions de l'home són la manifestació sempre renovada, i només varia lleugerament en la forma, del seu caràcter intel·ligible, i la inducció resultant de la suma d'aquestes accions és allò que ens dona el seu caràcter empíric; aquest, en quant a fenomen de l'intel·ligible, és invariable i conseqüent amb si mateix, com tot fenomen natural. Per a Schopenhauer tota tasca destinada a corregir el caràcter, o en resistir a les males inclinacions, és feina perduda i ens cal resignar-nos a allò que no es pot canviar. Però no podem conèixer a priori el caràcter, i només per l'experiència i a posteriori podem conèixer-nos a nosaltres mateixos i als altres. Així, les nostres accions seran per a nosaltres com un mirall. Però Schopenhauer distingeix encara un tercer caràcter al que ens referim quan diem que algú té bon caràcter o que manca d'ell. Es tracta del caràcter *adquirit*, el qual s'obté en el curs de la vida pel comerç amb el món. Aquest caràcter adquirit estaria relacionat amb les experiències de tota una vida i amb altra informació que queda emmagatzemada en la memòria. (Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Pàg. 305-307).

<sup>90</sup> Que podríem considerar com un conjunt de disposicions afectives predominants que determina les reaccions emotives habituals en un individu. Aquest es basa en l'herència biològica, i és difícilment modificable. Representaria la base constitucional de la personalitat. El temperament seria, des d'aquesta concepció, un element innat original.

<sup>91</sup> Es correspondria amb el conjunt d'hàbits de comportament que hem anat adquirint al llarg de tota la vida. No es tracta, per tant, de quelcom innat, i gairebé sempre es veuria afectat d'una valoració moral.

això, però de moment hem de reconèixer que, en bona part, avui aquesta qüestió segueix essent un misteri.

Avesats en un punt de vista més psicològic, tant la filosofia especulativa com les investigacions empíriques de la psicologia, sobretot de l'anomenada psicologia de la Gestalt, han coincidit a suposar necessària la distinció entre “món percebut” o “món viscut”, o conjunt de vivències de la consciència, i món en si. De fet, la reflexió sobre com veiem les nostres experiències, com són realment i com les recordem és un exercici que sovint ens porta a descobriments sorprenents. A l'afirmació d'alguns autors (J. J. C. Smart<sup>92</sup>) sobre que els fenòmens mentals són processos cerebrals, segueix l'afirmació que descriure la consciència no és feina exclusiva de la filosofia, sinó també de les ciències empíriques en general i de la neurofisiologia en especial.<sup>93</sup> Encara que amb excepcions notables<sup>94</sup>, recordarem que la tendència general afirma la identitat psicofísica de ment i cos en la variant actual denominada *teoria de la identitat de rol causal*, o bé *funcionalisme psicològic*,<sup>95</sup> segons la qual els “estats” mentals (fets, processos o estats mentals) es conceben en termes del rol que assumeixen en connectar els inputs i els outputs del cervell, o els estats mentals mateixos, és a dir, en termes de causa (que els provoca) i efecte (sobre la conducta). Sintetitzant, veiem com la distinció que es manté entre *consciència fenomenal* (la reflexiva i subjectiva) i *consciència representacional* (la que aporta informació externa) no és tan sols un indicatiu de la complexitat del problema, sinó que també ens fa comprendre l'existència d'un problema filosòfic i d'un problema empíric que han de diferenciar-se.

Les nostres reflexions sobre la consciència ens porten doncs a la qüestió sobre el funcionament del cervell. D'una banda el funcionalisme ens ve a dir que si som capaços de reproduir la completa estructura funcional del sistema cognitiu humà podríem també arribar

---

<sup>92</sup> John Jamieson Carswell "Jack" Smart, filòsof australià que considera que alguns particulars estats de la ment són idèntics a alguns estats del cervell (Teoria de la identitat Ment-Cervell). (Smart, J.J.C. -1959- "Sensations and Brain Processes", *Philosophical Review*).

<sup>93</sup> Seria el cas del filòsof de la ciència Herbert Feigl (Cercle de Viena), per a qui l'Empirisme seria l'única filosofia adequada per la Ciència Experimental (Feigl, Herbert. *The "mental" and the "Physical"*, 1967, University of Minnesota Press).

<sup>94</sup> John R. Searle, el qual sosté que la subjectivitat, pròpia de la consciència, no pot explicar-se mitjançant una reducció a estats purament físics.

<sup>95</sup> Teoria defensada per autors com Smart, segons la qual els processos mentals serien funcions o estats funcionals que s'expliquen mitjançant entrades i sortides (inputs i outputs). Segons aquesta teoria allò mental s'independitza de la seva base cerebral, la qual cosa permet la possibilitat de sustentar la possibilitat tant de màquines pensants, com d'ens espirituals (sense cervell, per consegüent), capaços de funcions mentals. Per aquesta raó el funcionalisme psicològic pot ser defensat des d'una multitud de diferents posicions filosòfiques, des del materialisme fins a l'espiritualisme.

a reproduir tot allò que els humans sentim, com per exemple el gaudi i altres sentiments. Per al funcionalisme, doncs, ment conscient i cervell són la mateixa cosa (*materialisme*). L'alternativa al materialisme és la dels autors<sup>96</sup> que han pensat en el “jo” i el cervell com a coses diferents (*dualisme*)<sup>97</sup>. Quina és la millor opció? Dennet considera que el dualisme és un “donar-se per vençut”<sup>98</sup> i argumenta que els esdeveniments de la consciència són “per definició” presenciats; és a dir, són experimentats per un experimentador, i és precisament això el que fa que siguin esdeveniments conscients. “*Un esdeveniment experimentat no és quelcom que pugui donar-se de forma aïllada; ha de ser l'experiència d'algú. Per tal de que es produeixi un pensament, algú (alguna ment) ha de pensar-lo; per tal de que es produeixi un dolor, algú ha de sentir-lo* (.). Tanmateix, el problema amb els cervells és, segons sembla, que quan mirem en el seu interior, veiem que no hi ha ningú. Enlloc del cervell és el pensador qui pensa o el sentidor qui sent; tampoc tot el cervell al complet sembla ser un millor candidat per aconseguir aquest paper tant especial. Estem davant d'una qüestió delicada: ¿Pensen els cervells? (.). La idea de que hi ha un jo (o una persona o, pel cas, una ànima) diferents del cervell o del cos està profundament arrelada en la nostra manera de parlar i, per tant, en la nostra manera de pensar”<sup>99</sup>.

Així doncs, per a Dennet<sup>100</sup> hi hauria quatre raons per les quals podem creure en la substància mental. Segons l'autor no sembla que la ment conscient pugui ser senzillament el cervell, ni cap de les seves parts, perquè res en el cervell podria ser capaç de: Imaginar, ser la cosa pensant (*cogito*), tenir sentiments (estimar, gaudir, odiar...) o actuar amb responsabilitat moral. Però per a Dennet<sup>101</sup> el més important de la ment conscient no és el fet de que aquesta sigui l'indret on estan els colors, les olors, o la cosa pensant, sinó que també és on es porta a terme l'apreciació. Així, la ment conscient seria l'origen de les nostres *accions intencionals*. El fet d'atribuir més o menys importància a una cosa també depèn de la consciència. Per tant, segons Dennet la consciència seria l'ingredient especial que converteix els aconteixements en actes.

<sup>96</sup> Descartes al *Discurs del mètode*, Popper i Eccles a *The self and its brain*, Arthur Koestler a *The Ghost in the Machine* o Zeno Vendler a *Res Cogitans*.

<sup>97</sup> Tanmateix el plantejament materialista té una objecció sobre el dualisme força difícil de refutar, i és que si ment i cos són substàncies diferents, cal que aquestes siguin capaces d'interrelacionar-se. Com és això possible? Descartes va tractar de solucionar aquesta qüestió argumentant que el locus d'interacció en el cervell és la glàndula pineal, i malgrat altres intents posteriors fins avui no sembla que hi hagi cap teoria que respongui a aquesta qüestió d'una manera convincent.

<sup>98</sup> Dennet, Daniel. *La consciència explicada*. Pàg. 49.

<sup>99</sup> Dennet, Daniel. *La consciència explicada*. Pàg. 41. Traduït al català de la versió castellana.

<sup>100</sup> Dennet, Daniel. *La consciència explicada*. Pàg. 44.

<sup>101</sup> Dennet, Daniel. *La consciència explicada*. Pàg. 43.

Una altra teoria força interessant<sup>102</sup> és la de Searle, per a qui ment i cervell no són independents sinó que interactuen, de manera que els trets mentals són funció de les estructures biològiques cerebrals (però tanmateix no són reductibles al cervell, sinó que són propietats emergents d'aquest). D'aquesta manera el cervell és causa de la ment, però aquesta no es redueix a aquell.

Tornant a la qüestió sobre la identitat, en aquest punt considerem de gran utilitat introduir les argumentacions de Paul Ricoeur, qui inspirant-se en Heidegger, considera que *l'esser-en-el-món* és anterior a la reflexió i precedeix a la constitució d'un "jo" enfrontat com subjecte a un món objectual. El subjecte que pregunta pertany a la realitat sobre la qual s'interroga, però es marca una *distància* entre el "jo" i els actes en què s'objectiva. Per a Ricoeur només l'hermenèutica basada en l'anàlisi dels signes i els símbols permet la comprensió ontològica, i permet entendre la reflexió com una activitat d'interpretació dels signes en què el "jo" s'objectiva. Un cop s'ha descartat entendre la reflexió com a intuïció o com a comprensió directa, només queda la possibilitat de veure que està mediatitzada pels signes. D'aquesta manera, la mateixa noció de la identitat del *jo* apareix dependent de la interpretació dels signes, dels símbols, del llenguatge; perquè la funció simbòlica és condició de possibilitat del *jo*. Així, doncs, segons Ricoeur, ja no podem seguir creient, després de Freud, en la consciència, ni després dels autors de l'escola de Frankfurt, en un subjecte transcendental, ni després de Levinas, en un jo solipsista. Aquesta reflexió no queda gaire lluny de la de Giddens, per a qui "*el jo de la societat moderna és fràgil, trencadís, fracturat, fragmentat (.) el jo deixa efectivament d'existir i l'únic subjecte és un subjecte descentrat que troba la seva identitat en els fragments del llenguatge o el discurs*"<sup>103</sup>.

Què entenem doncs per *subjecte*? Segons Alain Touraine<sup>104</sup> el subjecte és la voluntat d'un individu d'actuar i de ser reconegut com actor, o també la construcció de l'individu com actor. Touraine entén la noció de subjecte com a moviment social, perquè és contestatari i revolucionari. Segons aquest autor existeix una oposició entre subjecte i identitat, i de fet la recerca de la identitat no manifesta la voluntat de ser un subjecte, sinó que és l'autodestrucció de l'individu, incapaç per raons internes o externes, d'arribar a ser un individu.

---

<sup>102</sup> Anomenada *emergentisme*.

<sup>103</sup> Giddens, Anthony. *Modernidad e identidad del yo*. Pàg. 215, 216. Traduït al català de la versió castellana.

<sup>104</sup> Touraine, Alain. *Crítica de la modernidad*. Pàg. 267 i Pàg. 300.

Però ara és necessari cercar l'element que possibilita la construcció de la identitat. És a dir, sabem com funciona, però cal preguntar-nos en base a què funciona. Per diferenciar-nos, i també per narrar-nos, és necessària una informació de nosaltres mateixos, una espècie de base de dades. Aquestes dades no són altra cosa que la nostra pròpia experiència, amb més o menys similitud amb la realitat viscuda, i amb més o menys distorsió d'aquesta realitat al llarg del temps. No podríem narrar-nos a nosaltres mateixos partint del no-res. Aquesta informació és allò que en definitiva ens permetrà tenir una concepció de nosaltres mateixos cada vegada que necessitem tenir-la. Estem parlant, doncs, de la memòria humana.

Sense la memòria humana<sup>105</sup> cap tipus d'identitat no seria possible. Etimològicament el mot memòria prové del llatí *memoria-ae*, que significa “*tenir a la ment*”, o també la facultat de recordar el passat. Al seu torn, la veu llatina prové del terme grec *mnéme* que significa “*recordar-se*”. Aquest record o memòria, seria la capacitat de retenir el passat en la consciència i poder tornar a dur-lo a la presència o reproduir-lo mentalment reconeixent-lo com passat. La psicologia la relaciona amb el fenomen de la percepció en general i, en concret, amb el de l'aprenentatge, amb el que gairebé s'identificaria. L'acte o resultat d'aquesta capacitat és el *record*, però el procés psíquic de recordar suposa primer l'emmagatzemament d'allò que va a recordar-se i, després, l'excitació o l'evocació del record i el reconeixement d'aquest com a quelcom propi del passat. Es recorden coneixements, sensacions o estats afectius del passat, en la mesura que el subjecte pot evocar-los de manera més o menys voluntària en un moment del present. Els records es creen quan les neurones integrades en un circuit reforcen la intensitat de les sinapsis<sup>106</sup>

Per influx de la Teoria de la Informació, habitualment es distingeix entre memòria *immediata* o *a curt termini* (conseqüència de l'excitació de la sinapsis per reforçar-la o sensibilitzar-la transitòriament) i memòria *mediata* o *a llarg termini* (conseqüència del reforçament permanent de la sinapsis gràcies a l'activació de certs gens i a la síntesi de les proteïnes corresponents). En la primera, entre el moment de percepció originari i el de

---

<sup>105</sup> Sovint definida com una funció cerebral resultat de connexions sinàptiques entre neurones mitjançant la qual l'ésser humà pot retenir experiències passades.

<sup>106</sup> Les sinapsis són unions especialitzades mitjançant les quals les cèl·lules del sistema nerviós envien senyals les unes a les altres i a cèl·lules no neuronals com les musculars o les glandulars. Les sinapsis permeten a les neurones del sistema nerviós central formar una xarxa de circuits neuronals. Són crucials pels processos biològics relacionats amb la percepció i el pensament. També són el sistema mitjançant el qual el sistema nerviós connecta i controla tots els sistemes del cos.



reproducció o record, no transcorren més que uns quants segons. En la segona, entre ambdós fenòmens poden passar hores, dies o anys. Observem com alguns records ens venen amb força a la ment, mentre que d'altres no ens arriben amb facilitat. Tant és així que de vegades cal fer un gran esforç per recordar certes coses, i tot i això sovint no ho assolim. Segons hem observat, l'impacte que els esdeveniments tenen en nosaltres i també els hàbits i la repetició de certs actes o processos afavoreixen més uns records que altres. Però, en el fons, com processa el cervell tots aquests registres? No podem negar que la manera com el cognitivisme explica el funcionament del cervell ajuda força a comprendre aquestes qüestions. El cognitivisme entén el cervell humà com un organisme que funciona de manera anàloga a un ordinador quant a la funció, no quant a l'estructura. És a dir, materialment, una neurona no té res a veure amb un xip electrònic, però un ordinador, entès com una xarxa complexa de xips, funciona de manera anàloga al cervell entès com una xarxa complexa de neurones especialitzades. Tant aviat la informació ha estat transformada en impulsos elèctrics, passa a formar part de les xarxes neuronals que estan interconnectades, però diferenciades, al llarg i ample de tot el cervell. Allí s'interacciona aquesta informació amb la informació preexistent més immediata (zona anàloga a la memòria RAM, memòria volàtil) i més llunyana (quelcom semblat al disc dur on s'emmagatzemen informacions, conductes, hàbits, etc. que configuren la nostra personalitat). Segons aquest enfocament, la nostra conducta només canvia quan hem interioritzat d'alguna manera un nou programa (un nou hàbit) que ens permet actuar de manera automàtica en unes circumstàncies determinades davant de certes entrades d'informació. Aquesta concepció comprèn, per descomptat, l'ús del llenguatge, amb la qual cosa, tota nova conducta, tot nou hàbit, va acompanyat de pensaments automàtics.

La psicologia, sobretot a partir de H. Ebbinghaus<sup>107</sup> (finals del segle XIX), ha estudiat persistentment el procés psicològic de memorització i les lleis que regeixen aquest procés, i ha construït teories sobre el procés, de base biològica, que han d'explicar tant

---

<sup>107</sup> Hermann Ebbinghaus (1850-1909). En la seva principal obra *Sobre la memòria* hi trobem els seus estudis de medició de la capacitat per memoritzar sota un mètode rigorosament experimental. Primer va treballar amb la memorització de síl·labes sense sentit, per tal de que el significat de les paraules no pogués ser d'ajuda, i després va passar a les síl·labes amb sentit. Va concloure que la memòria era pràcticament igual en un cas com en l'altre. Va determinar que per memoritzar 12 síl·labes necessitem 6,8 segons per cada síl·laba, però per aprendre 24 el temps és més del doble (17,6 segons per síl·laba). També va dir que per aprendre quelcom nou hem d'oblidar quelcom vell. Al principi oblidem amb gran rapidesa i després ho fem més lentament, però mai no arribem a oblidar tot per complet, doncs sempre quedaria quelcom en la memòria. Quan intentem recordar quelcom moltes vegades aquests records es deformen, i això és perquè tendim a simplificar i regularitzar tot allò que recordem, perquè establim relacions lògiques entre records inconnexes i perquè hi intervenen factors afectius de cadascun.

l'emmagatzemament com la reproducció del record. Normalment es suposa que tota vivència psíquica deixa *empremtes*, de vegades anomenades *engrames*, que modernament s'interpreten com a mecanismes o circuits neuronals i disposicions o modificacions sinàptiques.

Popper<sup>108</sup> distingeix diversos tipus de memòria (preorgànica relacionada amb l'ADN, innata addicional de caràcter funcional, adquirida per aprenentatge, etc.), però ens resulta especialment interessant la que ell anomena *memòria com a productora – de – continuïtat*. Aquesta última seria la que produeix la continuïtat potencial del *jo*, i de fet seria com un registre de totes les nostres experiències en el seu ordre temporal adient. Es tractaria, per tant, d'una relació entre la memòria i el temps des d'un punt de vista personal íntim (narratiu). Tanmateix, segons Popper<sup>109</sup>, si bé la memòria és important per l'autoconsciència, l'autoconsciència en si seria més important que la memòria. Encara que la memòria sigui una propietat comuna a l'home i a l'animal, el coneixement o reconeixement d'esdeveniments passats en quant passats seria propietat exclusiva i característica de l'home: forma part de la seva temporalitat i historicitat. La memòria de l'home pot contemplar el passat i planejar el futur, mentre que la memòria dels animals actuaria principalment sobre les bases de les seves necessitats presents. Per què? Segons Popper el llenguatge és el principal motiu pel qual els humans tenim un *jo* conscient i els animals no. Els animals serien conscients del temps (doncs tenen memòria), però no serien conscients d'ells mateixos.<sup>110</sup> El *jo* està de tal manera vinculat a les funcions del llenguatge que fins i tot el record conscient de successos anteriors succeeix quan intentem connectar-los amb altres fragments de memòria d'acord amb alguna teoria que sostenim sobre la nostra història anterior<sup>111</sup> (ja que el *jo* estaria vinculat amb les funcions descriptiva i argumentadora).

Recordarem que un dels primers autors que va relacionar la memòria amb el *jo* i la identitat personal fou Hume. Anteriorment hem vist que segons Hume mai no coneixem el *jo* desproveït de percepcions (sempre és un "jo treballa", un "jo llegeixo", un "jo converso"...), i que per tant no podem parlar d'una "substància" permanent o suposat *substrat del jo* com sostenia Descartes. És per això que segons Hume, l'única manifestació de continuïtat personal d'un *jo* que està constantment en canvi i transformació la proporcionen la memòria i

---

<sup>108</sup> Popper, R. Karl. *El yo y su cerebro*. Pàg. 147, 148, 159.

<sup>109</sup> Popper, R. Karl. *El yo y su cerebro*. Pàg. 117.

<sup>110</sup> Popper, R. Karl. *El cuerpo y la mente*. Pàg. 185.

<sup>111</sup> Popper, R. Karl. *El cuerpo y la mente*. Pàg. 187.

la imaginació, ja que el *jo* està constituït per una relació entre percepcions, i per tant, canvia quan les percepcions canvien. Per tant, la memòria exerciria una doble funció: descobreix la naturalesa de les percepcions i les ordena cronològicament, però també és responsable de produir la relació de semblança entre les percepcions:

*“Si no tinguéssim memòria no tindriem mai cap noció de causalitat i, per tant, tampoc d'aquesta cadena de causes i efectes constitutiva del nostre jo o persona”*.<sup>112</sup>

Així doncs, per a Hume és la memòria qui produeix la idea de la identitat personal, i també qui descobreix la identitat personal. Segons això, la consciència de la pròpia identitat, el reconeixement de la permanència de la mateixa identitat personal al llarg del temps es fonamentaria en la memòria, la qual permet la connexió que existeix entre les diferents impressions que es succeeixen. És clar que per a Hume la identitat personal en el sentit de continuïtat és una ficció fruit de la memòria i la imaginació, ja que el *jo* no roman idèntic al llarg del temps, sinó que seria allò a què la totalitat de les percepcions fan referència. Però aquestes reflexions de Hume ens ratifiquen la importància que la memòria té per la identitat personal. Altres autors com Leibniz<sup>113</sup> han anat més enllà i han arribat a condicionar l'ànima a la memòria.

En qualsevol cas, podem realment concebre que un individu sense memòria tingui identitat? Els casos de persones amb pèrdua de memòria són una prova de greus problemes d'identitat, ja que aquesta queda fragmentada de tal manera que l'individu no és capaç d'aplicar elements discursius o narratius, ni d'establir una unitat a la seva experiència històrica. El fet de no recordar espais temporals importants de la seva vida, fa que la persona no pugui construir un argument, una identitat amb sentit; en definitiva, no pot construir una identitat dotada d'un mínim d'unitat, ja que existeixen buits importants en la memòria que li ho impedeixen.

---

<sup>112</sup> Hume, David. *Tratado de la naturaleza humana*. Pàg. 368. Traduït al català de la versió castellana.

<sup>113</sup> “Concedeixo que el nom general de mònades i entelèquies sigui suficient per a les substàncies simples que només posseeixen percepció, i que s'anomenin ànimes només aquelles les quals la seva percepció és més distinta i va acompanyada de memòria”. (Leibniz, Gottfried Wilhelm von. *Tratados fundamentales*. Capítol *La Monadologia*. Pàg. 69. Traduït al català de la versió castellana). Però de fet per a Leibniz l'ànima és el *jo* (Leibniz, Gottfried Wilhelm von. *Tratados fundamentales*. *Discurso de metafísica*. Pàg. 163) i la memòria proporciona a les ànimes una espècie de consecució (Leibniz, Gottfried Wilhelm von. *Tratados fundamentales*. *La Monadologia*. Pàg. 71).

En aquest sentit, és força interessant el Documental *Living without memory*,<sup>114</sup> on es fa el seguiment de la vida de tres persones amb problemes de memòria. Aquests problemes, que poden ser provocats per un accident, una malaltia com el xarampió, tumors, alzheimer o demència, poden afectar tant a persones joves com velles. En aquest documental, la pèrdua de memòria es defineix com una “*malaltia terrible*”. Les persones que ho pateixen, són capaces de parlar, moure’s i escriure (no obliden aquest tipus d’hàbits), és a dir, tenen memòria sensorial<sup>115</sup>, i fins i tot poden recordar temporalment algunes dades de la seva vida diària (noms, persones), però tendeixen a perdre la noció del temps. Per exemple, no saben si fa cinc minuts que han mantingut una conversa amb una altra persona, o si fa cinc anys. Sovint no poden recordar què van fer ahir, o aquest matí. Anar a comprar menjar a la botiga és un acte heroic, doncs tan aviat surten de casa no saben què anaven a fer, o potser arriben a la botiga i no recorden què havien anat a comprar. El funcionament de la memòria d’aquestes persones és sorprenent, ja que en alguns casos són capaces de recordar el text d’un llibre sencer, i tanmateix no recorden què han fet el dia anterior. Això porta a pensar que aquestes persones tenen un problema que afecta no tant a la memòria sensorial o a la memòria procedimental<sup>116</sup>, com al procés que transfereix les dades a la *memòria operativa* (a curt termini) i sobretot a la *memòria a llarg termini*. Conseqüentment, aquest problema afecta de forma greu a la memòria humana.

Les persones amb problemes de memòria en molts casos no recorden absolutament res de la seva infància, de manera que es poden trobar amb diverses problemàtiques directament relacionades amb la identitat: Quins són els meus orígens? Com pot ser que tothom sigui un estrany per a mi? Com puc saber qui sóc, si no sé d’on vinc, ni recordo en quin ambient em vaig formar i vaig créixer? Es tracta de qüestions relacionades amb les identitats primordials de les persones, i que per tant afecten en gran mesura a la construcció de la identitat i a la seva solidesa.

Un dels principals esforços diaris de les persones afectades per aquesta malaltia és tractar de mantenir uns hàbits diaris; fer sempre el mateix, de manera que puguin reforçar la

---

<sup>114</sup> Documental realitzat per la BBC amb el títol *Living without memory*, dirigit per Sarah Hardey

<sup>115</sup> Les memòries sensorials serien una sèrie de magatzems d’informació provinents dels diferents sentits que augmenten la durada de l’estimulació.

<sup>116</sup> Sistema d’execució implicat en l’aprenentatge de diferents tipus d’habilitats que no estan representades com a informació explícita del món. Aquestes s’activen de forma automàtica, com una seqüència de pautes d’actuació, davant les demandes d’una tasca. Consisteixen en una sèrie de repertoris motors (escriure) o estratègies cognitives (fer un càlcul) que portem a terme de manera inconscient.

memòria a través de la quotidianitat. És a dir, a través de l'execució i la retroalimentació, o bé mitjançant unes instruccions o un mimetisme. És a dir, es tracta d'assolir el màxim de memòria procedimental possible. Un dels trucs que sovint usen és el *memento* (nota o senyal per recordar alguna cosa). Aquest és precisament el títol d'una pel·lícula (*Memento*<sup>117</sup>) on el protagonista (Leonard) pateix de pèrdua de memòria degut a un accident. Leonard intenta venjar la seva dona, la qual ha estat assassinada, però no recorda cap fet anterior al seu accident, excepte algunes petites imatges inconnexes i sobretot el fet en si de la mort de la seva esposa. Tot i disposar de *memòria sensorial*, no és capaç de recordar qui és l'assassí, i el mateix fet d'investigar-ho resulta una tasca gairebé impossible, ja que tot sovint oblida la línia històrica de la seva investigació. Per aquest motiu, s'ajuda amb *mementos* (en aquest cas els recursos del protagonista són fotografies i tatuatges en el seu propi cos). Però Leonard resulta ser una persona completament manipulada pels altres, ja que no pot donar sentit ni unitat a la seva vida; l'únic que persisteix és el desig de venjar la mort de la seva dona, que és la primera imatge que li ve al cap tant aviat es lleva cada matí. Quina és la situació de Leonard? No té memòria personal, i per tant no sap qui és... És a dir, no és capaç de construir la seva identitat.

Així doncs, sense memòria no hi ha identitat. Però quina és la funció de la memòria en la identitat? Si la identitat és quelcom tant dinàmic, com podem pensar en la identitat com un element amb una continuïtat? Eduard Punset, al seu llibre *Viatge a la felicitat*, planteja una qüestió força interessant que ens pot donar algunes respostes: “*Durant el temps que el lector ha tardat a llegir els dos capítols anteriors*” (aquesta observació també serveix per aquest treball) “*cada molècula del seu cos haurà recorregut molts centenars de milers, mols milions de quilòmetres, i no solament les sinapsis o les neurones, algunes molècules s'hauran trencat i resintetitizat centenars de vegades en un segon. I, a pesar de tot, continuem sent la mateixa persona. De manera que la conservació de la memòria no solament depèn del cervell, malgrat els canvis estructurals, sinó de tot el cos. En termes moleculars, el lector d'aquest llibre no és la mateixa persona que la que el va començar i, no obstant això, viu amb la impressió que és el mateix (...)* Quin sentit té recuperar els records de la infantesa,

---

<sup>117</sup> Pel·lícula de suspens realitzada l'any 2000, guanyadora del Globus d'Or, amb guió i direcció de Christopher Nolan. El guió està basat en el relat *Memento Mory*, que en llatí significa “*recorda que ets immortal*”, escrit pel seu germà Jonathan Nolan.

*per exemple, a l'edat adulta, si pràcticament som una altra persona? Potser ho fem simplement perquè aquells records – inconscients fins als tres anys – no s'esborrin mai”<sup>118</sup>.*

Segons això, si les nostres molècules es renoven tant de pressa, com es pot seguir essent la mateixa persona després de cada renovació? La memòria és també una resposta a la qüestió de la continuïtat de la identitat personal que ja ens havíem plantejat amb anterioritat, doncs aquesta s'encarrega de que siguem conscients de que som nosaltres mateixos. Si bé és cert el cos com a centre de gravetat narrativa és una bona solució per aquesta qüestió, això també és possible gràcies a que la memòria ens permet establir aquest discurs i aquest fil narratiu de la nostra vida, tot donant-li un sentit.

No deixa de ser curiós el fet de que en tota la informació que hem anat recopilant per realitzar aquest treball sobre la identitat, són pocs els autors que fan referència a la memòria, quan en realitat nosaltres entenem que es tracta d'un element clau. Locke havia introduït el concepte de memòria per tractar la identitat, doncs considerava la comparació amb un mateix la base de la identitat, i és clar que cal memòria per comparar-se un mateix en el passat. Però segons Ricoeur, les falles de memòria debiliten aquest plantejament proposat per a Locke. És a dir, no sempre recordem el més important per comparar, ni tampoc recordem els fets com realment han succeït. Segons Eduard Punset *“alguns records són tant frescos i vius en rescatar-los que es pot tenir la impressió que s'està revivint l'esdeveniment tal com va passar. Es tracta d'una il·lusió causada per la capacitat regeneradora de les cèl·lules i reconstructora de la imaginació creativa. El descobriment, no menys important que el d'un forat negre al centre de la nostra galàxia, revela que la memòria es manté, malgrat els canvis estructurals que es procedeixen en les relacions sinàptiques o en les neurones”*.<sup>119</sup>

El que Punset explica en el seu llibre<sup>120</sup>, basant-se en resultats d'investigacions científiques, és que habitualment els records no es corresponen exactament amb la realitat. Per exemple, quan retornem a un indret que havíem visitat en la nostra infància, el nostre record de les dimensions és molt diferent del que podem observar quan hi tornem. Nosaltres modifiquem els records, i sovint els records inventats poden semblar completament reals. Això és així perquè el cervell elucubra per sobreviure. No funciona com un xip, sinó que es

<sup>118</sup> Punset, Eduard. *El viatge a la felicitat. Les noves claus científiques*. Pàg. 70.

<sup>119</sup> Punset, Eduard. *El viatge a la felicitat. Les noves claus científiques*. Pàg. 70.

<sup>120</sup> Punset, Eduard. *El viatge a la felicitat. Les noves claus científiques*. Pàg. 73 i 102.

relaciona amb el significat, i no amb la informació. Això voldria dir que el nostre concepte d'individualitat és fix, almenys per a nosaltres: És a dir, “jo sóc jo”. Però la nostra identitat és canviant, o almenys segueix i experimenta un seguit de canvis. Ens representem les coses per tal de comprendre-les i donar-les-hi un significat, un sentit. Això ens fa justificar allò que fem, i dóna sentit a allò que som, ja que el que fem és fruit del que som.

És clar que això suposa una nova qüestió: Si la identitat es fonamenta en les dades dels records que queden en la nostra memòria, cal esbrinar què queda en la nostra memòria. No tot allò que ens passa queda enregistrat en la nostra memòria, però els fets que tenen un impacte més fort en nosaltres, i també allò que es repeteix més en la quotidianitat, té moltes possibilitats de quedar enregistrat en la nostra memòria durant un llarg període de temps. Per això, les persones afectades per la pèrdua de memòria donen molta importància als hàbits en la seva vida, a la monotonia, i tracten d'acomplir metòdicament les activitats més necessàries per la seva vida, ja que la rutina queda impregnada amb més facilitat en la seva memòria. És a dir, potencien la memòria procedimental. Per tant, quins records fonamentaran la nostra identitat? D'una banda els que tinguin un fort impacte en nosaltres. De l'altra, allò que per hàbit i per costum realitzem en la nostra quotidianitat.

Quan anteriorment parlàvem de persones afectades per la pèrdua de memòria, semblava sorprenent que una bona part d'aquests “programes” seguissin funcionant; però malgrat això una bona part de les dades que queden a la memòria ja no es poden recuperar, i per tant el procés queda fragmentat i mancat de sentit. Així doncs, novament observem que la memòria és qui ens proporciona el sentit de continuïtat, ens possibilita el fet d'establir un fil conductor de les nostres accions, fins i tot sabent que evolucionem, aprenem i canviem.

Sintetitzant, el que proposem aquí és un concepte de memòria com a condició *sine qua non*, com a possibilitat de la identitat. Sense memòria no hi ha identitat, ja que la persona no sap qui és. Fins i tot quan recordem les coses d'una manera distorsionada, a nosaltres ens semblen reals, com si les estiguéssim vivint de nou. Activant records, el cor pot accelerar les pulsacions, tornem a experimentar emocions, i ho vivim d'una manera real. L'home té aquesta peculiaritat, una principal diferència amb els animals, i és que pot reviure el passat, i el que és més important, imaginar el que passarà en el futur (o pot succeir en el futur) basant-se en fets que ja han passat. L'home crea les emocions, i les pot reviure.

Però tot i disposar d'aquesta informació que ens proporciona la memòria, com podem explicar el funcionament de la identitat? L'explicació de caràcter *discursiu o narratiu* és la que ens ha semblat més adient per respondre a aquesta pregunta. Segons Ricoeur<sup>121</sup> *"el relat construeix la identitat del personatge, que podem anomenar la seva identitat narrativa, en construir la de la història narrada. És la identitat de la història la que fa la identitat del personatge."* En definitiva, es tracta d'una interpretació antiga<sup>122</sup> que en els darrers anys ha estat abordada per diversos autors. I seguint en aquesta direcció, sembla clar que la manera com ens expliquem i narrem les nostres accions és la que ens porta a fer-nos una imatge de nosaltres mateixos. És a dir, segons allò que va succeint (fets) al personatge, ell mateix ho explica tot cercant una unitat, una continuïtat, i així es va construint la identitat. En certa manera, seríem producte del nostre caràcter i d'allò que ens succeeix. I queda clar que *jo* mateix seria el personatge de la meua representació dels fets i d'allò que em passa.

Segons Giddens<sup>123</sup> *"una persona amb un sentiment raonablement estable de la identitat personal té sensació de continuïtat biogràfica i és capaç de captar-la reflexament i, en més o menys grau, de comunicar-se amb els altres"*. Giddens exposa el seu plantejament amb una reflexió sobre la modernitat: *"El seu accent principal (es refereix al seu llibre) s'ubica sobre l'aparició de nous mecanismes d'identitat del jo modelats per les institucions de la modernitat"*<sup>124</sup>. Recordarem que amb anterioritat hem comentat com habitualment es considera que la veritable problemàtica sobre la identitat comença amb la modernitat. Segons Giddens, la modernitat crea diferència, exclusió i marginació.<sup>125</sup> Així doncs, segons aquest autor *"la crònica de la identitat del jo s'ha de configurar, transformar i mantenir reflexament en relació amb les circumstàncies de la vida social, ràpidament canviant a escala mundial. L'individu ha d'incorporar als seus compromisos locals informació procedent d'una multiplicitat d'experiències mediades, de tal manera que aconsegueixi connectar projectes futurs amb experiències passades de forma raonablement coherent. Això tant sols es podrà aconseguir si la persona és capaç de desenvolupar una autenticitat interior (un marc de confiança basat mitjançant el qual es pugui comprendre el temps de vida com unitat sobre el transfons dels successos socials canviant)"*<sup>126</sup>.

<sup>121</sup> Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. Pàg. 147. Traduït al català de la versió castellana.

<sup>122</sup> Recordarem que Aristòtil argumentava a la Poètica que els homes tenen aquesta o aquella qualitat en funció del seu caràcter; però és en funció de les seves accions com són feliços o infortunats.

<sup>123</sup> Giddens, Anthony. *Modernidad e identidad del yo*. Pàg. 74. Traduït al català de la versió castellana.

<sup>124</sup> Giddens, Anthony. *Modernidad e identidad del yo*. Pàg. 10. Traduït al català de la versió castellana.

<sup>125</sup> Giddens, Anthony. *Modernidad e identidad del yo*. Pàg. 14.

<sup>126</sup> Giddens, Anthony. *Modernidad e identidad del yo*. Pàg. 272. Traduït al català de la versió castellana.



Sintetitzant el que hem exposat fins aquí, d'una banda tenim els elements innats (temperament), que com els atributs adquirits constitueixen i conformen la identitat de l'individu. En aquest sentit estaríem d'acord amb Popper<sup>127</sup> quan afirma que el *jo* és en part resultat de disposicions innates i en part de l'experiència (especialment de l'experiència social). Tanmateix, l'element que donaria sentit a aquests dos eixos és el procés narratiu, necessari per poder donar significat i continuïtat a la identitat que l'individu va construint i modificant. En definitiva la identitat dóna sentit a la nostra existència perquè és fruit d'una narració del mi mateix. El cos, seguint l'argumentació de Dennet, seria el centre de gravetat narrativa, i la memòria seria l'element clau perquè tot aquest procés es pugui portar a terme (sense ella tot aquest procés d'identificar-se un mateix, de reconèixer-se, no es pot realitzar; no em seria possible narrar-me, explicar com sóc amb sentit o amb un mínim d'unitat, què em passa, com és la realitat per a mi, o com reaccio).

Seguint els plantejaments de Ree, Sartre o Ricoeur, entre d'altres<sup>128</sup>, la identitat personal seria la realització d'un narrador, més que l'atribut d'un caràcter. La narració és la unitat d'una vida, i mitjançant una creença recurrent en la coherència personal, una creença necessàriament renovada en el relat dels contes, amb ella assolim la unitat de la identitat. La narració seria doncs un element clau en la construcció de la identitat.

Tanmateix, l'explicació de la identitat des de l'argument narratiu és força complexa. Ricoeur manté la possibilitat d'aquest argument a partir de dos conceptes agafats del llatí: *idemsitat* i *ipseïtat*<sup>129</sup>. Les arrels dels conceptes serien *Idem* i *ipse*. *Idem* en llatí significa "el mateix" o "igual que". *Iipse* en llatí significa "la identitat d'un amb sí mateix, oposant-lo als altres". Per a Ricoeur, "la dialèctica de la idemsitat i l'ipseïtat" està "implícitament continguda en la noció d'identitat narrativa"<sup>130</sup>. A partir d'aquests conceptes, per a Ricoeur "el problema de la identitat personal es constitueix, segons la meua manera de veure-ho, en l'indret privilegiat de la confrontació entre els dos usos més importants del concepte d'identitat (...) Recordo els termes de la confrontació: d'una banda, la identitat com a

---

<sup>127</sup> Popper, R. Karl. *El yo y su cerebro*. Pàg. 125.

<sup>128</sup> Altres autors que també recorren a una explicació de la identitat narrativa serien Hannah Arendt, Kennet Gergen, Jerome Bruner, Alaisdar McIntyre, Anthony Giddens, o Charles Tylor.

<sup>129</sup> Els mots usats per Paul Ricoeur en francès són *mêmeté* i *ipséité* (Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*).

<sup>130</sup> Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. Pàg. 138. Traduït al català de la versió en castellà

*idem*sitat<sup>131</sup> (l·latí: *idem*; anglès: *sameness*; alemany *gleichheit*); de l'altra, la identitat com a *ipse*itat<sup>132</sup> (l·latí: *ipse*; anglès: *selfhood*; alemany: *selbstheit*). La *ipse*itat, he afirmat en nombroses ocasions, no és la *idem*sitat. Degut a que aquesta important distinció és desconeguda (...), fracassen les solucions aportades al problema de la identitat personal que ignoren la dimensió narrativa.”<sup>133</sup> Si Ricoeur aporta una interessant argumentació dialèctica de la identitat narrativa, Dennet<sup>134</sup> dedica més atenció en aprofundir sobre la vessant representativa: “estem quasi constantment ocupats en presentar-nos a nosaltres mateixos als altres, o a nosaltres, i, per tant, en representar-nos a nosaltres mateixos, amb el llenguatge i el gest, extern i intern (.) El nostre entorn humà no conté solsament aliment i recer, enemics amb qui lluitar i dels que escapar, i membres de la mateixa espècie amb qui aparellar-nos, sinó paraules, paraules, paraules. Aquestes paraules són uns poderosos elements del nostre entorn que incorporem fàcilment, ingerint-les i excretant-les, teixint-les com teles d'aranya fins a construir seqüències de narracions autoprotectors.”

Així doncs, des de la *narrativitat*, podem comprendre com l'acte mateix de *contar-se* constituiria una manera bàsica de fer-se; i si no ho féssim així, la nostra identitat no faria referència més que al moment, a una successió de diferents presents sense sentit ni significat. És a dir, la nostra identitat estaria fragmentada. De fet, el nostre *jo* seria quelcom fragmentat, sense unitat, amb manca de sentit. Per això per a Ricoeur “la persona és la unitat narrativa d'una vida a través del temps”<sup>135</sup>.

Però malgrat tot, cal preguntar-nos si aquesta fragmentació podria existir en certa manera. Quins són els límits entre la fragmentació i la continuïtat? Això ens recorda novament a la qüestió de la continuïtat en la identitat personal, és a dir, de si una persona als quinze anys és la mateixa persona que als cinquanta, o bé si es tracta de dues persones diferents. En aquest sentit, la qüestió de la identitat personal a través del temps (que ja havia estat tractada per Locke), segons Derek Parfit<sup>136</sup>, segueix essent una qüestió d'actualitat. La *narrativitat* és un element important per explicar aquesta qüestió, ja que forma part del centre

<sup>131</sup> En francès Ricoeur empra el terme *mêmeté*.

<sup>132</sup> En francès Ricoeur empra el terme *ipséité*.

<sup>133</sup> Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. Pàg. 109. Traduït de la versió en castellà.

<sup>134</sup> Dennet, Daniel. *La consciència explicada*. Pàg. 428. Traduït al català de la versió castellana.

<sup>135</sup> Ricoeur, Paul. Segons el seu article *Approches à la personne*. Revista *Esprit*, nº 160. 1990.

<sup>136</sup> Parfit, Derek. *Razones y personas*.

de gravetat narrativa argumentat per Dennet<sup>137</sup>. En paraules de Dennet<sup>138</sup>: “*si vostè pensa en vostè com un centre de gravetat narrativa, d'altra banda, la seva existència depèn de la persistència d'aquesta narració*”<sup>139</sup>. D'altra banda tampoc podem oblidar altres elements que interaccionen en tot aquest procés. La importància del cos no resideix únicament en la seva funció com a centre de gravetat narratiu. L'estat físic corporal, en la mesura en què afecta a l'estat anímic de la persona, també fa que tinguem una visió diferent de nosaltres mateixos i d'allò que ens succeeix. Cadascú neix amb un cos únic que en part ens determina, però alhora nosaltres mateixos també modifiquem o forgem aquest cos al llarg de la nostra existència amb les nostres accions, de vegades fruit de les nostres pròpies decisions personals i de vegades fruit de les circumstàncies. Quan es pateix una malaltia, per exemple, les circumstàncies fan que canviem la nostra percepció de les coses, de nosaltres, dels altres, etc.

Aquestes problemàtiques sobre la identitat ens porten a qüestionar-nos si estem tractant una qüestió relacionada amb la modernitat i la cultura occidental, i a preguntar-nos sobre el funcionament del diàleg *jo-nosaltres-altres*. Durkheim considera que en certa mesura l'individu no existeix en les cultures tradicionals, i segons Bauman<sup>140</sup> la identitat és una invenció moderna que ja inicialment va néixer com un problema, de tal manera que els conceptes de construcció d'identitat i de cultura haurien nascut junts. Però Giddens<sup>141</sup> pensa que l'existència de l'individu o del *jo* no serien trets distintius de la modernitat, i que per tant

<sup>137</sup> Segons Dennet “*la nostra tàctica fonamental d'autoprotecció, d'autocontrol i d'autodefinició no consisteix en teixir una tela o construir una presa, sinó en contar històries, i més particularment en ordinar i controlar la història que contem als altres – i a nosaltres mateixos – sobre qui som (.) Les nostres històries s'ordeixen, però en gran part no som nosaltres qui les ordim; elles ens ordeixen a nosaltres. La nostra consciència humana, la nostra egoticitat narrativa, és el seu producte, no el seu origen. Aquestes seqüències o fluxos narratius sorgeixen com si fossin emesos per una mateixa font, no en el clar sentit físic de sorgir d'una boca, d'un llapis o d'una ploma, sinó en un sentit més subtil: el seu efecte sobre una audiència és el d'animar-la a (intentar) postular un agent unificat a qui pertanyen aquestes paraules i sobre qui són aquestes paraules: és a dir, l'animen a postular un centre de gravetat narrativa (.) Un jo, d'acord amb la meua teoria, no és un vell punt matemàtic, sinó una abstracció que es defineix per la multitud d'atribucions i interpretacions (incloses les autoatribucions i les autorepresentacions) que han compost la biografia del cos vivent del qual és el seu centre de gravetat narrativa”.* (Dennet, Daniel. *La consciència explicada*. Pàg. 434 i 437. Traduït al català de la versió castellana). Així doncs, segons Dennet no poden existir diversos *jos*. En tot cas són diferents cares d'un mateix *jo*, més o menys diferents, més o menys fragmentades, contradictòries o diverses, però el *centre de gravetat narrativa* (que és la biografia del cos vivent) explicaria l'existència d'un sol *jo*.

<sup>138</sup> Dennet, Daniel. *La consciència explicada*. Pàg. 440. Traduït al català de la versió castellana.

<sup>139</sup> Dennet, Daniel. *La consciència explicada*. Pàg. 440. Aquesta seria una bona argumentació per explicar els casos de trastorns de personalitat múltiple, per exemple, en què un únic cos humà sembla estar compartit per més d'un *jo*, cadascú amb el seu nom propi i la seva pròpia biografia. Dennet (Dennet, Daniel. *La consciència explicada*. Pàg. 434) fins i tot proposa un altre exemple més complex, el de pacients amb el cervell dividit, els quals després de l'operació de *comisurotomia* queden amb els hemisferis (dret i esquerra) connectats solsament de forma indirecta. El centre de gravetat narrativa és doncs l'element que pot donar una certa continuïtat, fins i tot en aquests casos tant complexos, per tal de que segueixi essent la mateixa persona.

<sup>140</sup> Bauman, Zygmunt. *De peregrino a turista, o una breu historia de la identidad*. Capítol inclòs al llibre *Cuestiones de identidad cultural* de Stuart Hall i Paul du Gay. Pàg. 41.

<sup>141</sup> Giddens, Anthony. *Modernidad e identidad del yo*. Pàg. 99.

tot sembla indicar que allò que canvia en la identitat amb l'arribada de la modernitat és precisament la problemàtica sobre la identitat. Des d'aquest punt de vista és amb la modernitat que la identitat es convertiria en un problema; abans la identitat es concebia com un paper fotogràfic que no es pot esborrar, i l'angoixa era la preocupació per la perdurabilitat. A partir de la postmodernitat, en canvi, la identitat es concep com una cinta de vídeo regravable, esborrable i reutilitzable, on hi predomina l'interès per evitar el compromís.

Nosaltres interpretem que el fet de que la identitat aparegui com a problema amb la modernitat, no significa que abans no existís una reflexió al voltant del *jo*. Recordem, per exemple, les petites llibretes individuals anomenades “*hupomnémata*” o “*hypomnémata*” que els grecs empraven per prendre notes i com a llibre de comptes. El fet de que en aquestes petites llibretes els seus propietaris escrivissin mitjans de lluita contra defectes (còlera, enveja...) i anotacions per tal de superar un obstacle, converteix a aquestes petites llibretes en una mostra de narració personal. Segons Foucault<sup>142</sup> aquestes llibretes eren la constitució d'un individu per a ell mateix, l'objectiu de les quals seria fer del record d'un *logos* fragmentari un mitjà per establir una relació amb si mateix ( “*literatura del jo*”), i per tant una mostra d'identitat personal. El mateix succeeix si pensem en el dret romà, doncs segons Mauss aquest suposaria també l'existència d'un concepte de persona<sup>143</sup>.

Tanmateix, no sembla que grecs i romans reflexionessin sobre la qüestió de la identitat en el sentit modern, és a dir, concebant-la com un problema. Com sabem els antics romans anomenaven bàrbars a tots aquells que no formaven part de l'imperi romà, és a dir, als “*altres*”. No hi trobaven cap problema en considerar-ho així, i probablement era quelcom que no es qüestionaven. Per què en l'Antiguitat la identitat no era un problema? Potser perquè com argumenta Norbert Elias,<sup>144</sup> per als romans la “*identitat com nosaltres*” tenia més pes que l'actual “*equilibri jo-nosaltres*”. Per tant, en la societat romana la perspectiva col·lectiva tenia més pes que no pas la individual per comprendre el món, i probablement

---

<sup>142</sup> Foucault, Michel. *Foucault vist per Foucault*. Pàg. 85 – 87.

<sup>143</sup> Mauss, en el seu anàlisi històric de l'evolució de les nocions de *persona* i *jo*, afirma que la paraula *persona* és d'origen etrusc i que fou interpretada per la civilització llatina per designar les màscares que empraven els actors en les tragèdies gregues. Posteriorment, segons les interpretacions dels juristes romans, el terme *persona* seria un caràcter personal que indicava la categoria mínima d'un individu a tenir dret a pertànyer a la societat, a ser amo de la seva pròpia identitat davant el codi romà. Marcel Mauss, *Ensayo sobre los dones: Razón y forma del cambio en las sociedades primitivas*. 1923. Publicat a *Sociología y antropología*. Editorial Tecnos. Madrid, 1971.

<sup>144</sup> Elias, Norbert. *La sociedad de los individuos*. Pàg. 181.

aquesta perspectiva estava relacionada amb l'estructura social. D'aquí que els “*altres*” fossin els bàrbars. Probablement quelcom similar succeïa en la societat grega. Segons David Murillo<sup>145</sup> la primacia de la comunitat sobre la persona era un fet natural per a Aristòtil, i la llibertat “antiga” compaginava la llibertat col·lectiva amb la submissió de l'individu a la comunitat. Amb la modernitat, en canvi, la identitat individual adquireix més protagonisme, i per això pensem que d'aquí sorgeix la problemàtica.

Quin ha estat el recorregut històric – ideològic que ha portat a una modificació en la percepció del *jo* i del *nosaltres*? Amb el cristianisme apareix la consciència privada, i amb la modernitat (Descartes) apareix el *jo* darrera de la “*màscara pública*”. De tot això podem extreure quelcom que ja hem comentat amb anterioritat, és a dir, que és precisament amb el *cogito* cartesià i amb el dubte metòdic com a sistema, que la modernitat significa qüestionar-se moltes coses que es donaven per suposades i que no es plantejaven en altres moments històrics<sup>146</sup>.

Si imaginem el moment en què es crea una societat, i si ens preguntem pels motius que porten a que diversos individus que no es coneixen acabin formant un grup més nombrós, sembla probable que tot i no tenir un pla inicial aquests individus hagin comprès que tenen més possibilitats de supervivència i de satisfer les seves necessitats si conviuen en grup, que no pas individualment o en grups molt petits. En definitiva és una qüestió òbvia que respon a les necessitats d'infraestructura (recordant l'esquema de Harris) dels individus. A partir d'aquí els individus queden vinculats, atrapats, i comencen a crear estructures socials, lleis socials, etc. Així va apareixent també una cultura, i en paraules de Norbert Elias “*les fantasies col·lectives es comencen a mostrar més o menys efectives per suportar la inseguretat d'unes circumstàncies que no poden dominar*”<sup>147</sup>. Els individus aprenem en societat (cultura) tot allò que necessitem per viure en societat (llenguatge, aconseguir menjar, etc). Per tant sembla raonable que en l'Antiguitat la identitat col·lectiva tingués més força que la identitat individual. Però en societats estatals cada vegada més diferenciades<sup>148</sup> i degut a un marge més gran d'elecció (qüestió ja plantejada amb el cristianisme) els individus han de fer-se més independents. Probablement amb la modernitat es van donar tots els elements

<sup>145</sup> *La ciutat i els seus exclosos en “La Política” d'Aristòtil*. Capítol inclòs a *Pensar l'Alteritat*. Pàg. 84.

<sup>146</sup> Segons Norbert Elias seria el moment en què es concep l'autoconsciència com a fonament del *jo*, i com ja hem vist, això tindrà una gran influència en els plantejaments filosòfics posteriors (Elias, Norbert. *La sociedad de los individuos*. Pàg. 116, 121).

<sup>147</sup> Elias, Norbert. *La sociedad de los individuos*. Pàg. 100, 101. Traduït al català de la versió castellana.

<sup>148</sup> Elias, Norbert. *La sociedad de los individuos*. Pàg. 144.

propicis perquè s'iniciés aquest procés. Per a Touraine<sup>149</sup> “no hi ha modernitat sense racionalització; però tampoc sense formació d'un subjecte-en-el-món que es senti responsable front a sí mateix i front a la societat”. Recordem que segons Renaut<sup>150</sup> la modernitat sorgeix culturalment amb la irrupció de l'Humanisme, i filosòficament amb la vinguda de la subjectivitat. L'Humanisme significà l'aparició de l'home com a subjecte, i per tant allò que en l'Antiguitat o en l'Edat Mitjana era el “*lloc de Déu*”, en l'època moderna serà el “*lloc de l'home*”. Seguint aquest plantejament, darrera d'aquesta “*modernitat homogènia*”<sup>151</sup>, es podria percebre un desplegament de la metafísica de la subjectivitat, és a dir, del procés que també defineix l'Humanisme, pel que l'home es col·loca en el centre de l'ens<sup>152</sup>.

En l'actualitat, segons Norbert Elias<sup>153</sup>, als països més desenvolupats el *jo* té més importància que el *nosaltres*. Nosaltres també ho creiem així, i val a dir que si bé aquest posicionament ha significat més llibertat individual, alhora ha obert pas a algunes problemàtiques, com per exemple el patiment d'un *jo* sense *nosaltres* que trobem a l'existencialisme de Sartre o Camus. La creixent angoixa individual ha estat possiblement una de les motivacions que explicarien el ressorgiment de fenòmens com ara el fonamentalisme religiós o de l'astrologia. El requeriment emocional de la companyia humana és una de les condicions elementals de l'existència<sup>154</sup>, i la individualitat moderna comporta una nova problemàtica, ja que ara l'alteritat és més àmplia. Àmbits que abans conformaven el *nosaltres*, com per exemple la família o la classe social, avui estan desdibuixats. L'individu està més sol i més aïllat que mai. I això no deixa de ser irònic quan la població mundial ha arribat a unes proporcions que fan que comencin a aparèixer problemes derivats d'una possible superpoblació (per exemple lluites per l'aigua i pels recursos energètics). Hom necessita a *l'altre* (un individu aïllat no podria viure tants anys ni portar una vida gaire saludable o confortable, tant física com psíquicament), però en canvi la individualització guanya terreny.

<sup>149</sup> Touraine, Alain. *Crítica de la modernidad*. Pàg. 262. Traduït al català de la versió castellana.

<sup>150</sup> Renaut, Alain. *La era del individuo*. Pàg. 65.

<sup>151</sup> L'autor es refereix per modernitat homogènia a la idea de que modern és la relació amb el món en què l'home es posa com a poder de fundació (dels seus actes, representacions, de la història, de la llei...). Aquest poder de fundació definiria la subjectivitat, en el sentit en què l'aparició de l'home com a subjecte designa la seva posició com a *sub-jectum*, és a dir, com allò que roman i allò sobre el que tot ha de descansar. Aquesta idea és concebuda per Heidegger mostrant com totes les cares d'aquesta modernitat són de fet conseqüències d'aquesta arribada de l'home a la posició de subjecte.

<sup>152</sup> Renaut, Alain. *La era del individuo*. Pàg. 38.

<sup>153</sup> Elias, Norbert. *La sociedad de los individuos*. Pàg. 205.

<sup>154</sup> Elias, Norbert. *La sociedad de los individuos*. Pàg. 231.

Recordarem que la importància de l'alteritat ja va ser posada de manifest amb Fichte. En identificar el “jo” i la consciència, Fichte anuncia a la *Doctrina de la Ciència* la interrelació essencial entre el “jo” i “l’altre jo”, amb l’argument de que la demostració només pot partir del mer jo i que no em puc pensar sense suposar éssers racionals fora de mi. I posteriorment, a la *Fenomenologia de l’Esperit*, Hegel<sup>155</sup> ens diu que “l’autoconsciència és en si i per a si en tant que i pel fet que en si i per a si és per a un altre”, entenent l’autoconsciència com un jo que és un nosaltres i un nosaltres que és un jo. Així doncs, per a Hegel tot desig humà generador d’autoconsciència s’exerceix en funció del desig de reconeixement. En aquest sentit ens trobem davant d’una paradoxa, ja que la identitat individual necessita de la col·lectiva per afirmar-se, i la col·lectiva necessita de la individual per a construir-se. Però a més, l’existència de *l’altre* no només ens descobreix el jo, sinó que estableix els punts límit a la meva activitat lliure. Això portà a Schelling a afirmar que “*cap ésser racional no pot acreditar-se com a tal més que a través del reconeixement d’altres com a tals*”.<sup>156</sup> L’alteritat suposa també la possibilitat de comunicar-nos i de compartir experiències, i per tant la seva importància és cabdal perquè l’individu pugui ubicar-se i contrastar la seva consciència amb altres consciències. L’existència de *l’altre* és alhora allò que dona possibilitat de significació a la meva existència, i potser per això George H. Mead argumenta que “*l’adopció o experimentació de l’activitat de l’altre és el que constitueix la consciència de si, i no les meres sensacions orgàniques de les que té consciència l’individu que les ha experimentat*”<sup>157</sup> (.) *Ser conscient de si és, essencialment, convertir-se en un objecte per si en virtut de les relacions socials d’un amb els altres individus*”<sup>158</sup>.

Tanmateix creiem necessari aprofundir més en la necessitat que el subjecte té de *l’altre*. Partirem d’un exemple força significatiu. Des dels seus jocs d’infantesa, l’ésser humà atribueix personalitat i vida pròpia a objectes (nines, joguines), o crea personatges imaginaris. L’ésser humà sembla necessitar compartir les experiències i les opinions, i contrastar amb altres com ell les seves cabòries, impressions i opinions. Una vida solitària en una illa deserta, per exemple, portaria probablement a molts individus a experimentar grans dificultats per distingir allò real d’allò imaginat. Una situació límit com aquesta, on no

---

<sup>155</sup> Hegel, G.W.F. *Fenomenologia de l’esperit*. Pàg. 194.

<sup>156</sup> Schelling, F.W.J. *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados*. (Edició *Schellings Werke*, Munic: Beck. 1927 - 1954. Vol II, Pg. 550).

<sup>157</sup> Mead, George H. *Espíritu, persona y sociedad*. Pàg. 199. Traduït al català de la versió castellana.

<sup>158</sup> Mead, George H. *Espíritu, persona y sociedad*. Pàg. 200. Traduït al català de la versió castellana.

existeix *l'altre* (on per tant *l'altre* ha de ser inventat), podria posar seriosament en perill la salut mental de l'individu. Alcoberro<sup>159</sup> distingeix dues concepcions de l'altre: *L'altre-jo* (l'amic necessari), i *l'altre-que-jo* (el meu límit, l'adversari, buscat o imposat). Segons Alcoberro “*tant absurda i interessada és la idea de l'altre com a “bon salvatge” (tòpic intercultural renovat) com la del “perill foraster” (que abans fou gavatx i ara peruà, però que sempre ens aboca al xoc de civilitzacions)*”. Però més enllà d'aquestes concepcions que Alcoberro exposa d'una manera molt extrema, des del nostre punt de vista en el fons ens trobem amb una qüestió materialista. L'amic necessari pot ser també la concepció que tenim de l'altre quan els individus s'ajunten en societat per unir esforços, per arribar a assolir una fita comuna, i potser també per satisfer la nostra necessitat de companyia humana. L'adversari pot ser també entès com el competidor, *l'altre* en tant que lluita entre humans pels recursos que responen a l'apartat d'estructura de l'esquema de Harris. De fet, el subjecte pot canviar la seva percepció de *l'altre* ràpidament, segons les circumstàncies. És a dir, si hi ha en joc alguna qüestió relacionada amb l'estructura o amb la infraestructura (per exemple un lloc de treball, o una possible parella) les possibilitats de passar ràpidament d'una concepció *altre-jo* a una concepció *altre-que-jo* (i a l'inrevés) semblen augmentar, lògicament.

Segons Norbert Elias<sup>160</sup>, la psique creu i es pensa que la individualitat existeix aïllada de tota relació, i així arriba a creure que l'home constitueix un cosmos tancat en si mateix, una naturalesa *per se*, que originàriament no guarda relació amb altres éssers o coses. Però com hem vist, en realitat la societat no és únicament igualitzadora i tipificadora, sinó també individualitzadora. Els individus són diferents entre ells i alhora estan modelats per la societat. Segons Elias, això explicaria que a més desenvolupament social, més diferenciació entre persones i també més competència entre els individus.

Tanmateix la nostra percepció de l'alteritat també és dinàmica, i aquest dinamisme intervé d'alguna manera en la nostra construcció del *jo*. Marta Doltra<sup>161</sup> aporta una explicació interessant sobre les diverses concepcions de *l'altre*, les quals estarien relacionades amb les possibles derivacions etimològiques del mot: “*alius*” i “*alienus*”. “*Alius*” seria qui està en relació amb un proper, i “*alienus*”, és a dir l'estrany, qui no té relació amb nosaltres. “*Alius*”

<sup>159</sup> Alcoberro, Ramon. El salvatge i el pensament de les llums. *Pensar l'alteritat*. Pàg. 127.

<sup>160</sup> Elias, Norbert. *La sociedad de los individuos*. Pàg. 79 - 80.

<sup>161</sup> Doltra, Marta. L'alteritat: entre l'individualisme i el socialisme. *Pensar l'alteritat*. Pàg. 143.



s'emmarcaria en una visió més holística, on allò que sembla natural és estar sempre amb altres sense els quals el *jo* individual no podria subsistir. "Alienus", en canvi, s'emmarcaria més en l'individualisme, on l'altre apareix com algú amb qui cal arribar a acords per tal de poder continuar subsistint, i amb qui em puc aliar per obtenir avantatges. Aquestes concepcions ens fan adonar de la quotidianitat de la nostra relació amb l'alteritat, sigui quina sigui la nostra percepció o el nostre judici sobre *l'altre*. Aquestes consideracions també ens fan prendre consciència de que avui són moltes les veus que argumenten la impossibilitat de la construcció d'un *jo* sense *l'altre*. Per exemple, segons Salvi Turró<sup>162</sup> "no puc pensar un *jo* o consciència sense un altre *jo*", i per a Ricart<sup>163</sup> la concepció de *l'altre* no és sols la separació física del mateix, sinó també allò que forma part de mi i que m'ha vingut de fora. Però en realitat aquestes idees no són tant recents, sobretot si recordem que Fichte<sup>164</sup> ja havia arribat a la conclusió de que el *jo* no és res sense el *no-jo*.

Anàlogament, també sembla evident avui la impossibilitat de la construcció d'un *nosaltres* sense *els altres*. Joan Josep Pujadas<sup>165</sup> destaca la importància de la manera com els individus i els pobles conceben la seva pròpia identitat front a l'alteritat, de com la identitat és inseparable de l'alteritat. Sovint la identitat ètnica sorgeix com a resultat de l'autoconsciència dels grups humans, en situacions de contrast o confrontació amb altres grups, basats en diferències socioculturals. També per això l'amenaça d'un agent extern que pretén assimilar al propi és sovint el detonant de les lluites ètniques. Aquest seria un exemple on apareix la figura de la diferència. Però alhora l'alteritat és un element necessari. Recordarem que amb anterioritat hem comentat el significat del mot "bàrbar" pels romans; de fet es tracta d'una manera de fer referència a l'alteritat. Podem trobar l'existència de "bàrbars" o "*altres*" en diverses societats i èpoques. Què eren sinó els musulmans en l'Edat Mitjana per a la cosmovisió cristiana? Segons Alcoberro<sup>166</sup> tota cultura necessita generar el seu propi "marge" (*altre*) on es situa la prohibició i la por, i l'autor exemplifica aquesta concepció de l'altre en el concepte de "salvatge" que tenien les colònies espanyoles. Però de fet això ho podem extrapolar a gran part dels colonialismes. Pensem, per exemple, com el fet de considerar als individus de raça negra com a "no-persones" era un dels principals arguments per intentar justificar l'esclavitud (argument que va ser defensat per part d'alguns

---

<sup>162</sup> Turró, Salvi. L'alteritat en la filosofia. *Pensar l'alteritat*. Pàg. 21.

<sup>163</sup> Ricart, Jesús. L'altre en la construcció del jo. *Pensar l'alteritat*. Pàg. 274.

<sup>164</sup> Fichte, J. G. *Introduccions a la doctrina de la ciència*. PG. 135.

<sup>165</sup> Pujadas, Joan Josep. *Identidad cultural de los pueblos*. Pàg. 9.

<sup>166</sup> Alcoberro, Ramon. *El salvatge i el pensament de les llums*. *Pensar l'alteritat*. Pàg. 141.

sectors econòmicament i estructuralment interessats en que reeixís l'esclavitud). Aquesta és una mostra dels extrems als quals pot arribar la radicalització de l'alteritat.

Tornant al pla individual, ens adonem d'una problemàtica en aquesta relació de necessitat de l'alteritat. Segons Norbert Elias<sup>167</sup> (les seves reflexions ja van en aquesta direcció almenys des dels seus escrits de 1939) són les relacions interpersonals les que formen el *jo*, doncs el *jo* es formaria en societat, però alhora cal adonar-nos de la dificultat d'explicar com l'individu pot ser únic i singular, i alhora un ésser pels altres i entre els altres. Ricoeur també s'adona d'aquesta problemàtica quan argumenta que el reconeixement de l'altre és un autoposar-se un límit, i que en definitiva és un deure ètic, doncs hi ha un altre diferent de *mi*, però com *jo*<sup>168</sup>. Com a voluntat racional *l'altre* m'interpel·la a fi que el respecti, i en definitiva, segons Ricoeur, aquí és on rau avui el concepte de persona. Per a Ricoeur "*l'altre-que-jo*" és un altre *jo* que té el seu món, i això suposa aportar un significat ètic a la fenomenologia del *jo* i de *l'altre*. Levinas va encara més enllà quan argumenta que per a ell el *jo* també és responsable de l'altre ( "*Je n'existe pas comme un esprit, comme un sourire ou un vent qui souffle, je ne suis pas sans responsabilité*"<sup>169</sup>), i altres autors també han defensat arguments similars<sup>170</sup>. Aquesta vessant ètica sembla aportar una dimensió positiva a un món cada vegada més individualitzat, ja que ens porta a pensar que la individualitat creixent no te per què ser incompatible amb l'empatia i la solidaritat.

De fet, que la pregunta sobre el *mi mateix* ens porti també a pensar en *l'altre* (segons Levinas "*l'existence est pluraliste*"<sup>171</sup>, i l' "*autri en tant qu'autri n'est pas seulement un alter ego; il est ce que moi je ne suis pas*"<sup>172</sup>), també significa que els atributs formarien part de la projecció de *mi mateix*, i que aquests ens ajuden en la quotidianitat per identificar-nos. Imaginem, per exemple, que agafem a un nadó de Barcelona i el portem a un país asiàtic, on creixerà i serà educat en un àmbit familiar i cultural d'aquell país: Després de vint anys, serà la mateixa persona que si hagués restat a Barcelona? Sembla improbable. En aquest sentit cal

<sup>167</sup> Elias, Norbert. *La sociedad de los individuos*. Pàg. 50, 60, 94.

<sup>168</sup> Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. Pàg. 202.

<sup>169</sup> Aquest autor fonamenta els seus arguments en un concepte de moviment del temps entès com a "*transcendance à l'Infini du tot Autre (.) Sa façon de signifier, marquée par le mystère de la mort, fait un détour en entrant dans l'aventure éthique de la relation à l'autre homme*" Levinas, E. *Le temps et l'autre*. Pàg. 11, 37).

<sup>170</sup> També per a Sartre "*quan diem que l'home és responsable de sí mateix, no volem dir que l'home és responsable de la seva estricta individualitat, sinó que és responsable de tots els homes*". Jean-Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*. Pàg. 61.

<sup>171</sup> Levinas, Emmanuel. *Le temps et l'autre*. Pàg. 63.

<sup>172</sup> Levinas, Emmanuel. *Le temps et l'autre*. Pàg. 75.

tenir present que el funcionament i la interacció identitat individual – identitat col·lectiva és cabdal. Anteriorment hem reflexionat sobre els condicionaments històrics i socials que han donat més importància a l'individu o a la col·lectivitat, en un procés que té com a punt d'inflexió la modernitat. Però com és la interacció entre la identitat individual i la identitat col·lectiva en el seu funcionament ? Es tracta de dues identitats o d'una sola identitat ? Si reflexionem sobre això tenint present el que hem estat comentant fins ara, ens adonem de que estem davant les dues cares d'una mateixa moneda. Recordarem l'argument exposat de que la identitat funciona com una mena de sistema-mirall on el subjecte defineix la seva identitat a partir de la diferència, realitzant una narració d'ell mateix i una projecció del seu *jo* d'acord, o com a resposta a l'altre i als altres. En aquest sentit l'argument de Mead segons el qual la persona sorgeix d'un procés social que involucra la interacció dels individus del grup i que involucra la pre-existència del grup<sup>173</sup> és força esclaridor. Recordarem que segons aquest mateix autor existiria una reciprocitat entre consciència individual (corrent de la vida psíquica cap el *jo*) i consciència col·lectiva (corrent de la vida psíquica cap el *nosaltres*), que juntament amb un tercer element (*l'Altre*) formarien els tres trets fonamentals de tota consciència: *jo*, *altre* i *nosaltres*<sup>174</sup>. Si partim de la base que per a Mead la societat és històricament anterior a l'individu, és fàcil pensar que l'individu només és possible sobre la base de la seva pertinença a la societat<sup>175</sup>. Llavors és quan ens preguntem com és això possible, si la societat està formada per individus. Mead sembla respondre a aquesta qüestió entenent que algú es converteix en persona en la mesura en què pot adoptar l'actitud de *l'altre* i actuar cap a sí mateix com actuen els *altres*. El que Mead anomena "*l'Altre generalitzat*"<sup>176</sup> seria una mostra de que els processos socials influeixen en la conducta dels individus, de tal manera que la comunitat exerceix el seu control sobre el comportament dels membres individuals. Popper<sup>177</sup> argumenta quelcom semblant per explicar el funcionament de la consciència.

---

<sup>173</sup> Mead, G. H. *Espíritu, persona y sociedad*. Pàg. 193.

<sup>174</sup> Segons els arguments de Mead a *Espíritu, persona y sociedad*, aquests tres elements serien inseparables en tota consciència.

<sup>175</sup> Concretament Mead afirma que per ser persona és precís ser membre d'una comunitat. (Mead, G. H. *Espíritu, persona y sociedad*. Pàg. 191).

<sup>176</sup> Així és com Mead anomena aquest procés d'interacció amb els altres fent la mateixa cosa. Aquest procés, pel qual l'individu entra en interacció amb *altres*, fa que aquest es torni inevitablement com els *altres* per fer la mateixa cosa, sense que aquest procés aparegui en el que anomenem consciència. Adquirim consciència d'aquest procés quan adoptem definitivament l'actitud dels *altres*, és a dir, quan ja estem fent el mateix que els *altres*. (Mead, G. H. *Espíritu, persona y sociedad*. Pàg. 185, 218).

<sup>177</sup> Segons Popper la *consciència del jo* comença a desenvolupar-se mitjançant altres persones. El nen es fa conscient d'ell mateix en el mirall de la consciència que d'ell tenen altres persones. (Popper, R. Karl. *El yo y su cerebro*. Pàg. 124).

Però si la societat o la col·lectivitat preexisteixen a l'individu, per què en una societat com la nostra els individus cerquen cada vegada més la pertinença a un o a diversos col·lectius? Malgrat que a partir de la modernitat la individualitat guanyi terreny, i malgrat que vivim en un món globalitzat en què les necessitats estructurals de molts individus podrien semblar “garantides”, l'individu sembla ser incapaç d'estar fora de la societat. Els motius són diversos. D'una banda, la seva salut mental es ressentiria, i probablement perdria la noció de la “realitat”. Fins i tot en el cas suposat d'algú que pogués treballar i viure aïllat, amb els subministraments i les necessitats bàsiques garantides, però sense relacionar-se amb altres persones, difícilment podria suportar no tenir algú amb qui compartir les seves emocions i les seves vivències. Potser en la societat actual podem pensar en relacions “virtuals” amb persones gràcies a les noves tecnologies... Però el cert és que seguim necessitant compartir la nostra realitat amb els *altres*, tant si es tracta d'un compartir virtual com real, fins el punt de que si els *altres* no existeixen ens els inventem. Per tant, el factor més dinàmic en la construcció de la identitat individual sorgeix a les interaccions quotidianes. Com ja hem observat, la identitat constitueix un concepte operatiu dinàmic, en situació permanent de *feed-back*, el qual segons Joan J. Pujadas<sup>178</sup> seria la síntesi del processament constant dels inputs de l'experiència diària, sotmesos a la garbella selectiva dels propis valors centrals que fan de l'individu un ésser integrat en unes coordenades societàries específiques. Pujadas ho explica de la següent manera: “*Mi argumento central es que en la construcción de la identidad individual el factor más dinámico y activo surge de las interacciones cotidianas, que generan la internalización de el/los sistema/s de actitudes y comportamiento. Esta dimensión experiencial directa, conjugada con los valores y las representaciones explícitas inculcadas a través de la socialización primaria, generan un proceso constante de elaboración categorizadora práctica que, en definitiva, definen tanto la posición del individuo en/frente a la sociedad como contribuyen a la construcción de la propia identidad*”<sup>179</sup>.

Com hem pogut observar, el tema que ens ocupa ens porta a l'àmbit biològic, i també al psicològic-social. D'una banda, si les emocions formen part de la configuració del cervell humà, tot sembla indicar que estem “programats” per “unir esforços” amb altres individus, probablement per assolir una fita comú. Potser les experiències positives guardades en la memòria dels nostres avantpassats quan han unit esforços han arribat als nostres trets

<sup>178</sup> Pujadas, Joan J. *Etnicidad identidad cultural de los pueblos*. Pàg. 55.

<sup>179</sup> Pujadas, Joan J. *Etnicidad identidad cultural de los pueblos*. Pàg. 55.

genètics. I el fet de considerar que hi ha *altres* individus *com jo*, amb necessitats semblants, amb els quals puc unir esforços i tenir més possibilitats d'èxit, també implica altres consideracions. Per exemple, que l'individu social tindria una concepció d'ell mateix (*onself*) i també unes impressions dels altres, i per tant una autoconsciència<sup>180</sup>. D'aquí també es dedueix que els subjectes de la interacció són conscients de la imatge que les seves accions generen en els altres (ja que comprèn que són altres com jo), així com de la tipificació de les respostes d'aquests a la interacció amb l'*ego*. Per això quan l'individu pertany a un grup és conscient d'aquesta pertinença i també de la imatge que les seves accions generen en els altres, la qual cosa possibilitaria un reforç del vincle que manté amb els altres individus del grup.

Fins aquí, les primeres consideracions sobre la identitat ens han portat a introduir els conceptes de persona, individu, i “jo”, els quals principalment fan referència a l'ésser humà<sup>181</sup>.

## **1.2. Identitat cultural**

Després d'aquestes consideracions inicials sobre diferents conceptes relacionats amb la identitat, i per tal de comprendre com aquesta es fonamenta, ha arribat el moment de preguntar-nos quin és el paper de la cultura en aquesta qüestió. Segons Marvin Harris, “*cultura és el conjunt après de tradicions i estils de vida, socialment adquirits, dels membres d'una societat, incloent els seus modes pautats i repetitius de pensar, sentir i actuar (és a dir, la seva conducta)*”<sup>182</sup>. Harris destaca la importància que la cultura té pels individus, afirmant que “*per ser completament conscients, ens hem d'esforçar per entendre com la cultura controla el que pensem i el que fem*”<sup>183</sup>. Per tant, per tal de comprendre com i de quina manera ens afecta la cultura, cal estudiar-la cercant explicacions que ens donin respostes satisfactòries del per què exercim certes conductes. Quan preguntem als individus per què actuen d'una determinada manera, ens podem trobar amb diverses respostes: Per exemple,

<sup>180</sup> La qual esdevindria quan l'objecte de la consciència és el *jo* mateix. Recordarem que aquesta autoconsciència seria, per exemple, la que Descartes va emprar per fonamentar els seus arguments, o bé a la que fa referència Hegel. I segons Swanson, (Swanson, G. *Interacció simbólica*. Pàg. 176) si els homes conscients de les seves pròpies ments són autoconscients, el fet de que l'individu sigui conscient d'aquesta consciència pròpia arriba a l'autoconsciència reflexiva, és a dir, a que “un sap que sap”.

<sup>181</sup> En principi solament l'ésser humà tindria identitat, encara que l'etologia (branca de la biologia i de la psicologia experimental que estudia el comportament dels animals en llibertat o en condicions de laboratori) reclama també aquesta noció per als animals superiors, ja que tenen maneres de comportar-se úniques, no explicables sols per la pertinença a una espècie.

<sup>182</sup> Harris, Marvin. *Antropología Cultural*. Pàg. 19. Traduït al català de la versió castellana.

<sup>183</sup> Harris, Marvin. *Antropología Cultural*. Pàg. 97. Traduït al català de la versió castellana.

alguns ens poden respondre dient que “*sempre s’ha fet així*”, apel·lant d’aquesta manera a la *tradició*<sup>184</sup>, i donant per entès que si per tradició es fa d’una determinada manera, deu ser perquè funciona. Com sabem altres cultures han triat el recurs d’una moralitat exemplificant, com seria el cas de la Grècia clàssica, on la mitologia establí uns paràmetres d’actuació per als individus, de manera que les històries mitològiques actuaven com a patrons d’aprenentatge de normes i de pautes de funcionament social. Amb aquests exemples únicament volem exposar el fet de que la cultura afecta a la nostra manera d’actuar i de pensar.

Per això, entre altres coses, la clau d’una investigació com la que ens ocupa radica en la correcta interpretació de les dades recopilades. En paraules de Clifford Geertz, “*l’anàlisi de la cultura no ha de ser una ciència experimental en la recerca de lleis, sinó una ciència interpretativa en la recerca de significacions*”<sup>185</sup>. “*Cultura i estructura social no són sinó diferents abstraccions dels mateixos fenòmens. Una considera a l’acció social amb referència a la significació que té per a qui són els seus executors; l’altre la considera respecte a la contribució que fa al funcionament d’algun sistema social*”<sup>186</sup>. Així doncs, la significació de les accions i de les expressions seria el fons. I per tant, la cultura seria l’element que ens aporta la significació, i també l’indret on les expressions musicals, artístiques, rituals o simbòliques tenen sentit. L’estructura social és doncs la forma en què això es porta a terme, on es constata qui en són els participants i quina és la funció de cadascun.

En aquest sentit, Marvin Harris<sup>187</sup> proposa un patró universal com a estructura dels sistemes socioculturals, aplicable sistemàticament a cada cas en particular. Distingeix així diferents estrats:

1. **Infraestructura:** Estructures bàsiques (*etic*<sup>188</sup>) que assegurin la subsistència biològica dels individus del grup (mode de producció) i la

---

<sup>184</sup> Tot i que el concepte *tradició* serà desenvolupat amb més profunditat al llarg d’aquest treball, en definitiva podríem resumir-lo en un conjunt de costums i normes que les cultures han anat adoptant per tenir un funcionament pràctic davant els problemes quotidians; la *tradició* seria una de les expressions de la nostra identitat en tant que parlem una llengua i hem interioritzat una cultura.

<sup>185</sup> Geertz, Clifford. *La interpretació de las culturas*. Pàg. 20. Traduït al català de la versió castellana.

<sup>186</sup> Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Pàg. 133. Traduït al català de la versió castellana.

<sup>187</sup> Harris, Marvin. *Antropología cultural*. Pàg. 30.

- subsistència del grup en el temps i en l'espai (mode de reproducció o conducta demogràfica).
2. **Estructura.** La distribució, regulació i intercanvi de bens i treball (economies domèstica i sociopolítica).
  3. **Superestructura.** Activitats estructurades de tipus artístic, lúdic, religiós, intel·lectual, unit als factors *emic*<sup>189</sup> de les corresponents infraestructura i estructura.

En aquesta classificació no hi trobem cap esment al llenguatge, i aquesta és una omisió deliberada que Harris explica a *Materialisme cultural*<sup>190</sup>, argumentant la funció instrumental que protagonitza el llenguatge per tal de coordinar les activitats infraestructurals, estructurals i superestructurals. Des d'aquest punt de vista instrumental, el llenguatge no pot quedar reduït a un sol punt d'aquesta classificació, sinó que participaria en les tres divisions.

Segons la classificació de Harris, deduïm que la caça, la família, l'art, la religió i la ciència, són tots ells elements necessaris per la supervivència i per la realització existencial, i que cadascun exerceix la seva funció. Altres eines pràctiques com els sistemes de símbols, per exemple, es mostren com a fonts extrínseques d'informació, i la seva utilitat es fonamenta en que estan subjectes de poder ser compresos per altres individus. En tant que fonts d'informació, els esquemes culturals subministren programes per instituir els processos socials i psicològics que modelen la conducta pública. La manera de vestir, de comportar-se davant de situacions com la mort o el matrimoni, la manera de parlar, el llenguatge, els gestos, i també la música estan plens de símbols que ens aporten informació d'una cultura. Investigant els sistemes de símbols podem tenir més informació sobre la pertinença dels individus a determinades cultures. Això és així perquè els símbols específics o únics que es donen en els comportaments dels individus són referents d'identitat cultural. Alguns símbols i imatges ens informen clarament (i aquesta és la finalitat del seu ús) de la pertinença a determinats grups. Així, per exemple, la creu és el símbol cristià per excel·lència i l'estrella

---

<sup>188</sup> En l'estudi antropològic sobre els pensaments i la conducta dels participants d'una cultura, l'enfocament *etic* correspondria al punt de vista de l'observador. El terme *etic* és una derivació del terme fonètic que s'utilitza en lingüística, però aplicat a la cultura.

<sup>189</sup> En l'estudi antropològic sobre els pensaments i la conducta dels participants d'una cultura, i en contraposició al terme *etic*, l'enfocament *emic* correspondria al punt de vista dels propis participants. El terme *emic* és una derivació del terme fonèmic que s'utilitza en lingüística, però aplicat a la cultura.

<sup>190</sup> Harris, Marvin. *Materialismo cultural*. Pàg. 70.

de sis puntes és el símbol dels jueus. Però podem trobar una gran quantitat de símbols que es refereixen a diferents àmbits. En l'àmbit nacional identitari, trobem banderes i himnes; i de vegades, relacionats o no amb l'àmbit nacional, en trobem també de folklòrics o relacionats amb costums tradicionals. Així doncs, el sistema de símbols o les relacions amb els altres són factors que intervenen d'una manera fonamental en els nostres processos mentals. Segons Clifford Geertz<sup>191</sup> el pensar humà és primàriament un acte públic desenvolupat amb referència als materials objectius de la cultura comú, i únicament de manera secundària és una qüestió íntima, privada. És per això que pensem que un correcte anàlisi teòric dels actes simbòlics ens pot permetre abordar trets en els que la religió i l'art desenvolupen un paper dominant.

Així doncs, en aquesta investigació ens cal estudiar els símbols i les expressions artístiques des d'una perspectiva interpretativa, és a dir, cercant la significació dels actes dels individus. Recordarem que l'estudi d'una cultura és també l'estudi dels mecanismes que els individus utilitzen per tal d'orientar-se en el món, i que les cultures produeixen una estructura en la personalitat bàsica dels individus. Però amb això cal anar amb compte. Portant aquest argument a les últimes conseqüències, i sovint d'una manera ingènua, moltes vegades es parla del caràcter nacional. Així sovint es diu que els andalusos són festius o que els alemanys són disciplinats... Evidentment aquest tipus de generalitzacions concretes del caràcter no ens interessen i estan poc fonamentades, però sí que cal saber llegir aquells elements de la cultura que influeixen en el procés mental dels individus, i sovint aquests elements es poden trobar també en la cultura expressiva. Per això cal comprendre les manifestacions culturals dels individus, perquè així podem cercar una interpretació d'aquestes manifestacions i dels símbols que utilitzen; quelcom que ens permet conèixer la seva cultura, i comprendre una part dels seus processos mentals.

Recordant la classificació de Harris que abans hem reproduït, podem plantejar-nos quins aspectes són fonamentals per la construcció d'una *identitat cultural*. Això ens portaria a entendre el concepte *d'identitat cultural* configurat al voltant de la idea d'activitats socials, organitzades i transmeses d'una generació a una altra, les quals acostumen a ser conscients i apropiades per l'individu que les realitza. Anteriorment hem comentat que segons Popper<sup>192</sup> aprenem a ser un *jo* des que naixem, i en aquest sentit estariem ancorats al que Popper

---

<sup>191</sup> Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Pàg. 82.

<sup>192</sup> Popper, R. Karl. *El yo y su cerebro*. Pàg. 122, 162.



anomena el “món 3”<sup>193</sup>. Però un dels aspectes interessants del plantejament de Popper<sup>194</sup>, és que el *jo* evoluciona amb el llenguatge<sup>195</sup>; és a dir, el nen adquireix el *jo* en el procés de creixement en què adquirim els llenguatges descriptiu i argumentador<sup>196</sup>. Es tracta d'una qüestió interessant ja que segons això el llenguatge tindria un fonament cultural, doncs s'aprèn en un àmbit cultural. El que volem dir amb això no és més que recordar la importància que té l'àmbit cultural en la nostra manera de pensar.

Així doncs, quin paper juga la cultura en la construcció de la identitat ? La construcció de la identitat és un procés tancat o susceptible de ser acabat en un moment concret, o bé de quelcom obert i canviant ? D'alguna manera la construcció d'una identitat és també la construcció del sentit d'un mateix, específic i únic pel qual un mateix *es reconeix*. Segons Popper<sup>197</sup> adquirim l'autoconeixement convertint-nos en un *jo* i desenvolupant teories sobre nosaltres mateixos. Sembla clar, per tant, que es tracta d'un procés obert i canviant. Recordarem altres autors també estan en aquesta línia argumental, com per exemple Butler<sup>198</sup> o Bauman<sup>199</sup>. Per a aquest darrer, la vida seria com un desert, i el fet de viure com un peregrinatge. Mitjançant aquest peregrinatge cal trobar el camí que doni un sentit a la vida. Així doncs, segons Bauman, sentit i identitat només existirien com a projectes, i seguint la seva analogia, els peregrins serien els constructors de la identitat. És per això que identitat i cultura són conceptes íntimament relacionats, ja que tal i com hem comentat amb anterioritat, la cultura és l'element que ens aporta la significació, i també és l'indret on les expressions musicals, artístiques, rituals o simbòliques tenen sentit. Podríem dir, per tant, que la cultura és allò que ens orienta en el desert.

<sup>193</sup> El món dels productes de la ment humana, que podríem relacionar més o menys amb el que Harris anomena superestructura.

<sup>194</sup> En part inspirat en els resultats d'alguns experiments com el de Sperry, qui va mostrar que en el cas dels cervells dividits (casos en què els dos hemisferis van ser separats seccionant el cos callós) la consciència estava lligada a l'experiència de l'hemisferi lingüístic. Popper va quedar impressionat en sentir la Conferència Eddington dictada per Sir John Eccles, on s'explicà que en alguns casos de separació o tall de la gran comissura cerebral (pont portador de connexions entre els dos hemisferis cerebrals) els pacients no eren conscients dels actes realitzats amb la part esquerra del cos (o dreta en alguns casos), com per exemple el moviment d'una mà.

<sup>195</sup> Popper, R. Karl. *El cuerpo y la mente*. Pàg. 185.

<sup>196</sup> Popper, R. Karl. *El cuerpo y la mente*. Pàg. 189.

<sup>197</sup> Popper, R. Karl. *El yo y su cerebro*. Pàg. 123.

<sup>198</sup> Per a qui les identifications mai no es construeixen plena i definitivament; es reconstitueixen de manera incessant, i per això estan subjectes a la volàtil lògica de la reiterabilitat. (Butler, Judith. *Cuerpos que importan*. Pàg. 105).

<sup>199</sup> Per a qui la introducció del sentit és el que ha estat anomenat “construcció de la identitat”.(Bauman, Zygmunt. *De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad*. Capítol inclòs al llibre *Cuestiones de identidad cultural* de Stuart Hall i Paul du Gay. Pàg. 41).

Aquest procés és així tant en la vessant individual com en la col·lectiva de la identitat, ja que vincular-se a algú és en part tenir un sentit específic d'un mateix. Com sabem, els humans naixem amb un repertori d'emocions, les quals prendran forma a través de l'experiència immediata i estaran relacionades amb els processos de vinculació amb les altres figures referencials. En base a les característiques emotives de la persona que exerceix el vincle, certes tonalitats emotives seran més seleccionades que altres. El desenvolupament de les emocions, és doncs, per semblança analògica, i existeix una unitat organitzativa del domini emotiu com a procés que va donant a la persona un sentit específic de *sí mateix*, de la seva identitat. Així doncs, passada l'adolescència la vinculació es torna més complexa per tal d'afavorir la instauració de processos autoreferencials més estructurals, com ara la identificació i la imitació de models. En aquest procés de construcció, l'aprenentatge per models o per imitació és una fenomen habitual de l'home, encara que també es dona en altres espècies superiors. En aquest sentit, és significatiu que la imitació no necessiti ser conscient. Un element a destacar en aquest procés és el fenomen dels ídols, sobretot en l'adolescència: per mitjà de la imitació s'aprèn des d'un gust (judici estètic), fins a posicionaments polítics, culturals, etc. Ricoeur ho explica de la següent manera:

*“En efecte, en gran part la identitat d'una persona, d'una comunitat, està feta d'aquestes identificacions-amb valors, normes, ideals, models, herois, en els que la persona, la comunitat, es reconeixen. El reconèixer-se dins-de contribueix al reconèixer-se-en (...) La identificació amb figures heroiques manifesta clarament aquesta alteritat assumida; però aquesta ja està latent en la identificació amb valors que ens fa situar una “causa” per sobre de la pròpia vida; un element de lleialtat, de fidelitat, s'incorpora així al caràcter i el fa inclinar-se cap a la fidelitat, per tant a la conservació de sí.”<sup>200</sup>*

Trobem doncs diversos àmbits que influeixen en la construcció de la identitat: vincles familiars, creences, models a seguir... Això ens porta a pensar en diferents nivells d'identitat, els quals podríem també relacionar amb la classificació de Harris (les identitats motivades amb vincles familiars estarien més relacionades amb la infraestructura, les identitats motivades en la classe social potser estarien relacionades amb l'estructura, i les identitats religioses amb la superestructura...). Joan Prat<sup>201</sup> ha establert una classificació força

<sup>200</sup> Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. PÀG 116. Traduït al català de la versió castellana.

<sup>201</sup> Prat, Joan. *Tradicioniari XII*. Pàg. 155.

interessant on diferencia entre identitats primordials i identitats transversals. En el primer grup hi trobem la identitat familiar, la identitat local i la identitat ètnica i nacional. En el segon grup hi trobem la identitat de gènere, la identitat generacional i la identitat de classe i professional.

Això ens fa reflexionar de nou sobre un element clau que ja hem destacat en les nostres reflexions sobre les argumentacions d'autors com Harris o Popper<sup>202</sup>. I es que si parlem de la narració d'una vida, sembla evident pensar que el *llenguatge* juga un paper fonamental. Segons Carretero “*el hombre "se" construye reflexivamente mediante el lenguaje, creando narrativamente identidades que duran y se proyectan en el tiempo*”<sup>203</sup>. Després de la importància donada al llenguatge en el pensament (Saussure, Wittgenstein), cal destacar la importància del llenguatge en el procés narratiu, en tant que element bàsic per tal d'explicar la construcció de la identitat. Com sabem, cada idioma té uns trets culturals característics propis, i en el procés narratiu constructor de la identitat el llenguatge és també un referent cultural (aquesta mateixa frase, en molts casos també podria ser formulada en plural). El llenguatge, doncs, intervé en la nostra manera de veure les coses. La cosmovisió, deia Raimon Panikkar<sup>204</sup>, també depèn del llenguatge, i segons Ricart<sup>205</sup> “*el jo es construeix en tant que s'expressa a través del llenguatge. I aquesta és la primera herència cultural que li ve de l'altre a través dels mitjans conformadors i uniformadors*”. Això ens mostra que el principal instrument per construir la identitat és un deute del subjecte vers els “altres”. Amb aquestes reflexions, no volem altra cosa que fer notar la importància de la cultura en la identitat dels individus i en el seu pensament.

Fins aquí hem comentat algunes argumentacions sobre el funcionament de la identitat, però cal reconèixer que els estudis culturals sobre el problema de la identitat són molt amplis. Grossberg<sup>206</sup> ha tractat de delimitar l'espai d'aquests estudis amb la següent classificació de

---

<sup>202</sup> Per a Popper, “*en decidir-se a parlar, l'home ha decidit desenvolupar el seu cervell; el llenguatge, una vegada creat, va exercir la pressió selectiva sota la qual ha tingut lloc l'emergència del cervell humà i de la consciència del jo*” (Popper, R. Karl. *El yo y su cerebro*. Pàg. 15).

<sup>203</sup> Carretero, Mario. *Documentos de identidad. La construcción de la memoria histórica en un mundo global*. Pàg. 171.

<sup>204</sup> Panikkar, Raimon. *Llenguatge i identitat*. Simpòsium celebrat a Vivàrium (Travertet). Pàg. 43. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona, 1994.

<sup>205</sup> Ricart, Jesús. *L'altre en la construcció del jo. Pensar l'alteritat*. Pàg. 284.

<sup>206</sup> Grossberg, Lawrence. *Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso?* Capítol inclòs al llibre *Cuestiones de identidad cultural*, de Stuart Hall i Paul du Gay. Pàg. 148 – 156.

figures sobre la identitat: Diferència (o “*différance*”)<sup>207</sup>, fragmentació<sup>208</sup>, hibridesa<sup>209</sup> i diàspora<sup>210</sup>. Segons Grossberg, allò modern constitueix la seva pròpia identitat diferenciant-se d'un altre (generalment la tradició com un *altre temporal* o els *altres espacials* transformats en *altres temporals*), i la identitat sempre es constituïria a partir de la *diferència*. Aquesta figura, ja citada amb anterioritat, volíem plantejar-la des de la perspectiva de l'aparició de la identitat com a problema, perquè allò modern converteix les identitats en construccions socials. Allò modern no construeix la identitat a partir de la diferència, sinó la diferència a partir de la identitat.

Des d'una perspectiva psicològica - social, l'individu pot accentuar una faceta de la seva identitat depenent de l'ocasió, o més aviat de l'alteritat. Podria succeir, posem per cas, que un andalús d'ètnia gitana nascut a Cadis, no utilitzi la mateixa paraula per definir la seva identitat segons les circumstàncies: Davant d'un nord-americà s'identificarà com a espanyol, davant d'un català s'identificarà com a andalús, davant d'un sevillà s'identificarà com a gadità, i davant d'un gadità paio s'identificarà com a gitano. Tanmateix, també s'identificarà com a gitano davant d'un paio que no sigui gadità. Seguint aquest exemple, també podria succeir que coincidint un andalús gitano de Cadis, un català gitano de Perpinyà i un paio de Cadis, els dos gitanos s'identifiquessin com a gitanos en front del paio, o bé que els dos gaditans s'identifiquessin com a gaditans davant del perpinyanès.

---

<sup>207</sup> Figura que descriu una particular relació constitutiva de negativitat en la que el terme subordinat (l'altre o subaltern marginat) és una força necessària i interna de desestabilització present dins de la identitat del terme dominant. Figura d'origen estructuralista, segons la qual el propi subaltern seria constituït del terme dominant i necessari per aquest. Said descriu aquesta figura com un procés en què el poder dominant necessàriament construeix el seu altre com una diferència reprimida i desitjada. Grossberg diferencia dues variants: les nocions de complement situen a l'altre fora del camp de la subjectivitat, per dir-ho així, com a pur excés; les nocions de negativitat el situen dins d'aquest camp, com un altre exòtic constituït.

<sup>208</sup> Figura que emfatitza la multiplicitat d'identitats i posicions dins de qualsevol identitat aparent. Les identitats són contradictòries i estan compostades per fragments parcials. Les teories de la fragmentació poden concentrar-se en la fragmentació d'identitats individuals o de les categories socials (de diferència) dins les quals estan situats els individus, o bé en alguna combinació d'unes i altres. A més, aquestes fragmentacions poden considerar-se històriques o constitutives.

<sup>209</sup> Grossberg suggereix tres imatges d'aquesta figura: Imatge d'un “*tercer espai*” (veuen les identitats subalternes com a tercers termes únics que defineixen literalment un lloc “entremig” habitat per subalterns), imatge de “*liminalitat*” (dissolen la geografia del tercer espai en la frontera mateixa; el subaltern viu, per dir-ho així, en la frontera), i imatge de “*creuament de fronteres*” (intermediarietat “*betweenness*” que no construeix un lloc o condició propis al marge de la mobilitat, la incertesa i la multiplicitat del fet mateix de creuar constantment les fronteres). Sovint, aquestes tres imatges es fonen de diverses maneres.

<sup>210</sup> Grossberg es fonamenta en James Clifford per explicar aquesta figura, la qual correspondria a les lluites polítiques per definir la localitat com una comunitat distintiva, en contextos històrics de desplaçament. La diàspora vincula la identitat a la ubicació i les identificacions espacials a històries de cosmopolitismes alternatius i xarxes de diàspora. En darrera instància, la identitat és retornada a la història, i l'indret del subaltern es subsumeix en una història de moviments i una experiència d'opressió que privilegia models particulars com les figures “apropiades” de la identitat.

Davant d'aquests tipus de situacions, i si se'ns permet el símil, l'eix de la identitat seria comparable a un sistema - mirall, doncs aquesta es manifesta en front de l'alteritat, actuant com un mirall o un reflex vers l'altre. Aquest sistema tindria una complexitat major o menor depenent de l'individu i del seu bagatge cultural. El motiu és que el descobriment de *l'altre* és, al mateix temps, el redescobriment del *jo* a un nivell superior d'experiència humana. Això explicaria que Freud, des d'una perspectiva psicològica, argumenti que l'alteritat és al nostre inconscient. Per això ens trobem amb que els individus mostren les diverses cares de la seva identitat segons les circumstàncies. La idea d'una identitat estàtica i constant no ens aporta explicacions satisfactòries sobre la problemàtica que plantejem. En canvi, la concepció d'un subjecte fragmentat i artificialment construït com una funció del llenguatge, enllaçaria amb la visió d'identitats enteses com a processos dinàmics, complexos, freqüentment reinterpretats, generalment imaginats o auto-explicats, i subjectes a negociacions conjunturals. Stuart Hall i Bhabha argumenten el procés de la següent manera: *“les unitats proclamades per les identitats es construeixen, en realitat, dins el joc del poder i l'exclusió, i són el resultat, no d'una totalitat natural e inevitable o primordial, sinó del procés naturalitzat i sobredeterminat de tancament”*<sup>211</sup>. Segons Butler<sup>212</sup>, les identitats actuen mitjançant l'exclusió, a través de la construcció discursiva d'un afora constitutiu i la producció de subjectes abjectes i marginats, aparentment al marge del camp d'allò simbòlic, d'allò representable que després retorna per trastornar i pertorbar les exclusions prematurament anomenades *identitats*. Tanmateix, tot i que la identitat és dinàmica i canviant, mitjançant els records podem donar un sentit de continuïtat als nostres actes i als nostres pensaments.

Aquestes reflexions ens porten a recordar novament l'esquema de Joan Prat<sup>213</sup>, on l'autor diferencia entre identitats primordials i identitats transversals<sup>214</sup>. Aquest esquema i la seva explicació ens ajuda a comprendre la complexa qüestió de la identitat, dels diferents eixos en què aquesta es desenvolupa i de com els diferents àmbits de la vida de les persones configuren les seves identitats. Alhora, també ens permet reflexionar sobre quines identitats són primordials i quines són transversals, i plantejar la possibilitat de que en alguns casos, o

---

<sup>211</sup> Hall, Stuart. *¿Quién necesita identidad?* Capítol del llibre *Cuestiones de identidad cultural*, de Hall, Stuart; Du Gay, Paul. Pàg. 19.

<sup>212</sup> Butler, Judith. *Cuerpos que importan*. Pàg. 22.

<sup>213</sup> Prat, Joan. *Tradicioniari XII*. Pàg. 155.

<sup>214</sup> En el primer grup hi trobem la identitat familiar, la identitat local i la identitat ètnica i nacional. En el segon grup hi trobem la identitat de gènere, la identitat generacional i la identitat de classe i professional.

per a algunes persones, es pugui donar un desplaçament en aquesta escala identitària; és a dir, que per a algú una identitat transversal passi a ser primordial o a l'inrevés.

En una pregunta més orientada al camp d'estudi d'aquesta tesi, ens podríem preguntar què porta a un individu a dir “jo sóc *flamenc*”? Què pot induir a un individu a viure com un *flamenc*, i a dir que aquesta és la seva forma de vida? D'alguna manera, la pregunta apunta en dues direccions: La primera seria preguntar-nos si el *flamenc*, en tant que cultura expressiva musical, pot ser considerat una identitat, i en cas afirmatiu caldria esbrinar per què l'individu tria aquesta identitat i no una altra. La segona pregunta fa referència al fet de com les identitats individuals s'agrupen per formar identitats col·lectives. Sovint, i en relació amb el que hem pogut comprovar en les nostres reflexions sobre la diferència, la identitat esdevindrà reforçada o fins i tot estimulada per un enfrontament contra altres identitats. Per exemple, la investigació duta a terme per Ramon Pelinsky<sup>215</sup> sobre la Dansa Guerrera de la Todoella posa de manifest el “*sentiment d'identitat cultural, que a nivell local o comarcal es manifesta com a sentiment de diferència respecte a d'altres pobles de la regió. La Todoella té un star: la seva Dansa Guerrera.*” Però deixarem ara la qüestió de la relació música / identitat per tractar-la més endavant.

El dinamisme a què abans fèiem referència entès com a eix central de la identitat, suposaria una mena de pedra angular per comprendre el funcionament identitàri, on els elements anteriorment comentats com ara el procés narratiu (i el cos com a centre de gravetat narrativa), la identitat “*en front de*” com un sistema-mirall, i la memòria, podrien encaixar tots plegats en un procés de construcció dinàmic. I queda clar que en aquestes explicacions el paper de l'*Altre* (presencial o imaginari) seria important.

Tanmateix cal no oblidar que aquest dinamisme del procés constructiu de la identitat esdevé alhora en dos plans: l'individual i el col·lectiu. Segons autors com Berger o Luckmann<sup>216</sup>, la identitat és un fenomen que sorgeix de la dialèctica entre individu i societat.

---

<sup>215</sup> Pelinsky, Ramón. *Invitación a la etnomusicología*. Pàg. 86. Traduït al català de la versió castellana.

<sup>216</sup> Berger i Luckman, al seu llibre *La construcció social de la realitat: un tractat de sociologia del coneixement*, van desenvolupar l'anomenada “Teoria de la construcció de la realitat social”. Segons aquesta teoria, en el món de la vida quotidiana es dona per establert com a realitat el sentit comú d'allò que constitueix la “realitat per excel·lència”, assolint així imposar-se sobre la consciència dels individus, en tant que es presenta a aquests com una realitat ordenada, objectivada i ontogeneïtzada. Per això la realitat de la vida quotidiana seria una construcció intersubjectiva, un món compartit, la qual cosa pressuposa processos d'interacció i comunicació mitjançant els quals compartim amb els altres i experimentem amb els altres. És una realitat que s'expressa com un món donat, naturalitzat, per referir-se a un món que és “comú a molts homes”.

Així doncs, constatem novament com la identitat individual i la identitat col·lectiva estan en definitiva molt lligades i són dependents una de l'altre. Però què ens porta a decidir-nos a formar part d'una identitat col·lectiva en concret? La identitat pot ser una forma de cohesió (o fins i tot una eina per la cohesió) quan existeix, per exemple, una diversitat d'individus amb mancances d'autorepresentacions col·lectives. L'ús de símbols, mites, música i d'altres elements amb caràcter identitari poden exercir una funcionalitat que ens porti a una cohesió social. Aquests elements sovint actuen com a formes expressives que té l'individu de dir: "sóc dels vostres", o "sóc dels teus". Recordo haver vist en unes imatges per televisió com una persona es manifestava en un esdeveniment polític, esgrimint la bandera d'una ideologia concreta i plorant de l'emoció del moment, pel fet de sentir-se partícip actuant d'un acte col·lectiu. Tot seguit, varen aparèixer unes imatges de la mateixa persona (algú de la televisió va reconèixer-lo revisant les imatges) en un altre esdeveniment polític totalment oposat a la ideologia del primer esdeveniment, i plorava exactament de la mateixa manera. Així doncs, allò important per aquesta persona no era la ideologia, sinó el fet de sentir-se partícip i formar part d'un col·lectiu. D'alguna manera, aquella persona cercava fraternitat, un tipus d'emoció que els humans probablement necessitem en certs moments de les nostres vides. Fins a quin punt no actuem tots una mica com aquest individu dels esdeveniments polítics? Per què decidim que "som" d'aquell equip de futbol, i no d'un altre? En certs moments hi ha molt poca diferència (i fins i tot indiferència) a l'hora de prendre una decisió en un sentit o en un altre. Què ens porta a prendre decisions identitàries en un sentit o en un altre? Per què ens identifiquem amb un/s col·lectiu/s, mentre que altres col·lectius ens són contraris o indiferents?

Segons Giddens<sup>217</sup> la modernitat ha portat en bona part a que cada individu hagi de plantejar-se algunes qüestions fonamentals per a la identitat personal: Com viuré? Com vestiré? Són preguntes que els humans ens plantejem en la nostra quotidianitat. Segons Enrico Fubini<sup>218</sup> "*d'una banda es pot afirmar que els sentiments són universals<sup>219</sup>, comuns a tots els éssers humans; d'una altra, cal recordar que alhora representen allò més zelosament privat en cada individu. També a nivell de la col·lectivitat, la manera amb què un poble*

---

<sup>217</sup> Giddens, Anthony. *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Pàg. 14, 26, 48, 106.

<sup>218</sup> Fubini, Enrico. *Los enciclopedistas y la música*. Pàg. 240.

<sup>219</sup> Fubini explica això en el context de la Il·lustració, suggerint que l'invent més gran de la Revolució Francesa (arrelat en el pensament dels enciclopedistes) és la idea de que allò universal pot trobar expressió únicament mitjançant allò individual, personal i particular. Fubini, Enrico. *Los enciclopedistas y la música*. Pàg. 242.

*expressa els seus sentiments i les seves passions constitueix precisament allò que el diferencia i el distingeix d'altres pobles, el seu unicum*".

Sembla doncs que l'individu tingui una necessitat de posicionar-se (si no vol quedar-se al marge de la societat), i es que en definitiva l'individu és qui tria amb quina col·lectivitat es vol identificar. La tria d'aquest "estil de vida" esdevé en forma de petits actes i eleccions, però que en definitiva ens porten a ser qui som. La societat actual (un món industrialitzat que ha heretat aquesta problemàtica identitària ja iniciada en la modernitat), fa que ens plantegem qüestions relacionades amb el desplegament de la identitat del *jo*. Per a Giddens, degut a l'obertura de la vida social actual, l'elecció d'un estil de vida té una importància creixent per la constitució de la identitat del *jo* i per l'activitat de cada dia; el *jo* i la societat estarien interrelacionats en un medi mundial. Aquestes decisions fan que l'individu s'identifiqui amb un "estil de vida", i en bona part amb un col·lectiu que podria ser d'àmbit cultural, laboral, etc. Potser la problemàtica de la identitat a què fèiem referència en l'anterior apartat és una qüestió moderna perquè anteriorment no era possible triar "qui vols ser", sinó que això ja venia donat de naixement (fets importants per la vida de l'individu com el *modus vivendi*, les amistats, o la parella no depenien de la decisió de l'individu, sinó que en bona part venien donats pel status o eren decidits per altres persones).

Però si la identitat apareix com a problema amb la modernitat, la recerca d'identitat és més comú a partir d'un món globalitzat. És a dir, en front de l'homogeneïtzació, hom cerca l'heterogeni com a resposta inconscient per no esvair-se en el no res, per continuar essent ell mateix o el que ell mateix decideix, i per seguir essent un individu únic (individualitat que fomentaria l'individualisme). Tanmateix, l'individualisme no funciona en la societat moderna, perquè aquest imagina a l'home com un ésser no social<sup>220</sup>, i això no és possible. Sobretot si ho pensem des de les argumentacions d'autors com Mead<sup>221</sup>, per a qui el nen no té un caràcter o personalitat definides, sinó que les construeix a mesura que adopta l'actitud de l'altre. Així doncs, ens trobem davant de la paradoxa de que "per ser únics, necessitem els altres", que en definitiva és una altra formulació de la ja esmentada impossibilitat de la construcció d'un *jo* sense *l'altre*. Aquesta paradoxa també es pot observar en el funcionament

---

<sup>220</sup> Seguint els plantejaments d'Alain Touraine a *Crítica de la modernidad*. Pàg. 326, 336.

<sup>221</sup> Mead, G. H. *Espíritu, persona y sociedad*. Pàg. 188.



de la figura de la diferència<sup>222</sup>. És a dir, el desig de diferenciar-se de l'altre implica la necessitat de que l'altre existeixi. Exactament el mateix succeeix quan parlem d'identitats col·lectives minoritàries en societats molt més grans. Sobre això podem trobar una gran quantitat d'exemples. Segons Pujadas *“la experiencia de algunos barrios de Barcelona, Sabadell, Cornellà o Tarragona muestra que se pueden llegar a generar casos de enquistamiento social prolongado. Yo he definido en varias ocasiones este fenómeno como “el de pueblos obreros andaluces situados en Catalunya”. Se trata de la percepción del barrio como refugio frente a un contexto social y culturalmente hostil. Cuanto mayor es la integración y la cohesión interna dentro del gueto más se alargará el proceso de integración en la sociedad receptora”*<sup>223</sup>.

Altres elements com la integració o la solidaritat dels individus en els col·lectius poden esdevenir diferents segons les circumstàncies econòmiques, socials, culturals, etc. Diversos estudis com el de Butterworth<sup>224</sup> en un barri marginal de la Ciutat de Mèxic ens mostren com la marginalitat fa augmentar la solidaritat entre els individus d'un grup originari de Tlatongo, en contrast amb la individualitat general d'aquella ciutat. També Bruner<sup>225</sup> va observar com en un domini urbà plural, on no s'imposen als diferents grups ètnics pressions urgents i desmesurades d'integració, es produeix a la llarga (en aquest cas, tres generacions) una síntesi que porta des de la pròpia lògica ètnica a una lògica urbana, la qual cosa crea una solidaritat social no basada en la coerció i la imposició, sinó en el pacte i la concurrència entre iguals.

Alguns casos resulten aparentment paradigmàtics i porten a interessants reflexions: Grossberg<sup>226</sup>, per exemple, es planteja què va portar als qui es varen congregar a la Plaça Tiananmen a arriscar la seva individualitat per defensar unes llibertats col·lectives. Tant si ho van fer intencionadament com si no, aquelles persones van arribar a definir i encarnar una comunitat d'oposició, no sols a l'Estat Xinès, sinó a la pròpia maquinària estatal. En realitat

---

<sup>222</sup> Segons Grossberg *“allò modern es constitueix mitjançant la lògica de la diferència, a través de la qual és construït com un “espai antagònic” que viu amb l'angoixa de ser contaminat pel seu altre”* (Grossberg, Lawrence. *Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso?* A *Cuestiones de identidad cultural*. Pàg. 164).

<sup>223</sup> Pujadas, Joan J. *Etnicidad identidad cultural de los pueblos*. Pàg.33.

<sup>224</sup> Butterworth, D. S. *A Study of the Urbanization Process among Mixtec Migrants from Tlatongo In Mexico City*. Boston, 1970.

<sup>225</sup> Bruner, E. M. *Medan: The Role of Kinship in an Indonesian City*. Boston, 1970.

<sup>226</sup> Grossberg, Lawrence. *Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso?* A *Cuestiones de identidad cultural*. Pàg. 176.

no hi havia cap identitat comú, cap propietat que els definís, excepte el fet de que estaven allà, junts, en aquell indret. Això ens fa pensar que la identitat col·lectiva també es pot arribar a construir de manera espontània.

Per tots aquests motius, sembla clar que els individus que cerquen una pertinença a un o a diversos col·lectius no poden estar fora de la societat. El subjecte necessita compartir experiències i opinions, contrastar les seves cabòries amb altres com ell. Si no és capaç de compartir tot això, pot arribar a tenir dificultats per distingir allò real d'allò imaginat. Tant important és el col·lectiu, que segons Mead aquest preexisteix a l'individu. El diàleg amb l'altre fonamenta la nostra personalitat i possibilita la construcció de la nostra identitat. Sense aquest diàleg no seria possible ni tan sols el llenguatge. Fins i tot la diferència tindria les seves limitacions socials<sup>227</sup>, i una individuació excessiva estaria emparentada amb idees de grandesa. Així doncs, l'individu és capaç de descobrir una identitat pròpia suficientment "discreta" com per adaptar-se a les expectatives dels altres en el seu medi social. Basat en aquest argument, Giddens<sup>228</sup> descriu els principals dilemes del *jo*: Unificació front a fragmentació<sup>229</sup>, impotència front a apropiació<sup>230</sup>, autoritat front a incertesa<sup>231</sup>, i l'experiència personalitzada front a l'experiència mercantilitzada<sup>232</sup>. Aquests dilemes del *jo*, comprensibles també des de la perspectiva del *jo* dinàmic i de construcció narrativa que hem exposat anteriorment, resulten força interessants per comprendre alguns dels exemples citats amb anterioritat sobre la manera com els individus actuen respecte dels altres i respecte d'ells mateixos. Alhora, també resulten reveladors per tal de comprendre problemàtiques de la nostra societat tant importants com la incertesa, el sentiment d'impotència o el consumisme.

---

<sup>227</sup> Segons Giddens el desenvolupament del *jo* depèn sempre del domini de les respostes apropiades als altres: Per tant, segons aquest autor un individu que hagi de ser "diferent" de tots els altres no tindria possibilitats de desenvolupar reflexament una identitat coherent del seu *jo*. (Giddens, Anthony. *Modernidad e identidad del yo*. Pàg. 254).

<sup>228</sup> Giddens, Anthony. *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Pàg. 254.

<sup>229</sup> Procés pel qual el projecte reflex del *jo* s'apropia de nombrosos esdeveniments i formes contextuais d'experiència mediada que li permeten traçar un rumb.

<sup>230</sup> Les opcions d'estil de vida que la modernitat posa a la nostra disposició ofereixen possibilitats d'apropriació, però generen també sentiments d'impotència.

<sup>231</sup> En circumstàncies en què ja no existeixen autoritats últimes, el projecte reflex del *jo* ha d'obrir-se camí entre l'entrega i la incertesa.

<sup>232</sup> La crònica del *jo* ha de construir-se en circumstàncies en què l'apropriació personal està sotmesa a influències tipificades que afecten al consum.

Podem esmentar altres teories interessants que tracten d'explicar la interacció individu / col·lectiu, com per exemple l'etiquetatge social<sup>233</sup> i el fet de com aquestes etiquetes, aplicades a grans col·lectius (minories, grups ètnics, nacions) actuen sobre el comportament dels individus concrets i sobre la seva pròpia identitat. Aquest procés seria un altre exemple de que l'alteritat és un element que està present en el nostre comportament. Recordarem que segons Max Weber la diferència entre acció i acció social, estaria en que aquesta última es refereix al comportament d'un altre respecte al qual s'orienta el seu desenvolupament, és a dir, en que té present altres agents.

Tanmateix, si bé és cert que les circumstàncies poden facilitar l'existència de grups, és l'individu qui té la decisió de formar part d'un grup. Segons Martínez Casanova *“la conciencia de la identidad, es el resultado no de meditaciones y reflexiones teóricas, sino más bien, en la mayoría de los casos, una aceptación de la pertenencia individual al grupo y de la distinción de este de los otros grupos existentes”*<sup>234</sup>. En definitiva es tracta d'una decisió personal, i probablement respon més a la voluntat que a motius racionals (en el sentit schopenhauerià del terme). De fet, les relacions individu/col·lectivitat sovint deixen entreveure incoherències pròpies de la vida dels subjectes. Pensem per exemple en l'individu que assistia a manifestacions d'ideologies polítiques oposades. No podem dir que això ens succeeixi a tots els individus, però en més o menys mesura tots amaguem incoherències en les nostres vides, les quals sovint ens resulten difícils d'admetre.

El sentiment de grup i les emocions col·lectives poden adquirir una gran força. Potser per això no ens dona la impressió de que les motivacions que porten a l'individu a donar tanta importància a la col·lectivitat siguin sempre racionals, o fins i tot conscients. És un cas similar al de *l'Altre generalitzat* de Mead, comentat anteriorment. Sobre aquesta qüestió, resulta molt interessant el següent comentari de l'Eduard Punset sobre les investigacions científiques portades a terme en aquest camp:

*“L'experiència històrica demostra que les emocions col·lectives poden ser irresistibles (...) A la llum de la història del segle XX, avui en dia pocs científics estan segurs que la suma de les emocions individuals sigui continguda i transformada per*

---

<sup>233</sup> Teoria introduïda per l'Escola de Chicago. Fonamentats en estudis sobre grups marginats i minoritaris a la gran ciutat, posen de manifest l'estigmatització.

<sup>234</sup> Martínez Casanova, Manuel. *Cultura popular e identidad: una reflexión*. Pàg. 49 – 58.

*l'emoció del grup, sinó que més aviat creuen tot el contrari. Poques reaccions solen mostrar tanta visceralitat i capacitat de contagi com les col·lectives. Tant la felicitat com la infelicitat, o altres emocions bàsiques com la ira, la por, la sorpresa o la repugnància, afloren en un grau més elevat en el seu caràcter primari quan són monopoli d'una secta, una tribu o una nació més que no pas quan ho són d'un individu abandonat a la seva sort. Lluny de neutralitzar-se, les emocions se sumen fins a donar un resultat diferent. Les emocions de grup semblen convertir-se en l'únic factor capaç de neutralitzar o substituir les emocions bàsiques dels individus. No hi ha cap cultura sense aquestes emocions. No són apreses, sinó que formen part de la configuració del cervell humà*"<sup>235</sup>.

Per tant, és molt possible que l'individu experimenti una sensació de poder quan experimenta emocions de grup, i que aquesta sensació produeixi un gaudi especial que explicaria l'observació de Punset sobre la gran força de les emocions de grup, fins i tot quan aparentment ens podrien semblar irracionals. Diem aparentment perquè és probable que l'explicació d'aquests actes estigui relacionada amb l'inconscient, però aquesta ja és una qüestió que s'aparta de la nostra investigació.

D'altra banda, la sensació de poder a què abans fèiem referència amb l'experimentació d'emocions de grup, podria tenir certa lògica si considerem que l'efecte d'aquestes emocions serà més fort en un marc col·lectiu que no pas en l'individual. Aquesta explicació estaria en sintonia amb els anteriors comentaris de Punset. Podem pensar per exemple en milers de seguidors d'un equip de futbol quan canten l'himne del seu equip<sup>236</sup>, o en una manifestació multitudinària, o en una revolta; és probable que la sensació de pertànyer a un col·lectiu produeixi plaer en l'individu només pel fet del propi potencial col·lectiu, per la força que els individus experimenten en aquell moment. Realment es tracta d'una força poderosa que pot arrossegar a molts individus, però que també pot arribar a crear falses identitats o falsos *jos*<sup>237</sup>. Així doncs, és possible portar vides rutinàries falses (com succeeix per exemple en el cas de l'adulteri), i també és possible la creació d'un "fals jo". Els individus poden sentir-se identificats amb un col·lectiu purament per interès. És a dir,

---

<sup>235</sup> Punset, Eduard. *El viatge a la felicitat. Les noves claus científiques*. Pàg. 74.

<sup>236</sup> Aquest fet ha estat analitzat per Ayats al seu article *El gest digne per cantar tots junts a una sola veu*.

<sup>237</sup> Segons Giddens tots els éssers humans en totes les cultures mantenen una divisió entre la seva identitat del jo i les actuacions efectuades en circumstàncies socials concretes. (Giddens, Anthony. *Modernidad e identidad del yo*. Pàg. 79).

emprant els termes de Harris, la seva posició o elecció en l'àmbit de la superestructura estaria fonamentada en interessos d'estructura i d'infraestructura.

Amb tot això volem destacar fins a quin punt estan vinculades la identitat individual i la identitat col·lectiva. Això ens porta novament a la qüestió plantejada amb anterioritat respecte de les motivacions que porten als individus a identificar-se amb un determinat col·lectiu i no amb un altre. Es tracta d'una decisió personal on l'individu haurà de ponderar diferents elements: interessos relacionats amb l'àmbit de l'estructura o de la infraestructura, aspectes morals basats en els seus fonaments culturals, o bé amb altres elements estètics... També tindrà una important influència el marc de les identitats primordials i transversals del medi on l'individu hagi nascut i crescut. En qualsevol cas, l'individu arribarà a una decisió argumentada per uns "motius" (justificats o no; reals o imaginaris). Aquestes decisions aniran configurant i construint la identitat de l'individu, aniran conformant una trajectòria del personatge que després caldrà explicar i encaixar en la crònica personal. Tot plegat ens fa pensar en Giddens<sup>238</sup> quan argumenta que els sentiments de la *identitat del jo* són alhora fermes i fràgils. Fràgils perquè la història del *jo* és una de les moltes possibles, i fermes perquè sovint es manté amb prou seguretat com per capejar tensions o canvis del medi social. Quan pensem, per exemple, en l'estil de vida dels dobles espies, ens adonem de la gran complexitat de la qüestió, i també de la fragilitat i fermesa a què Giddens fa referència.

Fins ara hem observat diferents elements que incideixen en les decisions dels individus per identificar-se amb un col·lectiu (o diversos col·lectius). Però encara manca reflexionar sobre un element de l'àmbit col·lectiu al qual sovint es fa referència: *La memòria col·lectiva*. Fins a quin punt es tracta d'un element important i decisiu, o senzillament és un element més? Per començar reproduïrem unes reflexions de Carretero, les quals considerem força interessants: "(...) *la memoria colectiva interpela a los grupos en tanto identidades protagónicas de la historia, como los auténticos sujetos – llámense pueblo, nación, ciudadanía, etc. – y asume su voz como parte de una misión. En este sentido suelen contraponerse (...) la historiografía y la memoria colectiva, en el sentido de que allí donde la primera exige distanciamiento, objetividad, reflexividad y multiperspectiva, la segunda contiene identificación, subjetividad, falta de autoconciencia y uniperspectiva, entre otras*

---

<sup>238</sup> Giddens, Anthony. *Modernidad e identidad del yo*. Pàg. 75.

*diferencias*”<sup>239</sup>. Això significa que la memòria col·lectiva està relacionada amb les emocions, però en certa manera també està relacionada amb altres elements tant importants per a la vida quotidiana dels individus com per exemple el llenguatge. Però com sabem, ni el llenguatge és totalment neutre, ni tampoc la història o la memòria són totalment objectives. De fet, la història també pot ser àmpliament manipulada.

Recordem, per exemple, la novel·la *1984* en la que George Orwell descriu un món imaginari on l'Estat, per diferents mètodes com la tortura i la pressió psicològica, aconsegueix controlar el pensament dels individus, i reduir la seva individualitat al no res. En la ficció d'Orwell, i sota el lema “*qui controla el passat, controla el futur: qui controla el present, controla el passat*”, aquest Estat imaginari arriba a canviar la història. Si ho pensem, això també significa alterar la memòria del passat en els individus, i per tant alterar la memòria col·lectiva i la seva influència en la identitat col·lectiva. I és que els actes futurs quedarien modificats després de canviar el record dels actes passats<sup>240</sup>. La novel·la d'Orwell és una ficció, però fins a quin punt els anomenats “*invents de la tradició*”<sup>241</sup> no són també intents similars per tal de modificar la memòria col·lectiva i la història?

Quin és l'eix principal de l'invent de la tradició? Bàsicament la repetició constant d'un punt de vista narratiu que puguem aplicar al passat. Es tracta d'un dels elements importants per l'establiment o la modificació de la memòria col·lectiva, amb la finalitat de donar credibilitat a aquesta modificació i d'oblidar així una memòria col·lectiva que pertany al passat. Segons Bhabha “*les narratives de reconstrucció històrica poden refusar aquests mites de transformació social: la memòria comunitària pot cercar els seus significats mitjançant una percepció de la causalitat compartida amb la psicoanàlisi, que negocia la recurrència de la imatge del passat i, alhora, manté oberta la qüestió del futur. La*

---

<sup>239</sup> Carretero, Mario. *Documentos de identidad. La construcción de la memoria histórica en un mundo global*. Pàg. 173.

<sup>240</sup> Canviant les dades de les hemeroteques, i amb una forta pressió exercida pels medis (televisió, premsa), Orwell imagina un estat anomenat Oceania, el qual controla completament l'opinió i la voluntat dels subjectes. En aquesta societat imaginària, la memòria col·lectiva es modifica contínuament, ja que la tasca del *Departament de la Veritat* (departament de l'estat que s'ocupa de modificar les dades, passades i presents, segons els interessos estatals) és molt eficaç. Un dels projectes més importants d'aquesta societat és el *Diccionari de Novaparla*, ja que degut a la forta influència del llenguatge en el pensament, la *novaparla* suposa una reducció del llenguatge amb la finalitat d'evitar el pensament lliure de les persones. Resulta interessant el fet de que els ideòlegs d'aquesta societat imaginària considerin de vital importància la modificació del llenguatge, ja que eliminant certes paraules creuen possible també eliminar certes idees encara existents en la memòria col·lectiva. Es tracta d'un enginyós recurs d'Orwel que tal vegada ens mostra la importància del llenguatge en la nostra estructura de pensament.

<sup>241</sup> Terme que dona títol al llibre d'Eric J. Hobsbawm, Eric i Terence Ranger.

*importància d'aquesta retroacció rau en la seva aptitud per reinscriure el passat, reactivar-lo, ressituar-lo, resignificar-lo (...) Ens possibilita enfrontar-nos amb aquesta difícil línia divisòria, l'experiència intersticial entre allò que considerem la imatge del passat i allò que està en realitat implicat en el transcórrer del temps i el pas del sentit*"<sup>242</sup>. I es que la manera d'explicar la història pot tenir una gran influència. Segons Carretero "*esto es todavía más crucial en la enseñanza específica de la Historia, cuyo objetivo principal ha sido desde el comienzo el de incluir a los niños en una identidad común y un relato del cual formarán parte, una vez que la escuela los haya terminado de preparar para ello (...) De modo que los usos públicos de la historia señalan los procesos conflictivos mediante los que se instituyen memorias colectivas hegemónicas, indisociables de "conciencias públicas", concepto que aunque hoy parece traslucir una carga de optimismo y positividad, para la mirada crítica no puede dejar de remitir al de "conciencia moral"*"<sup>243</sup>.

Per tant, l'enculturació en general i el paper de l'escola en particular tenen un pes específic fonamental en la construcció de les identitats col·lectives. I el "relat del qual formaran part", és la construcció de la identitat entesa des de la narrativitat i el discurs col·lectiu. Segons Farré Coma "*la comunicació i l'educació esdevenen projectes socioculturals pels quals els subjectes malden en la pràctica de la vida quotidiana. Ningú no pot educar-se sol, ni comunicar-se amb si mateix de forma exclusiva. Tant l'una com l'altra són essencials en la socialització i la construcció de les identitats*"<sup>244</sup>.

Com podem observar la memòria col·lectiva també juga el seu paper en la construcció de les identitats. Però encara ens queda reflexionar sobre altres elements no menys importants per a la construcció d'identitats, com per exemple la *identitat ètnica*. Anteriorment hem fet referència a aquest element, quan reflexionàvem sobre la identitat front a l'alteritat, i també quan comentàvem la situació dels grups ètnics en un medi urbà plural. És la identitat ètnica i nacional a la que es refereix Joan Prat<sup>245</sup> (ètnia amb territori propi = nació), i les tensions que aquesta genera en relació amb els territoris. Un exemple citat per Prat és el dels porto-riquenys a Nova York, però en podríem trobar molt més. Segons la

<sup>242</sup> Bhabha, A. Hall, Stuart. *El entre-medio de la cultura*. Capítol inclòs al llibre *Cuestiones de identidad cultural*, de Hall, Stuart; Du Gay, Paul. PÀG 105. Traduït al català de la versió en castellà.

<sup>243</sup> Carretero, Mario. *Documentos de identidad. La construcción de la memoria histórica en un mundo global*. Pàg. 178, 181.

<sup>244</sup> Farré Coma, Jordi. *Invitación a la teoría de la comunicación*. Pàg. 152.

<sup>245</sup> Prat i Carós, Joan, *Tradicionari. Enciclopèdia de la cultura popular de Catalunya*. Volum XII: Pàg. 155.

definició de Joan Josep Pujadas<sup>246</sup>, la identitat ètnica seria la forma específica d'identitat col·lectiva que es fonamenta en l'existència d'un paradigma explícit o implícit que tendeix a classificar determinats contrastos del tipus racial, socioeconòmic o cultural en forma d'etiquetes classificatòries, les quals tendeixen a diferències a uns agrupaments socials d'altres. Segons aquest autor, la identitat ètnica es fonamenta en l'acumulació d'una sèrie d'elements seleccionats dins d'una herència cultural, que serveixen per simbolitzar la distintivitat del grup<sup>247</sup>. Aquesta visió coincideix amb la idea de Barth<sup>248</sup>, per a qui la identitat ètnica té una naturalesa cultural (la definició de grup ètnic pressuposaria diferències culturals), però no entesa objectivament, sinó pels elements que els actors consideren significatius. Des d'altres perspectives<sup>249</sup>, existiria una sinonímia entre grup ètnic i grup cultural, però tanmateix cal admetre que el requisit d'exclusivitat que permet establir una relació d'equivalència entre identitat cultural i identitat ètnica resulta força més difícil de trobar en una societat més complexa, i per tant a major complexitat estructural, menor quantitat de correspondències entre una i altra identitat.

Segons aquestes consideracions, cal tenir present que la identitat ètnica pot venir donada per *contrastos de tipus racial*, però també per altres de tipus socioeconòmic o cultural. Com sabem, precisament el concepte mateix d'ètnia està més basat en l'arrel cultural que no pas en la racial<sup>250</sup>.

En aquest sentit, alguns autors<sup>251</sup> han destacat que una de les característiques de la societat actual és que les qüestions de cultura es converteixen amb rapidesa en qüestions d'identitat. Si la identitat cultural constitueix un compost supraorgànic, independent de l'individu, això significa que aquesta pot estudiar-se de manera separada; una festa o un sistema de parentesc tenen la seva pròpia identitat. La construcció de la identitat és d'alguna

---

<sup>246</sup> Pujadas, Joan Josep. *Etnicidad. Identidad cultural de los pueblos*. Pàg. 86.

<sup>247</sup> Pujadas, Joan J. *Etnicidad. Identidad cultural de los pueblos*. Pàg. 44.

<sup>248</sup> Fredrik Barth. *Los Grupos étnicos y sus fronteras: la organización social de las diferencias culturales*. Pàg. 11, 18, 27.

<sup>249</sup> Com per exemple la de l'Escola de Chicago.

<sup>250</sup> Entenem que el terme ètnia es refereix a un grup de persones que comparteixen trets comuns del tipus cultural, com ara la llengua, la religió, els costums, les institucions, i també trets del tipus físic o racial. Tanmateix, cada vegada s'insisteix més en les dimensions socials i culturals i menys en les connotacions racials, doncs actualment hom considera que gairebé no existeixen grups racials fixes, degut a que aquests canvien i s'interaccionen entre sí constantment. A més, donat que el terme raça ha estat usat com a instrument per fomentar la desigualtat social, no és massa aconsellable utilitzar-lo. En ocasions s'ha relacionat una cultura amb una raça, o un tipus de folklore amb una raça, la qual cosa no té massa sentit en un món globalitzat com l'actual on tenim moltes dificultats per trobar grups racials fixes.

<sup>251</sup> Rosaldo, Renato. *Cultura y verdad. La reconstrucción del análisis social*. Pàg. 19.



manera la construcció del sentit d'un mateix, i la cultura és l'element que ens aporta la significació, a l'hora que també és l'indret on les expressions musicals, artístiques, rituals i simbòliques tenen sentit. Quan parlem d'identitat cultural, ens estem ocupant del coneixement i de la definició específica de la conducta dels grups socials. Segons Esteva Fabregat<sup>252</sup> la identitat cultural presenta dos aspectes: El primer és el reconeixement funcional, on els elements culturals són formes que proporcionen contingut a la vida social i són l'instrument d'aquesta realització per part d'individus i de grups humans<sup>253</sup>. En el segon aspecte, segons Fabregat, l'encaix etnogràfic exclusiu de les formes culturals reconeixeria en la identitat cultural la seva corresponent identitat ètnica, la qual cosa faria possible que l'antropòleg pugui localitzar geogràficament l'activitat dels fenòmens culturals tot proporcionant-los una identitat ètnica (en aquest punt veiem com apareix la figura de la *diàspora*). Però aquesta correspondència entre la identitat cultural i la identitat ètnica és diferent de la sinonímia a què fa referència l'escola de Chicago. Esteva Fabregat<sup>254</sup> ens proposa una solució de caràcter pràctic, doncs segons aquest autor quan la identitat cultural pot considerar-se com estructuralment oberta, la millor manera d'identificar-la és a través de la noció d'identitat ètnica, i tot i que ambdues no són sempre homologables, quan coincideixen reflecteixen la màxima exclusivitat i permeten la millor definició etnogràfica.

Les funcions socials que desenvolupen les persones, i la forma com produeixen i viuen aquests estils, és el que proporciona sentit històric i consciència existencial a la identitat cultural. Segons Pujadas, aquestes són bones raons per pensar que les identitats culturals, en la mesura en que són expressions d'experiències socials concretes, desplacen el seu significat intel·lectual primer al significat de la seva funcionalitat històrica, i aquesta sempre la trobem socialitzada dins d'una identitat ètnica. Això significaria que la identitat cultural, per ser equivalent a identitat ètnica, necessitaria ser única, almenys en el procés productiu i d'ús. Però realment existeixen pocs casos pràctics en els que això pugui ser aplicat. Segons Epstein<sup>255</sup> quan diversos grups ètnics són competidors pels recursos econòmics, sembla que el grup acaba essent una variable independent i constant, i els interessos una variable dependent. Com a exemple citarem el següent text de Terence Ranger

---

<sup>252</sup> Esteva Fabregat, Claudi. *Antropología, folklore e identidad cultural*. Pàg. 30.

<sup>253</sup> Tant és així que segons Fabregat les formes culturals serien productes a la vegada materials, socials, psicològics i espirituals, els quals continguts en el pensament i en l'acció, constituïrien una infusió única ontològicament indivisible en la personalitat. (Esteva Fabregat, Claudi. *Antropología, folklore e identidad cultural*. Pàg. 30).

<sup>254</sup> Esteva Fabregat, Claudi. *Antropología, folklore e identidad cultural*. Pàg. 32.

<sup>255</sup> Epstein, A. L. *Ethos and Identity, Three Studies in Ethnicity*. Pàg. 94.

sobre l'Àfrica pre-colonial: “Gairebé tots els estudis sobre l'Àfrica pre-colonial del segle XIX han emfasitzat que, lluny d'haver-hi una única identitat tribal, la majoria dels africans canviaven sovint d'identitat, definint-se en un moment donat com a súbdits d'un cap determinat, en un altre moment com a membres d'algun culte, ara coma part d'un clan, ara com a iniciats d'algun gremi professional. Aquestes xarxes encavalcades d'associacions i d'intercanvis s'estenien en àrees molt àmplies. Les fronteres de l'administració tribal i les jerarquies d'autoritat dins de la tribu no es corresponien amb els horitzons conceptuals dels africans<sup>256</sup>.” Com veiem, això encaixa novament amb el nostre concepte de la identitat com un sistema mirall.

Fins aquí hem comprovat les problemàtiques existents per estudiar la correspondència entre la identitat cultural i la identitat ètnica. Però quin és l'àmbit on aquesta correspondència es porta a terme? Segons Esteva Fabregat<sup>257</sup> el món estètic és el més procliu a proporcionar-nos l'equiparació entre la identitat col·lectiva i la identitat ètnica. Aquesta equiparació pot donar-se en el món simbòlic, dins el qual el llenguatge juga un paper decisiu. Nogensmenys, la música també hi juga un paper simbòlic important. Pensem per exemple en la coneguda cançó de Camarón “*Soy Gitano*”, la qual ja no és una cançó qualsevol, sinó un himne de l'ètnia gitana amb un missatge identitari explícit. Són evidents les diferències entre una cançó que algú canta o escolta només pel gaudi, i una cançó amb un simbolisme concret, amb un missatge identitari. Són les diferències entre una cançó qualsevol i un himne. Tal vegada, els himnes nacionals, des de la seva aparició cap el segle XVI<sup>258</sup>, juguen un paper simbòlic. Això ho podem observar en l'actualitat, per exemple, a les Olimpíades, on els himnes han acabat per convertir-se en un aparador dels nacionalismes dels diferents estats. El mateix podríem dir de les banderes nacionals com a símbol plàstic dels Estats-Nació. Es tracta de símbols de diferenciació front a l'Alteritat, i per tant també de símbols d'unitat d'allò propi front a la figura de la *fragmentació*, doncs sovint la unitat nacional-estatal i el reforç d'algunes institucions són la finalitat d'aquesta simbologia nacional. Aquest èmfasi d'allò simbòlic basat en la “*identitat en front de*”, dirigit a un col·lectiu definit, és una mostra clara de l'existència d'una intencionalitat dissenyada amb anterioritat. Alhora, amb l'himne es produeix una apropiació de la ideologia per part dels individus. Així observem que quan una

<sup>256</sup> Ranger, Terence. Del ser article *L'invent de la tradició a l'Àfrica Colonial* al llibre *L'invent de la tradició*. Pàg. 230.

<sup>257</sup> Esteva Fabregat, Claudi. *Antropologia, folklore e identidad cultural*. Pàg. 28.

<sup>258</sup> Escrit a finals del segle XVI el *Het Wilhelmus* és l'himne nacional més antic del món (s'estima que la lletra de l'himne nacional japonès *Kimi Ga Yo* datada del segle IX seria la més antiga, però la música no fou composta fins el segle XIX).

cançó es converteix en himne, aquesta sovint adquireix connotacions identitàries. Els himnes són, per tant, un exemple del paper simbòlic de la música. Els exemples són força significatius: *La marselesa* esdevé el símbol de la República Francesa, i per tant símbol d'un dels moments en què es produeixen uns canvis socials importantíssims. Els estats africans adopten himnes en el moment en què cal crear o construir un nou estat, com a resposta contra un passat colonial, i alhora com a emulació de bona part de l'estructura social del mateix passat colonial. Els himnes també es canvien quan canvia el sistema; és habitual (tot i que no sempre succeeix) canviar l'himne quan es passa d'una monarquia a una democràcia, o a l'inrevés. És especialment en els moments de crisi i de construcció quan es recorre al paper simbòlic de la música, perquè és en aquest moment quan hi ha l'aparició d'una nova identitat, o la recuperació d'una identitat del passat. En qualsevol dels casos, s'assisteix a la creació d'una nova identitat, perquè la situació i el context són diferents.

És habitual en molts casos que es generin veritables programes de recuperació o de creació quan una identitat nacional està en crisi, i amb aquesta finalitat es poden fer ús de totes les eines a l'abast. Alguna de les més utilitzades i eficaces és la de convertir trets de la cultura expressiva, del llenguatge i d'altres trets diferencials, en símbols identitaris. Es tracta d'un procés que accentua les diferències, i ja hem vist que precisament la diferència és una de les figures que en bona part motiva i explica el funcionament de la identitat. I es que en definitiva aquestes diferències adquireixen la funció de signes. Diferències en l'estil musical, diferències en el llenguatge / idioma o en l'accent, diferències en la manera de vestir, en la manera de pentinar-se o de portar la barba, perquè com diu Max Weber habitualment la consciència de comunitat fomenta la imitació<sup>259</sup>.

En definitiva, la nostra intenció és constatar que els signes es poden convertir en símbols identitaris (religiosos, ètnics, culturals, etc.). I pel que fa a la força simbòlica de l'himne o del folklore, aquesta rau en que parlem de formes musicals. La música té una força especial, doncs té la capacitat de fer canviar ràpidament el comportament de les persones. Quan escoltem música, per exemple, difícilment podem restar impassibles, i aquesta ens fa

---

<sup>259</sup> “Per això l'antipatia ètnica es fixa en totes les diferències imaginables del pretès “decor” i les converteix en “convencions ètniques” (...) En estreta connexió amb l'ordre econòmic, tenim també altres com l'arranjament de la barba, del pentinat i d'altres coses per l'estil, que són captades pel procés de “convencionalització” i d'aquesta sort actuen els contrastos repel·lent “ètnicament”, perquè es consideren coma símbols d'homogeneïtat ètnica (...) La creença en la comunitat d'origen, en unió amb la semblança en els costums, afavoreix l'acollida de l'acció comunitària d'una part del grup ètnic per la resta, perquè la consciència de comunitat fomenta la imitació”. (Max Weber. *Economía y sociedad. Fundamentos racionales y sociológicos de la música*. Pàg. 321 – 322).

reaccionar. O ens agrada o no ens agrada; o la volem seguir escoltant o no. Però la reacció davant la música és gairebé inevitable. Probablement les imatges o les paraules difícilment aconseguen una reacció tant immediata, tant participativa de la gent. I el comportament és una de les coses més visuals i evidents. Quan algú canta un himne, d'alguna manera està participant en allò que l'himne significa simbòlicament, i en definitiva està dient que forma part d'un grup, d'un col·lectiu (des d'una tribu urbana a un partit polític o a una nació). Per això mateix, com ha observat Jacques Cheyronnaud<sup>260</sup>, els estats fomenten els himnes per qüestions simbòliques i nacionalistes. A finals del XIX i principis del segle XX els estats moderns començaren a adonar-se del gran potencial simbòlic de la música, i des d'aleshores la música nacionalista es feia no tant per l'ús intern, sinó per a ser admirada des de fora<sup>261</sup>. Els primers enregistraments en fonògraf i el creixent interès per la música popular començà a ser vist com una font per estimular el nacionalisme. Recordarem que aquest moviment iniciat a l'est d'Europa (Kodaly i Bartók a Hongria, Stravinsky a Rússia) s'estengué per tota Europa, i en concret a Catalunya els seus principals promotors foren Felip Pedrell i els seus deixebles (Albéniz, Granados, Malats, Falla...). Però per què un himne, en quin moment existeix la necessitat de cercar un himne? Com ja hem comentat amb anterioritat, la identitat nacional genera programes de recuperació quan està en crisi. Pensem, per exemple, en la França de Vichy i el seu intent de retorn a les tradicions i a la recuperació del folklore amb finalitats de recuperació nacional<sup>262</sup>. En situacions delicades, els estats fan ús de les seves eines: convertir aspectes de la cultura expressiva, del llenguatge i d'altres trets diferencials en símbols identitaris.

Potser per això podem observar diversos exemples on és evident l'esforç exercit per molts estats i nacions per rescatar la cultura popular de l'oblit. De fet, es tracta d'un procés que segueix actiu en els nostres dies, doncs sovint es considera que la cultura popular és un patrimoni que cal preservar. Per què sovint es considera que cal preservar-la? En opinió de Jaume Ayats: *“Avui la cultura popular és un patrimoni que cal preservar, precisament perquè és prescindible, doncs ja no està lligat a un ús social. A més, hi ha la necessitat de fer visible la identificació cada cop més forta de la gent amb el seu poble i el seu entorn*

---

<sup>260</sup> “Dans plusieurs pays de l'Est européen, les recherches de terrain ont été fortement stimulées par la participation directe des Etats. La quête nationaliste – doter la nation de références symboliques “authentiques” – amèneront l'exploitation du fonds traditionnel de la paysannerie”. (Cheyronnaud, Jacques. *Mémoires en recueils. Jalons pou une histoire des collectes musicales en terrain français*. Pàg. 52).

<sup>261</sup> Salazar, Adolfo. *La música orquestal en el siglo XX*. Pàg. 28.

<sup>262</sup> Cheyronnaud, Jacques. *Mémoires en recueils. Jalons pou une histoire des collectes musicales en terrain français*. Pàg. 58.

d'origen (potser precisament perquè avui tots estem més desarrelats, emigrem, etc.). Per exemple, després de la dictadura es va voler recuperar aquest patrimoni, per reforçar aquest sentiment d'identitat col·lectiva”<sup>263</sup>. Aquest “fer visible” és quelcom simbòlic que podem observar en la quotidianitat diària. Per exemple, amb la roba. Giddens<sup>264</sup> ho evidencia quan argumenta que si bé la roba té la funció d'abrigar-nos, sobretot és un instrument d'exhibició simbòlica per donar forma a la crònica de la identitat del jo. Alguns autors<sup>265</sup> han argumentat que aquest fet succeeix perquè el cos s'entén com una *performance*, com una construcció sempre oberta a la identitat material. És a dir, el subjecte construeix mitjançant el seu aspecte visible el seu ésser en el món. Així doncs, observem com la comunicació visual pot ser considerada un mitjà simbòlic molt potent, el qual no quedaria restringit únicament a la roba. Altres exemples els trobem amb els adhesius de caràcter identitari que moltes persones porten als cotxes, amb els tatuatges, o amb altres mitjans d'expressió corporals i estètics.

Seguint els plantejaments exposats per autors com Bajtin o Voloshinov, hem de tenir present que les expressions musicals, artístiques, rituals i simbòliques, emmarcades en l'àmbit de la cultura i de la significació que aquesta aporta, són portadores de continguts. Un text, una cançó, o un quadre, són en definitiva un discurs (tenen contingut i significat), i per tant són portadores d'una activitat ideològica i política. Aquest fet és analitzat amb diversos exemples musicals per Joan-Elies Adell al seu llibre *La música en la era digital*. Amb aquesta concepció de l'art entès com a portador de significat ideològic, entenem que si bé la música, la poesia, el cinema, la pintura o l'escultura produeixen gaudi, la seva funció va més enllà, doncs són portadores d'un discurs i d'un missatge. Les belles escultures egípcies tenien una funció més enllà de l'estètica<sup>266</sup>, la pintura surrealista tenia un missatge més enllà del plaer estètic, les pel·lícules aporten també una ideologia que va més enllà del mer entreteniment, i la música popular contemporània aporta també una ideologia que va més enllà de ser un senzill gaudi sonor. El plaer és una part important dels efectes de l'art, però

---

<sup>263</sup> Ayats, Jaume. *Tradicionari. Enciclopèdia de la cultura popular de Catalunya*. Pàg. 42.

<sup>264</sup> Giddens. *Modernidad e identidad del yo*. Pàg. 83, 84.

<sup>265</sup> Patricia Calefato a *Mass moda. Linguaggio e immaginario del corpo rivestito*. Meltemi Editore. Roma, 2007. Pàg. 39.

<sup>266</sup> Per als antics egipcis, el moment de la mort era quelcom natural en què es produïa la separació entre el cos i els elements espirituals (akh, ba, ka, ren i shut), els quals tot i dispersar-se pel cosmos conservaven la seva individualitat de manera íntegra. Aquests elements podien regenerar-se eternament a condició que la seva part corruptible (el cos) es preservés intacta. L'incompliment d'aquest requisit condemnava als principis espirituals incorruptibles a l'eterna recerca del seu suport físic. Per aquest motiu van desenvolupar la momificació fins a la perfecció, però per aquest procés van caldre almenys 1500 anys. Així doncs, l'estàtua prop del cadàver, suposava la garantia de que si el cos estava malmès i no era reconegut per l'esperit, aquest almenys podria reconèixer l'estàtua que estava situada prop del cos.

com podem observar aquest va acompanyat de la transmissió d'emocions i sentiments que fan de l'art un fluid portador de discursos amb significat. És evident que al receptor de l'obra d'art que no compregui el seu significat, li resultarà més difícil experimentar plaer si no ha entès el missatge implícit. Plaer i comprensió estan relacionats, i per fer possible la comprensió calen elements com la configuració cultural del subjecte, l'element històric<sup>267</sup>, i la memòria col·lectiva.

En aquest sentit cal tenir present l'argument de Grossberg<sup>268</sup> sobre el fet de que les circumstàncies en què ens trobem (on i quan hem nascut, el nostre entorn...), cal concebre-les separatament dels tòpics d'identitat cultural. De fet, la importància simbòlica de la cultura expressiva, de la seva ideologia i de la seva comprensió, avui està marcada pels canvis socials i estructurals d'una societat global. Nogensmenys la noció d'identitat cultural es defineix molt millor en societats estructuralment senzilles que en societats complexes, doncs l'estabilitat històrica dels elements culturals és més gran a les societats senzilles que no pas a les complexes<sup>269</sup>. Aquesta estabilitat facilita una major resistència a interessar-se pels canvis, i potser per això l'arrelament dels costums i les tradicions a les societats senzilles permet reproduir el sistema cultural amb assiduïtat, fins a proporcionar fermesa i permanència a les identitats individuals i de grup. Alhora, la manca d'aquesta estabilitat també explica que la identitat cultural sigui més difusa a les societats complexes que no pas a les societats senzilles.

Davant d'aquestes consideracions, hem de tenir present la complexitat de les societats en l'actualitat, on no parlem únicament de cultures, sinó també de subcultures<sup>270</sup>. Però com podem arribar a la conclusió de que certs individus pertanyen a una cultura o subcultura? Cal investigar què són, o encara millor, què o qui admeten ser. La llengua (o llengües) que parlen, la família a què pertanyen, el territori on habiten, la forma de subsistència que han

---

<sup>267</sup> Per a Gadamer la comprensió no és mai un comportament subjectiu respecte un objecte donat, sinó que pertany a la història efectual, és a dir, a l'ésser d'allò que es comprèn. (Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Pàg. 14.) L'obra mateixa és la que desenvolupa la seva plenitud de sentit al pas que es va transformant la seva comprensió. (Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Pàg. 452.) Des d'aquesta perspectiva hi hauria, doncs, un element històric en la comprensió.

<sup>268</sup> Grossberg, Lawrence. Al seu article *Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso?* Del llibre *Cuestiones de identidad cultural*. Pàg. 152, 177

<sup>269</sup> Esteve Fabregat, Claudi. *Antropología, folklore e identidad cultural*. Pàg. 31 – 32.

<sup>270</sup> A això es refereix Marvin Harris quan argumenta que “degut al fet de que moltes grans societats estan constituïdes per classes, grups ètnics, regions i altres subgrups significatius, sovint convé fer referència a les subcultures i estudiar-les. Així, per exemple, podem referir-nos a la subcultura dels negres nord-americans, la subcultura dels suburbis o la subcultura dels camperols al Brasil”. (Harris, Marvin. *Antropología cultural*. Pàg. 21).

adoptat, els símbols que utilitzen, la música o la dansa amb la qual s'expressen, són aspectes que ens aporten informació cultural dels individus i dels seus paràmetres. De fet, la majoria d'aquests paràmetres són els que en Joan Prat<sup>271</sup> ha qualificat d'identitats primordials i identitats transversals. L'altra qüestió és la influència de la figura de la *diferència*, ja que segons hem argumentat amb anterioritat la resposta del subjecte canviarà depenent de qui li faci la pregunta. En termes d'identitat cultural, existeixen analogies molt marcades en diversos aspectes de la vida social quotidiana, com ara els sistemes matrimonials, l'educació formal, les institucions religioses... En aquest cas, tal i com podem observar amb facilitat a les societats complexes, cal pensar la identitat cultural en forma d'expressions parcials, centrada en actes demostrats de voluntat diferencial, generalment polítics i lingüístics. Quan pensem en les activitats econòmiques, en les condicions de classe i en les ideologies polítiques i sindicals de masses, la conducta social és molt semblant i fins i tot intercanviable. Precisament per això esdevé l'afirmació d'allò propi i la consegüent demostració en els comportaments. Així doncs és necessari investigar quines són les màscares que empren els individus, per què utilitzen aquestes i no unes altres, i finalment què hi ha darrera d'aquestes màscares. Aquestes són algunes de les qüestions que tractarem de respondre en futurs apartats, prenent com a camp d'estudi l'expressió musical, i en concret el *flamenc*.

La identitat cultural canvia i es transforma, es construeix i es destrueix. Prenent com a referència la idea central d'Erikson a *Juventud, identidad y crisis*, cada generació intentaria desestructurar elements culturals de l'anterior, i probablement aquesta és una de les maneres com funciona un procés evolutiu cultural, el qual també pot ser observat en la cultura expressiva. Esteva Fabregat explica aquest procés de la següent manera:

*“Este es el caso en las sociedades de nuestro tiempo, donde es conocido, asimismo, que las emigraciones y el desarrollo económico acelerado han trasvasado de unas sociedades a otras millones de individuos, con sus familias, unos, y grupos étnicos, otros, en muchos casos con desarraigos que han supuesto pérdidas de identidad cultural y adquisición de otros signos y nociones semánticas que los identifican con nuevos ideales, con otras metas de finalidad, con recursos diferentes a los anteriores, y hasta con sentidos de realización de la personalidad contrarios a los que formaban su carácter social anterior. Los individuos más jóvenes son rápidamente afectados por los cambios mecánicos y*

---

<sup>271</sup> Prat, Joan. *Tradicioniari* (Volum X). Pàg. 155. Prat distingeix entre identitats primordials (identitat familiar, local i ètnica/nacional) i identitats transversals (identitat de gènere, generacional i de classe/professional).

*materiales, en el sentido de que transforman fácilmente sus adaptaciones anteriores y se desgajan de partes relativamente incómodas de la cultura de sus antecesores. Como grupo se convierten en dificultad importante en lo que concierne a la reproducción de la identidad cultural transmitida por sus padres y antepasados”<sup>272</sup>.*

---

<sup>272</sup> Esteva Fabregat, Claudi. *Antropología, folklore e identidad cultural*. Pàg. 24.



## **2. IDENTITAT I EXPRESSIÓ MUSICAL**

### **2.1. Cultura expressiva**

Amb anterioritat hem comentat la força que les emocions col·lectives tenen en els individus, i també hem observat que la cultura expressiva és un element que trobem profundament relacionat amb la identitat col·lectiva. Això és possible perquè és en l'àmbit de la identitat col·lectiva on la *cultura expressiva* té sentit (i en especial la música), i també perquè en definitiva l'art sempre té un destinatari (fins i tot quan es tracta d'un destinatari imaginat). Però al mateix temps, la cultura expressiva també pot ser un producte de la nostra individualitat en el marc d'uns signes susceptibles de ser compresos pels altres. L'art, per tant, és una via per obrir-nos als altres, i una manera de trobar sentit a la nostra existència.

Però què és la *cultura expressiva*? Segons Elías Zamora Acosta<sup>273</sup> la *cultura expressiva* és una manera de materialitzar les interpretacions ideològiques, una forma de manifestació de les formes de veure i d'interpretar el món de les societats humanes. És per tant comprensible que, com argumenten Voloshinov i Bajtin, la cultura expressiva contingui ideologia. Alhora, la cultura expressiva és un dels trets de la superestructura ideològica i les seves manifestacions materials: les arts i tot l'univers de les formes, les idees i els valors associats amb aquestes. Segons Elías Zamora la *cultura expressiva* constitueix com una *memòria* del sistema total: Sabem allò que som i el que ens correspon fer en cada moment. Expliquem el present i mirem cap el futur amb instruments que són del passat. És a dir, la cultura expressiva ens ajuda a trobar i recordar les nostres arrels, i a situar-nos de cara al futur. Aquí rau la seva importància.

De fet, aquesta explicació té molt a veure amb el sentit originari del mot *expressió*<sup>274</sup>. L'expressió seria en definitiva la propietat que posseeix una obra d'art per suscitar emocions i sentiments. L'expressió té una funció alliberadora, i els productes expressius, com veurem, estan relacionats amb una suposada funció catàrtica i terapèutica de l'art en tant que són un testimoni d'allò que escapa a la nostra reflexió. En un àmbit més psicològic, l'expressió suposa alhora una via de comunicació i un retorn a la pròpia autenticitat. És a dir, tot acte expressiu es basa en un moviment del món exterior cap a la persona (impressió) i de la

---

<sup>273</sup> Zamora Acosta, Elías. *La Función de la Cultura en el Desarrollo Local*. Córdoba. Diputación provincial de Córdoba, 1994. Pàg. 14.

<sup>274</sup> “*Eprimere*”; moviment des de l'interior cap a l'exterior, o pressió cap enfora.

persona cap el món exterior (expressió). Només podem expressar-nos si inicialment ens hem deixat impressionar per allò que hi ha al voltant, i per tant, si som sensibles i receptors d'allò que hi ha a fora.

Els productes de l'expressió poden ser formes artístiques o manifestacions que són testimoni d'un ideal d'estil propi d'un individu, d'una cultura o d'una època. Existeixen diverses formes bàsiques de l'expressió o multilinguatsges: lingüística oral, escrita, numèrica, plàstica, rítmica-musical, corporal... A partir d'aquí, l'expressió audiovisual o la dramàtica, per exemple, integrarien varies d'aquestes formes en una síntesi de diferents possibilitats.

Donat que els elements de la cultura expressiva poden ser elements característics descriptius de la identitat d'un poble, d'un col·lectiu o comunitat, però també de l'individu, cal reflexionar sobre la possibilitat de que la música i altres aspectes de la cultura expressiva puguin ser considerats com un element fonamental de la identitat. És a dir, no podem menystenir la possibilitat de que per a alguns individus la música sigui un fonament d'identitat primordial. I creiem que en aquest àmbit podem realitzar una investigació de la cultura expressiva força interessant. Tanmateix, per tal de comprendre i d'interpretar millor les identitats, cal cercar elements d'estudi que ens proporcionin una descripció de la identitat. És per això que en aquest treball provarem de cercar aquests elements descriptius de les identitats en la cultura expressiva, i més concretament en la música i l'àmbit estètic anomenat *flamenc*, amb la finalitat d'interpretar aquests elements i comprovar si és possible o no fonamentar la identitat en l'expressió musical.

La qüestió que aquí tractem és relativament recent. De fet, ja hem observat com la problemàtica sobre la identitat apareix amb la modernitat. Com sabem, antigament no existia un excessiu interès per la història de l'art o per la història de la música. Si bé hi havia interès per la història de la literatura, l'atracció pels artistes no començà fins els segle XV<sup>275</sup> i XVI<sup>276</sup>. Pel que fa a la història de la música, aquesta no apareix fins el segle XVIII<sup>277</sup>. Tot

---

<sup>275</sup> Moment en què l'escultor Lorenzo Ghiberti va fer un esbós literari de la història de l'art als seus *Comentaris autobiogràfics*.

<sup>276</sup> L'any 1550 Vasari publicà *Vides d'artistes*. La segona edició d'aquesta obra, al 1568, ens mostra un creixent interès per l'art o la història de l'art, i no tant per una descripció de la vida de l'artista.

<sup>277</sup> Podem trobar algunes referències anteriors, com Vincenzo Galilei al 1581 (pare del científic) o Girolamo Mei al 1602, però únicament amb la intenció d'opinar sobre diferents estils. El 1715 la família Bonnet-Bourdelot va publicar l'estudi *Histoire de la musique*.

plegat ens porta a pensar que fins fa relativament poc l'expressió musical o artística no era un aspecte interessant per a la investigació i el coneixement de la realitat cultural i social.

Però el Romanticisme va donar una especial importància a l'art. Probablement es tractava d'un moviment especialment sensible i receptiu de les qualitats hipnòtiques de l'art, però darrera d'això hi havia un simbolisme amb unes motivacions ideològiques. Segons Argullol<sup>278</sup> els romàntics volien restablir l'harmonia entre poesia i ciència, perquè pensaven que així podrien rescatar el *jo* de l'angoixa de la raó. Els romàntics estaven especialment interessats en cercar les arrels, en cercar els seus orígens (potser motivats per la qüestió sobre la identitat), i fins i tot en idealitzar-los (i de vegades inventar-los<sup>279</sup>) en un marc en el qual es poguessin correspondre amb els ideals romàntics: Autenticitat, tradició, àmbit i orígens populars, nació... I així va aparèixer el concepte de *folklore*.

El *Folklore*, segons la definició de Claudi Esteva Fabregat<sup>280</sup>, és el conjunt de formes de cultura conservades com a creences i costums, i així mateix practicades en funció de tradicions populars assumides per una població, poble, comunitat, nació o estat. Tot i que el folklore intervé tant en la vessant col·lectiva de l'individu com en la vessant individual, sembla més apropiat cercar les significacions dels actes folklòrics dins dels termes d'una activitat col·lectiva. Segons Esteva Fabregat, el folklore representa un aspecte de l'experiència cultural d'una comunitat ètnica, i en l'Antropologia Cultural el folklore ha estat tradicionalment relacionat amb l'estudi dels costums del passat.

L'estudi del folklore s'emmarca doncs en la cultura tradicional, en allò que aquesta té d'expressió popular, i que en forma de tradicions es transmet i es manté d'una generació a una altra. El concepte de folklore apareix generalment a finals del segle XVIII i principis del XIX com a fenomen típicament urbà (fet que observarem al llarg del treball) però que es caracteritza per la funcionalitat que exerceix en les classes populars. El fet de ser un coneixement de caràcter anònim i de ser considerat com un sinònim d'allò rústic, fa que el folklore s'orienti a quelcom anterior a l'estructura social contemporània, quedant immers en una àuria que ens evoca a èpoques passades. Aquesta és precisament una de les seves característiques, i és habitual que el folklore acostumi a anar relacionat amb mites i

---

<sup>278</sup> Argullol, Rafael. *El Héroe y el Único*. Pàg. 35.

<sup>279</sup> Al llibre *L'invent de la tradició* de Hobsbawn, Eric J. & Ranger, Terence hi apareixen diversos exemples.

<sup>280</sup> Esteva Fabregat, Claudi. *El Folklore en el contexto de la Antropología Cultural*. Pàg. 131.

llegendes, les quals d'altra banda poden exercir una funció d'enculturació (però també de reinterpretació o invenció). Així doncs, dins l'àmbit de la cultura popular existeix la tendència a pensar que tota activitat estètica localitzada ètnicament i amb continuïtat oral, queda inclosa en el folklore.

Motivats per l'interès que des del segle XVIII ha suscitat la cultura popular, ens hem dirigit a formes musicals considerades com a folklòriques per tal d'incloure-les dins el nostre camp d'investigació. Com ja hem dit ens centrarem com a camp d'investigació en el *flamenc*, però també farem algunes referències al jazz, ja que ho creiem interessant per dos motius: Primer per poder comparar dues formes musicals que apareixen en un mateix moment cronològic i que tenen moltes similituds, i després perquè en els darrers anys han estat en contacte. Tant el *flamenc* com el jazz apareixen a finals del segle XVIII, en un paral·lelisme cronològic sorprenent, coincidint amb l'època en què Adelung i Herder incorporen el mot "*cultura popular*" (*Kultur des Volkes*). L'àmbit cultural i geogràfic d'ambdues formes musicals són clarament diferents, però també segueixen un sorprenent paral·lelisme en la seva trajectòria sociocultural. Aquestes coincidències són una mostra de que en un moment històric es van donar les circumstàncies adequades per l'aparició de la cultura popular i del folklore, les quals posteriorment van experimentar una ràpida i àmplia difusió. Alhora, això també significa que aquestes formes exerceixen una funció en la cultura, i que potser la societat contemporània les necessita. Quina és aquesta funció? El folklore és una reproducció cultural del *jo* i del *nosaltres*, la qual afirma la identitat dels subjectes. Els costums i els actes tenen sempre una significació simbòlica i expressiva que ajuden als individus a trobar un sentit a les coses que fan. El folklore és també una aproximació a l'estil d'una cultura, i això pot significar per a l'individu la satisfacció del seu *jo*. Probablement estem parlant d'una experiència similar a la catarsi, una mena d'alliberament respecte del present sense perdre'l de vista, un reconèixer-se en els orígens.

Hom detecta en el folklore un sentiment nostàlgic del passat; de costums, d'oficis, creences i altres aspectes que la societat de finals del XVIII i principis del XIX comença a deixar enrere. Com sabem, molts dels diversos *modus vivendi* habituals fins aquell moment en la vida rural van desaparèixer degut al ràpid creixement de la vida urbana, i també degut a l'emigració del món rural al món urbà que continuarà durant el segle XX. Aquests canvis quotidians van portar a que molts es qüestionessin si el camí del progrés era l'adequat, i la progressiva desaparició d'algunes formes de vida portà a qüestionar la continuïtat d'alguns

costums i creences. En aquest sentit, recordarem que la industrialització suposà un important canvi en l'estructura econòmica del que fins llavors havia estat una part important de la base social, la qual cosa afectà a la forma de viure i de veure el món dels individus. En l'àmbit polític i històric, per exemple, no podem comprendre les guerres carlines sense tenir present el xoc que va suposar durant el segle XIX (i que va continuar la primera meitat del XX), el fet de passar d'una societat bàsicament rural a una societat bàsicament urbana, i per tant la transformació d'una societat basada en costums fonamentats en el món rural, en una societat basada en costums que es desenvolupen en el món urbà. Així, els costums i el funcionament d'una família pairal basada en una economia rural (amb mecanismes creats amb finalitats econòmiques i organitzatives com per exemple la figura de l'hereu) difícilment podien continuar en una societat que es transformava ràpidament degut a altres fenòmens com la industrialització o el món urbà. Per aquests motius, el moviment carlista aglutinà diferents classes socials (les més relacionades amb el món rural, principalment la noblesa i els camperols) i va refugiar-se en una peculiar interpretació del concepte de tradició (tradicionalisme) per intentar aturar uns canvis socials que ja es començaven a intuir com a indefugibles.

Per què fem referència a aquestes circumstàncies històriques ? Perquè aquest és el context en el qual esdevé el folklore, esdevenint una prolongació del món camperol cap a les societats urbanes, i basant-se en tradicions del món rural i també en tradicions anònimes de les ciutats. A les ciutats, els executants del folklore consideren que la seva producció és un patrimoni cultural assumit com a tradició i com a identitat, quelcom que també comportà l'aparició de noves formes de folklore en les societats urbanes. Com a conseqüència d'això el camperol adapta el seu folklore tradicional a les demandes de la ideologia urbana, fet que s'observa més clarament en el moment en què hi intervenen recursos econòmics no tradicionals, com ara el turisme. Dins l'àmbit de la cultura expressiva, i mitjançant un procés similar, danses i cants amb una funció originària més o menys concreta en el món rural, passen a tenir una funció molt diferent en el món urbà. L'estil *flamenc* anomenat “*Garrotín*”, per exemple, remunta el seu origen a la reunió de gent per “*garrotiar*”, és a dir, per donar cops al blat de l'era per tal de que es desgrani, mot que provindria del vocable popular asturià “*garrotiada*”<sup>281</sup> (ens trobaríem en una situació similar si investiguem altres estils *flamencs* com les “*carceleras*”, les “*playeras*” o les “*mineras*”...). En un àmbit predominantment urbà

---

<sup>281</sup> Manuel Ríos Ruiz. *El Gran Libro del Flamenco*, I. Pàg. 269.

com l'actual, o fins i tot en un àmbit rural on les tasques del camp es desenvolupen d'una altra forma, aquests cants ja no poden seguir conservant la seva funció originària. Aquesta tendència ha estat habitual a moltes cultures, des de Romania<sup>282</sup> fins a Gal·les<sup>283</sup>, i a molts altres indrets. Com a reacció davant la desaparició d'aquests costums i tradicions, els folkloristes van voler conservar aquestes velles melodies, com si es tractés d'una arqueologia cultural. Però, és clar, en deixar de tenir la seva funció originària, o en transformar-se en un ambient urbà, es van modificar. És a dir, la conseqüència inevitable fou en molts casos que el folklore tradicional rural s'acabà descontextualitzant i adaptant a la ideologia urbana.

Però en l'actualitat ens trobem amb que això succeeix fins i tot quan aquest folklore no surt del seu àmbit rural (com succeeix per exemple amb la dansa guerrera de la Todolella<sup>284</sup>). Els canvis en l'estil de vida han propiciat que aquest folklore experimenti modificacions, ja que els qui el practiquen sovint ja no ho fan amb l'ús originari, i per tant aquesta dansa ja no respon a unes necessitats del seu estil de vida. En el cas concret de la dansa guerrera de la Todolella, molts dels seus participants viuen la major part de l'any a la ciutat i quan són al poble l'aprenen amb una clara motivació folklòrica. Així doncs, pot resultar més interessant per a una investigació com la nostra estudiar el folklore des d'una perspectiva funcional, doncs allò important no és tant el contingut d'un text musical o d'una dansa, com la seva finalitat o funció, la qual habitualment respon més una visió holística del món que a una visió fragmentada.

Però hi ha una motivació de fons sobre la que també cal reflexionar. Si una cançó folklòrica tenia una funció en l'àmbit rural, i avui aquesta funció originària és diferent en un àmbit urbà, com és que segueix existint en aquest nou àmbit? Per què en ocasions concretes

<sup>282</sup> Així ho explica el mateix Béla Bartók: "*Ja varem veure que aquests cants es troben lligats originalment a ocasions de treball. En veritat, no tenim cap prova directa d'aquest fet, però igualment és possible seguir-ho sostenint, sobre la base de les analogies que ens ofereix la música camperola romanesa. Llavors, eren cants de treball no tant sols perquè les seves paraules i els seus ritmes estiguessin lligats a un determinat tipus de tasca, sinó en quant se'ls cantava a cor amb ocasió de certs treballs col·lectius, molt freqüents en un temps: trilla del blat, preparació de plomes, filats d'hivern, treballs agrícoles d'estiu...*" (Bartók, Béla. *Escritos sobre música popular*. Pàg. 108. Traduït al català de l'edició en castellà).

<sup>283</sup> Segons Morgan, citant a un corresponal de l'Ashmolean d'Oxford, "*a gairebé tot Gal·les, la música antiga havia estat associada als ritus i rituals de la vida tradicional i quan aquests ritus i rituals desaparegueren, la música també desaparegué. A finals del segle XVII, un dels corresponals d'Edward Lhuyd escriví a l'Ashmolean d'Oxford per descriure la vida antiga a Llandrillo, un poble remot a prop de Bala: El vell violinista Dayfydd Rowland solia anar cada diumenge de Pasqua a la tarda al cim de Craig Dhinan amb els joves de la parròquia per repartir-se els bous blancs. Després tocava la melodia anomenada Ychen Bannog i totes les altres velles melodies, que moriren amb ell*" (Morgan, Prys. *From a death to a view: La caça del passat Gal·lès en el període romàntic*. Extret del llibre *L'invent de la tradició*. Pàg. 57).

<sup>284</sup> Pelinsky, Ramón. *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*.

algunes persones es vesteixen amb vestits tradicionals i folklòrics ? El fet de que la funció hagi canviat no significa que en l'actualitat no existeixi una funció, tot i que diferent i adaptada a altres necessitats. Per començar, pensem que el simbolisme és un element que hi té molt a veure, doncs en el reconeixement del material simbòlic els individus es poden sentir identificats com a pertanyents a un col·lectiu. I això ens porta a detectar una clara motivació identitària darrera els actes d'aquest tipus. Aquest argument explica doncs que el folklore té la capacitat d'incorporar una ideologia que pot ser explicada en clau identitària.

Realitzant totes aquestes consideracions al voltant del folklore ens hem referit en diverses ocasions al concepte *tradicció*<sup>285</sup>. És freqüent el fet d'adoptar una actitud de respecte davant la tradició, amb posicionaments que es poden considerar com a formes de tradicionalisme<sup>286</sup>:

1. Senzillament perquè la tradició és la tradició i no es discuteix la seva autoritat.
2. Perquè la tradició es compon d'un conjunt de normes i creences que han persistit fins avui, i que per tant han tingut una utilitat en la societat.
3. Perquè la tradició incorpora les experiències i decisions dels avantpassats, els quals són identificats com a "ancians" i per això mateix són savis i prudents.

La tradició, revaloritzada pels romàntics com un sentiment de nostàlgia del passat expressat com a recreació artística, ha estat entesa per alguns autors en un sentit globalista de la societat i de la història, amb una concepció relacionada amb el que posteriorment s'ha anomenat historicisme. Però a més d'aquesta concepció ideològica trobem una vessant cultural de la tradició, i sovint allò que acostuma a ser definit com a cultura tradicional no és gaire diferent de la constitució del subjecte cultural popular. Tanmateix, des del plantejament marxista de Gramsci, i establint els models específics de cultura en funció de criteris de classe, la cultura popular seria la producció cultural de les classes situades principalment per sota de les classes mitjanes. Així doncs, la producció cultural de les classes més baixes pot ser valorada en tant que cultura del poble (riquesa cultural). Però hem de tenir present que

---

<sup>285</sup> Segons el diccionari de Filosofia de Ferrater Mora, "*una tradició és un conjunt de normes, creences, etc. Sovint incorporades en institucions. Quan les normes, creences, i institucions (en cas de que existeixin) es prenen en un sentit general i global, es parla de la tradició*".

<sup>286</sup> Tot i que aquest mot s'acostuma a utilitzar més concretament per tendències filosòfiques, polítiques i religioses del segle XIX, habitualment s'entén per tradicionalisme l'actitud per fer possible la continuïtat d'una cultura.

aquesta producció cultural popular també pot ser entesa com a quelcom superficial i poc elaborat. Hem d'admetre l'existència d'una concepció negativa del folklore, la qual estaria relacionada amb la concepció superficial d'allò folklòric. Ens referim al folklore entès com a fenomen alegre i grotesc, protagonitzat per les classes més baixes i populars (aquí els termes classes baixes i populars en sentit negatiu), el qual es caracteritzaria per la seva superficialitat. Recordarem que alguns destacats membres de la Generació del 98, per exemple, van criticar el folklore precisament des d'aquesta visió negativa d'allò popular, projectant una visió d'aquest relacionada amb l'elevat índex d'analfabetisme existent en aquells anys. Aquest corrent intel·lectual<sup>287</sup> va emprar expressions com “*quincalla meridional*” o “*Espanya de pandereta*”, amb una clara finalitat de menyspreu cap a tot allò que es considerés folklòric. Per a la Generació del 98, en comptes d'agafar el tren del progrés, Espanya semblava massa ocupada en cantar i ballar fandangos, i aquest era un argument que identificava l'endarreriment social, polític i econòmic existent amb unes tradicions culturals populars que s'havien de superar. I en aquells anys, també a Catalunya podem observar com la dualitat tradició/progrés ocupava bona part de les tendències culturals (Modernisme i Noucentisme), econòmiques i polítiques. En resum, recordarem que a l'Espanya de finals del XIX el món rural era sinònim de passat, i la creixent industrialització i la vida urbana eren sinònim de progrés.

En aquest context que hem descrit ràpidament, constatem com el folklore que tant havien admirat i respectat els romàntics, a les portes del segle XX era considerat com una mirada enrere i com un recurs expressiu superficial. També en els nostres dies, quan el folklore queda associat a l'àmbit turístic, adquireix unes connotacions negatives i superficials, i si ho analitzem amb més profunditat veurem que això respon a unes circumstàncies concretes. Abans comentàvem que el moment en què la cultura popular passa del món rural a ser representada o expressada en el món urbà, és quan parlem de folklore. Com ja sabem, la conseqüència d'aquest canvi d'entorn és que quan el folklore agafa elements rurals i els porta a terme en el món urbà, la funció que aquells elements tenien en el món rural no pot ser la mateixa en el món urbà. El cas del “*Garrotín*”, citat anteriorment, és un clar exemple. Si a la ciutat aquella dansa és la representació del passat, al món rural, la mateixa dansa és un patró cultural d'integració. D'aquesta manera el folklore pot exercir una

---

<sup>287</sup> Corrent que anhelava el progrés observable en altres països europeus, i que tant necessitava l'Espanya de finals del XIX donada la delicada situació econòmica i política en què va quedar el país després de la pèrdua de les colònies americanes.



funció de representació del passat per a les classes populars. Aquest canvi de funció pot portar a l'observador a pensar que el folklore sigui quelcom superficial, com per exemple un mer entreteniment festiu. Però podem considerar el folklore com a quelcom superficial? Això depèn en bona mesura de l'ús que els individus en facin. Possiblement aquest pot ser utilitzat pels subjectes com a quelcom superficial, però el folklore també podria ser un element constitutiu i un referent identitari per als individus. Si entenem la seva funció com una reproducció cultural del *jo* i del *nosaltres*, en definitiva el folklore estaria afirmant la identitat dels subjectes. I aquest podria ser un recurs, per exemple, per satisfer el seu *jo*.

Si bé podem trobar diverses concepcions negatives i positives sobre el folklore, també cal tenir present que el folklore posa de manifest un procés d'interacció i conflicte entre grups dominants i grups subordinats. És a dir, l'existència del folklore suposa també l'existència d'una alteritat en l'hegemonia social. Les minories ètniques, després de la seva migració, acostumen a refusar l'assimilació com a procés d'adaptació, i tracten de mantenir la seva identitat dins un marc plural. Si a això hi afegim la possibilitat d'un refús en termes de burla cap a determinades formes del bagatge cultural dels immigrants, això encara reforçarà més la consciència de la seva diferenciació ètnico-cultural, i en alguns casos reforçarà la seva identitat ètnica. Pensem per exemple, en els aldarulls ocorreguts a França durant el 2005 i en la massiva crema de cotxes per part de descendents d'immigrants de tercera o quarta generació, els quals tot i haver nascut com a ciutadans francesos no se senten assimilats ni representats en el seu propi país. Fins i tot si argumentem l'element religiós com a fons de la qüestió, ens trobarem amb que aquesta religió té unes connotacions inequívocament identitàries.

Ja hem vist amb anterioritat com una dansa o una cançó (que no són més que singularitats) poden significar molt més que unes notes musicals o una forma d'expressió per a alguns individus. Aquestes poden tenir un significat de símbol i de memòria col·lectiva per al subjecte. Aquestes poden representar l'element simbòlic de l'origen familiar en el cas dels immigrants i els descendents d'immigrants, i també poden fer la funció d'estendard que recorda la necessitat de conservar un patrimoni de tradicions i costums que corren el perill de ser oblidades amb el temps i amb l'assimilació a l'indret d'acollida... No és estrany pensar que l'execució d'una música o d'una dansa tradicional pot reforçar en alguns casos els llaços identitaris de la gent amb la seva terra, amb la seva comunitat, entre les seves generacions i

amb els seus avantpassats. Si pensem novament en l'exemple dels himnes<sup>288</sup>, en com aquests són cantats per una multitud en alguns camps de futbol, comprovem que no es tracta d'una cançó qualsevol, sinó que aquesta exerceix també una funció de reconeixement i de compromís. En aquest cas els individus, a través de la música, es senten identificats amb aquella col·lectivitat i experimenten un sentiment de pertinença al grup, al *seu* equip, tot exercint una funció de cohesió i d'emoció en la identitat del col·lectiu.

En aquest mateix sentit, tal i com ja havíem comentat anteriorment, el folklore significa la singularitat front la universalitat creixent, la solidaritat del grup front la cultura dels subjectes. En certs moments la música pot exercir una funció simbòlica, tot afirmant l'existència i el destí com a grup. En aquest sentit, una música en concret pot exercir una funció de reforç de la identitat, però encara ens cal investigar si aquesta també pot exercir una funció de construcció de la identitat.

La identitat no és intel·ligible fora d'un món social, i en el món social no opera únicament la cultura expressiva, sinó també altres aspectes econòmics, reproductius, etc. Ara bé, la cultura expressiva té un avantatge per a l'investigador, i és que moltes vegades aquesta perdura en el temps més que no pas l'estructura econòmica o la familiar. No volem dir que es conservi d'una manera íntegra, doncs es transforma, però sovint perdura i es transmet de generació en generació. Els indis americans, per exemple, ja no viuen organitzats en el sistema originari de la seva ètnia (caçadors), però encara avui alguns d'ells es reuneixen per tal d'executar danses ancestrals relacionades amb la seva antiga forma de vida, i malgrat practicar-les com un aspecte folklòric, les segueixen dansant. El folklore engloba continguts artístics, narratius, cerimonials, gastronòmics, mèdics, de jocs, de religió... I com sabem, tots aquests aspectes, continguts també en la cultura expressiva, ens poden aportar una informació de gran utilitat per tal de comprendre què hi ha darrera de totes aquestes manifestacions. En cada detall folklòric, des de la roba fins a les cadències harmòniques, hi podem trobar uns codis per comprendre el funcionament d'una cultura.

En aquest sentit, els contes i les llegendes són també un element de la cultura expressiva de gran importància, els quals podríem ubicar en el mateix àmbit que els mites.

---

<sup>288</sup> Els quals han estat objecte de la investigació de Jaume Ayats al seu article *El gest digne per cantar tots junts a una sola veu*.

Els mites exerceixen, amb la seva funció d'enculturació i sovint mitjançant la cultura expressiva, ajuden a que els individus joves aprenguin la cultura del poble o comunitat a la qual pertanyen. En una primera mirada ens pot semblar que la figura del mite (en tant que eina d'enculturació) és quelcom que pertany al passat<sup>289</sup>, o com a molt que es tracta d'un element que avui només trobem en algunes cultures llunyanes. Fins i tot podríem pensar que el mite és un recurs difícil d'explicar racionalment, quelcom que no serveix o no existeix en la societat occidental actual. Però aquesta no és la realitat. El pensador indi Vidya Nivas Mishra<sup>290</sup> argumenta que el mite no és un producte acabat, sinó un procés que serveix per a comprendre la totalitat dels fenòmens, per a comprendre la relació que s'estableix entre aquests fenòmens i l'home. Potser creiem no trobar mites en la civilització occidental actual? Les estrelles del rock, els esportistes d'elit, les telesèries i els personatges televisius... No són mites? Les societats necessiten mites perquè la funció del mite és integradora i cohesionadora, està relacionada amb la conducta i amb judicis morals, i sovint explica per què una cultura pensa o es comporta d'una determinada manera davant d'algunes qüestions o situacions. Potser la diferència entre aquests mites que acabem d'esmentar i altres tipus de mites rau en l'existència de connotacions religioses o de caràcter més dogmàtic. En qualsevol cas, des d'un punt de vista proper al materialisme cultural, podríem dir que els mites sempre exerceixen una funció "didàctica", perquè ajuden als subjectes a comprendre la relació que s'estableix entre els fenòmens i l'home. En definitiva la mitologia té un per què en totes les èpoques i cultures, i la seva funció d'enculturació i d'orientació (fins i tot ètica) sembla evident.

En aquest sentit, podem preguntar-nos quins són en l'actualitat els mites destinats a l'enculturació dels individus, o fins i tot a la manipulació dels individus. Avui ens trobem mites en diferents àmbits (la literatura, la música, el cinema, la televisió...) d'allò que anomenem *indústria cultural* o *mass media*. Segons Ricoeur en la literatura no hi ha un relat èticament neutre, i aquesta és "*un ampli laboratori on s'assagen estimacions, valoracions, judicis d'aprovació o de condemna, pels quals la narrativa serveix de propedèutica a l'ètica*"<sup>291</sup>. Com podem observar, aquests arguments de Ricoeur estan en la línia dels de

---

<sup>289</sup> Als fonaments de la civilització occidental trobem molts mites, des de la Grècia clàssica fins a la mitologia nòrdica, passant per altres més desconeguts com els mites tartessís, o més llunyans com els mites egipcis i eslaus. En alguns casos fins i tot es pot reconèixer el mateix mite en diferents cultures, amb la diferència d'alguns noms i alguns detalls característics.

<sup>290</sup> Rafael Argullol, Vidya Nivas Mishra i Òscar Pujol Riembau, *Del Ganges al Mediterráneo. Un diàleg entre las culturas de India y Europa*. Pàg. 173.

<sup>291</sup> Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. Pàg. 109. Traduït al català de l'edició en castellà.

Voloshinov i Bajtin. Si això succeeix amb la literatura, no podríem dir el mateix del cinema, dels diaris, de les revistes o dels informatius per televisió? Les societats d'avui segueixen fent ús de la mitologia, tot i que d'una manera més subtil, i malgrat que la interpretació que els individus en fan no és tant dogmàtica, no per això els mites tenen una funció menys efectiva. Podem observar com el cinema, els diaris, les revistes i els informatius, difonen missatges que sovint tenen com a finalitat orientar els individus a exercir un determinat tipus de conducta, o pensar d'una determinada manera. És el que avui anomenem “crear opinió”. Aquest procés, denunciat per Adorno fa gairebé cinquanta anys<sup>292</sup>, és admès avui per teòrics de la comunicació com Farré Coma, qui no dubta de l'existència d'una mitologia que en l'actualitat té unes possibilitats de difusió més grans que en altres èpoques.

*“Els mites són necessaris i tracten d'explicar el món, i no són simplement explicacions o prediccions. La creació de mites troba en el camp de la comunicació, en els mitjans i les audiències, un terreny ben abonat. En primer lloc, els mites segueixen models recurrents i simples que cauen en raonaments de causa-efecte, sovint clarament personalitzats i simplificadors”<sup>293</sup>.*

Tot plegat constata l'existència d'un aprenentatge per models o per imitació com a font de socialització de l'home. Donat que la imitació no necessita ser conscient, això afavoreix que les formes d'actuar d'alguns models es vagin impregnant en la societat gràcies al gran abast dels *mass media*, els quals exerceixen com a fonts contínues de models a imitar. Aquests models, que no han de suposar forçosament una millora ètica o moral (com sabem sovint succeeix tot el contrari), es mostren com a elements molt importants en la societat actual. De fet, el procés de generació de models és gairebé incessant. Adorno explica la funció “pivot” dels models llançats pels *mass media* amb el següent exemple:

*“Els personatges descoberts pels pescadors de talent i llançats després per l'estudi cinematogràfic són els “tipus ideals” de la nova classe mitja dependent. La petita estrella ha de simbolitzar a l'assalariada, però de tal forma que, per a ella, a diferència de la vertadera assalariada, l'abric de nit sembla fet a mida (...) Només a una li pot tocar la sort, només un és famós, i, tot i que tots tenen matemàticament la mateixa probabilitat, aquesta és per a*

---

<sup>292</sup> Adorno es refereix a la funció de la indústria cultural i dels *mass-media* com a transmissors d'ideologia a *Dialèctica de la Il·lustració*. (Adorno, Th. W. *Dialèctica de la Il·lustració*. La indústria cultural, 3ª part).

<sup>293</sup> Farré Coma, Jordi. *Invitació a la teoria de la comunicació*. Pàg. 53.

*cadascú tan mínima que farà bé en cancel·lar-la de seguida i alegrar-se en la sort de l'altre, que bé podria ser ell mateix i que, amb tot, mai no ho és*<sup>294</sup>.

Des d'aquesta perspectiva l'erotisme resulta una eina poderosa. Però podem concebre la industrialització de la cultura expressiva com una eina social amb una finalitat manipuladora? Segons Farré Coma “*les societats actuals configuren un espai privilegiat per a l'ús i l'apropiació en el consum de les formes culturals. Aquest espai està articulat al voltant dels mitjans de comunicació, convertits en motors d'identitats culturals, que es construeixen a partir de la instància de la recepció (...) La construcció de les identitats personals se sotmet a una lògia intertextual en l'accés i els usos socials de les formes de consum*”<sup>295</sup>. L'expressió “*motors d'identitats culturals*” és força descriptiva, tant pel que fa a l'abast dels *mass-media* com per la seva efectivitat. Seria l'estat el principal interessat en potenciar aquest tipus de recursos motivat per un desig de control i d'orientació dels ciutadans? Com sabem la utilització dels *mass-media* com a transmissors d'ideologia és pràctica habitual tant en societats basades en sistemes capitalistes com en societats basades en sistemes comunistes<sup>296</sup>. Potser l'efectivitat dels *mass-media* està relacionada amb el seu mètode<sup>297</sup>, el qual esdevé principalment en l'àmbit del que anomenem *lleure*, a través de missatges publicitaris carregats de simbolisme, o mitjançant personatges de pel·lícules amb els que l'espectador tendeix a identificar-se.

Però també cal reconèixer que la publicitat és una realitat que avui abasta tots els àmbits. Segons Farré Coma<sup>298</sup>, tot i les crítiques sobre la perversitat de la comunicació

<sup>294</sup> Adorno, Theodor W. , Horkheimer, Max. *Dialèctica de la Il·lustració. Fragmentos filosòfics*. Pàg. 189-190.

<sup>295</sup> Farré Coma, Jordi. *Invitació a la teoria de la comunicació*. Pàg. 76.

<sup>296</sup> D'una banda observem les crítiques que Adorno fa en aquest sentit a la societat capitalista americana dels cinquanta i seixanta. Alhora, quan Adolfo Salazar reflexiona sobre les diverses èpoques de Prokofiev argumenta que “*los soviets no exportan más que la música que puede servirles de propaganda*”. Segons Salazar existeix el Prokofiev “compositor internacional” i el Prokofiev “compositor soviètic”. (Salazar, Adolfo. *La música orquestral en el siglo XX*. Pàg. 75)

<sup>297</sup> El seu mètode de difusió d'ideologia no s'aplica per la força, sinó que s'utilitza d'una manera subtil que el fa encara més efectiu. Al tractar-se de l'àmbit de l'entreteniment, l'individu rep els missatges d'una manera més relaxada i pot acceptar amb major receptivitat els missatges que es volen fer arribar. El bombardeig informatiu es realitza “*doucement*” en la intimitat, dirigint-lo al subconscient dels individus. De fet, molts publicistes realitzen estudis i investigacions per esbrinar com fer arribar millor el seu missatge al major nombre de persones possible. L'existència dels missatges subliminals i el fet de que algunes legislacions prohibeixin la publicitat subliminal seria una clara prova de l'existència d'aquesta “publicitat malintencionada”.

<sup>298</sup> “*Més enllà de l'esfera de la producció o de distribució de mercaderies, les formes culturals i significats socials es produeixen en l'esfera del consum. La publicitat posa de manifest el discurs sobre els objectes amb una influència creixent en la vida quotidiana i en les identitats personals gràcies a la potència representativa dels mitjans de comunicació (...) Malgrat les connotacions negatives que atresora, la indústria publicitària manifesta una gran capacitat d'expressió simbòlica que delimita la nostra cultura contemporània en plena*

comercial, la cultura de consum ha esdevingut una realitat ineludible per comprendre les societats actuals.

Recordarem que les crítiques d'Adorno als *mass-media* es fonamenten en que aquests vehicles actuals de comunicació no són instruments neutrals que posteriorment s'omplen de continguts ideològics, sinó que són instruments ideològics en origen (no només transmeten ideologia, sinó que són ideologia). Amb aquesta finalitat la Indústria Cultural contemporània no només es preocupa pels continguts, sino també per les tècniques expressives utilitzades, és a dir, per la manera com es diu el que es diu. La finalitat, segons Adorno<sup>299</sup>, seria sotmetre a l'individu mitjançant la publicitat, el cinema o la música, amb missatges d'adaptació a la suposada mentalitat comuna. La motivació de fons de la Indústria Cultural seria animar a l'individu a formar part de quelcom (per exemple, consumir un producte) que suposadament seria el més desitjable, ja que és allò que vol la mentalitat comuna, però sense explicar exactament de què es tracta. Han passat uns quants anys des que Adorno va arribar a aquestes conclusions, i en l'actualitat no sembla que la influència dels *mass-media* sigui menor en l'actualitat (més enllà del possible judici de si aquesta és positiva o negativa per la societat). Un exemple d'aquesta influència el trobem en la descripció que Joan-Elies Adell<sup>300</sup> fa de l'actual noció de concert, on segons l'autor s'ofereix la possibilitat del consum de la presència d'una estrella, o més aviat de l'auèola de l'estrella. En definitiva, allò que la publicitat d'un concert està venent avui és estar "amb l'original" i formar part d'aquell moment, amb certes característiques rituals. És l'únic argument que queda per atraure públic al directe, ja que si tothom pot escoltar els enregistraments de l'artista en altres formats (CD, internet, etc.), per quin motiu cal assistir a un concert seu ?

Així doncs, des que Adorno i altres membres de l'Escola de Frankfurt van començar les seves crítiques a la Indústria Cultural, aquestes s'han anat reagrupant en diferents arguments<sup>301</sup>, alguns dels quals van dirigits no únicament a la indústria, sinó també als poders

---

*simbiosi amb els mitjans de comunicació*". (Farré Coma, Jordi. Invitació a la teoria de la comunicació. Pàg. 78-79).

<sup>299</sup> Segons Adorno "la cultura marca avui tot amb un tret de semblança. Cinema, ràdio i revistes constitueixen un sistema. Cada sector està harmonitzat en sí mateix i tots entre ells (...) El món sencer és conduït a través del filtre de la indústria cultural" (Adorno, Theodor W. , Horkheimer, Max. *Dialèctica de la Il·lustració. ragments filosòfics*. Pàg. 165, 171).

<sup>300</sup> Adell, Joan-Elies. *La música en la era digital*. Pàg. 91.

<sup>301</sup> Farré Coma els enumera de la següent manera (Farré Coma, Jordi. *Invitació a la teoria de la comunicació*. Col·lecció Eina 30. Cossetània Edicions. Valls, 2005. Pàg. 43):

1. *La teoria de la conspiració: es denuncia la manipulació deliberada de la ment de l'opinió pública per part dels propietaris dels mitjans de comunicació de masses sota els interessos d'obtenir el màxim*

polítics. En el folklore i la cultura popular podem trobar alguns exemples amb una clara finalitat de difusió ideològica: Recordem per exemple el recolzament del poder franquista a certs artistes folklòrics com Antonio Mairena (que malgrat tenir un passat republicà, en aquells anys podien aportar una publicitat favorable al règim), i les poques facilitats donades pel règim a artistes folklòrics que li eren incòmodes, com per exemple José Menese o Manuel Gerena. Avui els *mass media* encara tenen una influència considerable però ¿fins a quin punt estan controlats per poders estatals? Més enllà del possible ús que els estats puguin fer dels *mass media* per “orientar” els individus, bona part de les crítiques a la Indústria Cultural consideren que un dels aspectes que més interessa als *mass-media* és la subsistència de la pròpia Indústria Cultural, motiu pel qual seria necessari incentivar el consum cultural (és a dir, la finalitat de produir seria seguir produint). Tanmateix, a més dels arguments mercantilistes a què Adorno fa referència, trobem molt interessant l'ús del “reclam de l'erotisme” com a esquer<sup>302</sup>, doncs considerem que es tracta d'un recurs molt habitual en els nostres dies per atraure al consum.

---

*profit econòmic i polític. Aquesta opció és vertical i present en el poder polític i social com a omnipotent i manipulador.*

2. *La teoria de la dominació: els mitjans formen part dels interessos dels governs i les corporacions de manera que tots ells contribueixen a enfortir una ideologia hegemònica que, sota les mateixes finalitats, incideix en els valors, la socialització, l'estructura dels mitjans i en els seus continguts. Bàsicament, aquesta interpretació és pròxima a la teoria de classes d'inspiració marxista.*
3. *La teoria de l'homogeneïtzació: els mitjans actuen com a corrent principal que erosiona la independència de criteris tot limitant les versions accessibles a la realitat. Sota aquest argument s'hi amaga també l'amenaça associada amb la globalització en termes d'aniquilació de la diversitat cultural i del pluralisme polític.*
4. *La teoria de l'economia política: la naturalesa mateixa del capitalisme comporta que el sistema comunicatiu resti esbiaixat per condicionaments econòmics i polítics que el porten cap a la injustícia. L'accent es posa en la necessitat de controlar el mercat i els beneficis, la força de treball, la centralització del poder i la supervisió de la informació i les idees. En les darreres dècades, la comprensió complexa dels sistemes de comunicació ha dut aquesta perspectiva més enllà d'un pensament marxista ortodox.*
5. *La teoria de la mercantilització: el sistema capitalista tendeix a convertir-ho tot en una mercaderia: els objectes, el treball i les relacions humanes. “Tant vals, tant ets”. Tot té un preu, un valor de venda i de compra. Aquest procés transforma la nostra manera de veure'ns i de percebre els altres i la resta de la societat. Convertits en individus privatitzats, i el món és dominat pel valor de canvi i pel prestigi de les mercaderies que ens encerclen.*
6. *La teoria de l'erosió de la racionalitat: els mitjans i la publicitat comercial ens apel·len constantment a les sensacions i els somnis. Tot plegat ens condueix a un món falsejat de felicitat en què els problemes desapareixen tot parant l'atenció en els individus i en les emocions. Els individus esdevenen passius a l'espera de la satisfacció immediata amb l'entreteniment hedonista i el consum com a únics objectius. Com a resultat, els membres de la democràcia es converteixen en menys competents i entra en declivi la concepció d'una ciutadania informada o d'una població racional.*

<sup>302</sup> Segons Adorno “La llei suprema (de la indústria cultural) és que els qui gaudeixen d'ella no assoleixin mai allò que desitgen, i justament amb això han de riure i acontentar-se (...) Aquest és l'efecte de tot aparell eròtic. Justament perquè no pot acomplir-se mai, tot gira entorn al coit”. (Adorno, Theodor W., Horkheimer, Max. *Dialèctica de la Il·lustració. Fragmentos filosóficos*. Pàg. 186. Traduït al català de l'edició castellana).

Aquestes reflexions sobre els *mass-media* signifiquen que tot producte cultural està alterat? De la mateixa manera com succeeix amb un text<sup>303</sup>, tot producte de l'expressió cultural incorpora un discurs, una ideologia, i segurament trobarem diverses ideologies en els productes culturals. Per tant sembla difícil que tots aquests productes culturals poden estar dirigits des d'un únic poder, si bé alguns probablement ho estan.

Des d'aquest punt de vista, com seria la transmissió ideològica del Rock, del *flamenc* o de la música clàssica? És possible que les aparents ideologies d'aquestes formes musicals siguin en definitiva una façana, unes tècniques mercantils que amaguen l'autèntic motiu, el qual segons Adorno no seria altre que vendre més producte *mass-media* al major nombre de persones possible? Segons Frith<sup>304</sup> l'estètica rock es recolza en altres mites, construïts al llarg de la història de la música popular contemporània: el mite de la joventut i el mite de la creativitat artística. Però per a Joan-Elies Adell<sup>305</sup> també és cert que fins avui la música popular contemporània es diferencia d'altres gèneres musicals pel fet de que sempre ha estat produïda en termes de lògica de mercat, amb la finalitat d'aconseguir un profit concret, i distribuïda a través dels *mass-media* com a cultura de masses. Ara bé, cal reconèixer que a més de tenir un alt nivell d'organització mercantil, els *mass-media* tenen una altíssima capacitat de mediació simbòlica i cultural. Aquesta capacitat és clarament observable amb el mite de l'autenticitat, doncs es tracta d'un dels aspectes més ideològics i definitoris del rock, i tanmateix un tret més del seu procés de *màrqueting*. En qualsevol cas, cal reconèixer la capacitat dels *mass-media* com a mitjà per difondre idees i missatges amb una gran repercussió, quelcom que també té utilitat per als individus.

Apart de totes aquestes qüestions, també cal prestar atenció sobre quin és el paper de l'autor en la realització del producte cultural. És a dir, quina és la seva intenció quan elabora aquest producte artístic? D'una banda sembla clara la motivació de qualsevol producte de la cultura expressiva: La necessitat de comunicar, d'expressar, d'autoafirmació del *jo*. Però en la societat actual el tema de l'autoria ens porta a altres reflexions. Fins a quin punt algú és autor d'una cançó? Per a Joan-Elies Adell<sup>306</sup> tota música es troba en músiques prèvies. Adell

---

<sup>303</sup> Segons Voloshinov on hi ha signe hi ha ideologia, i per tant en tot text hi ha un discurs (Voloshinov, Valentin N. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*). Pàg. 31.

<sup>304</sup> Frith, S. *Taking popular music seriously. Selected Essays*. Pàg. 260 (del capítol *Towards an aesthetic of popular music*. Pàg. 136).

<sup>305</sup> Adell, Joan-Elies. *La música en la era digital*. Pàg. 78-80.

<sup>306</sup> Adell, Joan-Elies. *La música en la era digital*. Pàg. 127-130.



argumenta aquesta idea inspirat en Harold Bloom<sup>307</sup>, i posa l'exemple de les versions on trobem una reelaboració de quelcom que ja existeix, però tractat d'una forma nova. Per a Adell la música només és capaç de treballar amb allò que altres han dit o han musicat. És un fet que existeix una tradició cultural, i per això mateix fins i tot un intent de trencament significa un reconeixement de la tradició. Però en el simbolisme de la cultura expressiva podem trobar missatges que han reeixit i que han transformat l'*ethos* d'alguns segments socials<sup>308</sup>.

Tenint present totes aquestes consideracions, no podem oblidar el paper que juga en tot això el concepte d'identitat, i per tant cal estudiar la influència que la difusió de la cultura expressiva, sovint a través dels *mass-media*, pot tenir en la identitat dels individus. En el present treball d'estudi sobre la identitat de l'expressió musical hem decidit basar-nos en el *flamenc* com a camp d'estudi. Però com ja hem comentat amb anterioritat, si bé el *flamenc* n'és l'eix central, no exclourem altres moviments d'expressió musical, cultural i artística, com el jazz, el rock o la música clàssica occidental, els quals seran comentats per tal d'establir relacions i comparacions entre diferents cultures expressives. Creiem que no és possible estudiar una sola cultura o una sola societat de manera aïllada, doncs això només seria possible en una societat o una cultura justament aïllades, sense contacte amb d'altres, i això és quelcom gairebé impensable en l'era de la globalització i dels *mass-media*. Precisament aquesta globalització fa possible que l'element de la *diferència* i el contrast que aquesta aporta en la construcció de les identitats sigui quelcom més important que mai. Com a exemple, citarem el "repte front a la globalització" que argumenta Martínez Casanova: "*Mantener viva nuestra cultura, hacer efectiva nuestra identidad, recurso poderoso contra la agresión cultural, y en ello, nuevamente, resurge la significación de la cultura popular como arsenal de recursos para poder seguir siendo, en el cambio inevitable, quienes somos, nosotros mismos*". Amb aquestes línies ens adonem de que la globalització i la societat actual precisament fomenten la *diferència*, i de que el paper de la cultura popular en els processos identitaris és important perquè pot simbolitzar elements diferenciadors.

---

<sup>307</sup> Bloom, Harold. Crític i teòric literari nord-americà.

<sup>308</sup> La Televisió, per exemple, des dels anys 50 i 60 ha vingut projectant principalment una imatge de la vida no rural. Alguns camperols han acabat menyspreant les seves tradicions fins el punt que l'èxode rural és un fet que avui pot ser explicat amb més facilitat per motius culturals que no pas econòmics. No sembla que la televisió tingui l'èxode rural com a un dels seus objectius, però no hi ha dubte de que ha contribuït a potenciar-lo.

De la mateixa manera, tot i que en aquest treball prestarem especial atenció a l'expressió musical, no creiem possible aïllar la música d'altres formes de la cultura expressiva, ja que una explicació d'aquest tipus seria incompleta. Si la identitat cultural es pot manifestar en diferents formes expressives, la música seria una d'elles.

Per tot plegat, cal estudiar i aprofundir en les relacions entre les diferents cultures per a poder comprendre la realitat, ja que les connexions i la intercomunicació entre les diverses societats és cada vegada més ràpida i fluida. Creiem que mitjançant l'estudi de l'expressió musical podem reflexionar sobre conceptes com identitat o cultura, investigant quina és la relació entre la identitat cultural i la cultura expressiva, i constatar com això afecta a la nostra conducta, a la nostra comprensió de la realitat i de nosaltres mateixos, en tant que individualitats integrants d'una/unes col·lectivitat/s. Continuarem ara el nostre marc teòric reflexionant sobre la possibilitat de construir una identitat a partir de l'expressió musical.

## **2.2. Expressió cultural i música**

Tal i com hem observat amb anterioritat, podríem dir que des de finals del segle XIX existeix una motivació per saber quina és la funció de la música en la societat. En contrast amb el "recent" interès per la història de la música, sabem que la música com a expressió artística és comú a l'home des dels inicis de la civilització. L'art, en la seva relació amb les creences i rituals relacionats amb allò sobrenatural, data com a mínim de fa 40.000 anys<sup>309</sup>. Els musicòlegs han formulat diverses teories sobre l'origen de la música, però la hipòtesi més comuna<sup>310</sup> és aquella que, basant-se en el fet de que la música és fruit de l'esperit de comunicació de l'home, considera que aquesta data dels inicis de la humanitat. Tot sembla indicar que en els primers temps, probablement, la música va tenir una funció de comunicació en el sentit més ampli de la paraula, així com també una relació molt íntima

---

<sup>309</sup> A les caveres de la península ibèrica podem trobar pintures d'imatges de caceres que daten del Paleolític Superior. En algunes restes iconogràfiques (pintures rupestres) trobem indicis que ens parlen del paper que tenia la música en aquells moments. De la mateixa manera, s'han trobat restes d'instruments musicals que daten d'èpoques molt antigues. Els instruments més antics comentats estratigràficament són les flautes de falanges de pota de ren. Pertanyen a l'era paleolítica i produeixen un únic so, per la qual cosa es dedueix que són més apropiades per fer senyals que com a instrument musical. A l'últim període glacial corresponen les flautes d'orifici dividit, també d'ossos de ren, mentre que s'ha demostrat que en el període aurinyacià ja existien les flautes d'os amb tres i cinc orificis de digitació, la qual cosa vol dir que eren instruments purament melòdics. A les darreries del paleolític s'han trobat els primers arcs musicals, i al neolític els primers tambors de mà. El cos, de ceràmica, està decorat i té traus per subjectar-hi la membrana de pell d'animal. De la mateixa època provenen els sonalls d'argila, els quals adopten sovint formes d'animals o d'éssers humans. Algunes banyes d'animals amb ornaments de metall ja pertanyen a l'edat de bronze europea, època en la qual també hi trobem algunes fetes totalment en metall.

<sup>310</sup> Segons Zamacois, per exemple, el fet d'exterioritzar (o expressar) els sentiments cantant ha acompanyat a l'ésser humà des dels seus inicis. (Zamacois, Joaquim. *Guió de la història de la música*. Pàg. 3).

amb la religió. Aquesta relació s'hauria manifestat en les cerimònies rituals en les quals la música gairebé sempre feia costat a la dansa. Per produir música, l'home utilitzà els sons de la veu, el seu cos (com a instrument de percussió), i també altres instruments molt rudimentaris.

La música, entesa com un so organitzat amb un ordre imposat per l'ésser humà d'acord amb les seves contingències històriques i cognitives, amb un contingut entès per la col·lectivitat que la composita, la interpreta i la manté viva, és un element que ja d'entrada anuncia una vinculació amb el seu destinatari. Pel que fa als seus orígens i a la seva funció, trobem una gran diversitat d'opinions. Recordarem que segons Charles Darwin la música seria anterior al llenguatge<sup>311</sup>, i probablement un dels fonaments del llenguatge mateix, la qual estaria relacionada amb les activitats reproductives. Posteriorment, alguns científics actuals com Geoffrey Miller<sup>312</sup> han continuat en aquesta línia argumentant que l'artista utilitza les seves habilitats específiques en el camp de l'art per convèncer la seva parella de la bona qualitat dels seus gens. Altres autors com Simmel<sup>313</sup>, en canvi, opinen tot el contrari, és a dir, que el cant és posterior al llenguatge, i que l'entonació en la parla seria una manera de donar expressivitat a allò que s'està explicant mitjançant el llenguatge. Val a dir que la ciència actual sembla estar més a prop de les opinions de Darwin que de les de Simmel<sup>314</sup>.

<sup>311</sup> Segons Darwin “*Hem de suposar que el ritme i la cadència del llenguatge oratori deuen derivar-se de les forces musicals fins aquí desenvolupades. D'aquesta manera, podem comprendre d'on prové que la música, la dansa, el cant i la poesia siguin arts tant antigues. Podem fins i tot anar més lluny i suposar que el so musical ofereix un dels fonaments pel desenvolupament del llenguatge*” (Darwin, Charles. *L'origen de l'home*). El mateix Darwin, a *Sobre l'expressió de les emocions*, argumenta que el cant dels ocells té com a objectiu la seducció, i per tant expressar l'apetit sexual i cridar l'atenció de les femelles. Darwin suposa que inicialment l'home va emprar la seva veu amb la mateixa finalitat. Segons això la música seria anterior al llenguatge, i probablement un dels fonaments del llenguatge mateix, la qual estaria relacionada amb les activitats reproductives.

<sup>312</sup> Miler, Geoffrey. Miller, G. F. *The origins of music*. MIT Press (2000). *Evolution of human music through sexual selection*. N. L. Wallin, B. Merker, & S. Brown (Eds.).

<sup>313</sup> Per a Georg Simmel “*certament, el cant sense paraules s'observa només en els adults; no en els nens, que sempre canten paraules (...) El que em sembla més probable és que el cant, en el seu origen, hagi estat llenguatge, elevat a través de l'afecte cap el ritme i la modulació (...) Llavors em sembla que es pot sostenir que el cant s'ha desenvolupat a partir del llenguatge, i que primer hauria estat només un llenguatge elevat a partir de l'afecte (...) D'aquesta essència del cant resulta que, com més s'apropa al seu origen, més estretament està articulat amb la poesia*”. (Simmel, Georg. *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Pàg. 21 i 26).

<sup>314</sup> Segons la tesi de Steven Mithen la música és un protomitjà d'expressió que serveix per comunicar-se. Anterior al llenguatge, aquesta hauria estat utilitzada pels grups d'homínids quan encara no sabien vocalitzar. Aquestes argumentacions estan fonamentades en l'estudi dels fòssils, de la prehistòria del cervell i del llenguatge dels nens, el qual es mostra força més musical que el nostre. Una mostra d'això seria que en els nens es pot observar com des de ben petits taral·laregen cançons abans de parlar, i com en general reaccionen més activament a les melodies musicals (amb lletra o sense) que a la parla. (Mithen, Steven. *The Singing Neanderthals: the Origins of Music, Language, Mind and Body*. Harvard University Press, 2006. Weidenfeld & Nicolson, London).

En tant que mitjà de comunicació, podríem concebre l'expressió musical com una mena de llenguatge? Sabem que per a Adorno la música no és llenguatge, tot i que s'hi assembla<sup>315</sup>, i que per a Schopenhauer, “(la música) *pot ser comparada a una llengua universal, la claredat i eloqüència de la qual superen en molt a tots els idiomes de la terra (...) Per això mateix, sempre s'ha dit que la música és el llenguatge del sentiment i de les passions, com les paraules el de la raó*”.<sup>316</sup> John Blacking<sup>317</sup> no considera que la música sigui un tipus de llenguatge. Tanmateix, segons Deryck Cooke<sup>318</sup> la música és un llenguatge d'emocions, anàleg al de la paraula, de tal manera que les figures musicals específiques semblen emprar-se una i altra vegada per transmetre sentiments semblants. Per a Cooke la utilització d'aquest tipus de codi és un tret bàsic de la comunicació musical, i per això algunes figures musicals s'utilitzen per expressar dolor, d'altres per expressar tristesa, d'altres per expressar alegria... En una línia semblant recordarem que alguns anàlisis del comportament del llenguatge realitzats per Eric Lennenberg, Noam Chomsky i els seus col·laboradors<sup>319</sup>, ens indiquen característiques del llenguatge que tenen paral·lelismes amb la música. Les estructures musicals, com les cadenes de paraules, es poden interpretar com a resultat d'acomodar els sons dins d'unes ranures segons les regles d'una gramàtica musical. De fet, existeixen exemples d'alguns pobles que utilitzen o han utilitzat la música com si es tractés d'un llenguatge; els pastors de La Gomera, a les Illes Canàries, els quals es comuniquen mitjançant xiulets amb entonacions musicals, i també altres pobles com els Ashanti d'Akkra, els tirolesos, o els camerons de Malàisia occidental, els quals també exerciten la música amb aquesta funció comunicativa, entre d'altres<sup>320</sup>. Però cal reconèixer que ens referim a casos molt puntuals.

Podem doncs constatar que la música i el llenguatge comparteixen algunes funcions. Però la música, com ja havia apuntat Schopenhauer, sembla estar especialitzada amb algunes

<sup>315</sup> “Música i llenguatge exigeixen la interpretació en la mateixa mesura, però de maneres completament diferents. Interpretar un llenguatge significa comprendre un llenguatge; interpretar música, fer música”. (T. Adorno. *Escritos Musicales. Música, llenguatge i la seva relació en la composició actual*. Pàg. 637).

<sup>316</sup> Arthur Schopenhauer. *El mundo como voluntad y representación*. Editorial Porrúa, México, 2003. Pàg. 262, 266.

<sup>317</sup> Blacking, John. *Fins a quin punt l'home és músic?* Pàg. 44-47.

<sup>318</sup> Cooke, Deryck. *The language of Music*. Oxford University Press, 1959.

<sup>319</sup> El postulat científic de Lennenberg *La capacitat de l'adquisició del llenguatge* originàriament publicat el 1960, prepara els quarts arguments seminals sobre la capacitat humana biològica específica del llenguatge, els quals van ser revelats en la seva investigació i en discussions a Harvard realitzades amb Noam Chomsky i altres autors. Això va ser popularitzat per Steven Pinker al seu llibre *l'Instint del llenguatge*.

<sup>320</sup> Alguns d'aquests exemples són citats per Georg Simmel a *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Pàg.43.

d'aquestes funcions. Segons les recents investigacions d'alguns autors com Rogin Dunbar<sup>321</sup> el llenguatge musical serveix, entre altres coses, per desfogar les emocions, i seria un mitjà de comunicació que ajuda a pal·liar el sentiment de soledat i reforça la cohesió social. De fet, Finkelstein<sup>322</sup> ja havia anat més enllà afirmant que la música no només expressa emocions i sentiments, sinó també idees i pensaments, reflectint també la societat que l'ha produïda.

Però la manera com la música desfoga les emocions i expressa emocions i sentiments també sembla tenir molt a veure amb una de les facultats més creatives de l'home: La imaginació. El coreògraf Ivar Hagendoorn<sup>323</sup> va estudiar l'efecte del ball sobre l'espectador i va arribar a la conclusió de que es tracta d'una habilitat que no solament resideix en el sistema motor, sinó també en el sistema preceptoral. Per això, segons Hagendoorn, veure ballar sovint crea la necessitat de ballar.<sup>324</sup> Les sensacions motores permeten experimentar el moviment mentalment, sense moure el cos, i superar així, màgicament, les limitacions de la nostra anatomia. Per extensió podríem dir que succeeix el mateix quan sentim cantar a algú, o quan observem a algú tocar un instrument musical. Aquestes argumentacions de Hagendoorn sobre la qüestió no són contradictòries amb les explicacions de Joan-Elies Adell<sup>325</sup>, quan argumenta que llegir un llibre o escoltar música és una activitat amb diàleg (dialogia) perquè ens submergeix en altres visions (és a dir, en la visió de l'Altre). Amb aquest tipus d'actes, el receptor seria qui atribueix sentit i significació a l'obra d'art, "fent seva" la visió de l'altre quan la comprèn. Hom pot observar com la música fa comprendre als altres la representació que l'autor o autors fan del món d'una manera molt directa i emotiva. Schopenhauer va resumir aquesta idea quan digué que "*l'artista ens fa veure el món amb els seus ulls*"<sup>326</sup>. I val a dir que aquesta representació pot ser-ho tant en el sentit individual com en el col·lectiu. Al llibre *Córrer la sardana: balls, joves i conflictes* d'en Jaume Ayats i altres autors, per exemple, es destaca "*la gran importància que en el conjunt social té el ball com a representació de la comunitat*"<sup>327</sup>. Segons Maconie<sup>328</sup> una composició musical és una proposició sobre la manera de percebre el món, i en aquesta manera de percebre el món hi

<sup>321</sup> Investigador en psicologia evolutiva i ecologia del comportament de la Universitat de Liverpool, entrevistat per Eduard Punset a "Somos supersociales por naturaleza" del programa/documental "Redes".

<sup>322</sup> Finkelstein, Sidney. *How music Express Ideas*. New York International Publishers, 1970.

<sup>323</sup> Hagendoorn, Ivar. *Some Speculative Hypotheses about the Nature and Perception of Dance and Choreography*. Journal of Consciousness Studies 11. 2004.

<sup>324</sup> Aquest fenomen descrit per Hagendoorn ens recorda molt a la conducta de l'altre generalitzat de Mead.

<sup>325</sup> Adell, Joan-Elies. *La música en la era digital*. Pàg. 117, 118.

<sup>326</sup> Arthur Schopenhauer. *El mundo como voluntad y representación*. Editorial Porrúa, México, 2003. Pàg. 205. Pàg. 268.

<sup>327</sup> Ayats, Jaume. *Córrer la sardana: balls, joves i conflictes*. Pàg. 14.

<sup>328</sup> Maconie, Robin. *La música como concepto*. Pàg. 281.

trobaríem emocions, sentiments, discursos... Tota aquesta classe de proposicions constitueixen un acte d'equilibri que concilia percepcions d'ordre i canvi, d'harmonia i temps... En aquest sentit, és força important la percepció del temps que ens pot aportar la música, ja que aquesta sembla tenir la capacitat de variar aquesta percepció. Si bé el temps real no varia, per a l'oient la seva percepció del temps canvia quan es submergeix en la música, de la mateixa manera com succeeix amb el cinema, el teatre, etc. Alguns autors<sup>329</sup> han tractat d'explicar-ho argumentant que la percepció del temps vindria donada per la consciència humana.

Gràcies a algunes investigacions portades a terme en els darrers anys podem conèixer millor els efectes que la música i l'art en general tenen en el cervell humà. Segons Punset “*en els últims temps, la ciència ha començat a descobrir les raons de l'impacte de l'art en la psique humana. Fins ara, tot eren teories sobre la importància de l'art com a factor alliberador, comunicador, estimulador... Les primeres explicacions lògiques reforcen les intuïcions: l'art actua com un potent estimulador mental. No només perquè activa els circuits d'estímul i recompensa, sinó també perquè aconsegueix, a més a més, atrapar i excitar la nostra atenció d'una banda, i alliberar-nos dels nostres lligams – anatòmics, geogràfics o psíquics – de l'altra. La química entre l'art i el receptor és molt variable, però pot arribar a ser molt potent, tant com una droga, per bé que sense els efectes perniciosos d'aquesta. L'art ens altera la consciència, ens ajuda a superar la realitat i a tocar de biaix, el cel de la felicitat*”<sup>330</sup>.

Així doncs, bona part de la qüestió sembla raure en la importància de la música com a font de plaer. Punset ens continua explicant el següent: “*Els mecanismes de plaer han governat l'instint de les espècies d'alimentar-se i reproduir-se, a més d'activar la recerca de sensacions de benestar provocades per les drogues i els estímuls artístics. El sentiment de plaer és molt poderós. Si alguna cosa és plaent, volem repetir-la. Activitats vitals com menjar o copular, o les expressions artístiques, activen un circuit especialitzat de neurones que produeixen i regulen la sensació de plaer. Aquestes neurones estan situades damunt del tronc encefàlic, a l'àrea ventral tegmental. Des d'allà, utilitzant els seus àxons, les neurones transmeten els missatges a les cèl·lules nervioses situades al nucli accumbens. Aquesta és*

---

<sup>329</sup> Segons Brelet el temps com a forma de la sonoritat i de la vida interior, té un tret objectiu i un altre subjectiu que s'impliquen recíprocament mitjançant la forma, i la forma només seria real quan es correspon amb una experiència temporal en el seu creador (Brelet, Gisèle. *Esthétique et création musicale*. Paris, P.U.F., 1947).

<sup>330</sup> Punset, Eduard. *El viatge a la felicitat. Les noves claus científiques*. Pàg. 226.

*l'anatomia del circuit neural de l'anomenat sistema motivacional i de recompensa Però l'interessant (...) és que l'hormona dopamina, considerada essencial en els mecanismes del plaer, flueix en aquests circuits anticipant-se als fets. Els fluxos de dopamina es posen en marxa amb la simple expectativa de plaer, encara que després no es materialitzi. En altres paraules, tenen a veure més amb el desig que amb el mateix plaer (...) Aquí suggerim que l'art i la música formaven part de la "recerca d'empara" de l'home primitiu, el qual, aclaparat per l'angoixa de la por, buscava respostes en la religió, l'art i l'organització política. Es tracta d'una recerca mediatitzada pel sistema límbic per pal·liar les dificultats de la supervivència. És una concepció biològica o cerebral. Hi ha altres interpretacions complementàries del paper de l'art en la psique humana. El secret de l'efecte de l'art en els éssers humans probablement es troba en una síntesi de totes elles i en els misteris que la ciència explicarà en el futur”<sup>331</sup>.*

D'una banda, els darrers avenços científics citats per Punset ubiquen la música en el mateix àmbit que ja havíem observat amb anterioritat amb l'esquema de Harris, és a dir, a la superestructura. Però això també ens fa reflexionar sobre la importància de la sensació de plaer (o de l'expectativa de plaer) i sobre si aquestes sensacions poden explicar-nos per què un individu experimenta més gaudi amb una música que amb una altra. És a dir, el fet de relacionar la música i l'art amb el gaudi no ens acaben d'esclarir per què una música té més força que una altra. Per què ens emocionen algunes músiques i altres no ens diuen res? Quina és la clau per tal que l'individu pugui interpretar i emocionar-se amb una seqüència de sons? No és l'individu qui decideix per pròpia voluntat, des de la seva posició cultural i les seves circumstàncies, quina música li agrada i quina no? Hi ha diversos elements que influeixen en l'individu perquè li agradi una música i no una altra, i potser el primer de tots és la capacitat de comprendre-la i d'aportar-li un significat. Però què vol dir donar significat a una música? Segons Pelinsky *“no hay comprensión de la música sin su presencia real en nuestra experiencia corporal, base prelógica de las significaciones que le atribuimos; estas significaciones se construyen en el encuentro adecuado entre mi cuerpo y el sonido como medio de la experiencia musical. La significación específica de la música radica en este encuentro. Música no es lo que pensamos de ella, sino lo que vivimos en ella y a través de ella. Pensar en la música abstractamente no es impensable, es secundario. Asignar activamente significaciones a la música desde el exterior es una operación derivada y*

---

<sup>331</sup> Punset, Eduard. *El viatge a la felicitat. Les noves claus científiques*. Pàg. 211, 221.

*secundaria frente a este impacto directo de la significación que reside en la experiencia actual musical. La experiencia de la música es algo que tiene que ser vivido, y no simplemente pensado (...), y eso es la música en general: un placer que funde y confunde cuerpo y música en un mismo acto de percepción, a la vez corporal y musical”<sup>332</sup>.*

És a dir, que l'experiència de la música està relacionada amb les nostres experiències, i per tant amb la memòria. Allò que ens va succeir, per exemple, fa deu anys en l'època en què escoltàvem un tipus de música, queda associat per sempre en la nostra memòria amb aquella música. Es tracta de quelcom que havia estat indicat per Simmel<sup>333</sup>, i en la nostra opinió això pot ser explicat pel procés de narració que exercim del passat, el qual es fonamenta en aquells records que han quedat enregistrats amb més o menys força en la nostra memòria. Nogensmenys, la música és un dels elements que pot estar associat amb els records, el qual es mostra com un estimulador d'aquests records. Pensem, per exemple, en tècniques mnemotècniques basades en recursos musicals. I val a dir que aquests records i aquestes significacions no tindrien sentit en l'àmbit exclusivament individual, sinó que es fonamenten en relacions amb altres coses i amb els altres, sovint en un àmbit social que possibilita les nostres vivències.

Tot plegat ens mostra que els elements culturals són els responsables de conformar el nostre aprenentatge musical, i que per tant és a partir d'aquests elements que basem el nostre gust musical. Però en què es fonamenten aquests elements culturals? Com moltes altres coses en qualsevol cultura, aquests elements semblen fonamentar-se en la convencionalitat. Segons Blacking “*sense processos biològics de percepció auditiva, i sense un acord cultural, si més no entre alguns individus, sobre allò que es percep, no hi pot haver ni música ni comunicació musical*”<sup>334</sup>. És a dir, tant la música que hom considera bona com la que pugui considerar dolenta, tant la música que ens agrada com la que no ens agrada, són fruit d'acords culturals entre individus, i lògicament aquests varien segons les diverses cultures. Per això mateix sembla clar que la convencionalitat històrica de la música és un element fonamental, i que

<sup>332</sup> Pelinsky, Ramón. *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Pàg. 269.

<sup>333</sup> “*El record d'un sentiment es relaciona estretament tant amb el sentiment mateix com amb el record d'un so engendrat en ell. Per això mateix, amb el reingrés de l'afecte, serà tant més versemblant, simple i propera la repetició, també, dels sons, respectivament rítmics o melòdics*”. (Simmel, Georg. *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Pàg. 29. Traduït al català de la versió castellana).

<sup>334</sup> Blacking, John. *Fins a quin punt l'home és músic?* Pàg. 29.



per tant el context social seria necessari per la música<sup>335</sup>. Aquestes argumentacions també signifiquen que l'educació musical occidental i les nostres lleis harmòniques no serveixen en cultures llunyanes com els *venda*<sup>336</sup>, ja que per a ells el més important és expressar la sinceritat i la lleialtat al grup, doncs aquest és l'indret on rau el seu concepte de bellesa estètica.

La percepció de la música i la significació que d'aquesta en fa l'individu és, com veiem, un procés alhora individual i compartit. Segons Robin Maconie<sup>337</sup> la música comença en la ment, i el sentiment musical és tant individual com les ments de les persones. Però si ser conscient dels sons és ser conscient d'un mateix, també significa experimentar quelcom susceptible de ser compartit. I sovint, mitjançant un procés de significació, compartim les percepcions fent referència no únicament als sons, sinó també a altres àmbits sensorials<sup>338</sup>. La música ens proporciona una informació, unes percepcions, que el nostre cervell pot interpretar i desenvolupar com a imatges i emocions relacionades amb un temps real o imaginari. I el nostre cervell les dotarà de significació per tal de fer-les comprensibles.

És per això que la manera d'interpretar aquestes percepcions, és a dir, el codi per interpretar les percepcions musicals i el seu significat, es desenvoluparà en relació a les convencions culturals apreses. I l'èxit de la comunicació musical vindrà determinat en bona

<sup>335</sup> Segons Blacking “els tests del timbre i la intensitat serien irrellevants fora del context social del so i, en tot cas, el so de l'oscil·lador probablement el faria perdre de seguida: com que no és un so produït per un ésser humà, no és música”. (Blacking, John. *Fins a quin punt l'home és músic?* Pàg. 26).

<sup>336</sup> Blacking fonamenta els seus arguments en la seva experiència amb els *venda*, un poble per al qual “la funció principal de la música és implicar la gent en experiències compartides dins el marc de llur experiència cultural”. (Blacking, John. *Fins a quin punt l'home és músic?* Pàg. 69).

<sup>337</sup> Maconie, Robin. *La música como concepto*. Pàg. 28.

<sup>338</sup> Experiència similar al que en literatura es coneix amb el mot sinestèsia (recurs literari que consisteix en barrejar trets de diversos sentits del cos per crear un efecte més gràfic). Per exemple, l'expressió “plorar amargament” ens porta a combinar els sentits de la vista i el gust, i alhora ens expressa amb molta claredat allò que es vol dir. Segons Henri Pousseur “igual que les vibracions lluminoses, els sons ens aporten una imatge de les coses, una informació sobre algunes de les seves propietats: el seu pes, per exemple, la seva tensió, la seva elasticitat, l'energia mecànica potencial que contenen i que poden alliberar en certes condicions (...) Amb el terme paràmetre harmònic no entenem simplement la ciència dels acords i dels seus enllaços, sinó tot allò concernent a l'altura dels sons apercebuda menys com a color més o menys clar, o com a distància més o menys allunyada, que com a valor específic, susceptible de combinar-se en termes d'interval (és a dir, graus i tipus de parentesc) característics i reconeixibles (per exemple, més o menys consonants), en termes d'escala, d'acords i d'altres figures tant successives, melòdiques, com simultànies, polifòniques i purament verticals. Les altres propietats sonores com el timbre, el caràcter, la intensitat i les seves variacions, o el ritme, evidentment apareixen i desenvolupen també de vegades un paper capital a camps extramusicals, en la nostra percepció i manipulació d'altres zones d'allò real (funció de les vocals i consonants en el llenguatge parlat, valor de signe dels sons de la vida quotidiana, ritme del treball, etc.) (...) Els grups d'interval, escales, melodies, acords, estructures polifòniques, constitueixen, doncs, en ésser projectats en el temps, veritables figures proporcionals, a la vegada geomètriques i acolorides, i el fet de que la nostra percepció auditiva admeti certes aproximacions, no em sembla que contradigui en res aquesta evidència...” (Pousseur, Henri. *Música, semántica y sociedad*. Pàg. 10, 15, 17).

mesura pel que Meyer anomena *l'univers comú del discurs*<sup>339</sup>. Aquestes convencions culturals poden ser arbitràries depenent de cada civilització, però sovint s'estableixen amb l'ajuda d'algun instrument musical. Aquest fet ja fou observat per Max Weber<sup>340</sup>, qui arribà a la conclusió de que instruments com el “*tanbor*” a Bagdad o el “*king*” a la Xina són fonamentals per comprendre els intervals musicals d'aquestes cultures.

Pel que fa als tons cromàtics occidentals, com sabem, la major part es van fixar al segle XVI (en especial a partir de Zarlino<sup>341</sup>) com a mitjà d'expressió dramàtica de les passions. Això va suposar un pas importantíssim en la nostra percepció de la música, i en les emocions que experimentem en relació a les escales i les modulacions. Segons Meyer<sup>342</sup> l'emoció en l'oient sorgeix en l'espera, és a dir, en aconteixements musicals que estan a punt de succeir. Durant l'espera, mentre la crisi es resol, es generaria un plaer emotiu o intel·lectual, segons el cas, de manera que la solució hauria de representar certa novetat dins dels límits de les possibilitats previstes. Això és força significatiu, ja que d'una banda quan nosaltres qualifiquem una melodia, per exemple, de melancòlica, en definitiva ens basem en una convencionalitat establerta més o menys arbitràriament en un moment històric determinat, i en una ubicació cultural determinada. Malgrat no ser-ne conscients, el plaer que experimentem quan escoltem una melodia estaria relacionat amb les nostres expectatives i amb la nostra capacitat de deixar-nos sorprendre, la qual cosa tindria molt a veure amb la formació musical de l'individu.

---

<sup>339</sup> Segons Meyer “*sense un conjunt d'actituds comunes al grup social, i sense hàbits comuns de resposta a aquestes actituds, cap comunicació, del tipus que sigui, seria possible. La comunicació sorgeix de l'univers, pressuposant i depenent d'allò que, dins l'estètica musical, es denomina estil.*” És a dir, que segons Meyer la música no és un llenguatge universal, i cada civilització musical crea el seu discurs musical (Leonard Meyer, *Emotion and meaning in music*. PG. 42).

<sup>340</sup> Segons Max Weber “*tant l'ampliació de l'àmbit com l'ús d'intervals racionals han estat en part creats i en part, almenys, fixats o ajudats a fixar pels instruments, tot i que sens dubte no exclusivament ni en totes les parts (ja que, al costat de l'octava, la cinquena troba també l'ús, amb tot, en forma preponderant per part de pobles amb instruments summament primitius –l'arc- gairebé no poden haver contribuït a la racionalització de cap manera) (...) Els instruments fixen, a més, en particular en quant han tingut a càrrec des de sempre l'acompanyament de la dansa, la melodia dels cants de dansa, sovint d'importància fonamental des del punt de vista de la història de la música*” (Max Weber. *Economía y sociedad. Fundamentos racionales y sociológicos de la música*. Pàg. 1168 – 1169). Weber continua argumentant que “*els nous tons cromàtics de partició es van construir en l'època del Renaixement, com determinats per les terceres i les cinquenes. Els tons de partició dels grecs, en canvi, són producte d'una construcció sonora purament conforme a la distància sorgida exclusivament del cultiu d'interessos melòdics*” (Max Weber. *Economía y sociedad. Fundamentos racionales y sociológicos de la música*. Pàg. 1130, 1136 – 1137).

<sup>341</sup> L'establiment de la tonalitat tradicional Occidental es construí com a tal a partir de Zarlino, al segle XVI. Els estudis teòrics de Zarlino van suposar el reafirmament del sistema harmònic i melòdic fonamentat en la tonalitat, el qual prioritza els modes major i menor en detriment dels modes antics.

<sup>342</sup> Leonard Meyer, *Emotion and meaning in music*. 25, 30, 59, 143.

Recordarem que fins no fa gaire, a Occident es tenia la convicció de que la naturalitat de l'harmonia, basada en el fenomen dels harmònics<sup>343</sup>, era la garantia més segura de la racionalitat del nostre sistema tonal i harmònic tradicional. Però com sabem, l'esgotament d'aquest sistema al segle XIX va qüestionar aquesta suposada racionalitat, i l'arribada de les músiques de Debussy<sup>344</sup> i Schönberg<sup>345</sup> van confirmar que el sistema tonal occidental no era més que un dels molts sistemes possibles. Bé és cert però, que el sistema tonal occidental ha arribat a una gran complexitat. Significa això que és millor que sistemes tonals d'altres cultures amb menys complexitat? Alguns musicòlegs com Allan Lomax<sup>346</sup> sostenen que la música i la dansa guarden una estreta relació amb el nivell de subsistència assolit per una cultura, i segons això, algunes característiques musicals concretes<sup>347</sup> ens informarien sobre aquest suposat nivell d'avenç cultural. Tanmateix, aquestes característiques no ens haurien de portar a pensar que la música d'una cultura sigui superior a la d'una altra. Ans el contrari, el judici sobre les cultures no ens aportaria cap informació interessant, tenint en compte a més que aquests judicis es fan des de la perspectiva de la pròpia cultura, sovint etnocèntrica, i que per tant serien un obstacle. La complexitat i els judicis estètics són, per tant, coses diferents. Però si com argumenten Max Weber<sup>348</sup> o John Blacking<sup>349</sup> la música i l'art en general són reflexes de la seva societat, això significaria que mitjançant la cultura expressiva podem tenir un coneixement de les diferents societats.

Recordarem que segons l'esquema de Harris, la cultura expressiva quedava classificada dins l'àmbit de la superestructura, on hi trobem la música, els contes i llegendes, la religió... Si la música és una expressió present en la cultura de l'home, ha de ser estudiada pensant també en l'efecte que aquesta produeix en els individus. I si la música apareix

<sup>343</sup> Els fonaments fisiològics de l'harmonia es basen en el fenomen dels harmònics. Els harmònics són els responsables de generar el timbre característic d'una font de so, ja sigui una veu humana, un instrument musical, etc. Són els que permeten diferenciar un tipus d'instrument d'un altre, o reconèixer el timbre de la veu d'una persona. Com que el patró intervàlic dels harmònics és sempre el mateix, això crea la identificació inconscient per part del sistema auditiu d'acords més o menys "agradables", depenent de la major o menor semblança amb aquest patró universal.

<sup>344</sup> Inspirat en la música del teatre japonès, amb Debussy "*l'instant fa irrupció a la música*" (Boulez, Pierre, *Hacia una estética musical*. Pàg. 34).

<sup>345</sup> Creador de l'atonalisme i del sistema organitzat o dodecafonisme.

<sup>346</sup> Lomax, Alan. Al seu article *Song Structure and social structure*.

<sup>347</sup> Per exemple, els intervals musicals, la repetició del text de les cançons, la complexitat i el tipus d'orquestra, o els diferents estils de la dansa (Lomax, Alan. Al seu article *Song Structure and social structure*).

<sup>348</sup> Idea exposada per Max Weber a l'assaig *Els fonaments racionals i sociològics de la música* i també a *Economia i Societat*.

<sup>349</sup> Segons Blacking "*les anàlisis de la música haurien d'explicar els fets socials, culturals, psicològics... de qui porta a la producció un so organitzat. La música és interpretada com a part d'una situació social (...) No hi ha músiques més o menys evolucionades o millors que altres. Cadascuna és reflex de la seva societat*" (Blacking, John. *Fins a quin punt l'home és músic?* Pàg. 121, 122, 136).

present en totes les cultures, cal preguntar-nos per què aquesta és necessària. Per tant, és convenient saber interpretar la seva funció tant a nivell individual com col·lectiu, així com saber per què s'utilitza (probablement, seguint els arguments de John Blacking,<sup>350</sup> l'home necessita la música), i amb quina finalitat. Simon Frith<sup>351</sup> identifica quatre funcions de la música en l'actualitat, les quals comentarem a continuació:

1. Respon a qüestions referents a la identitat.
2. Proveeix fórmules de gestió personal en la relació entre vida pública i privada.
3. Dóna forma a la memòria personal, organitza el nostre sentit del temps i intensifica la nostra experiència del present.
4. La música popular contemporània és una cosa que pertany als fans.

La música realment respon a qüestions referents a la identitat? Aquesta és la qüestió que anirem investigarem al llarg d'aquest treball, tot basant-nos en un camp d'estudi musical com és el *flamenc*.

El fet de que la música ens proveeixi de fórmules de gestió personal en la relació vida pública / vida privada, respon a una qüestió clarament relacionada amb la significació i el sentit que l'individu o els individus aporten a la música, amb el discurs de cada música, i per tant amb el marc cultural de la música. Per exemple, per què algunes persones són considerades com a músics i d'altres no, si bé tothom escolta o practica música en moltes activitats diàries? Aquesta és la qüestió que es planteja John Blacking amb la pregunta “*No ho és tothom, de música?*”<sup>352</sup> Com dèiem, tot sembla indicar que la convenció és l'encarregada de marcar quina música val i quina no, quina aptitud musical és adequada i quina no. A més, degut a la convencionalitat, el fet de poder comparar amb altres individus la nostra percepció de la música també ens ajuda a contrastar les nostres percepcions, i per tant a ubicar-nos tant en qüestions estètiques com en altres àmbits.

Pel que fa als vincles entre la música i altres àmbits de l'individu, aquests ens porten a pensar de nou en la memòria personal i en la seva funció com a organitzadora del nostre sentit del temps i com a intensificadora de la nostra experiència del present. La capacitat especial de la música per establir relacions i vincles associatius entre sentiments, records i

---

<sup>350</sup> Blacking, John. *Fins a quin punt l'home és músic?*

<sup>351</sup> Frith, Simon. Al capítol *Towards an aesthetic of popular music*. Pàg. 264. (del capítol *Towards an aesthetic of popular music*. Pàg. 140).

<sup>352</sup> Blacking, John. *Fins a quin punt l'home és músic?* Pàg. 28-29.

sons, és quelcom que tots hem experimentat alguna vegada. Aquesta capacitat de la música també suposa l'existència d'unes relacions entre la memòria i la música, les quals estarien vinculades, com hem vist, amb la narració que exercim del passat. Per tant, anàlogament a com succeeix a les pel·lícules, la música és la banda sonora que acompanya a la trama, a la narració de nosaltres mateixos, la qual es fonamenta en aquells records que han quedat enregistrats amb més o menys força en la nostra memòria. Però anem a pams, i de moment tinguem present aquesta reflexió com una capacitat més de la música.

Sobre la qüestió de la música popular contemporània i la manera com aquesta influeix en els fans i en els receptors en general, farem referència a les argumentacions de Jordi Farré Coma, per a qui el rol central que les músiques populars tenen en la construcció i reconstrucció de les formes dominants de les identitats socials començà a mitjans del segle passat, moment en què *“els grups de joves que van encapçalar tot aquest conjunt de transformacions es van construir una imatge, amb un conjunt d'actituds o comportaments que s'hi associaven, i que va constituir-se com una estratègia d'identitat que els va permetre sentir-se una part diferenciada, fora de l'anonimat de les masses uniformadores i de la societat conservadora.”*<sup>353</sup> Segons Farré Coma, tot sovint aquest sentit d'identitat s'alimentava d'un espai de consum i béns a partir dels quals cadascun dels joves es dotava d'un principi d'identitat personal i de grup diferenciat.

<sup>353</sup> La cita complerta és la següent: *“El cas de la música popular és paradigmàtic: els fans van ubicant-se en certs gustos musicals essencials per a la configuració de les seves identitats col·lectives i personals. Per això, les músiques populars tenen un rol central en la construcció i reconstrucció de les formes dominants de cultura i de les identitats socials des dels anys seixanta fins avui. Per exemple, ara les noves tecnologies el juguen per a la identitat mòbil de la joventut actual. Cal referir-se al moment que tot començà. Ens referim a les músiques associades al rock-and-roll i al paper trencador que van experimentar, primer als Estats Units, amb Elvis Presley als cinquanta, i després a Anglaterra, amb The Beatles als seixanta, i com una veritable bola de foc a la resta del món occidental. Malgrat la transcendència cultural de la música popular i la innovació que va implicar en clau generacional, continua sent la germaneta pobra dels estudis acadèmics (...) La música jove fou el producte dels processos socials provocats pels canvis en les condicions socials, de producció i distribució de la música i de les maneres com era rebuda i provocava efectes sobre l'audiència. El context social de la postguerra és clau per comprendre el paper protagonista de les noves formes musicals: Segmentació del públic jove (mercat adolescent), impuls dels mitjans de comunicació de masses, canvis en les condicions de vida i de treball després de 1945, intensificació tècnica i científica en els processos de producció, desplaçament del treball cap al lleure, automatització creixent de la producció industrial, conformació de la societat de consum, idolatria sobre el lleure i el consum, desenvolupament de la cultura de l'entreteniment a través dels mass-media (...) Com que les identitats i les realitats personals en cap cas no poden concebre's fora dels processos de construcció social, el sentit de la música s'hi troba implicat de manera significativa. La música no és un camp destriable i independent d'altres formes culturals i de la comunicació, la tecnologia i el mercat (...) Els grups de joves que van encapçalar tot aquest conjunt de transformacions es van construir una imatge, amb un conjunt d'actituds o comportaments que s'hi associaven, que va constituir-se com una estratègia d'identitat que els va permetre sentir-se una part diferenciada, fora de l'anonimat de les masses uniformadores i de la societat conservadora. Aquest sentit d'identitat, reafirmat i reforçat en clau de generació, aplegava el nou estil juvenil que s'articulava a través d'unes regles específiques. Tot sovint s'alimentava d'un espai de consum i béns a partir dels quals cadascun dels joves es dotava d'un principi d'identitat personal i de grup diferenciat”.*(Farré Coma, Jordi. *Invitació a la teoria de la comunicació*. Pàg. 106, 107).

Aquestes argumentacions ens porten a considerar necessari investigar fins a quin punt el moviment musical pot ajudar als joves a dotar-se d'un principi d'identitat o no, i a reflexionar sobre la funció de l'element de la *diferència* com a revulsiu per cada generació per tal de diferenciar-se de l'anterior. Aquests processos de diferenciació i d'identificació, combinats amb un argument narratiu que pugui aportar una visió unitària i ideològica, semblen cabdals en aquesta qüestió. Per això mateix la qüestió de la cultura popular contemporània és un tema sobre el que reflexionarem al llarg del treball.

A títol de síntesi, i tenint present tant la classificació de Frith com altres qüestions que hem anat comentant fins ara, podem destacar les següents funcions de la música:

**a) Plaer:** Com suggereixen alguns autors<sup>354</sup>, allò que probablement distingeix la música d'altres sons o sorolls és que aquesta resulta agradable d'escoltar. La música ens aporta la impressió momentània d'un món auditiu organitzat, i potser en això resideix la seva capacitat de generar plaer<sup>355</sup>. De fet, recordarem que aquesta capacitat generadora de plaer ja havia estat indicada per Plató<sup>356</sup> i Aristòtil<sup>357</sup>. En l'àmbit científic actual, i com hem pogut comprovar amb les explicacions de Punset, bona part dels experts consideren que els mecanismes de plaer activen la recerca de sensacions de benestar provocades per les drogues i els estímuls artístics. Sovint s'acostuma a reconèixer una funció terapèutica o fins i tot anestèsica<sup>358</sup> de la música. Segons Maconie<sup>359</sup> la satisfacció de contemplar coses belles es deu també a que aquestes ens permeten definir la nostra relació amb l'entorn de forma eficient des d'un punt de vista energètic i ens proporcionen estímuls referencials duradors respecte als quals podem comprovar el rendiment dels sentits particulars al llarg del temps. Per tant, tot sembla indicar que els objectes bells, incloses les obres d'art, ens ensenyen què representen, però, a més, ens ensinistren per observar amb més agudesia el món real i obtenir més informació d'allò detectat pels nostres sentits.

---

<sup>354</sup> Maconie, Robin. *La música como concepto*. Pàg. 29.

<sup>355</sup> Diderot, a *Principes généraux d'acoustique* (dins l'obra *Mémoires sur différents sujets de mathématique*, Assézat, *Oeuvres complètes*, París, 1876. Google Books. *PG. 84*) considera que el plaer de la música consisteix en la percepció de la relació dels sons.

<sup>356</sup> Plató. *Las leyes*. Llibre II, 658-659.

<sup>357</sup> Aristòtil, *La Política*. 8.5

<sup>358</sup> Maconie, Robin. *La música como concepto*. Pàg. 30.

<sup>359</sup> Maconie, Robin. *La música como concepto*. Pàg. 75.

**b) Transmissió emocional i ideològica:** De la mateixa manera com succeeix amb altres manifestacions artístiques comentades amb anterioritat (Voloshinov i Bajtin), la música també té la capacitat de transmetre emocions i ideologia. Segons alguns autors (Dubos<sup>360</sup>) la música seria el llenguatge més immediat i directe de les passions i les emocions, fet que encara resulta encara més obvi quan aquesta es converteix en simbòlica i s'associa a altres elements. Un exemple seria al cas ja comentat de que una cançó s'associï a un fet o a una vivència. Segons Joan-Elies Adell<sup>361</sup> la comprensió de la música com a discurs és possible pels elements extra-musicals (experiències, records, imatges, etc.). Tanmateix, el propi fet de que la música s'hagi mostrat com un element adient per a expressar sentiments i passions, ha propiciat que sovint se l'hagi considerada com a pertanyent al món de l'irracional. Alguns autors s'han referit a un caràcter irracional de la música des d'una visió més aviat negativa<sup>362</sup>, mentre que d'altres conceben aquesta irracionalitat emmarcada en el món dels somnis, d'allò màgic i sobrenatural, i en definitiva de la imaginació<sup>363</sup>. Aparentment algunes de les reaccions i respostes dels subjectes davant la música, com per exemple el mateix fet de ballar, ens poden semblar aparentment irracionals. Però també el fet d'experimentar plaer escoltant música, així com el d'experimentar plaer amb qualsevol altra cosa, ens poden semblar actes irracionals. En certa mesura, el fet mateix d'expressar sensacions i emocions lliurement pot arribar a tenir una aparença d'irracionalitat. Però des de Freud i les seves interpretacions de l'inconscient, sabem que molts actes no són tant irracionals com aparenten. Probablement la reacció humana davant la música ens porta en bona part a explicacions relacionades amb l'inconscient, les quals ens donen aquesta impressió de ser irracionals. És probable que la concepció il·lustrada de la música com a quelcom pertanyent al món de l'irracional estigui fonamentada, segons Fubini<sup>364</sup>, en una vinculació de les passions a l'àmbit de l'irracional, quelcom que segons l'autor seria característic de la cultura occidental. Una cultura occidental que, segons Fubini, fonamentada en la filosofia racionalista platònica i en la religió judeocristiana, tindria molt arrelada la idea de que les passions han de ser controlades racionalment i ocultades, quan en realitat aquestes constitueixen una guia natural per a l'acció. La ira, els zels, l'enveja, l'angoixa, la por,

---

<sup>360</sup> Dubos, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. PG. 403.

<sup>361</sup> Adell, Joan-Elies. *La música en la era digital*. Pàg. 188.

<sup>362</sup> Bousset. *Maximes et réflexions sur la comédie*.

<sup>363</sup> Perrault. *Parallèle des anciens et des modernes*.

<sup>364</sup> Fubini, Enrico. *Los enciclopedistas y la música*. PAG. 18, 24, 32.

i en definitiva aquelles emocions intenses que poden englobar entusiasme o desig per quelcom, són emocions que poden incomodar als altres, i que per tant han de ser canalitzades. Com sabem, en la cultura occidental, aquestes emocions sovint són canalitzades cap al món de l'art o cap el món de la sexualitat, per exemple. La qüestió és que l'art en general és una experiència estètica on sovint es dona una gran importància a les passions, des de les més nobles a les més baixes i instintives. Aquesta és una de les seves funcions, la qual probablement també és compartida per altres activitats com ara l'esport. Però la música i l'art en general encara tenen una altra característica més potent. Avui tenim més motius que mai per pensar que el fet de que la música estableixi relacions entre imatges, sons, memòria, sensacions i records, vol dir que la música té percepció i significació.<sup>365</sup> Així doncs, seguint el plantejament de Voloshinov<sup>366</sup> de que on hi ha signe hi ha ideologia, i anant una mica més enllà, podem pensar que la *música* (Voloshinov diria *llenguatge*) no és neutral. Recordarem que per a Schopenhauer “*l'artista ens fa veure el món amb els seus ulls*”<sup>367</sup>, i en aquest sentit, la música faria comprendre als altres la representació que l'autor fa del món d'una manera molt directa i emotiva<sup>368</sup>. A més, la possibilitat que té la música de funcionar amb una temporalitat diferent de la nostra experiència del món real resulta impactant per als éssers humans.

**c) Funció eròtica:** Ja hem observat com algunes teories darwinianes posen l'accent en la música com a reclam sexual, i probablement no podem obviar que una de les funcions de la música sigui aquesta<sup>369</sup>. Alguns relats que apareixen al llibre *Córrer la sardana: balls, joves i conflictes* d'en Jaume Ayats ens descriuen com una de les funcions de la música, i especialment del ball, és precisament la del festeig<sup>370</sup>. La importància de la infraestructura<sup>371</sup> és evident per als éssers humans, i en aquest sentit l'erotisme pot comportar-se com una força generadora d'accions i d'actituds que actuant en el camp de la superestructura cercaria satisfer necessitats infraestructurals.

<sup>365</sup> Adell, Joan-Elies. *La música en la era digital*. Pàg. 189.

<sup>366</sup> Voloshinov, Valentin N. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*.

<sup>367</sup> Arthur Schopenhauer. *El mundo como voluntad y representación*. Pàg. 205..

<sup>368</sup> De fet, per a Schopenhauer la música és d'un ordre superior, està més enllà de la jerarquia, i expressa directament l'objectivació de la voluntat. (Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Pàg. 264).

<sup>369</sup> Ja hem comentat amb anterioritat que per a Geoffrey Miller l'artista utilitza les seves habilitats específiques en el camp de l'art per convèncer la seva parella de la primera qualitat dels seus gens.

<sup>370</sup> Ayats, Jaume. *Córrer la sardana: balls, joves i conflictes*. Pàg. 48, 49, i 83.

<sup>371</sup> Ens referim a l'apartat d'aquest títol de l'esquema de Harris.



Aquesta és també la teoria de Sebastià Serrano,<sup>372</sup> per a qui “*l’instint de la seducció*” seria una força biològica fonamental pel cervell humà. Per a Serrano, la seducció entesa com un element imprescindible i fonamental per a les tasques sexuals, reproductives i per tant continuadores de l’espècie, representaria també una força creadora i generadora de la creativitat, l’imprevisible i l’activitat humana<sup>373</sup>.

**d) Cohesió:** Una altra de les funcions destacables de la música seria la cohesió. Un exemple d’aquesta capacitat el trobem als Orfeons, els quals es van crear cercant la cohesió social que podia oferir la música. Jacques Cheyronnaud ens explica els motius que van portar a l’antropòleg i filantrop Joseph-Marie de Gérando (1772-1842) a la creació de l’orfeó com un model, basant-se en la creença de que mitjançant el cant col·lectiu hom podia accedir a una pràctica de l’art musical proposada com un valor supra polític<sup>374</sup>. Aquesta capacitat educadora de la música, de la que ja trobem antecedents almenys amb Plató<sup>375</sup>, es reformula durant la Il·lustració amb clares finalitats socials i integradores. Nogensmenys, més enllà dels corrents ideològics, val a dir que la música sempre havia mostrat la seva capacitat cohesionadora en una activitat tant quotidiana com la feina. Jaume Ayats s’hi refereix amb la següent cita sobre els cants de feina:

*“A més d’incrementar el rendiment de la feina i de crear grup, les cançons que es cantaven contribuïen a aculturar els joves en un imaginari comú: propiciaven*

<sup>372</sup> Serrano, Sebastià. *L’instint de la seducció*. Pàg. 60, 61.

<sup>373</sup> Per a Serrano “*les nostres ments seleccionades sexualment, a través de processos de seducció, forjades per anys d’ensinistrament, motivades per sofisticats i subtils jocs d’estatus i amb la memòria social que permet la informació acumulada a través de generacions, han estat capaces de produir objectes tan meravellosos com l’arquitectura egípcia, la filosofia grega, la força simbòlica de les religions, la saviesa de les medicines tradicionals, un marc teòric com el de la biologia evolucionista o la mecànica quàntica, el cinema, o la matemàtica subjacent als fascinants jocs de la informàtica*” (Serrano, Sebastià. *L’instint de la seducció*. Pàg. 20).

<sup>374</sup> Segons Cheyronnaud “*De ce modèle, cautionné par Gérando et la Société pour l’instruction élémentaire et dessiné dans ses réalisations techniques par Wilhem, sortira l’Orphéon, mouvement d’éducation populaire établi sur le principe que tout homme peut chanter quel que soit son degré de culture musical et qu’il peut ainsi accéder, à travers le chant collectif – le chant en commun, métaphore du social – à une pratique de l’art musical, de l’Art tout court proposé comme valeur supra politique. Une mot d’ordre va bientôt agiter la France et traversera le siècle: la musique c’est-à-dire alors, le chant – adoucit les moeurs. Gouvernements, notables, patrons et dames patronnesses, clergé, feront par musique (choeurs, fanfares) interposée, oeuvre philanthropique: la musique console des souffrances, moralise et discipline. La morale publique, la paix de la maison, le respect des lois, le bien-être physique et intellectuel, bref, tous les intérêts de la société, ne pourront qu’y gagner.*” (Cheyronnaud, Jacques. *Mémoires en recueils. Jalons pou une histoire des collectes musicales en terrain français*. Pàg. 44-45).

<sup>375</sup> Segons Plató la música pot servir per a l’ensenyament, ja que té la capacitat de procurar catarsi (Plató, *La Política*. VIII. 1341b.)

*actituds socials, identitats de gènere i de grup social, plantejaven els principals problemes socials i feien que els individus se'n sentissin afectats i interpel·lats. Les cançons narratives, en una funcionalitat que ara hem traslladat al cinema i a les sèries populars de televisió, contribuïen decisivament a l'educació i al debat. I els arguments s'adaptaven amb el temps a les noves necessitats i a les actituds de pobles i de grups diferents*"<sup>376</sup>.

En un sentit més negatiu de la vessant cohesionadora, Adorno<sup>377</sup> argumenta que la música pot produir la il·lusió d'immediatesa en una societat alienada, amb una finalitat manipuladora tant als països totalitaris com als no totalitaris.

**e) Funció social:** Amb clara relació a la funció citada anteriorment, i segons alguns autors com John Blacking, la música té en general una funció eminentment social. Degut a la seva experiència d'anys convivint amb els *venda* africans, Blacking va arribar a la conclusió de que *"els venda classifiquen la música segons la funció social –el nom d'aquesta funció i el de la música sovint són idèntics–, els criteris de discerniment són formals i musicals(...)* D'altra banda, *l'aptitud musical no es pot desenvolupar mai sense una motivació extramusical*".<sup>378</sup> És a dir, que segons Blacking la música pot ser estudiada en sí mateixa, com fa la musicologia, però també pot ser investigada en l'àmbit de la cultura, com fa l'etnomusicologia<sup>379</sup>. Des d'aquest

<sup>376</sup> Ayats, Jaume. *Tradicionari. Enciclopèdia de la cultura popular de Catalunya*. Pàg. 21.

<sup>377</sup> Per a Adorno "El sentit social dels fenòmens musicals és inseparable de la seva veritat o falsedat, d'allò que assoleix o no assoleix, de la seva contradictorietat o coherència. La teoria social de la música implica la seva crítica. Per això la sociologia de la música tracta la música com ideologia, però no únicament com ideologia (...) N'hi ha prou a assenyalar que la música, considerada per les instàncies administratives o els poders polítics, segons el seu ús lingüístic, com a força de cohesió social, en una societat deïficada i alienada pot produir la il·lusió d'immediatesa. Així va succeir sota el feixisme, així és avui manipulada sense excepció en els països totalitaris, i també en els no totalitaris, com el "Moviment Musical del Poble i de la Joventut" (Sorgits a principis del XIX, els grups del Moviment de la Joventut a Alemanya es definien en principi per una actitud antiburguesa que implicava la tornada a la naturalesa i la vida en comunitat: la Música de la Joventut, expressió musical d'aquest ideal, posava l'accent en la pràctica col·lectiva – corals amb acompanyament de guitarra- del cant popular. Aquests grups van anar polititzant-se i el nacionalsocialisme va acabar prohibint el Moviment després d'haver assimilat a molts dels seus membres), amb el seu culte dels "vincles" socials, de la col·lectivitat com a tal, de la inclusió en l'activitat laboriosa" (T. Adorno. *Escritos Musicales. Ideas sobre la sociología de la música*. Ediciones Akal, 2006. Madrid. Pàg. 10, 11. Traduït al català de l'edició en castellà).

<sup>378</sup> Blacking, John. *Fins a quin punt l'home és músic?* Pàg. 63 – 65.

<sup>379</sup> L'etnomusicologia va néixer per la necessitat de poder estudiar i comprendre la música exòtica de les cultures primitives, però basant-se en mètodes de l'antropologia s'ha encaminat a estudiar els processos musicals en la cultura, és a dir, la música com a cultura. D'aquesta manera s'estableix un punt de partida per tal d'estudiar qualsevol tipus de música, incloent la que es desenvolupa a les grans urbs i les músiques destinades a ser consumides per les grans masses. L'etnomusicologia és doncs la disciplina encarregada de contestar preguntes que la humanitat s'ha formulat al llarg de la història: Qui crea la música? Com la crea? Per què la crea? Per qui? Amb quina finalitat?

darrer punt de vista, estudiant les músiques del món és possible conèixer millor l'ésser humà i les seves cultures. Segons aquest plantejament etnomusicològic existeixen principalment dues visions europees d'estudiar la música com a cultura. Una d'elles seria el model defensat precisament per John Blacking, qui des d'una perspectiva antropològica o socio-culturalista tracta de cercar una correspondència entre l'organització social i l'organització musical<sup>380</sup>. L'altre model seria el defensat per Simha Arom, qui des d'una perspectiva lingüístic-estructuralista considera que tota activitat humana està estructurada segons un joc d'equivalències, i que per tant és possible induir d'aquí la seva sistemàtica o regles de funcionament<sup>381</sup>.

**f) Funció simbòlica i ritual:** Segons Marvin Harris<sup>382</sup> les manifestacions artístiques haurien de ser considerades com a expressions de rituals culturals. Si cadascú de nosaltres dotem d'una significació a la música per tal de comprendre-la, què succeeix quan molts individus escolten al mateix temps una melodia i li donen una significació simbòlica i ritual? Succeeix aproximadament allò que podem observar en alguns casos ja esmentats, com per exemple els himnes o d'altres casos estudiats per Ayats<sup>383</sup>. Recordarem que segons alguns autors com Max Weber la funció simbòlica i ritual sembla que va anar associada a la música gairebé des dels seus orígens: *“cal recordar aquí el fet sociològic de que la música primitiva va ser en bona part sostreta ben aviat del gaudi purament estètic i sotmesa a finalitats pràctiques, sobretot màgiques: en particular apotropeiques (relatives al culte) i exoscístiques (mèdiques) (...) Com fos que tota desviació respecte d'una fórmula pràcticament acreditada destruïa la seva eficàcia màgica i podia atraure la còlera dels poders sobrenaturals, resulta que l'encunyació en sentit propi de les fórmules musicals era una “qüestió vital” , i el cant “incorrecte” un “sacrilegi” – que sovint sols es podia expiar mitjançant l'execució immediata del culpable-; d'aquí que l'estereotipació dels intervals musicals, una vegada canonitzats per qualsevol motiu, hagués de ser extraordinàriament forta. Qualsevulla que també els instruments que contribuïen a la fixació dels intervals estaven diferenciats segons el déu o el dimoni al servei de qui estaven – l'aulos grec va ser originàriament l'instrument de la Mare dels déus, i, més endavant, de Dionisios -, és probable que també les tonalitats més antigues d'una*

<sup>380</sup> Des d'aquest punt de vista, l'estructura musical seria el fet explicatiu d'una cultura.

<sup>381</sup> Arom posa un especial èmfasi en les tècniques d'enregistrament, la transcripció i l'anàlisi musical.

<sup>382</sup> Harris, Marvin. *Antropologia cultural*. Pàg. 397-398.

<sup>383</sup> Ayats, Jaume. El gest digne per cantar tots junts a una sola veu.

*música, percebudes com a realment distintes, fossin regularment complexes de fórmules musicals típiques al servei de determinats déus, o contra determinats dimonis, o que s'usessin en ocasió de determinades celebracions solemnes*<sup>384</sup>. Encara avui trobem casos d'aquesta vessant “sagrada” de la música, com per exemple, alguns cants del *Rig Veda* indi<sup>385</sup>.

Des d'una perspectiva èmic la música i l'art en general sovint han estat entesos per moltes cultures (i potser encara ho són en bona part), no únicament com a quelcom expressiu, sinó en la seva màxima vessant simbòlica i com a portadors d'un element màgic o espiritual. Com sabem, és un fet habitual a les civilitzacions “primitives” que l'art sigui inicialment sagrat (Egipte, Mesopotàmia...). Diverses restes arqueològiques i detalls arquitectònics són testimonis de la importància de la música en la simbologia religiosa i en l'explicació que diverses cultures tenen del món<sup>386</sup>. Com podem observar a diverses pintures rupestres, l'art està lligat a la transcendència humana, a la inconformitat amb el món donat als mortals, a l'aspiració a la perennitat, a la perdurabilitat... Potser el motiu és que la creació artística és una de les vies de què disposa l'home de perdurar més enllà de la seva estreta vida mortal, de quedar en la memòria dels homes, de fer del món humà quelcom que transcendeix les vides dels individus que en formen part.

Per què l'art desenvolupa aquesta sensibilitat tant especial en l'àmbit ritual ? Si entenem els rituals com el conjunt de ritus i fórmules que cal observar en un culte, com una sèrie d'accions realitzades principalment pel seu valor simbòlic i establertes per una religió o per les tradicions d'una comunitat, entenem que els rituals són en definitiva formes mitjançant les quals les comunitats afronten pors, simbolitzen esperances, celebren alegries, i marquen o es preparen pels fets importants de la vida assolint així una sensació de control i de poder.

<sup>384</sup> Weber, Max. *Economía y sociedad. Fundamentos racionales y sociológicos de la música*. Pàg. 1137. Traduït al català de la l'edició en castellà.

<sup>385</sup> Segons William “*les vibracions físiques dels sons musicals, la validesa d'un ritus i l'estabilitat de l'Univers podien resultar perjudicades per una defectuosa entonació dels texts sagrats. Les regles del cant del Rig Veda accentuen el cant sil·làbic cuidant l'accentuació de les paraules (...). Altres escales de cant de Rig Veda, així com la majoria de les de la tradició Sama Veda són, en canvi, de gama més àmplia, melismàtiques i generalment despreocupades de l'accent de les paraules...*” (Malm, William P. *Culturas musicales del Pacífico, el Cercano. Oriente y Asia*. Pàg. 108).

<sup>386</sup> Marius Schneider enumera diversos exemples a la seva obra *El origen musical de los animales'símbolos en la mitología y la escultura antiguas*.

Si bé l'ús de la música en el ritual no és imprescindible (no la trobem en tots els rituals), si que és força comú el seu ús en rituals a bona part de les diferents cultures. Com ja hem comentat amb anterioritat, la capacitat essencial de codificació i modificació de la sensació del temps que posseeix la música permet “crear un altre món”<sup>387</sup> i basar-lo en un temps virtual, facilitant en alguns casos els objectius religiosos o militars (com succeeix amb les danses guerreres). En aquest sentit, alguns autors com Ferigcla<sup>388</sup> han investigat les propietats de la música com a possible element desinhibidor i potenciador per al tràngol extàtic.

Pel que fa a l'àmbit concret del *flamenc*, observem que la “*fiesta flamenca*” d'una *gitaneria* pot oferir a un antropòleg i a un atent observador tota la imatge d'una celebració simbòlica de característiques rituals amb una funcionalitat: reforçar la identitat del grup. Seria quelcom semblant al que Pelinsky ha detectat amb la Dansa Guerrera de la Todolella<sup>389</sup>, la qual compleix la important funció de fomentar el sentiment de la identitat local. Recordem que segons Max Weber<sup>390</sup> en la mesura en què una dansa guerrera es porta a terme en ritus fixes, està a punt de convertir-se en simbolisme. Així doncs, la música i la dansa tindrien un paper important en molts tipus de rituals.

Però més enllà dels rituals religiosos i militars, també podem trobar rituals en altres contextos ben diferents on la música té una funció molt important. Fins a quin punt un concert de rock o la representació d'una òpera en un prestigiós teatre europeu no són rituals? El públic hi assisteix únicament per la música, o darrera d'això hi ha aspectes simbòlics, rituals, o fins i tot de classe? Donat que les societats i els col·lectius són capaços de dotar a la música de simbolisme, la música esdevé més important pel que fa a les significacions que aquesta pot aportar als individus. En aquests casos la música no es limita al gaudi estètic, i ni tant sols a la seva funcionalitat ritual, sinó que el simbolisme li aporta significació per ella mateixa. La

<sup>387</sup> Segons Ferigcla “*la cualidad esencial de la música es el poder que tiene para crear otro mundo basado en un tiempo virtual*”. Ferigcla, Joseph M<sup>a</sup>. La relación entre la música y el trance extático. Revista Música Oral del Sur.

<sup>388</sup> Segons Ferigcla, el tràngol extàtic (que podríem considerar com un estat d'alteració de la consciència) “*es una salida del ego fuera de sus límites ordinarios en virtud de nuestras pulsiones afectivas innatas y más profundas. Se trata de un estado extraordinario de consciencia despierta, determinado por el sentimiento y caracterizado por el arrobamiento interior y por la rotura parcial o total con el mundo exógeno, dirigiendo la consciencia despierta -entendida como "capacidad para conocer"- hacia las dimensiones subjetivas del mundo.*” ( ) “*la denominación antropológica completa del trance extático sería la de procesos cognitivos dialógicos con una función adaptógena inespecífica que actúa por medio de la imaginería mental culturalmente decodificada.*” Ferigcla, Joseph M<sup>a</sup>. La relación entre la música y el trance extático.

<sup>389</sup> Pelinsky, Ramón. *Invitación a la etnomusicología*. Pàg. 91.

<sup>390</sup> Weber, Max. *Economía y sociedad*. Pàg. 333.

descripció que fa Ayats sobre el gest de cantar junts en una festa podria ser un exemple: *“si la festa és el ritual de construcció de la comunitat, el fet de cantar junts en la festa es pot convertir en la veu unificada, en l'experimentació sensible, intensa i física de la realitat social que es fa existir en aquest moment únic. En el ritual festiu conviuen o s'alternen els diferents sectors de cada societat, remarcant dins de l'activitat les diferències que es consideren importants i el moment concret de la vida de cadascú: sobretot grups d'edat, d'origen, de gènere, o de classe social, cadascun amb un paper previst i unes limitacions de comportament que es reflecteixen en l'activitat cantada (...) A la manera d'un jurament fundacional, els que són allí mostren la seva convicció identitària cantant en un ritual que pot ser contemplat com un ritual de pas que estructura la societat i el temps dels individus. Aquest cant particular es converteix en portador de la imatge de continuïtat del grup social, i se'l valora de manera diferent dels altres cants (fins i tot diferent d'altres que tenen un cert valor identitàri). Això passa amb determinats himnes de grups socials diversos (polítics, religiosos, nacionals, de futbol), però també en identitats més petites, com poden ser viles o pobles”<sup>391</sup>.*

En els rituals la música que s'hi expressa no és únicament música, ni els actes únicament actes per sí mateixos, sinó que tot plegat té un significat simbòlic que cal interpretar. Per tant, el ritual és una representació clarament cultural i identitària on la música hi té una funció important. Així doncs, la música és susceptible de ser usada com a símbol? Segons García Jiménez *“cuando se habla de la música como símbolo no sólo nos referimos al hecho cultural de que unos resortes empíricos, unos sonidos o una melodía, tengan la capacidad de actuar como catalizador de la serie de “valores” que para un grupo social se propician como lazos o como claves que justifican una determinada conducta ritual (...) Existe una capacidad encerrada en la esencia misma del canto, que, a la manera que nos explica Lévi-Strauss en la “eficacia simbólica”, funciona como aglutinador y proyector de una idea –reivindicación, aspiración, reafirmación-. Éste potencial de la expresión musical está más cerca del canto como facultad primordial humana que de su desarrollo como lenguaje artístico, o incluso de su función como vía expresiva social; de ahí su proximidad a los sonidos y ritmos infantiles, que en su extraordinaria sencillez rememoran, y encierran en su esencialidad, esa facultad primordial. Por eso decía que el poder simbólico de la expresión musical no se sitúa sólo en unas determinadas formas rituales, sino que funciona*

---

<sup>391</sup> Ayats, Jaume. *Tradicioniari. Enciclopèdia de la cultura popular de Catalunya*. Pàg. 36 – 37.

*en ellas como reflejo de una facultad esencialmente humana*”<sup>392</sup>. Tot sembla doncs indicar que la música pot ser emprada com a símbol, perquè és capaç de representar col·lectius, pobles, nacions... i en definitiva, identitats.

Si ens parem a pensar-ho, les nostres vides actuals estan plenes d'actes rituals. Les cultures necessiten acudir a actes rituals per cercar significacions col·lectives. I tot això requereix d'una sèrie de símbols que no sempre esdevenen de manera espontània. Com sabem, Eric J. Hobsbawm ha observat perfectament que *“inventar tradicions és un procés de ritualització caracteritzat per la referència al passat (...) S’inventa la tradició quan les velles tradicions esdevenen inviables, i no es poden fer servir. La invenció és més freqüent quan els canvis són grans i ràpids, com per exemple en els darrers dos segles*”<sup>393</sup>. Significa això que l'invent de la tradició és un recurs per la creació d'una nova identitat? Per què cerquem la identitat, i què hi ha darrera d'aquesta? L'art és una eina per a cercar-la, per sentir-nos més a prop de la nostra identitat, ni que aquesta sigui inventada? L'art sovint es mostra com un estimulador dels nostres records, i de fet és capaç d'associar (simbolitzar) records o ideologies. Per exemple, escoltar una cançó tradicional de la nostra cultura, que coneixem des de la nostra infantesa, ens porta records i ens agermana amb aquells altres que pertanyen a la “nostra tradició” o a la “nostra cultura”. Aquesta idea de que la música ens porta records d'experiències viscudes (i al revés), la qual ja havíem comentat amb anterioritat, probablement ha estat experimentada per tots nosaltres en un moment o altre de les nostres vides.

Podríem continuar preguntant-nos sobre l'expressió musical, sobre la possibilitat de que aquesta hagi exercit la funció d'eina per a la construcció i la reafirmació de grups identitaris, i sobre la problemàtica derivada d'aquesta qüestió. Bartók, per exemple, va investigar sobre la música hongaresa, aprofundint en l'aportació que hi van fer els gitanos, i en la relació que hi tenen els cants populars dels camperols d'Hongria. Això el va portar també a estudiar la música de camperols romanesos a Transsilvània, i posteriorment de grecs i turcs, ja que necessitava aquesta informació per a interpretar i explicar per què els camperols hongaresos s'expressen amb un tipus de música i no amb un altre. Precisament la col·lecció de cants populars romanesos que Bartók va elaborar li va comportar problemes al seu país, Hongria, degut a la confrontació política i territorial entre Hongria i Romania,

<sup>392</sup> García Jiménez, Modesto. *Homos modulans. Aspectos dinámicos de la práctica musical*. Pàg. 189.

<sup>393</sup> Eric J. Hobsbawm. *Invent de la tradició*. Pàg. 15.

qüestionant fins i tot la seva nacionalitat. Això és un exemple de fins a quin punt algunes músiques poden simbolitzar territoris, pobles, ideologies, o identitats. També és un exemple de que la cultura expressiva, i per tant també la música i el folklore, han estat utilitzats per algunes nacions i estats com a elements reestructurats-constructius d'una nacionalitat. Es tracta d'una possibilitat funcional de la música que ja hem observat anteriorment quan hem fet algunes reflexions al voltant dels himnes, però que abasta també a altres formes expressives. Durant els segles XIX i XX trobem nombrosos exemples, independentment de si el folklore utilitzat era o no un fet diferencial d'aquella nació, doncs en molts casos aquest també podia ser compartit per altres nacions o altres pobles, o senzillament inventat. Quan es tracta de la reafirmació de la pròpia personalitat social, això sovint requereix de la “invenció de la tradició” o de la manipulació simbòlica observada per Hobsbawm i Ranger, quelcom que segons aquests autors estaria motivat per la recerca en el passat de les preocupacions del present (Hobsbawm<sup>394</sup>). Preocupacions com per exemple la cohesió social, la legitimació d'institucions o la inculcació de creences i sistemes de valors, segons els casos<sup>395</sup>. Així doncs, és fàcil deduir que en aquest tipus d'invencions de la tradició, sovint succeeix que la continuïtat amb el passat és fictícia. El llibre *L'invent de la tradició*<sup>396</sup> ens presenta diversos assaigs que posen en dubte la suposada antiguitat, per exemple, d'alguns elements “tradicionals” com la faldilla escocesa o *kilt*.

Ara bé, en quina mesura l'estricta recuperació d'una tradició (sense inventar res del passat) pot ser també una invenció? Pensem per exemple en el cas de la Sardana<sup>397</sup>, originada a l'Empordà a finals del XVIII i principis del XIX, però que a finals del XIX i principis del XX comença a ser “aprofitada” pels sectors catalanistes. Amb el canvi de segle, les sardanes comencen a ballar-se fora de l'Empordà concebudes com una dansa nacional<sup>398</sup>, i Josep Pella al seu llibre *Historia del Ampurdán*<sup>399</sup> les mitifica arrelant-les als primers pobladors de la geografia empordanesa aleshores coneguts. Altres casos no es limiten a l'àmbit estrictament musical, i David Cannadine<sup>400</sup> observa l'evolució seguida per la monarquia britànica en la

---

<sup>394</sup> Hobsbawm, Eric J. *L'invent de la tradició*. Pàg. 9.

<sup>395</sup> Hobsbawm, Eric J. *L'invent de la tradició*. Pàg. 20.

<sup>396</sup> Assaig de Hugh Trevor-Roper dins el llibre *L'invent de la tradició; L'invent de la tradició: La tradició de les Highlands a Escòcia*.

<sup>397</sup> Aquest ball ha estat estudiat per en Jaume Ayats al seu llibre *Córrer la Sardana: balls, joves i conflictes*.

<sup>398</sup> Ayats, Jaume. *Córrer la Sardana: balls, joves i conflictes*. Pàg. 57 i 101.

<sup>399</sup> Pella i Forgas, Josep. *Historia del Ampurdán: estudio de la civilización en las comarcas del noreste de Catalunya* (1883). Facsímil. Ed. Maxtor, 2007.

<sup>400</sup> Assaig de David Cannadine al llibre *L'invent de la tradició; Context, execució i significat del ritual: La monarquia Britànica i l'“Invent de la Tradició”, període 1820 – 1977*.



posada en escena de les seves celebracions (coronacions, funerals, aniversaris, etc.), les quals abans del XIX eren força caòtiques<sup>401</sup>. Vet aquí com la recuperació d'una tradició pot estar propera també a una invenció.

Sobre aquesta qüestió, podem remetre'ns a un exemple recent. Era necessari posar una lletra a l'himne nacional d'Espanya? Amb quina finalitat? No es tracta d'un clar exemple d'invenció de la tradició? Si llegim amb atenció la majoria d'himnes nacionals, o fins i tot d'equips esportius relacionats amb ciutats, ens adonem que en general aquests dediquen un èmfasi especial a la unitat dels individus en un sol col·lectiu.

Però la funció simbòlica i ritual de la música no ha d'anar sempre lligada a possibles finalitats polítiques. Podríem reconsiderar, per exemple, l'associació existent entre la música i la identitat d'un grup, en quant a element simbòlicament diferenciador, és a dir, des de la figura de la *diferència* que hem comentat amb anterioritat. El concepte gadamerià de comprendre a *l'altre* des dels seus punts de vista enllaçaria amb la idea de conèixer millor la nostra identitat musical a través del reconeixement de la diferència musical de *l'altre*. Si bé l'alteritat té molt a veure en la construcció de la nostra identitat, i la cultura expressiva és alhora un reflex identitari, és possible comprendre a *l'altre* (o a algunes vessants de *l'altre*) a través de la comprensió de les seves músiques? Segons Simon Frith “*una vegada que comencem a considerar diferents gèneres musicals, podem començar a documentar les diferents maneres com la música contribueix materialment a donar diferents identitats a la gent i a incloure-la en diferents grups socials*”<sup>402</sup>. Frith fonamenta el seu argument amb exemples com els pubs irlandesos a Londres, la música de *bollywood* a Trinitat, etc. Podem entendre la música com una eina que ens possibilita transcendir culturalment?

Des d'una perspectiva antropològica, la música no té sentit sinó com a part integral d'un context cultural que li atorga aquest sentit. Si com argumenta Clifford Geertz “*les*

---

<sup>401</sup> Segons l'anàlisi d'aquest autor, abans del darrer quart del segle XIX els convidats parlaven durant les cerimònies de la monarquia, els cors de l'Abadia de Westminster desafinaven, el clergat no se'n sortia amb l'escenificació i el desinterès en el poble era generalitzat. Segons Cannadine des de finals del segle XIX, les autoritats i els mestres de cerimònies van posar un especial èmfasi i dedicació en la millora dels cors i orquestres, del vestuari, de l'escenari, de la propaganda i de l'actitud que calia tenir davant d'aquest tipus d'esdeveniments. Aquesta referència històrica no deixa de ser sorprenent, doncs en l'actualitat els actes de la monarquia britànica destaquen pel gran esforç en tenir cura dels més petits detalls, i val a dir que l'eficiència britànica en la realització de “cerimònies oficials” durant el segle XX és tot un referent arreu del món.

<sup>402</sup> Frith, Simon. *Música e identidad*. Capítol del llibre *Cuestiones de identidad cultural*, de Hall, Stuart; Du Gay, Paul. Pàg. 211.

*formes de la societat són la substància de la cultura*”<sup>403</sup>, podem pensar també que als ritus i als mites també ens aporten una impressió de les coses. Segons García Jiménez “*en las culturas “avanzadas” se ha conservado mucho tiempo una situación en la que la forma poética, y la musical, que está muy lejos de ser concebida como mera satisfacción estética, sirve de expresión para todo aquello que es importante o necesario para la vida de la comunidad*”<sup>404</sup>.

Segons alguns investigadors com Ramon Pelinski<sup>405</sup> l'expressió musical no actua en els individus només com a símbol, sinó que és la vivència de l'activitat musical allò que construeix la realitat social de l'individu. Segons aquest autor una expressió sonora contribuiria a la identificació explícita d'un grup.

En aquest apartat hem comentat diverses funcions de la música, i també hem observat com algunes d'elles poden estar relacionades amb el funcionament discursiu, ideològic, social i identitari. En els propers apartats investigarem amb més profunditat la relació entre l'expressió musical i la identitat. Com a camp d'estudi en aquest treball estudiarem tradicions i estils de vida relacionats amb l'expressió musical, i més concretament amb el *flamenc*. En el *flamenc* podem trobar figures artístiques i conductes d'individus que ens mostren l'existència d'una manera de fer i de viure singular, amb la que alguns individus s'hi senten identificats. Alguns dels signes *flamencs* simbolitzen el desenvolupament d'estats anímics, actituds i sentiments, que ens permeten estudiar i comprendre una manera de ser, una forma de vida. Amb una simbologia pròpia, el *flamenc* podria contribuir a que els individus s'argumentin ells mateixos en el seu propi concepte d'identitat.

A més d'aquestes consideracions, també és important tenir present la importància d'altres conceptes com ara els marcs de representació<sup>406</sup>, que serien els dispositius metacomunicatius utilitzats per definir com ha de ser interpretada una acció social que es porta a terme enquadrada per ells mateixos. Quan parlem d'expressió musical no podem oblidar que el marc de representació pot alterar d'una manera important la conducta dels individus que hi participen. La conducta d'uns músics *flamencs* quan interpreten música

---

<sup>403</sup> Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*. Pàg. 38.

<sup>404</sup> García Jiménez, Modesto. *Homos modulans. Aspectos dinámicos de la práctica musical*. Pàg. 189.

<sup>405</sup> Pelinsky, Ramón. *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Pàg. 265.

<sup>406</sup> Concepte introduït per Thomas Turino (Turino, Thomas. *Music of the peruvian altiplano and the experience of urban migration*. University of Chicago Press. Chicago, 1993).

*flamenca* al Palau de la Música Catalana, per exemple, serà probablement diferent a quan ho fan en un ambient íntim i familiar, davant d'un públic *cabal*, tot i interpretar el mateix repertori. Un altre fenomen força interessant, ja comentat anteriorment, són les tradicions musicals anomenades *survivals*, és a dir, fenòmens que representen estats anteriors de cultura, i que en l'actualitat tendeixen a tenir un ús diferent de l'original. Tot això ens porta directament a pensar en el folklore i en les seves formes musicals i representatives.

Totes aquestes consideracions ens condueixen a la qüestió central de la nostra tesi, i a investigar si la música pot jugar algun paper en la construcció de la identitat. Diversos autors com Jordi Farré Coma<sup>407</sup>, Ramón Pelinsky<sup>408</sup>, o Simon Frith<sup>409</sup> així ho creuen, tot i que les seves argumentacions esdevenen des de perspectives diferents. Tractarem ara de continuar el nostre treball investigant el paper de la música en la societat i la seva possible capacitat de construcció identitària.

### **2.3. La música en la societat i en la cultura**

En aquest apartat investigarem el *flamenc* en tant que cultura expressiva, tot seguint les pautes que hem fet constar en l'apartat Metodologia. Això ens permetrà comprendre les estructures profundes del *flamenc* i el seu univers simbòlic. Mitjançant l'anàlisi del material textual i musical, però també prestant una especial atenció a l'espai (els indrets) i el temps, estudiarem la cosmovisió del *flamenc*, així com també el seu *ethos* i el seu tarannà... Serà necessari també aprofundir en diversos elements històrics i ètnics que creiem necessaris per interpretar l'imaginari col·lectiu *flamenc*, sense els quals les nostres explicacions quedarien incomplertes.

---

<sup>407</sup> Per a Farré Coma "Avui escoltar música és una proclamació de la identitat personal, un acte d'afirmació i sovint un acte reivindicatiu (...) Ens interessa copsar com en l'esfera de la cultura de consum i a través del consum de músiques, en el marc de la vida quotidiana, els joves produeixen identitats en configuració que malden per la visibilitat social. En aquestes experiències entre els joves, la música hi ha tingut un paper fonamental, el té i, amb tota probabilitat, el continuarà tenint" (Farré Coma, Jordi. *Invitació a la teoria de la comunicació*. Pàg. 110 – 111).

<sup>408</sup> Segons Pelinsky "La música, emblema de la infinita varietat de las culturas humanas, es capaz de contribuir a satisfacer esta necesidad fundamental del ser humano que es la construcción de su identidad". Pelinsky, Ramón. *Invitación a la etnomusicología* (Pelinsky, Ramon. *Quince fragmentos y un tango*. Pàg. 146).

<sup>409</sup> Per a Simon Frith "La identitat no és una cosa sinó un procés: un procés experiencial que es capta més vívidament com a música. La música sembla ser una clau d'identitat perquè ofereix, amb intensitat, tant una percepció del jo com dels altres, d'allò subjectiu en allò col·lectiu". (Frith, Simon. *Música e identidad*. Capítol del llibre *Cuestiones de identidad cultural*. Pàg. 185).

També ens serà de gran ajuda poder aprofundir en els motius que fan possible que el *flamenc* tingui tanta força a nivell d'identitat, quelcom que no succeeix de la mateixa manera amb d'altres expressions musicals.

Per tot plegat creiem necessari iniciar aquest apartat en un marc de referència teòric sobre les expressions musicals en societats complexes, ja que en definitiva la societat complexa en què vivim és el marc temporal i espacial on el *flamenc* es desenvolupa. A partir d'aquestes reflexions probablement apareixeran altres qüestions sobre les relacions entre música, tipus de música / cultura, individu, etc.

Cal investigar de quina manera diferents expressions musicals conviuen en una societat complexa com la nostra, i com podem estudiar-les i interpretar-les. Per a Jaume Mascaró “vivim en UNA cultura complexa, no en una multiplicitat de cultures”<sup>410</sup>. Comprendre el rol de la música en la societat pot ser una manera de comprendre les estructures musicals i el seu funcionament, i també de conèixer fins a quin punt aquestes estructures estan relacionades amb les identitats dels individus. Segons Blacking<sup>411</sup> les estructures musicals són aquells aspectes específics de la música sense els quals una comunicació musical intel·ligible seria impensable, i des d'aquest punt de vista, un anàlisi de la música no és concebible fora del seu context cultural i social.

Com ja hem comentat amb anterioritat, la música funciona de manera anàloga al llenguatge. Cada música té una estructura formal i un contingut que la fa diferent de les altres, i per tant podríem continuar la nostra reflexió plantejant-nos quines són aquestes diferències. D'entrada podríem apuntar a dues possibilitats:

1. La diferència rau en elements musicals que poden ser investigats per la musicologia com per exemple els modes, l'harmonia, els intervals, els ritmes i altres elements de l'estructura musical.
2. La diferència rau en altres elements culturals que s'expressen juntament amb la música i que habitualment són investigats per l'antropologia: El

---

<sup>410</sup> Mascaró, Jaume. *Tradicionari*, vol. X, Pàg. 194.

<sup>411</sup> Blacking, John. *L'homme comme producteur de music*. Pàg. 62, 63.

llenguatge utilitzat, la història que s'explica o el missatge que es vol fer arribar, el temps i el lloc, etc.

Si el primer punt es refereix a elements de l'estructura formal de la música (qüestions musicològiques), el segon fa referència al bagatge cultural (qüestions antropològiques): Simbolisme dels vestits o dels instruments, missatge de la cançó a través del text... Si bé la música expressa sentiments que l'home experimenta independentment de la seva cultura (alegria, tristor, desengany...), com hem pogut observar la música (juntament amb altres elements que l'acompanyen) és una eina que serveix per explicar aquests sentiments, expressant-ho de maneres diferents. Trobem doncs, en tot això, diversos mecanismes que intervenen en la forma i en el fons d'allò que es vol explicar.

Si bé existeixen músiques diferents, cal explicar quins són els processos que fan possible que un individu connecti millor amb un tipus de música que amb un altre. Segons Ramón Pelinski<sup>412</sup> existeixen tres explicacions diferents que tracten de cercar una resposta a aquesta pregunta: L'homologia estructural<sup>413</sup>, la música com a interpel·lació d'identitats socials<sup>414</sup> i la música com a identitat i narrativitat<sup>415</sup>. Tanmateix, no sembla que aquestes classificacions de Pelinsky puguin funcionar amb independència les unes de les altres, i sovint les trobem relacionades quan investiguem els processos que connecten un tipus de música amb l'individu.

En qualsevol dels casos, hem de tenir present que en tant que cultura expressiva, i en tant que procés de mostrar-se de l'individu o individus, la música és principalment un acte de comunicació i d'expressió. La intenció és doncs la de comunicar quelcom a un destinatari, fins i tot si aquest destinatari és algú imaginari. El destinatari (o destinataris) pot ser

---

<sup>412</sup> Pelinski, Ramón. *Invitación a la etnomusicología*. Pàg.163.

<sup>413</sup> Les estructures musicals tindrien una semblança amb les estructures socials, és a dir, la música seria un reflex o una representació de la gent o dels actors socials que la produeixen i consumeixen, i per tant tindria un espai privilegiat pels processos d'identificació. Aquesta hipòtesi de caire estructuralista és la defensada per Blacking (com hem pogut observar) i també per altres investigadors com Lomax.

<sup>414</sup> Aquesta explicació, basada en la teoria d'Althusser (Althusser, Luis. *Essays on Ideology*. Londres, 1984). Segons la qual la interpel·lació és un mecanisme imaginari de reconeixement mutu on la ideologia constitueix als individus en subjectes humans d'experiència, permetent-los desenvolupar certs papers en al divisió social del treball. La interpel·lació explicaria que la música ofereix formes de gaudir identitats desitjades o existents. La música seria doncs un terreny per la producció o manipulació de la subjectivitat.

<sup>415</sup> Partint de teories com la de Lacan, per a qui el *jo* més profund no és res més que llenguatge, el *jo* ha de ser un producte de la narració i no pot comprendre's sinó com a discurs. Si som fragments múltiples en un cos, les nostres imaginàries construccions narratives són les que mantenen la nostra precària unitat personal. Aquesta seria doncs la nostra possibilitat de comprendre el món. La narrativitat seria així el discurs capaç de construir la nostra identitat.

imaginari, però existeix en la ment de l'emissor (músic, lletrista, etc.). Això ens recorda una de les idees centrals de Voloshinov<sup>416</sup>, per a qui qualsevol actuació discursiva participa en una discussió ideològica a gran escala: O bé respon, o bé refusa, o bé afirma... Des d'aquest plantejament sembla necessària l'existència d'un oient, d'un receptor, el qual presumiblement hauria de ser capaç de comprendre el llenguatge musical que és utilitzat i la seva estructura, ja que en cas contrari aquest receptor no entendria el missatge. Aquest diàleg també pot existir entre les persones (o la persona) que interpreten la música, i que per tant exerceixen una doble funció d'oiient i d'intèrpret o executant. Però quan l'emissor només cerca expressar-se i el receptor és algú imaginari, o bé és ell mateix, podríem dir que algú canta per a ell mateix, i que per tant dialoga amb ell mateix... Així doncs, podem dir que en l'acte comunicatiu musical, també es cerca la comprensió.

Tanmateix succeeix que una persona de cultura occidental, difícilment comprendrà el cant personal dels *inuit* del Caribú la primera vegada que l'escolti (i aquí no diem que li agradi o desagradi, sinó que el compregui). Però és possible que el pugui comprendre després d'escoltar-lo diverses vegades, i encara més si té alguna aproximació a la cultura dels *inuit*. De manera similar a com succeeix amb el llenguatge, en aquest cas caldria un aprenentatge per tal de comprendre aquesta música, que inicialment li és aliena. Això ens fa reflexionar sobre dues qüestions: La primera que efectivament existeix una estructura musical i que aquesta té una relació amb la cultura. La segona, que l'aprenentatge pot ajudar-nos a comprendre músiques d'altres cultures, i que per tant l'experiència musical també pot ser una experiència transcultural.

En aquest sentit també coincidim amb el plantejament de Joan-Elies Adell<sup>417</sup> quan reconeix el seu interès per veure en quina mesura el funcionament textual i discursiu de la música té repercussions en la creació d'un imaginari social concret. Sembla clar que els elements discursius inherents a la música no es poden comprendre fora d'una dimensió social. Així doncs, si bé és important (nosaltres fins i tot ho creiem necessari) estudiar la forma d'una expressió musical, també ho és comprendre el seu significat i el seu missatge.

Tanmateix també sembla evident que l'individu no en té prou amb identificar les estructures musicals i amb reconèixer-se amb el missatge d'una música. Per connectar

---

<sup>416</sup> Voloshinov, Valentin N. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Pàg. 133

<sup>417</sup> Adell, Joan-Elies. *La música en la era digital*. Pàg. 18.

realment amb aquell tipus de música cal donar-li un sentit, cal que aquest la relacioni amb el “projecte de jo”. És a dir, cal una apropiació. Aquesta apropiació pot venir donada per elements conscients o inconscients, però en qualsevol cas serà necessari un raonament, una forma d'explicar i justificar aquesta apropiació. Cal que el propi subjecte expliqui per què ha triat aquella música i no una altra, per què la sent com a pròpia i “s'identifica” amb aquell estil musical o amb aquella cançó, per què experimenta una reacció que difícilment pot ser explicada per motivacions exclusivament musicològiques. L'emotivitat que pot generar la música quan se'ns posa la pell de gallina difícilment pot ser explicada únicament per una combinació de notes, intervals i ritmes musicals. També cal que darrera hi hagi una història, unes circumstàncies, unes vivències. Segons Mascaró *“el subjecte no és l'individu sinó aquella ficció de reconeixement que els individus o els grups assumeixen en el moment en què algú s'identifica amb un tipus de “nosaltres”, sigui un grup de música, un col·lectiu esportiu, un grup familiar, o territorial...”*<sup>418</sup>

Alhora, aquest sentiment d'apropriació, d'identificació amb el “nosaltres”, necessita l'existència de l'alteritat. Per això en un context musical podem també parlar de la figura de la **diferència**<sup>419</sup>, la qual es manifesta com un atribut essencial en una cultura musical. Perquè en definitiva en l'experiència musical també trobem l'existència de l'Altre<sup>420</sup>. En la música, de manera anàloga a com succeeix en altres formes d'expressió, resulta paradoxal que aquesta obertura a l'altre ens permeti també conèixer-nos a nosaltres mateixos des d'una altra perspectiva. Escoltar a l'Altre ens fa adonar de la diferència existent, però alhora quan comprem a l'Altre ens adonem de que potser les diferències no són tant grans. Segons Mascaró *“el reconeixement de la cultura dels altres, siguin els membres de classes socials “inferiors” o els individus d'altres societats (sovint dites “primitives”), suposa ja un concepte ampliat del terme formulat en la tradició antropològica, en el qual la cultura no és una qualitat, sinó simplement un fet, que constata l'existència de societats diverses i situa en el mateix nivell de valor les diverses formes de vida de les comunitats humanes (.) Però aquesta modificació del concepte de cultura, produït al llarg del segle XX, especialment en la segona meitat, tindrà una conseqüència important en la significació del concepte de cultura popular,*

<sup>418</sup> Mascaró, Jaume. *Tradicionari*, vol. X, Pàg. 179.

<sup>419</sup> Recordarem que aquesta figura ja havia estat comentada en apartats anteriors relacionada amb la identitat.

<sup>420</sup> En aquest sentit, la reacció de la cultura occidental davant d'altres músiques foranes és força significativa. Si bé inicialment la música europea no estava interessada en l'Alteritat, avui la major part de compositors europeus tenen la mirada fixada en altres continents com per exemple Àfrica. Fins a principis del segle XIX no es produeix una obertura a l'Altre, essent Debussy un dels primers compositors europeus en interessar-se i aportar elements orientals a la música europea.

*quan en lloc de referir-se a la cultura dels "altres", és a dir, a societats diferents de la nostra, s'apliqui també a l'anàlisi dels "altres" interiors a la pròpia cultura*"<sup>421</sup>.

Estem d'acord en que avui la percepció occidental davant d'altres músiques i altres cultures és molt diferent. Però seguint el plantejament de Mascaró, resulta especialment interessant observar de quina manera funcionen avui "altres" expressions musicals dins un mateix marc cultural. En un món i unes societats cada vegada més globalitzades, quines músiques hi conviuen? Segons Pelinsky<sup>422</sup> les músiques més corrents en el mercat actual són les següents:

1. Músiques tradicionals o ètniques.
2. Músiques populars de difusió massiva.
3. Músiques de fusió (com una subdivisió ubicada entre les dues anteriors)

Val a dir que segons el mateix Pelinsky aquests tipus de música no es distingeixen entre sí com si fossin realitats separades, sinó que es tracta més aviat d'uns tipus ideals de música amb unes relacions d'intersecció. Tot seguit comentem breument aquests tipus "ideals" de música:

1. Aquesta etiqueta indueix a pensar que les músiques tradicionals o ètniques, per definició, no haurien d'haver entrat en el camp de la modernitat, i que si ho han fet ha estat experimentant processos de canvi que no han afectat el seu caràcter de referent identitari de cultures territorialitzades. En efecte, en molts casos això és una suposició massa exigent. Es tracta de tipus de músiques on s'acostuma a utilitzar un to nostàlgic, sovint apocalíptic, d'identitat, continuïtat, creativitat i comunitat. S'acostuma a suposar que es tracta de músiques estàtiques, pures, i que no han experimentat cap tipus de contacte amb cap altra música. És interessant tenir present que els discursos nostàlgics i essencialistes sobre la puresa d'estils sovint obliden que les músiques tradicionals posseeixen una història constantment reinterpretada i adaptada a les exigències de cada època, les quals estan en relació amb els canvis ideològics, demogràfics, econòmics...

---

<sup>421</sup> Mascaró, Jaume. *Tradicioniari*, vol. X, Pàg. 97.

<sup>422</sup> Pelinsky, Ramon. *Invitación a la etnomusicología*. Pàg. 154.



2. Les músiques populars, les quals es produeixen industrialment, fonamentades en prioritats comercials, i que es difonen internacionalment per ser consumides en massa. La seva existència seria impensable sense les tecnologies i els mitjans de comunicació, els quals sovint es basen en motivacions econòmiques o propagandístiques. Gràcies a la ràdio i a la televisió, des de finals de la II Guerra Mundial aquestes músiques d'origen africà/americà s'han convertit en un referent musical i cultural amb un llenguatge que pot ser més o menys comprès a tots els països.
  
3. Les músiques de fusió (també anomenades *World Music*), segons Pelinsky, estarien ubicades entre els dos tipus de músiques anteriors. Preparades per ser consumides pel Primer Món, l'element ètnic s'inscriu en elles d'una manera superficial, en una al·lusió a un món sonor despulat de simbolismes culturalment territorialitzats. Tracten doncs de combinar el sentit per les diferències musicals del món amb el sentit per allò igual. Són músiques deslligades d'un territori cultural ètnic determinat, independitzades de cultures particulars i disponibles a la creació de noves identitats col·lectives, transnacionals i transètniques, fragmentades i múltiples.<sup>423</sup>

Si intentem ubicar el *flamenc* en un dels apartats d'aquesta classificació, possiblement ens trobarem amb que cap d'aquests tipus ideals el defineix suficientment, però alhora observem que el *flamenc* comparteix alguna cosa de tots ells. Aquesta és una constant que trobarem en moltes de les músiques que podríem incloure en l'àmbit hom anomena "cultura popular".

Però en aquesta classificació notem una absència destacada. Què succeeix amb el que es venia anomenant "música culta"<sup>424</sup> ? És significatiu que Pelinsky deixi de banda a la música d'elit en la seva classificació. Amb aquesta maniobra, probablement Pelinsky tracta d'evitar aquí entrar en la polèmica contraposició entre cultura popular i cultura elitista, la qual el mateix autor comenta en altres moments del seu treball. Però nosaltres creiem que cal tenir present que totes aquestes músiques conviuen en una mateixa societat i en un mateix mercat, i donat que contínuament estan en contacte no és possible estudiar-les per separat. En

---

<sup>423</sup> Pelinsky, Ramón. *Invitación a la etnomusicología*. Pàg. 157.

<sup>424</sup> En l'actualitat s'utilitza més el terme música d'elit per referir-nos a la música erudita, doncs el gir culturalista en l'àmbit antropològic considera que la música popular, i en general la cultura popular, també són cultura.

aquest sentit, la proposta Bajtin de substituir el plantejament tradicional d'aquesta oposició elit / popular i emmarcar-la en els termes cultura popular / cultura oficial és reveladora, perquè posa de manifest que aquesta mateixa oposició pot ser generadora d'identitats. Moltes tendències musicals del segle XX, com per exemple el *punk*, han sorgit com a moviments anomenats “contraculturals”. Probablement, la definició “contraoficials” seria més apropiada per descriure aquests moviments. En la nostra societat, allò que pren rellevància no és la pertinença a una determinada classe social, cada vegada més difusa, sinó l'oposició a l'oficialitat. Com sabem, Bajtin manté l'element de la novetat com a factor revelador, i troba en la cultura popular un fenomen de frescor i de renovació cultural, contraposada a la cultura oficial que, en la seva dinàmica, resta ancorada en protocols i formalismes que impedeixen el desenvolupament de la vitalitat popular. Per a Bajtin la cultura popular és una cultura dinàmica; en canvi la cultura oficial és més formal i protocol·lària.

Mascaró es refereix a aquesta oposició argumentant que *“per aquells que conceben la Cultura com a valor, la cultura popular es presenta com a oposada a Cultura”*. Això implicaria que la cultura popular sigui entesa, com a mínim, en alguna de les formes següents: *La cultura popular és in-Cultura (negació de la cultura), la cultura popular és cultura rebaixada, vulgaritzada (forma menor de la vertadera cultura), o la cultura popular és pre-Cultura (forma residual d'aquelles formes de vida arcaiques que encara no han estat “culturitzades”, és a dir, desenvolupades per la cultura). La vertadera contraposició a la concepció de cultura com a valor, com a desplegament de capacitats, es dona quan, en l'àmbit antropològic, emergeix una concepció de cultura entesa com a **forma de vida** (.). Si entenem cultura com a forma de vida això ens permet afirmar que no hi ha cultura popular, només hi ha cultura (gir culturalista)”*<sup>425</sup>.

En qualsevol cas, i per damunt de les diferències formals i estètiques, cal tenir present que totes aquestes músiques, aquestes formes d'expressió, conviuen en una mateixa societat i en un mateix mercat; sovint, fins i tot conviuen en un mateix teatre o auditori. Arribats a aquest punt ens trobem amb la interessant qüestió de la convivència de diferents tipus de música en una societat complexa com la nostra. Per tal de comprendre aquesta confrontació, ens pot resultar de gran ajuda la teoria gramsciana de l'hegemonia<sup>426</sup>, ja que com diu John

<sup>425</sup> Mascaró, Jaume. *Tradicionari*, volum X. Pàg. 188.

<sup>426</sup> Segons Mascaró podríem concebre la teoria de l'hegemonia com el *“domini econòmic i polític realitzat a través de mecanismes de coacció i control, i que també vol atènyer els àmbits ideològics, en el més ampli sentit,*

Storey, *"la teoria de l'hegemonia ens permet pensar en la cultura popular com una barreja d'intencions i constraintencions 'negociada'; quelcom que ve 'de dalt' i 'de baix', quelcom 'comercial' i 'autèntic'; un equilibri de forces en moviment entre resistència i incorporació."*<sup>427</sup> Recordarem que Gramsci analitza la visió que la cultura dominant argumentant que *"per una élite sociale, gli elementi dei gruppi subalterni hanno sempre alcunché di barbarico e di patologico"*.<sup>428</sup>

Seguint aquesta línia gramsciana, resulta clau el concepte **d'articulació**<sup>429</sup>, el qual segons Stuart Hall serviria per explicar les tensions i lluites de tipus ideològic entre cultura hegemònica i cultures subalternes. Aquesta oposició entre els grups dominants i els grups subalterns quedaria reflectida en l'oposició entre la cultura d'elit i la cultura popular. Es tracta d'una lluita constant on cadascú juga el seu paper, on tanmateix les influències i interseccions són constants i en definitiva un extrem té necessitat de l'altre, on l'alteritat aporta sentit a la identitat. Segons Adell<sup>430</sup> la cultura popular posa de manifest un procés d'interacció, conflicte i compromís entre els grups dominants i la seva lògica capitalista i productiva, i els grups subordinats, que la interrompen i li posen traves, la condueixen a un altre indret, d'un lloc a un altre. I l'articulació explica en bona mesura que tot aquest procés sigui possible malgrat l'existència constant del conflicte.

Però aquesta tensió també és clarament observable entre diversos estils que podríem emmarcar en la música popular mateixa. Perquè també en la música popular alguns gèneres són més oficials que altres. El *jazz*, per exemple, està més proper a l'oficialitat que no pas el *punk*. I aquesta realitat també pot ser interpretada i compresa mitjançant diversos conceptes com l'articulació o la diferència. Seguint les concepcions d'autors com Hall o Storey, com diu Mascaró *"entendre la Cultura com a realitat complexa significa comprendre el lloc que els individus i els col·lectius ocupen dins del conjunt cultural des de conceptes com "negociació" o "articulació", que indiquen que les formes de vida més específiques dels*

---

*de manera que la ideologia de les classes dominants arribi a ser vista i assumida com a universal."* (Mascaró, Jaume. *Tradicioniari*, volum X. Pàg. 100). La teoria gramsciana de l'hegemonia, doncs, ens permet comprendre la influència de les concepcions de les classes dominants.

<sup>427</sup> Storey, John. *Teoria cultural y cultura popular*. Pàg. 170.

<sup>428</sup> Gramsci. *Quadreni del carcere. Quaderno 25. Ai margini della storia. Storia dei gruppi sociali subalterni*. Pàg. 2279.

<sup>429</sup> L'articulació seria el procés pel qual el potencial de resistència i oposició de formes de cultura popular poden acabar -i sovint acaben- reforçant o readaptant el paper de la cultura hegemònica (Mascaró, Jaume. *Tradicioniari*, volum X. Pàg. 196).

<sup>430</sup> Adell, Joan-Elies. *La música en la era digital*. Pàg. 123.

*grups humans s'articulen les unes amb les altres i que aquesta interacció adopta sovint formes de negociació identitària, basada tant en el reconeixement d'estructures cognitives, que inclouen fins i tot la construcció històrica (la tan anomenada "tradició"), com formes de comportament, que van des de l'expressió del sentiment de pertinença compartit fins a la manifestació d'oposició i conflicte*"<sup>431</sup>.

Però si bé existeix una gran varietat d'opcions musicals, i cadascuna pot jugar el seu paper en la societat, per què alguns tipus de música arrossegueu a més gent que d'altres? Per què algunes músiques són viscudes amb tanta intensitat per alguns individus? Són les notes musicals i altres aspectes harmònics els que ho fan possible, o bé es tracta d'altres trets culturals? Per què la gent s'identifica amb un tipus de música en particular i no pas amb d'altres? En definitiva, tornem a preguntar-nos per què una música com el *flamenc* té tanta força a nivell d'identitat. Probablement perquè es tracta d'un tipus de música que va més enllà de l'expressió estrictament musical, més enllà de la música entesa com una font de plaer. Segons Cristina Cruces Roldán<sup>432</sup> el *flamenc* no pot acotar-se únicament en allò musical, i ella el defineix com una "*expressión cultural total*". El *flamenc* inclouria per tant elements musicals i orals, però també modes d'interrelació i ideologies sobre aquesta pròpia expressió. En definitiva això podria ser explicat seguint les idees ja comentades de Voloshinov i Bajtin, però que ja ens deixa entreveure que aquesta ideologia, aquest missatge inherent a certs estils musicals, possibilita que la música sigui interpretada per a molts en clau identitària.

---

<sup>431</sup> Mascaró, Jaume. *Tradicionari*, volum X. Pàg. 195.

<sup>432</sup> Cruces Roldán, Cristina. *Antropología y Flamenco. Más allá de la Música*. Pàg. 28.

## II. EL FLAMENC: UN MODEL DE CONSTRUCCIÓ D'IDENTITAT

### 1. MARC HISTÒRIC

#### 1.1. Naixement del flamenc

Establir el moment exacte del naixement d'una cultura expressiva com el *flamenc* no és una tasca fàcil. No és estrany trobar un bagatge cultural expressiu anterior, amb probables reinterpretacions i recreacions de formes expressives ja existents. En aquest sentit creiem que ens serà de gran ajuda tenir present els usos o funcions originaris que algunes músiques, cants i danses tenen inicialment, i de quina manera aquests usos es van modificant degut a canvis socials, econòmics, històrics, estructurals... En aquest sentit cal investigar la variació en els usos d'aquestes músiques i la posterior apropiació a nivell identitari que en poden fer els subjectes.

##### 1.1.1. Moment històric i context

Cronològicament, segons Navarro García,<sup>433</sup> “*hacia 1860, ya había nacido el primer baile auténticamente flamenco, el jaleo.*” També segons els primers folkloristes com Demófilo<sup>434</sup> el *flamenc* ja existia a finals del segle XVIII, doncs que en aquells anys el *cantaor* Tío Luis el de la Juliana ja feia mostra dels seus cants *flamencs*. Però la major part dels *flamencòlegs* acostumen a situar el naixement del *flamenc* a finals del segle XVIII i principis del XIX. Altres autors com Steingress situen el moment històric una mica més tard: “*nace en el siglo XIX como producto de una amplia y profunda reelaboración de las antiguas tradiciones culturales populares, a partir de la aparición de una nueva concepción artística estrechamente vinculada con la moda del gitanismo*”<sup>435</sup>. Tanmateix, no ens endinsarem més en la qüestió cronològica perquè considerem que no ens toca a nosaltres investigar-ho. No obstant, cal destacar una qüestió interessant de la definició de Steingress, que és la seva referència a la “reelaboració” i a la “moda del gitanisme”, qüestions que seran comentats amb més profunditat al llarg d'aquest apartat.

Geogràficament, i segons diversos autors com Ricardo Molina, Antonio Mairena<sup>436</sup> o Bernard Leblon<sup>437</sup>, el *flamenc* s'hauria iniciat als territoris coneguts amb el nom de Baixa

<sup>433</sup> Navarro García, José Luis. *De Telethusa a La Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Pàg. 240.

<sup>434</sup> Machado Álvarez, Antonio. “Demófilo”. *El folk-lore andaluz*. Pàg. XXIII.

<sup>435</sup> Steingress, Gerhard. *Sociología del Cante Flamenco*. Pàg. 277.

<sup>436</sup> R.Molina, A. Mairena. *Mundo y formas del Cante Flamenco*. Pàg. 26-27.

Andalusia<sup>438</sup>, fent referència a la possible delimitació espacial d'alguns dels pals més antics. En això no hi estan d'acord tots els *flamencòlegs*, i tot i que les notícies que es coneixen dels primers *cantaors* provenen d'aquesta zona geogràfica, cal recordar l'existència de pals relacionats amb altres indrets geogràfics diferents. Si a això hi afegim la diversitat de procedència dels elements que els *flamencòlegs* consideren com a presents en la formació del *flamenc*, sembla difícil establir una delimitació espacial estricta del *flamenc*.

Tenint una idea aproximada sobre els paràmetres temporals i geogràfics del *flamenc*, podríem preguntar-nos quin és el context en què aquest apareix. Segons Steingress “*el cante se creó como producto artístico de las subculturas urbanas y del proletariado artístico, fenómeno típico del Romanticismo. El grito del cantaor y el contenido de la copla que interpretó de manera individual supuso una protesta contra toda una sociedad saturada e hipócrita*”<sup>439</sup>. Caldria però cercar els motius que van portar a l'aparició d'aquest producte artístic, i determinar si aquest tenia objectius. Pel que podem observar en la nostra investigació, el *flamenc* és un exemple d'articulació. Si bé és cert que el *flamenc* és el reflex d'una protesta contra una societat saturada e hipòcrita, també és possible detectar un conformisme en aquesta protesta. És a dir, es fa la denúncia però alhora s'és conscient de que no es pot fer res per canviar la realitat d'una societat que com moltes altres té grups dominants i grups subalterns. Podem detectar, per tant, un element d'evasió en el *flamenc*, doncs sovint aquest s'utilitza com a vàlvula d'escapament per tal de trobar un alleugeriment a situacions de patiment. Aquest patiment pot estar provocat per qüestions d'amor, però també és molt habitual la queixa social. En aquest darrer cas, no es detecta la voluntat d'iniciar una lluita de classe. Aquest fet és clarament observable als texts dels cants miners *flamencs*, per exemple.

Probablement no mancaven motius per la queixa social, que en aquest cas es va canalitzar en una cultura expressiva com el *flamenc*. El descens en la qualitat de vida era un fet evidenciat en la progressiva despoblació, especialment accentuada al sud de la península. Eren els anys de la decadència de l'imperi Espanyol, de la congelació econòmica, política i social d'un estat que veia com altres estats iniciaven una nova etapa de progrés amb

---

<sup>437</sup> Leblon, Bernard. *El Cante Flamenco. Entre las músicas gitanas y tradicionales andaluzas*. Pàg. 114.

<sup>438</sup> Territori que s'estén cap a l'oest del Guadalquivir, en la seva part més baixa, incloent ciutats com Sevilla, Xerès, Cadis, Puerto de Santa Maria, Puerto Real, San Fernando, Sanlúcar, Lebrija, Medina Sidonia, Morón, etc.

<sup>439</sup> Steingress, Gerhard. *Sociología del Cante Flamenco*. Pàg. 114.

profundes transformacions de gran importància. En aquest context internacional, veiem com Espanya en general i el sud peninsular en particular es trobaven en un moment de decadència, patint un important aïllament, tant a nivell social com polític, econòmic i cultural que comentarem tot seguit.

Per què parlem de decadència ? Doncs perquè històricament la situació del sud peninsular havia estat molt diferent. Parlem d'un territori amb una riquesa natural que ja era citada per Estrabó al segle I, i que continua també a l'època de l'Al-Andalus. Des de l'estructuració iniciada en època cristiana, trobem un seguit de problemes que s'aniran agreujant durant diversos segles: la sequera de 1506 intensificada pel resultat tràgic d'una estructura deficient, la desmesurada protecció a la ramaderia, l'absentisme del camp, l'expulsió dels moriscs, el latifundisme, el predomini de la classe aristocràtica... Segons Alfonso C. Comin<sup>440</sup>, al segle XVI hi van haver vint-i-nou plagues de fam a Còrdova, i la de 1652 va provocar l'anomenat "*Motín del hambre*". Cap a 1640 la indignació contra el rei i el govern, representat pel comte-duc d'Olivares va provocar que el duc de Medina-Sidonia, capità general d'Andalusia, tractés de proclamar-se rei dels seus territoris. Des del segle XVI la riquesa d'Andalusia havia quedat concentrada en unes poques mans, les quals tenien poc o gens d'interès per millorar les condicions de les classes més desfavorides. La riquesa natural del sud peninsular que trobem a les cròniques de fenicis, grecs i romans<sup>441</sup>, (els quals es refereixen en les seves cròniques a l'abundància en mines d'or, plata i coure<sup>442</sup>) estava gairebé esgotada i l'agricultura ja no era el mateix des de l'expulsió dels moriscs. La despoblació havia arribat a tal extrem a indrets com Sierra Morena, que es va haver de recórrer a colons alemanys, flamencs, suïssos i catalans.

A més cal incidir en un altre problema que pateix Andalusia des del segle XV fins els segles XIX i principis del XX: l'analfabetisme. Aquest fet no deixa de ser significatiu si tenim present que en èpoques anteriors l'Al Andalus la societat d'aquelles contrades era

---

<sup>440</sup> Alfonso C. Comin, *Noticia de Andalucía*. Pàg. 29.

<sup>441</sup> Estrabó diu sobre Ibèria que "*d'aquesta, la major part és difícilment habitable, doncs en una gran extensió hi trobem muntanyes, boscos i planes de sòl pobre que ni tant sols gaudeix d'aigua de manera uniforme. La part septentrional és extremadament freda, a la qual cosa afegim l'aspresa, i veïna de l'Oceà, sumant a tot això l'aïllament i la manca de lligams amb d'altres regions, de manera que presenta pèssimes condicions d'habitabilitat. Aquestes regions són com diem, però en canvi la del Sud és quasi en la seva totalitat fèrtil, particularment la de més enllà de les Columnes...*" (Estrabó, *Geografia*. Llibre III, C137). "*Però la pròpia Turdetània gaudeix d'unes sorprenents condicions. A més de ser ella mateixa productora de tot i en abundància, duplica els seus beneficis amb l'exportació, doncs l'excedent dels seus productes és fàcilment venut pels seus nombrosos vaixells mercants*" (Estrabó, *Geografia*. Llibre III, C142).

<sup>442</sup> Estrabó, *Geografia*. Llibre III, C144.

notablement culta fins el segle XV<sup>443</sup>. Què va canviar culturalment en el segle XVI? Des de llavors la cultura va quedar reservada per als clergues i l'alta aristocràcia, i la població va arribar a unes xifres d'analfabetisme altíssimes fins ben entrat el segle XX. Recordem breument aquests antecedents per tal de comprendre les circumstàncies de la població del sud peninsular en el moment de l'aparició del *flamenc*.

Fins ara hem comentat el context històric, econòmic i social en el qual el *flamenc* es va anar conformant. Ara aprofundirem més sobre els grups humans que el van formar. Algunes hipòtesis apunten a un *melting-pot*<sup>444</sup> de gitanos, moriscs, *flamencs* i alemanys, esclaus, païos i bandolers... Desconeixem fins a quin punt va existir una cohesió real de tots aquests grups tant diversos, malgrat que sembla probable que estiguessin en contacte. Però alhora sembla probable que entre les classes populars diferents estils musicals anessin prenent una denominació, d'acord amb la funció, l'ús o la finalitat de cada estil musical. S'hauria anat fixant una mètrica, un compàs, uns cicles melòdics, unes escales harmòniques, que si en un principi no estaven completament establertes i podien estar sotmeses a diferents variacions, cada vegada es mostraven més definides. En un ambient familiar, sovint rural i progressivament més urbà, aquestes músiques haurien anat calant en els àmbits més populars. Cal recordar que el *flamenc* sorgeix dels segments més desfavorits de la societat, entre les classes subalternes, sovint immerses en la marginació. De fet, la relació cant/treball en el *flamenc* i la possible assimilació d'aquest a les classes socials més desfavorides és una qüestió que també observarem en el moment d'analitzar l'estructura formal del *flamenc*. La difícil situació econòmica i social abans comentada sembla estar agreujada per una curta

---

<sup>443</sup> Estrabó afirma respecte als túrduls o turdetans que “aquests són tinguts per als més cultes d’entre els ibers, doncs no sols utilitzen l’escriptura, sinó que dels seus antics records tenen també cròniques històriques, poemes i lleis versificades de sis mil anys” (Estrabó, *Geografia*. Llibre III, C139). Durant l’època romana Andalusia havia tingut una cultura creixent, fet que ens mostra l’aparició de personatges tant importants com Sèneca o l’emperador Trajà. Posteriorment, a l’Al-Andalus, les comunitats hebrea, musulmana i cristiana donen com a fruit una de les cultures més desenvolupades d’aquell moment. Segons Adolfo Salazar “en Andalusia casi todo el mundo sabía leer y escribir, mientras que en la Europa cristiana, a menos que no se perteneciera al clero, no sabían [...] Y sin embargo, Alhakhem opinó que la instrucción no estaba bastante extendida aún, y en su solicitud para las clases pobres fundó en la capital veinticinco escuelas cuyos maestros eran pagados por él para que los hijos de padres desvalidos recibieran educación gratuita” (Salazar, Adolfo. *La Música de España*. Pàg. 56). A l’Al-Andalus els erudits hebreus parlaven àrab, la poesia hebrea estava inspirada en la lírica àrab, i el bilingüisme llatí-àrab era força habitual (com ja hem observat anteriorment amb les *kharjas*). Sovint resulta difícil diferenciar la cultura material dels mossàrabs de la dels mudèjars, fet que ens mostra que es tractava de cultures molt properes. Totes aquestes dades ens parlen d’una societat notablement culta fins el segle XV, sobretot si la comparem amb el nivell cultural mitjà d’altres indrets europeus en aquells segles.

<sup>444</sup> Concepte elaborat per Swanson (Swanson, Bert E. / Swanson, Edith. *Discovering the community. Comparative Analysis of social, political, and economic change*. Pàg. 57) que fa referència a la representació ideal d’unes relacions inter-ètniques en les que és possible que persones d’origen racial, social o cultural diferent visquin junts i sense restriccions de mutu contacte.



temporalitat del treball i marcada pel funcionament d'un conreu latifundista, amb collites uniformes i un clima cada vegada més castigat per la sequera. Això comportava una mobilitat que afectava a famílies senceres, les quals havien de dormir en indrets pobrament improvisats als camps on treballaven juntament amb altres famílies les quals es trobaven la mateixa situació, procedents d'altres pobles o indrets, i per tant amb costums lleugerament diferenciats. Cal tenir present que els primers "cantaores" o cantants *flamencs* eren aiguaders, miners, ferrers, bracers, camperols...<sup>445</sup>. Tot plegat va propiciar un cert intercanvi cultural entre els diferents treballadors, que anaven d'unes zones a altres, però també hauria facilitat la formació d'una possible consciència de grup, o fins i tot de gremi. Bona part d'aquests cants i balls haurien tingut un origen rural i progressivament anirien arribant també a les ciutats, juntament amb una població que cada vegada abandonava més el camp. Això hauria afavorit una descontextualització dels usos d'aquests cants i balls, proporcionant un nou sentit i ús d'aquestes músiques, les quals serien reelaborades.

Recordarem que segons Steingress el *flamenc* neix com a producte d'una reelaboració d'antigues tradicions culturals populars, a partir de l'aparició d'una nova concepció artística estretament vinculada amb la moda del *gitanisme*. Val a dir que el terme "gitanisme" designava sectors de la societat que seguien una espècie de moda o forma de vida, i no es referia únicament a connotacions relacionades amb l'ètnia gitana. Aquest fet és observable a les pragmàtiques<sup>446</sup> contra els gitanos. Es tractaria doncs d'un terme que es referia també a tots aquells qui conformaven aquest moviment (d'aquí que Steingress l'anomeni moda), ja que eren nombrosos els individus que es sentien atrets per aquesta "moda" i participaven d'aquesta "estètica". Es tractava d'una manera de vestir i de viure, basada en el nomadisme i sovint al marge de la societat, la qual s'inspirava en l'estil de vida dels gitanos. Segons alguns autors és possible que alguns d'ells fossin descendents de moriscs<sup>447</sup>, que d'altres fossin de diverses minories ètniques, i que també en formessin part altres individus perseguits

---

<sup>445</sup> Aquest fet és ben conegut gràcies als treballs de Demófilo, a les investigacions d'Álvarez Caballero i a les lletres de cançons, moltes de les quals s'han conservat fins els nostres dies.

<sup>446</sup> La pragmàtica de Carles III, feta des d'una perspectiva il·lustrada, té com a objectiu aconseguir la desaparició del "gitanisme", però alhora dóna llibertat als anomenats gitanos per adoptar qualsevol tipus de feina.

<sup>447</sup> Segons hem comentat anteriorment, aproximadament un milió de moriscs van ser expulsats d'Andalusia l'any 1609 per l'edict de Felip III, però molts d'ells haurien retornat a la península, mentre que d'altres s'haurien amagat sense arribar a ser expulsats. Segons Borrow (Borrow, George. *Los Zincales*. Pàg. 50) els gitanos tenien comunicació amb els moros de Granada abans del 1492. Tot i la seva vida nòmada, els gitanos varen conèixer amb ells i varen aprendre el seu idioma i moltes de les seves costums. Posteriorment els gitanos passaven tot sovint de zona mora a zona cristiana, donat que no professarien més simpatia per un poble que per l'altre.

per la llei. L'argot que utilitzava aquest moviment va ser anomenat “*germania*”<sup>448</sup>. Altres mots relacionats amb la moda del “*gitanismo*” són també *majeza* o *majismo*<sup>449</sup> i *castizo*<sup>450</sup>.

La major o menor importància d'aquests grups ètnics hauria influït també en la gramàtica, la sintaxi i el fons dels texts que acompanyaven a les melodies. Aquestes cançons i balls permetien expressar la quotidianitat, l'estil de vida i els costums d'aquests grups d'una manera festiva i tràgica alhora. Aquesta forma d'expressar-se, cultural i artística, s'hauria portat a terme principalment en patis de veïns, carrers i places o en altres indrets públics d'una manera festiva, en un àmbit familiar, però també d'una manera ritual i progressivament simbòlica. Sovint, aquesta cultura expressiva hauria acompanyat als ritus de pas, estant present en el moviment social dels individus en cerimònies diverses i importants per a les persones, com per exemple el matrimoni o l'enterrament. Així s'hauria anat assentant una música que a Andalusia es va anar configurant com la música popular andalusa, i que hauria acabat per denominar-se *flamenc*. Però també és molt probable que el sentiment d'apropiació vingués alimentat per un element extern, el qual hauria possibilitat la reafirmació d'una **identitat** de les classes subalternes: Aquest element no seria altre que el Romanticisme.

Arribats a aquest punt és necessari explicar els elements en què el Romanticisme i el *flamenc* convergeixen. En primer lloc, el “*gitanisme*” (degut al seu estil de vida propi al marge d'allò establert) va resultar ser un interessant atractiu per als romàntics que van arribar a la península els segles XVIII i XIX. El moviment romàntic, molt influent en aquell moment, exaltà i idealitzà trets estètics i un estil de vida que no sempre es corresponia amb la realitat del *gitanisme*. A principis del segle XIX, romàntics com Lord Byron<sup>451</sup>, Washington

<sup>448</sup> Aquest mot que sovint s'emprava per referir-se als gitanos. De fet, era habitual la confusió del “caló” o “romani” amb l'argot de “germania”. Borrow insisteix en diferenciar el “caló” de l'argot de “germania”, perquè el “caló” és l'idioma dels gitanos i és de la mateixa branca del “romani”, similar al que parlen els gypsies anglesos i els zíngars. L'argot de “germania”, tot i que tenia paraules del “caló”, era un argot emprat per lladres i gent al marge de la llei per tal de que no els entenguessin. Aquesta confusió de l'època ens permet pensar que als segles XVI i XVII hi havia un bon nombre d'individus que vivien al marge de l'oficialitat, els quals eren anomenats gent de “germania” sense cap distinció.

<sup>449</sup> La definició de “*majo*” (segons el diccionari de la llengua espanyola) seria “*la persona que en su porte, acciones y vestidos afecta un poco de libertad y guapeza, más propia de la gente ordinaria que de la gente fina*”. El *majismo* seria també sinònim del mot castellà “*charro*”. Segons Steingress el mot *majismo* es refereix també a l'estil de vida contrari a la vida catòlica.

<sup>450</sup> Pel que fa al mot “*castizo*”, la definició de diccionari no ens ajuda gaire (“*Típico, puro, genuino de cualquier país, región o localidad*”). Segons Steingress (*Sociología del Cante Flamenco*. Pàg. 312) aquesta paraula s'empra com a característica d'un conjunt d'individus que viuen en la misèria, però portant el pes d'aquesta misèria amb certa gràcia. Trobem doncs unes connotacions populars.

<sup>451</sup> George Gordon, Lord Byron. Poeta britànic (Londres 1788 – Missolonghi 1824).

Irving<sup>452</sup> o Brentano<sup>453</sup> entre d'altres, idealitzaren i projectaren una imatge d'Andalusia, meitat real i meitat somiada. Els romàntics viatjaven a Espanya cercant una forma de vida, una estètica, i en definitiva una cultura que s'hagués mantingut aïllada de la racionalització occidental predominant, com a contrast d'una Europa que s'iniciava en la Revolució Industrial i que intuïa una profunda transformació en la societat. Animats per les idees de Herder,<sup>454</sup> tractaven de descobrir les tradicions i el folklore de cada poble, on el *Volksgeist* (ànima popular) es pogués captar en la seva essència. La nova idea romàntica era que la música és un llenguatge on s'amaga l'expressió més autèntica i genuïna de l'home, i per extensió de cada poble i de cada nació. La concepció romàntica de la música suposa un trastorn amb el qual la música, que fins llavors era la darrera entre les arts, es converteix en un llenguatge privilegiat i absolut. Segons Fubini<sup>455</sup>, fins aquell moment el músic era un assalariat al servei de l'Església o de famílies nobles, i la seva tasca era la de produir música per a determinades celebracions o cerimònies, satisfent així les exigències immediates. La música havia de predisposar al creient a l'oració i a la concentració religiosa; havia de contribuir a crear un ambient de festa, d'alegria o d'agradable indolència a banquets, casaments, diversions, etc. En resum, la funció de la música era l'acompanyament i simbolitzava sempre quelcom accessori i mancat d'essència. Seguint les idees de Herder i el *Volksgeist*, els romàntics van tractar de localitzar grups humans que tinguessin característiques exòtiques, comunitats que conservessin allò més arcaic de la seva religió, llenguatge, costums, cants i balls tradicionals. Als romàntics els agradava somiar, i la música era una bona eina per aconseguir aquest objectiu. Si Perrault<sup>456</sup> trobava en l'òpera del XVII un clar exemple d'irracionalitat, amb el seu contingut fantàstic, irreal i sobrenatural, això era degut a que la música ja llavors era una eina per escapar de la realitat i de la quotidianitat. Malgrat que Rameau tractés d'eliminar en la música clàssica la contraposició entre el racional (intel·lecte) i l'irracional (emoció, passions), amb el Romanticisme es produeix una vertadera explosió de les passions. I és precisament amb el Romanticisme i el Postromanticisme (Berlioz, Donizetti, Paganini, Wagner) quan s'arriba a la màxima expressió, on les passions i

---

<sup>452</sup> Washington Irving, assagista i historiador nord-americà, d'origen escocès (Nova York 1783 – Sunnyside, Nova York 1859). La seva obra més popular va ser *Cuentos de la Alambra* (1832).

<sup>453</sup> Clemens Brentano, escriptor alemany (Ehrenbreitstein 1778 – Aschaffenburg 114).

<sup>454</sup> Johann Gottfried Herder, nascut a Mohrungen (Prússia Oriental). Deixeble de Kant, va tractar de mostrar a la seva *Metacrítica* que l'origen del coneixement radica en les sensacions de l'ànima i en les analogies que aquesta estableix a base de les experiències de sí mateixa. Per a Herder, la civilització europea deu la seva prosperitat i la seva brillant situació "en l'univers dels pobles" a un concurs de circumstàncies: la multiplicitat de pobles e ideals, el clima temperat i les relacions amb els altres pobles. Herder vol recuperar el caràcter nacional de la música, quelcom que segons Herder no significava un empobriment, sinó el descobriment de l'arrel comuna.

<sup>455</sup> Fubini, Enrico. *La estètica musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Pàg. 254.

<sup>456</sup> Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes*, IV Pàg. 9.

la irracionalitat formen part de la pròpia ideologia del moviment. En alguns casos, com els de Berlioz o Paganini, aquesta actitud romàntica es pot observar no únicament en les seves obres, sinó també en la seva vida personal.

Espanya en general, però sobretot Andalusia, va ser idealitzada pels romàntics com una regió meridional i oblidada, on el temps passava sense presses. L'organització agrícola andalusa, el latifundisme, i la precària situació laboral van ser interpretats per aquells romàntics com una altra forma d'entendre la vida, i com un signe clar de que allò important era viure el moment amb intensitat. Aquesta concepció era totalment oposada a la situació als seus països d'origen, on la revolució industrial encetava una nova època marcada per la programació i l'economia. El sud peninsular encaixava amb l'ideal d'un poble amb un passat gloriós i alhora receptor de diverses cultures (àrab, romana, fenícia, goda), preservador d'una saviesa antiga, exòtica i orientalizant. Era la imatge idealitzada d'una Andalusia que Doré va saber plasmar als seus dibuixos, la qual va impactar tant a altres països europeus que va contribuir a reforçar la idea de que Andalusia era tal i com Doré la dibuixava, i com Washington Irving la descrivia a *Cuentos de la Alhambra*. Aquella sensació es podia sintetitzar amb paraules com “exotisme” o “orientalisme”:



Un “Baile de Candil” a Triana, de Gustave Doré.



Ball a una taberna de Triana, de Gustave Doré.

Probablement existia quelcom de tot això en la societat andalusa de l'època, però no sembla que els romàntics fossin precisament objectius en les seves narracions i representacions. La seva perspectiva era diferent. De fet, ells es fonamentaven en conceptes nous aplicats a fenòmens de la realitat ja existents. El concepte de “*costums populars*” va ser elaborat i desenvolupat pel Romanticisme, constituint un dels seus elements més importants. El Romanticisme va redescobrir les cançons populars, l'art popular i el folklore, i va proclamar el concepte “poble” entès com una entitat orgànicament desenvolupada i homogènia. Des de la perspectiva romàntica, els balls que els camperols practicaven de manera festiva (però encara dins el context del treball), no podien quedar reduïts únicament a balls merament funcionals, sinó que havien de ser molt més. Aquella riquesa artística que havia estat oblidada fins aleshores, aquella “*ànima popular*”, es va considerar com la creació espontània d'una comunitat misteriosa, sense individualitat ni consciència. El coneixement popular va ser entès en el seu conjunt, la qual cosa guardava una relació amb l'anonimat de les seves obres. Si fins aleshores la música havia acomplert una funció d'acompanyament a altres activitats (religió, casaments, etc.), a partir d'aquell moment la idea rousseauiana<sup>457</sup> de que la música és un llenguatge per expressar sentiments comença a quallar. Tan és així, que en el Romanticisme es concedeix una “*superioritat*”<sup>458</sup> de l'expressió musical respecte d'altres arts. La visió romàntica de l'art popular es devia principalment al concepte de l'art “*fàustic*”, és a dir, de l'art amb ànima. Des d'aquest punt de vista, el valor d'una expressió artística no depenia de cap nivell cultural (o de cap oficialitat cultural), sinó de la capacitat anímica de l'espectador i de l'artista. D'aquesta manera, sempre que la transmissió entre l'artista i l'espectador fos intensa, l'art popular seria tant digne o més que l'art d'elit. Es tractava de cercar un art sincer i commovedor. Aquell art no era fruit d'un o més individus, sinó un producte del poble, i això significava que estava impregnat d'elements com ara l'autenticitat, la sinceritat, la ingenuïtat i la puresa; conceptes que es van convertir en fonaments de l'estètica romàntica. El Romanticisme alemany va reviure amb efimera vitalitat aquesta idea màgica de l'ànima. Schelling<sup>459</sup>, Oken<sup>460</sup>, Baader<sup>461</sup>, Görres<sup>462</sup> i els seus amics es complaïen en especulacions infructuoses que ells consideraven com a obscures, i per tant,

---

<sup>457</sup> Segons Fubini l'origen d'aquesta idea estaria en Rousseau (Fubini, Enrico. *El Romanticismo. Entre música y filosofía*. Pàg. 47).

<sup>458</sup> Almenys aquest és el terme emprat per Fubini (Fubini, Enrico. *El Romanticismo. Entre música y filosofía*. Pàg. 16).

<sup>459</sup> Friedrich Wilhelm Joseph Von Schelling, filòsof alemany (Leonberg, 1775 – Bad Ragaz, 1854).

<sup>460</sup> Lorenz Ockenfuss, anomenat Oken. Naturalista alemany (Bohlsbach, 1779 – Zurich, 1851). Fundador de l'escola dels filòsofs de la naturalesa.

<sup>461</sup> Franz Xaver Von Baader, filòsof i teòleg alemany (Munic, 1765 – iud. 1841).

<sup>462</sup> Johann Hoseph Von Görres, publicista alemany (Koblenz, 1776 – Munic, 1848).

“profundes”. En aquest sentit el Romanticisme va anar adquirint també caràcters fortament regressius en la mesura en que allò popular es va sentir i viure com una regressió mítica a orígens autòctons o com a expressió dels “*caràcters racials d’un poble*”<sup>463</sup>. En els propers apartats, i en especial en les teories històriques dels *flamencòlegs*, destacarem alguns dels conceptes romàntics que acabem d’esmentar.

Al seu interessant llibre *Cante flamenco, cante minero*, Gènesis García Gómez analitza aspectes del *flamenc* que els romàntics van trobar essencialment atractius; la seva filosofia, els seus valors, el seu popularisme, el seu localisme i fins i tot la seva possibilitat de comercialització. A tots aquests elements cal afegir la gran atracció que els romàntics sentien pels gitanos, i per la moda del *gitanisme*. El nomadisme característic del gitano (malgrat que en aquell moment a Espanya molts d’ells ja s’estaven assentant en *gitaneries*), la seva fidelitat a les lleis gitanes en front de les lleis oficials, la seva roba i els seus costums... Tot plegat era símbol de llibertat, i sota la seva mirada romàntica hi veien una estètica d’allò més atractiva. Els romàntics coneixien els bohemis, els *gypsies* i els zíngars, els quals havien observat en els seus països d’origen (molts d’ells segueixen essent nòmades en l’actualitat), però es sorprenien amb els gitanos espanyols. Els “*calés*”, després de conèixer durant segles a la península, estaven completament impregnats dels folklores andalusos, castellans, catalans, etc.

En música, un dels objectius del Romanticisme era la recerca de noves vibracions en els horitzons del poble, tractant d’aportar a la cultura elements en ocasions senzills, però frescos, front a l’estancament de les acadèmies. Harmonies del carrer i del camp servien per tal de renovar i donar impulsos de canvi a músiques velles. En poques paraules, diríem que als romàntics els agradava cercar en la música i la cultura populars, i descobrir les seves riqueses i singularitats, per tal de donar-ho a conèixer també a les classes d’elit de les que ells provenien. Els gitanos es van mostrar sempre com a excel·lents músics i portadors de melodies i ritmes que restaven gairebé oblidats, els quals sabien interpretar amb una especial sensibilitat. No és estrany, doncs la música seguia essent una de les seves principals professions des de feia molts segles. Així doncs, tant a Espanya com a Hongria, o en altres indrets, els gitanos van esdevenir l’intèrpret perfecte posseïdor de la riquesa cultural d’allò popular, del que llavors va començar a anomenar-se folklore. Això és especialment notori en

---

<sup>463</sup> Terme emprat per Fubini (Fubini, Enrico. *El Romanticismo. Entre música y filosofía*. Pàg. 144).

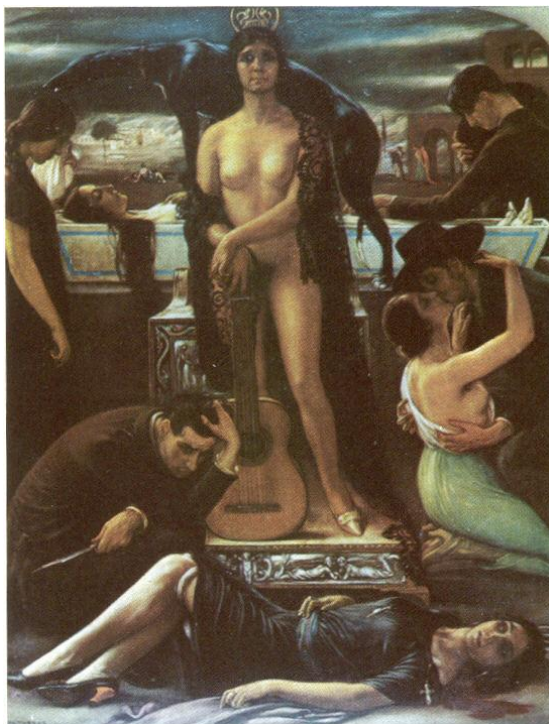
el cas d'Andalusia, on els gitanos es van identificar amb el *flamenc*, i on diferents elements tradicionals de la cultura andalusa van ser reinterpretats per ells fins arribar a ser els principals portadors del folklore. La personal interpretació que els gitanos feien d'alguns cants com la “*siguiriya*”, sumat a les seves aportacions rítmiques i melòdiques, va facilitar que aquests cants fossin considerats exclusius dels gitanos, fins el punt que en l'actualitat es coneixen com a “*cants gitanos*”. Steingress<sup>464</sup> defineix els cants *flamencs* com un producte particular de cantants andalusos moderns vinculats directa o indirectament amb el món gitano i que es van servir d'una manifestació musical tradicional de caràcter supraregional per tal de crear un nou tipus de poesia popularitzada i agitanada. Tanmateix, la diversitat de pals *flamencs* ens porta a pensar que aquests cants no eren únicament andalusos, sinó que també estaven influïts per altres zones peninsulars. La projecció del Romanticisme va arribar a tota la península, i les idees romàntiques serviren també com a font d'inspiració i de creació artística. A Espanya el Romanticisme es manté durant molts anys amb plena activitat (pràcticament fins a finals del XIX), allargant-se més que en d'altres països europeus, i abastant un període molt important en el desenvolupament del *flamenc*.

Però val a dir que Andalusia va ser l'indret on els conceptes romàntics van impregnar amb més força la cultura i les tradicions. Allí el folklore es va reinterpretar seguint els ideals romàntics d'una manera pròpia i singular. En trobem nombrosos exemples: L'escriptor Demófilo, animat pel corrent romàntic, va reinterpretar allò tradicional andalús (*El Folk-lore Andaluz*) per tal de crear una poesia i una música de caràcter modern, influït per la moda romàntica. Demófilo<sup>465</sup> defineix els cants *flamencs* com una barreja d'elements heterogenis però afins. El pintor Julio Romero de Torres, al quadre “*La pereza andaluza*”, recrea plàsticament la imatge romàntica del poble andalús, però que poc tenia a veure amb la realitat quotidiana de la majoria dels camperols que treballaven de sol a sol. Al quadre “*Cante Hondo*”, del mateix pintor, es descriuen els elements bàsics que van anar configurant aquesta recreació romàntica de les tradicions i del folklore: la guitarra, la mort, la pena, els gels, l'amor, la religió, les passions, la malenconia... Molts d'aquests temes són típicament *flamencs*, i alhora típicament romàntics.

---

<sup>464</sup> Gerhard Steingress. *Sociología del Cante Flamenco*. Pàg. 108.

<sup>465</sup> Antonio Machado Álvarez “Demófilo”. *El Folk-Lore andaluz*. Pàg. 39.

*Cante Hondo*, de Julio Romero de Torres*Pereza andaluza*, de Julio Romero de Torres

Val a dir que els romàntics van realitzar una tasca mediàtica i propagandística important. Inicialment els seus llibres i gravats van servir per donar a conèixer la cultura popular andalusa arreu del món, de tal manera que altres viatgers romàntics viatjaven a Espanya a experimentar allò que relataven els llibres. Però com diem aquests ideals van ser reinterpretats per autors espanyols, els quals van projectar en artistes populars del moment. El fet de que avui tinguem notícia de l'existència de cantants com Tío Luis el de la Juliana, El Planeta o El Fillo<sup>466</sup>, és una petita mostra de la popularitat que van tenir en el seu moment. Els ideals romàntics ajudaven a que la música popular esdevingués també un èxit comercial. Guitarristes com Huertas havien conquerit el públic de ciutats com Londres, París o Sant Petersburg al segle XIX. La imatge exòtica i romàntica de l'Espanya descrita pels viatgers com ara Davilier, Richard Ford, o Cuninghan Graham, unida a una expressió folklòrica molt singular, ajudava a que l'èxit comercial es produís dins i fora de les fronteres. José Luis Ortíz Nuevo, al seu llibre *¿Se sabe algo?*<sup>467</sup> ens informa d'aquesta sensibilitat:

<sup>466</sup> És possible comprovar la popularitat d'aquests artistes a través dels relats d'Estébanez Calderón a *Escenas Andaluzas*, dels texts de Gustavo Adolfo Bécquer, i també gràcies a les tasques de recopilació d'informació folklòrica fetes per Demófilo i Fernando el de Triana entre d'altres.

<sup>467</sup> Llibre centrat en un recull de notícies de la premsa sevillana al segle XIX relacionades amb el *flamenc*.



“En aquél tiempo, la sociedad veneraba a sus mejores guitarristas (...) Y lo hacía con cierta profusión e interés, abonado el gesto por el chauvinismo patrio solidario con los triunfadores”<sup>468</sup>.

Tot plegat ens mostra el context romàntic en el qual es desenvolupà el *flamenc*, així com la seva progressiva derivació en aspectes d'identitat nacional. I val a dir que en bona mesura això va continuar essent així fins entrant el segle XX. A l'Exposició Universal de París del 1900 van ser nombrosos els artistes *flamencs* contractats per tal de mostrar la riquesa del folklore espanyol.

### 1.1.2. Etimologia dels mots “flamenco” i “cante jondo”

Ara que ja coneixem el context que va possibilitar l'aparició del *flamenc*, creiem convenient preguntar-nos el per què d'aquest mot, i quina és la seva relació amb el *Cante Jondo*.

Començarem per explicar les principals teories etimològiques del mot “*flamenco*”. Blas Infante<sup>469</sup> apuntava a una possible procedència de les veus àrabs *felah-mengu*, que vindria a significar l'expressió “camperol trànsfuga”. Altres teories en aquesta mateixa direcció són les aportades per Félix Grande<sup>470</sup>. En canvi, altres investigadors més allunyats de la *flamencologia* s'orienten més cap a la possibilitat de que el mot “*flamenco*” també estigués relacionat amb l'ús més habitual del mot, és a dir, amb quelcom originari de Flandes. Aguirre<sup>471</sup> i altres autors com Ann Livermore<sup>472</sup> són de l'opinió que el mot *flamenco* feia referència originàriament als pobladors alemanys i flamencs (Flandes) que van poblar Sierra Morena i altres zones andaluses, i que aquests s'haurien barrejat amb els gitanos en un ambient de bandolerisme, taverners, oficis ambulants i “*buhoneros*”, fins el punt que molts paios haurien començat a anomenar *alemanys* o *flamencs* als gitanos en un to irònic i grotesc. Aquesta repoblació, esdevinguda a Sierra Morena l'any 1767<sup>473</sup>, hauria comptat amb els

<sup>468</sup> Ortiz Nuevo, José Luis. *¿Se sabe algo?* Pàg. 165.

<sup>469</sup> Infante, Blas. Polític, advocat laboralista i escriptor (Casares 1885 – rodalies de Sevilla 1936). Líder de l'andalusisme i persona de gran influència en l'elaboració de l'avantprojecte de l'estatut d'autonomia d'Andalusia. Aquests arguments apareixen a la seva obra *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*.

<sup>470</sup> Aquest autor, juntament amb Juan Antonio Lacomba, proposa que aquestes veus àrabs significarien “camperol errant o expulsat”. Grande, Félix. *Memoria del flamenco*. Pàg. 166.

<sup>471</sup> Aguirre, Javier. *Historia de las itinerancias gitanas. De la India a Andalucía*. Pàg. 409, 416.

<sup>472</sup> Livermore, Ann. *Historia de la Música Española*. Pàg. 272.

<sup>473</sup> Colonització promocionada pel Compte d'Aranda, Campomanes i Olavide, en especial a indrets de la Sierra Morena propers a Jaén, Còrdova i Sevilla. Es van crear quaranta-quatre nuclis de població, amb un total de més de cinquanta mil habitants, entre els que hi havia un gran nombre de flamencs. Aquest intent de repoblació va

colons procedents dels Països Baixos (la majoria) i Alemanya, i també amb altres pobladors provinents de Suïssa i Catalunya. En aquest sentit, doncs, la paraula “*flamenco*” significaria originari dels Països Baixos, però també “estranger”. La possibilitat de que aquests colons es barreassin amb les classes més subalternes i marginals del moment estaria explicada pel mateix fracàs d'aquest intent de repoblació, el qual hauria portat als nous pobladors a la misèria o al retorn als seus països d'origen.

Pel que fa a l'etimologia del terme “*cante jondo*”, generalment s'accepta que aquesta expressió defineix el cant “que sorgeix del més profund”, és a dir, de “*to lo hondo*”. Així, alguns pals o estils *flamencs* són considerats de *cante jondo* i d'altres no. Aquests estils o pals del *cante jondo* són els més antics o primitius, els quals es consideren com a troncs originaris d'estils o pals posteriors. La definició de “*cante jondo*” que donen F. G. Lorca i M. De Falla<sup>474</sup> és un grup de cançons andaluses, de les que el tipus perfecte seria la “*siguiriya gitana*”, a partir de la qual haurien derivat altres cançons com el *polo*, el *martinete*, la *carcelera* i les *soleares*<sup>475</sup>. Segons Falla i Lorca el cant *flamenc* estaria format inicialment per *malagueñas*, *granadinas*, *rondeñas* i *peteneras*. Avui molts *flamencòlegs* destaquen també especialment a la “*soleá*” com un dels cants més primitius, fet que suposaria clares diferències respecte dels plantejaments inicials de Falla i Lorca. En l'actualitat els *flamencòlegs* acostumen a considerar com a pertanyents al “*cante jondo*” a la *caña*, la *soleá*, la *siguiriya* i la *toná*. A partir d'aquests cants matriu s'haurien desenvolupat els altres cants *flamencs*. Aquesta explicació ens porta a la pregunta que, com hem vist, més ha interessat als *flamencòlegs*: De quines tradicions culturals anteriors provenen aquests cants matriu ? Tot seguit tractarem aquesta qüestió.

---

fracassar degut a les guerres i al liberalisme econòmic mantingut especialment per Jovellanos, la qual cosa va desembocar en una obra desamortitzadora que afavoria als rics i perjudicava als camperols andalusos.

<sup>474</sup> Segons la Conferència llegida per García Lorca al “I Concurso de Cante Jondo” de 1922 a Granada (García Lorca, Federico/ Falla, Manuel De. *El “Cante Jondo” (Cante primitivo Andaluz)*).

<sup>475</sup> Recordarem que segons Falla i Lorca, aquest grup de cançons tindrien el seu origen en els primitius sistemes musicals de l'Índia.

### 1.1.3. Tradicions culturals re-elaborades pel *flamenc*

#### *Kharja*<sup>476</sup>, *zàjal*<sup>477</sup> i *muwassaha*<sup>478</sup>

Seguint els plantejaments de Steingress, anteriorment hem comentat la possibilitat de que el *flamenc* hagués reelaborat diverses tradicions culturals populars tot creant-ne una de nova vinculada a la moda del gitanisme. Tal i com hem pogut observar en apartats anteriors, els *flamencòlegs* han fet referència a diverses tradicions culturals susceptibles de ser reelaborades, tot construint discursos històrics que han tingut una influència important en l'imaginari *flamenc*. Alguns d'aquests discursos estableixen referències amb tradicions culturals que semblen més aviat fantasioses, mentre que d'altres fan referència a elements que semblen tenir una relació més propera amb els possibles fonaments del *flamenc*. Efectivament, sembla lògic pensar que el *flamenc* no va aparèixer del no res, i des d'aquesta perspectiva sembla evident que han d'existir unes tradicions culturals populars que serveixen de fonament al *flamenc*. Quan el *flamenc* neix com a producte artístic de les subcultures urbanes i del proletariat artístic, incorpora a la seva cultura expressiva molts elements heterogenis del que va començar a anomenar-se folklore andalús. Caldrà doncs explicar quines eren les tradicions i la cultura popular a l'Andalusia del XVIII-XIX, on suposadament s'hauria originat el *flamenc*, i des d'on hauria iniciat la seva trajectòria. Que el *flamenc* s'originés a Andalusia no significa tampoc que aquestes tradicions fossin totes únicament andaluses, ja que sembla probable que tradicions d'altres indrets peninsulars haguessin arribat també al sud peninsular i allà s'haguessin re-elaborat. Això podria explicar l'origen tant variat dels diferents pals *flamencs*. Fins ara hem aprofundit en dos dels elements fonamentals per al *flamenc*: el Romanticisme i l'ètnia gitana. Tanmateix cal destacar la importància d'altres elements esmentats anteriorment, com per exemple la *kharja*, el *zàjal* i de la *muwassaha*, els quals haurien tingut una important funció en diverses expressions musicals populars com el *flamenc*, la jota, les nades<sup>479</sup>, i la música trobadoresca.

<sup>476</sup> Grup de versos col·locats en rondó al final de la composició, escrits en llengua romanç. Anomenat *jarcha* en castellà.

<sup>477</sup> Refrany i una estrofa de quatre versos, els tres primers monorims i el quart amb la rima del refrany, després del qual es repeteix el refrany. Anomenat *zèjel* en castellà.

<sup>478</sup> Procedeix de l'àrab *muwashshaha* o *muwassaha*, que significa collaret, i és un tipus de poema culte que va tenir el seu moment d'esplendor a l'Al-Andalus entre els segles IX i XII. Segons Salazar (Salazar, Adolfo. *La música de España*. Pàg. 69) una altra de les característiques de la *muwassaha* és que aquesta seria el *zàjal* dansat. Anomenat *moaxaja* en castellà.

<sup>479</sup> Segons Bernard Leblon (Leblon, Bernard. *El cante flamenco*. Pàg. 30.) les nades són cançons amb tornada que pertanyen a la família de la *muwassaha* i del *zàjal* dels moros d'Andalusia. La seva característica essencial seria la tornada de la rima d'un díptic inicial que serveix d'encapçalament o de preludi en el cas de la *muwassaha*, i que pot transformar-se en tornada en el cas del *zàjal* i de la nadala.

Diversos investigadors com Julián Ribera Tarragó o Emilio García Gómez destaquen la importància de la música àrab-andalusa per al desenvolupament de la música medieval dels trobadors, dels *minnesänger*<sup>480</sup> i de la lírica romànica en general. Sembla doncs probable que el *flamenc* estigui també fonamentat en estructures derivades de la *kharja*, del *zàjal* i de la *muwassaha*. És l'argument defensat per alguns autors com Espinós<sup>481</sup>. Es tracta en definitiva de les formes que han influït en bona part a la lírica popular europea. La mateixa *muwassaha* està escrita en versos curts degut a les influències de la lírica popular, però amb temes i estructures força complexos. Això ens podria portar a pensar que bona part de la música popular europea està originada en la música àrab de l'Al-Andalus. Tanmateix cal no oblidar que a l'Al-Andalus coexistien diverses ètnies amb les seves respectives cultures. Alguns estudis tendeixen a accentuar la influència que el “*pizmón*” hebreu i el “*responsori llatí*” van tenir en el romanç i en altres gèneres<sup>482</sup>, els quals haurien originat la *muwassaha* i el *zàjal*. A l'època de Taifes els propis àrabs es referien a la *muwassaha* com a “cançonetes a l'estil dels cristians”... Sembla doncs que les tres ètnies coexistents a l'Al-Andalus tenien una notable influència en la posterior lírica popular. D'això la *kharja*<sup>483</sup> seria un clar exemple.

La influència que la cultura artística i musical de l'Al-Andalus tenia en els diversos regnes cristians de la península abans de la conquesta de Granada era força important. Almenys això podríem extreure del Concili de Valladolid del 1322, on es parla de condemnes al costum de portar a l'església sarraïns o jueus durant les vigílies nocturnes per tal de que aquests cantessin i toquessin instruments. Però trobem altres exemples força significatius. El 1329 el rei Alfons d'Aragó va demanar al rei de Castella un músic que toqués la *xabeba* i el *meocanon*, ambdós instruments àrabs. Pere IV d'Aragó va cridar el 1337 a un joglar de Xàtiva, anomenat Halezigua, el qual tocava el *ravel*. La cort de Portugal també comptava amb músics moros molt ben situats als seus serveis. Un altre exemple el trobem en l'Arxiprest d'Hita, el qual utilitzava freqüentment el *zàjal* i contractava a “*cantaderas*”<sup>484</sup> mores i jueves per a les seves festes. Aquestes informacions i altres per

<sup>480</sup> Mot amb què es coneixia als trobadors germànics que recorrien territoris de l'actual Alemanya durant els segles XII i XIII.

<sup>481</sup> Fet observable al seu interessant article *Dos orígenes en el flamenco*, publicat a la *Revista de Flamencología* de la Càtedra de Flamencología de la Universitat de Cádiz.

<sup>482</sup> Salazar, Adolfo. *La música de España*. Pàg. 73-74.

<sup>483</sup> La *kharja* és una sèrie de versos que componen la *muwassaha* apareix una tornada en llengua romanç, hebreu o àrab vulgar descoberta per Samuel Miklos Stern l'any 1948 amb col·laboració amb Emilio García Gómez.

<sup>484</sup> És possible que es tractés d'una evolució de la figura de les “*qaines*” o esclaves cantants. Els homes més rics de la societat àrab disposaven de cert nombre de “*qaines*”, i alguns dels seus noms han arribat als nostres dies, com ara Djarada de 'Add i Mulaika, la qual s'acompanyava amb l'“*ud*” per cantar.

l'estil, com ara els instruments utilitzats per trobadors i joglars, ens porten a pensar en la influència que la música de l'Al-Andalus tingué en la música europea. Molts poetes europeus haurien continuat aquests estils, realitzant una tornada de dos versos, al que en segueixen tres més de monorims (mudança) i un quart (volta) que rimava amb la tornada, anunciant la repetició aa (tornada) bbb (mudança) a (volta). És a dir: aa-bbba, aa-ccca, aa-ddda. La característica d'aquests estils és la polirítmia, la polimetria i el vers curt amb interrupcions invocadores. Segons Salazar<sup>485</sup> el cançoner espanyol està format per aportacions castellanes de *serranillas*, *villancicos* i *esparsas*, a més del que encara s'interpretés de les *Cantigas*<sup>486</sup> i d'altres reminiscències que es conservaven vives (amb més o menys força) de mossàrabs<sup>487</sup> i jueus. Aquestes influències haurien tingut més presència en unes zones que en d'altres, ja que si les cançons de bressol de les regions del nord de la península tenen un compàs de 2/4, el compàs de les regions del sud aquest és de 6/8. Alguns exemples també són analitzats per Manel Palau<sup>488</sup> a les cançons de bressol valencianes, dels quals podem destacar la *Cançó de batre* o *La flor del taronger*.

Com dèiem, la jota presenta també aquestes reminiscències de la música aràbic-andalusa encara observables en la seva estructura, segons ha destacat Ribera en els seus estudis sobre la jota aragonesa pura<sup>489</sup>. Altres casos similars serien les jotes valencianes, les “*albaes*” i les “*dansaes*”, les quals presenten compàs de 6/8, o també el *Romance llamado*

<sup>485</sup> Salazar, Adolfo. *La música de España*. Pàg. 163.

<sup>486</sup> Les quals estaven influenciades per la música de l'Al-Andalus. Alfons X contractava a joglars musulmans i hebreus (a més de provençals, gallecs, i castellans), i el seu fill Sancho IV de Castella tenia músics moriscs a palau.

<sup>487</sup> De fet sembla que la cultura mossàrab va ser força influent no només en l'arquitectura, sinó també en altres àmbits. Diferents corrents culturals conflueixen en una població heterogènia i canviant. Així veiem com la continuïtat del ritus mossàrab a les esglésies va ser una pràctica que va continuar ja en època de domini cristià. Sabem que el ritus mossàrab és d'influència bizantina, ja que la litúrgia espanyola havia estat unificada per San Isidoro al IV Concili toledà, amb uns ritus i unes músiques diferenciades del romà. Sota la supremacia de Toledo, aquest va ser el ritus utilitzat pels cristians de l'Al-Andalus durant segles. Des que l'any 812 l'emperador bizantí Ramzabé reconeix a Carlemany com a legítim sobirà d'Occident, l'ordre romà del cant segons les “*scholas cantorum*” (el papa Sant Lleó havia començat a organitzar les “*Scholae Cantorum*” per tal d'unificar la monodia litúrgica en el món cristià, cap a finals del segle IV) s'estén amb un propòsit d'unificació. Però amb tot, Carlemany va tractar de que es recollissin les músiques no romanes cantades pels seus territoris, entroncades amb els vells costums de l'Orient europeu. Al ritus visigòtic hi trobem sovint influències bizantines, milaneses o ambrosianes, benedictines o irlandeses. La fi del ritus mossàrab arriba amb la política de Cluny i els benedictins, els quals imposen els ritus de Roma per tota la cristiandat. L'església catalana va adoptar el ritus romà el segle X, i únicament a diversos còdex del segle XI encara es conserven reminiscències del mossàrab, igual com succeí a l'Aragó, València i Múrcia. Avui solament es conserven còdex mossàrabs a la catedral de León, a Silos, Toledo, Madrid i Coimbra.

<sup>488</sup> Palau, Manel. *Canciones y danzas de Onteniente y Bélgica*.

<sup>489</sup> Segons Ribera la jota aragonesa pura es caracteritza per una nota rebaixada a bemoll, en aquest cas el *Si*, fet que succeeix també en algunes *malagueñas*, a la *soleá* i també a les *sevillanas*. Ribera tracta d'establir en aquest punt un contacte amb la tradició *flamenca*, especialment en l'associació existent entre les cançons derivades de la sega i la recollida de collites, la majoria d'origen moro (Ribera y Tarragó, Julián. *La música de la jota aragonesa*). Tomàs Bretón observa certa relació entre la jota i el fandango.

*moro*, de Sástago. Concretament la forma de *zàjal* és observable en algunes cançons de bressol i d'altres gèneres trobadorescs com ara les balades, els *rondós* i els *virolais*. Segons Chávarri<sup>490</sup> hi hauria característiques musicals de procedència mora a les cobles populars de Carlet, Montserrat i Xàtiva, així com a d'altres cants de la serra de Mariola, Mallorca, Burgos, Salamanca, Astúries o Lleó. Alguns escrits ens parlen de com a Andalusia es cantaven romanços d'influència àrab als segles XV i XVI.

En el cas concret del *flamenc* existeix doncs la possibilitat de que aquest hagués heretat alguns costums musicals de l'Al-Andalus, opció que sempre ha interessat molt als *flamencòlegs* i a bona part de l'hemisferi *flamenc* en general. Les cites que fan referència a balls com la *sambra*, un estil de dansa i música que hauria estat preservat pels moriscs almenys fins el segle XVI<sup>491</sup> i que encara avui respon a un dels pals *flamencs* característic dels gitanos granadins, reforçarien alguna d'aquestes hipòtesis. Però en realitat, la influència musical i lírica de l'Al-Andalus va ser molt més àmplia, i aquesta es pot observar tant al *flamenc* com a d'altres formes populars europees i no europees. És per això que creiem necessari introduir alguns conceptes de la cultura de l'Al-Andalus.

### Al-Andalus

A l'Al-Andalus<sup>492</sup> hi conflüen tres cultures: Musulmans, jueus i mossàrabs. Els primers tenien l'hegemonia política i militar, i el *malik*, califa o emir era la màxima autoritat en aquella societat. Pel que fa a jueus i àrabs tenien l'estatus social de *dimnîes*, o “no creients” en l'Islam. Els jueus tenien un gran poder econòmic i financer, i eren en bona part els portadors de la cultura. Els cristians o mossàrabs representaven en època de dominació Omeia un alt percentatge de la població, però amb l'arribada dels almoràvits i almohades la

<sup>490</sup> López Chavarrí, Eduardo. *Música popular española*. Pàg. 97.

<sup>491</sup> Segons les fonts de José Luis Navarro (Navarro García, José Luis. *De Telethusa a La Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Pàg. 31).

<sup>492</sup> Al-Andalus és el nom amb què es coneixia el territori de la Península Ibèrica i de Septimània sota poder musulmà entre els anys 711 i 1492. El seu origen es remunta a les diverses guerres i conflictes existents al regne visigòtic de la península, quan l'any 710 les tropes de Tariq travessen l'estret de Gibraltar i arriben a la Península Ibèrica, bàsicament recolzats per sectors jueus i bizantins. Aquestes primeres tropes musulmanes estaven formades per guerrers amb un bagatge cultural senzill, la major part dels quals eren mercenaris reclutats al nord d'Àfrica. Una important transformació cultural es produeix quan la dinastia dels Omeies és aniquilada a Damasc. Abd ar-Rahmab escapa, travessa Àfrica i arriba a Còrdova, on es proclama califa l'any 773. La dinastia dels Omeies fan de Còrdova una de les principals ciutats del món i l'emirat s'independitza d'Orient l'any 756. Inicialment l'emir governa Còrdova basant-se en els models de Damasc i Bagdad, tot fomentant una cultura i uns coneixements heretats de la civilització antiga, tal i com succeïa en altres ciutats del món musulmà i de l'Imperi Bizantí (la música i l'arquitectura àrabs procedeixen en bona part de la cultura persa i bizantina).

població va anar disminuint, fins arribar a ser massacrats<sup>493</sup>, perseguits i finalment expulsats pels almohades. Degut a aquests fets i a un desavantatjós tracte fiscal respecte dels musulmans, molts mossàrabs acabarien passant a convertir-se en muladíes<sup>494</sup>. A la societat de l'Al-Andalus va existir el bilingüisme durant un temps, ja que es parlava l'àrab i també l'aljamia (llengua romanç derivada del llatí), però l'àrab es va acabar imposant, com per exemple a Granada i a València. Així doncs, la situació va anar canviant amb el temps, tot i que en general sembla que la coexistència defineix millor a la societat de l'Al-Andalus que no pas la tolerància. Malgrat la idealitzada concepció que alguns historiadors i *flamencòlegs* tenen de l'Al-Andalus com un indret on les tres cultures convivia amb tolerància i harmonia, i tot que en general el funcionament social era pacífic, tot sembla indicar l'existència de fortes tensions, exclusió i hostilitat. Potser això era així perquè com diu Joan F. Mira<sup>495</sup>, a l'Edat Mitjana l'Islam i el Cristianisme no són només religions, sinó també cosmovisions.

En qualsevol cas, la cultura de l'Al-Andalus va resultar ser molt influent tant als regnes cristians de la península com a bona part del Magrib. És un fet conegut que l'Al-Andalus va exercir una funció de transmissor de "l'oblidada" cultura antiga al món Occidental. L'Al-Andalus va exercir de vincle entre l'Orient i l'Occident en l'època medieval, i aquest fet va facilitar que altres indrets europeus accedissin a diversos coneixements com els texts d'Aristòtil, Plató i Epicur, que a Occident havien estat destruïts, i que arribaven de la mà d'Averrois i d'altres pensadors musulmans. A més, l'impuls cultural iniciat pels Omeies va fer de l'Al-Andalus un dels focus culturals més importants del moment. Si això succeïa amb la cultura en general, la música no n'era una excepció. Els Omeies i les dinasties posteriors eren grans amants de la música, i per això no resulta estrany que Abd-ar-Rahman I portés de l'Orient a esclaus cantants<sup>496</sup>. Posteriorment Al-Hakam I va fer portar a dos cantants orientals anomenats Alun i Zarkun, i Abd-ar-Rahman II fundà l'escola anomenada d'Occident. Amb l'arribada del poeta Ziryab<sup>497</sup>, portat per d'Abd-ar-Rahman II l'any 822, Còrdova es converteix en un dels principals centres musicals del món juntament amb Damasc i Bagdad. Al segle IX un art sorgit a l'Orient es desplaça i s'instal·la

---

<sup>493</sup> No era habitual, però va succeir en alguns casos. Concretament a Toledo uns 5000 mossàrabs cristians van ser assassinats el famós "dia de la Hoya".

<sup>494</sup> Mossàrabs que per motius religiosos o fiscals passaven a convertir-se a l'Islam.

<sup>495</sup> F. Mira, Joan. *Vida y final de los moriscos valencianos*. Pàg. 28.

<sup>496</sup> Com per exemple Afza.

<sup>497</sup> Ziryab era un poeta i músic procedent de l'escola clàssica bagdadí de Musolí, i era conegut amb el sobrenom d' "ocell negre".

a l'Al-Andalus, revaloritzant la noció de *sawt*<sup>498</sup> i recorrent al poema monorim i rígid de la *qasida*. Aquesta és l'aportació del poeta Ziryab, procedent de l'escola de Bagdad. La primera obra de contingut musical que es coneix redactada a l'Al-Andalus és la del poeta Ibn 'Add Rabi de Còrdova (860-940). En aquells anys la Universitat de Còrdova ja era una de les més famoses del món. Des del segle IX fins el XII molts poetes, músics i savis andalusos com Algazel, Habib, Ramadi, Abenzaidun, Abenházam, Almotamid converteixen Còrdova en una de les capitals culturals del món. La música tenia, per tant, una importància rellevant en aquella societat.

Com era la música de l'Al-Andalus ? El descobriment l'any 1956 del manuscrit de Mohamed Al-Tifasi<sup>499</sup> datat del segle XIII, esclareix d'una manera completament nova l'activitat musical de l'Al-Andalus. Segons Al-Tifasi<sup>500</sup> el gran iman Ibn Bajja<sup>501</sup> va combinar la *masha*<sup>502</sup> o cant de cristians amb la *nasara* o cant del Magrib; això només seria explicable com un fenomen d'aculturació o de mestissatge. Això també significaria que en una mateixa obra cantada es passava de l'àrab dialectal a un dialecte romanç, d'igual manera

5

gryd bš 'y yrmnl's  
 km kntnyr 'amw m'ly  
 šn 'lhbyb nn bbr' yw  
 'dbl'ry dmnd'ry.

Garid vos ay yermanellas  
 com contenir a meu  
                                   [maic.  
 Sin al-ħabib non vi-  
                                   [vireyu,  
 ad ob Piréy damandáre.

com succeeix amb les *kharja* descobertes per Samuel Stern, ja comentades amb anterioritat. Així doncs, sembla que aquest era un costum habitual en la música de l'Al-Andalus, i si ens basem en les *kharja* del segle XI trobades per Stern i García Gómez al Caire el 1948, observem que es tracta de cants mossàrabs escrits en llengua romanç, però amb caràcters àrabs i hebreus (també dit *aljamiat*).

Exemple de *kharja* (primer en *aljamiat*, i a sota amb caràcters llatins).

L'existència d'aquests texts ens porta a pensar en la possibilitat de l'existència d'un mestissatge a l'Al-Andalus, almenys en alguns sectors o àmbits d'aquella societat. No és un

<sup>498</sup> Sawt o Sot: poema cantat i una de les primeres formes musicals de la cultura àrab basada en el poema de la *qasida*. Actualment el *sawt* sobreviu als països del Golf, indret on és considerat com una forma urbana i culta.

<sup>499</sup> Manuscrit conegut amb el nom d'Al-Tifasi (lexicògraf de Tunísia, 1184 – 1253).

<sup>500</sup> Mohamed Al-Tifasi, "La musique marocaine dite musique andalouse". Hespéris Tamuda III/1. Pàg. 79-106.

<sup>501</sup> Abu-Bakr Muhàmmad ibn Yahya ibn al-Sāigh ibn Bajja o, simplement Ibn Bajja conegut a Europa pel nom llatinitzat d'Avempace, fou un filòsof andalusí nascut a Saragossa entre 1070 i 1090, i mort a Fes el 1138.

<sup>502</sup> *Mazaja* en castellà.



fet estrany, ja que molts àrabs van contraure matrimoni amb dones locals<sup>503</sup>. Aquest mestissatge tant peculiar va donar lloc a una cultura i a una música pròpia amb característiques pròpies, sovint diferenciades de les d'altres països musulmans. Segons Al-Tifasi els poemes cantats a l'Al-Andalus provenien en gran part del *Kitab Al-Aghani* o "llibre dels cants", i la seva declaració es confirmaria en l'exemplar del manuscrit d'aquesta obra que s'ha conservat a la Biblioteca d'El Escorial.

Pel que fa als estils musicals de l'Al-Andalus i a la ja seva influència en altres indrets, direm que el *sawt* constitueix, juntament amb la *huda*<sup>504</sup>, un dels primers elements aportats per la cultura àrab a Occident. El *sawt* es mantindrà sempre present a l'Al-Andalus. Bin 'Ali Bin Is'a, a la seva *Safina*<sup>505</sup>, cita un exemple de dos versos de forma clàssica, que constitueix l'únic vestigi d'aquest gènere conservat per escrit a l'Al-Andalus, tot i que omet la seva modalitat. Segons Poché<sup>506</sup> el *sawt* està relacionat amb una accepció del terme *nawba* o *nuba*, que té com a primer significat "esperar el seu torn". Aquest torn s'explicaria pel fet d'assignar al músic un dia de la setmana en el que aquest s'havia de presentar davant el califa. Aquest costum seria el que al segle X s'anomenava *nawba*. Llavors els músics es tornaven per tal de cantar el *sawt*. Segons Poché és segur que Ziryab va utilitzar el *sawt* en el seu repertori, i és possible que ell mateix fos el primer en encadenar diverses peces (quatre segons Maqqari<sup>507</sup>). Segons Poché, possiblement aquesta fou la seva única creació<sup>508</sup>.

Després, l'evolució seguida per l'Al-Andalus consistiria en emprar menys el *sawt* i la *qasida*, en favor de nous tipus de poemes cantats que anaven apareixent al califat: la *muwassaha* i el *zàjal*. El resultat era que els successors de Ziryab poc a poc s'allunyaven del vincle amb Orient, tot recolzant-se en les regles diatòniques del país visigot conquerit. La inserció d'idiomes romanços i hebreus al si de la llengua àrab haurien fet possible que es pugui parlar del naixement d'un art propi de l'Al-Andalus, del que Ziryab, en resum, no hauria posat més que la primera pedra. A partir d'aquí la música de l'Al-Andalus tindrà les

<sup>503</sup> Sembla que els musulmans van portar poques dones amb ells.

<sup>504</sup> *Huda* o *Hida*: Cant del cameller. Primera manifestació musical àrab segons els historiadors del període clàssic.

<sup>505</sup> La *Nau*, és a dir, els poemes dels àrabs i l'idioma dels habitants de l'Al-Andalus. Manuscrit dipositat a la Biblioteca Nacional d'Argel, bul. N° 292.

<sup>506</sup> Poché, *La música aràbiga-andaluza*. Pàg. 42.

<sup>507</sup> Al-Maqqari, *Brisas de perfumes de la tierra arborescente Andalucía. Beirut*, Dar Sader. 1968. Vol. 8.

<sup>508</sup> En aquest cas Ziryab hauria concebut una idea conscient de "*suite*", la qual cosa podria ser la innovació a què es refereix Al-Tifasi.

seves pròpies particularitats. Al segle X, Al-Farabi, aposta per les teories gregues<sup>509</sup> en detriment de les aràbigues. Aquest autor limità les sèries tradicionals a set grups<sup>510</sup>:



Els ritmes bàsics d'Al-Farabi eren els següents:



El prestigi de músics com Alí Ibn al-Hamara, de Granada, el jueu Ishaq Ibn Sim'an, de Còrdova, o Muqadam de Cabra (conegut com el "Cec de Cabra"), van arribar a les ciutats orientals més llunyanes. Ja al segle XII trobem a Ibn Bajja o Avempace<sup>511</sup>, el qual segons Al-Tifasi era un dels músics més importants de l'Al-Andalus. Malauradament, l'essència de la seva herència musical s'ha perdut. En els pocs texts que es conserven Ibn Bayya, aquest cita a Ptolomeu i es situa molt proper a les seves teories, mencionant les correspondències entre les cordes del llaüt i els elements, i entre el so i l'ànima. Però segons Al-Tifasi, sembla que l'originalitat d'Ibn Bajja consisteix en haver fonamentat el repertori cantat del Magrib sobre estructures musicals visigodes, alhora derivades d'un model gregorià segons algunes hipòtesis. Salvador Daniel<sup>512</sup>, al seu assaig "*La Musique arabe: ses rapports avec la musique*

<sup>509</sup> Tanmateix aquest autor no es fonamentava en el sistema pitagòric, sinó en la distribució dels sons segons l'instrument anomenat *ud* (antecessor del llaüt).

<sup>510</sup> Tanmateix, Al-Farabi (així com també Avicena) repartien aquests esquemes bàsics en altres derivats més complexes.

<sup>511</sup> Filòsof i músic nascut a Saragossa i mort a Fes l'any 1138

<sup>512</sup> Salvador Daniel, Francesc. *La Musique arabe: ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien..* Argel, Adolphe Joudan, 1879. Pàg. 181.

*grecque et le chant grégorien*”, destaca la sorprenent analogia entre les escales musicals d'influència aràbic-andalusa i les del cant gregorià.

Així doncs, la música de l'Al-Andalus va agafar un camí propi, aplicant a la música àrab les regles diatòniques visigodes i les teories musicals gregues. Un dels principals hereus de la música de l'Al-Andalus seria la música andalusí, molt apreciada al Magrib. Segons Poché<sup>513</sup>, la música andalusí (que al Magrib prefereixen anomenar música *ándalo-magrebi*<sup>514</sup>) té unes particularitats pròpies, com per exemple la marxa monòdica de les veus segons la idea de la música àrab, però elevant-se sobtadament a la octava, característica que evoca l'antífona de l'antiguitat grega. Això explicaria la supervivència de determinades escales en la música andalusí al Marroc i a Algèria, que tot ignorant el micro-interval no obeeixen a les regles musicals del Magrib. Segons Poché això també explicaria el sentiment diatònic tant determinant en l'anomenada oració del muezí de Xauen (Marroc), ciutat que va ser poblada per andalusos. Aquestes diferències haurien perdurat en els temps.

Què va quedar a la Península de la música de l'Al-Andalus? Amb el declivi de l'Al-Andalus i finalment després de la conquesta de Granada, la situació cultural canvià radicalment. Segons Joan F. Mira, a València a partir de la primera meitat del segle XIII cal pensar en una població autòctona musulmana i sotmesa que progressivament quedarà en posició de minoria marginada, en uns pobladors nous que es convertiran en una majoria cristiana i en grups urbans jueus que sempre conformaran una minoria reduïda i segregada<sup>515</sup>. Fets similars anirien succeint també a Andalusia, tot i que amb una mica més de retard. Així els musulmans passaran d'anomenar-se moros o sarraïns a dir-se mudèjars<sup>516</sup>, i després a dir-se moriscs. La tendència oficial era eliminar qualsevol rastre de cultura no cristiana, i aquest rastre es mantingué únicament entre les classes més baixes. La continuïtat de la cultura musical de l'Al-Andalus va quedar en mans dels moriscs, essent la major part d'ells camperols i llauradors. Al País Valencià els moriscs van ser desplaçats a les zones muntanyoses<sup>517</sup>, en alqueries<sup>518</sup> o moreries<sup>519</sup>, i sovint organitzats en aljames<sup>520</sup>. Com ja havia

<sup>513</sup> Poché, Christian. *La música arábigo-andaluza*. Pàg. 63.

<sup>514</sup> El ministre de cultura del Marroc, Mohamed Al Fasi, a la seva conferència titulada “*La música marroquí anomenada música andalusí*” denuncia a Occident per haver usat el terme “música andalusí” i proposa el terme “música ándalo-magrebi”.

<sup>515</sup> Joan F. Mira. *Vida y final de los moriscos valencianos*. Pàg. 7.

<sup>516</sup> Paraula provinent de l'àrab *mudayyan* aplicada a partir del segle XVI que significa “aquell que ha pogut quedar-se”. Joan F. Mira. *Vida y final de los moriscos valencianos*. Pàg. 7.

<sup>517</sup> Joan F. Mira. *Vida y final de los moriscos valencianos*. Pàg. 18.

<sup>518</sup> Petit poble on viuen musulmans.

succeït amb els mossàrabs en època de domini musulmà, ara eren els moriscs els qui suportaven impostos molt més elevats que els cristians<sup>521</sup>. Per tota la Península, moriscs i jueus haurien conservat d'amagat elements propis de les seves cultures i religions. De fet, segons Mira<sup>522</sup> resulta sorprenent la resistència cultural, identitària, ètnica-religiosa i lingüística de la comunitat morisca, doncs malgrat la pressió inquisitorial i l'opressió continuaren essent sempre moros. Però la por provocada per les ràtzies dels corsaris musulmans i per la possibilitat d'una nova invasió musulmana de la Península convertia als moriscs en una amenaça, la qual cosa va desembocar en la coneguda expulsió d'uns 300.000 moriscs entre el 1609 i el 1614<sup>523</sup>. Un detall a tenir present és que segons aquestes dates, moriscs i gitanos haurien coincidit a la península durant aproximadament un segle i mig. Segons hem comentat amb anterioritat, i en base als exemples citats de les germandats, els gitanos van anar ocupant progressivament bona part de les funcions rituals/musicals que havien anat exercint els moriscs en la societat cristiana. En aquest sentit, els gitanos també van ser hereus de la música de l'Al-Andalus, així com de moltes altres músiques<sup>524</sup> de les quals ells ja n'eren portadors. Probablement això va ser possible perquè quan els gitanos van arribar a la península, la música de l'Al-Andalus encara es practicava de la mà dels moriscs.

### **La música “andalusí”.**

Com hem pogut observar, la fi de l'Al-Andalus no va suposar la desaparició de la seva cultura ni de la seva música. Amb la dominació cristiana, la música a Andalusia s'anava nodrint amb elements musicals que portaven els nous pobladors del nord, però mantenia encara alguns dels elements anteriors. A València, malgrat que significaven el segment social sotmès<sup>525</sup>, els moriscs eren nombrosos a molts pobles. L'expulsió dels moriscs l'any 1609

---

<sup>519</sup> Barris reservats a musulmans a les viles o ciutats.

<sup>520</sup> Comunitat local amb institucions i autoritats internes. L'Aljama representa la identitat i continuïtat religiosa i civil dels mudèjars. En aquestes organitzacions l'alfaquí exerceix l'autoritat segons els costums islàmics.

<sup>521</sup> Joan F. Mira. *Vida y final de los moriscos valencianos*. Pàg. 35, 36.

<sup>522</sup> Joan F. Mira. *Vida y final de los moriscos valencianos*. Pàg. 79.

<sup>523</sup> Joan F. Mira. *Vida y final de los moriscos valencianos*. Pàg. 115.

<sup>524</sup> Com per exemple la música persa o la música turca. Aquesta assimilació/adaptació dels gitanos a les músiques que van anar trobant al llarg de la seva migració estaria explicada, segons Aguirre, perquè “*tienden a adaptar su voz a la moda del país en el que se encuentran*” (Javier Aguirre. *Historia de las itinerancias gitanas. De la India a Andalucía*. Pàg. 135). Per tant, a més de les músiques originàriament gitanes (de l'Índia) que aquesta ètnia hagi pogut conservar (*loki dili* ?) durant la seva migració, la condició de músics professionals dels gitanos i la seva facilitat per incorporar nous ritmes i noves melodies al seu repertori els han convertit en hereus i portadors d'una gran varietat de ritmes i escales.

<sup>525</sup> Segons Joan F. Mira, fins a principis del segle XVI al territori valencià varen coexistir dues societats paral·leles, separades en espais físics propis, diferents en religió, idioma, institucions, organització interna, sistema legal i univers cultural. Paral·leles, però no en termes d'igualtat en cap sentit: una tenia el poder i l'altra no; una era la dominant, l'altra era un poble sotmès. Joan F. Mira. *Vida y final de los moriscos valencianos*.

tampoc no va fer desaparèixer completament aquesta música, ja adoptada com a popular per bona part dels camperols, i com hem vist, també pels gitanos. Cal tenir present que fins el 1609<sup>526</sup> els moriscs van continuar vivint a Andalusia i Llevant en gran nombre. El seu coneixement en el treball de la seda, en tasques agrícoles i en altres indústries, els convertia en una important font de rendes i d'impostos, de la que es beneficiava principalment la noblesa. Fins i tot després de la seva expulsió, en aquestes terres va perdurar la seva influència d'una manera considerable, doncs els descendents dels moriscs (cal recordar l'existència d'algunes excepcions a la deportació<sup>527</sup>) van continuar llaurant les terres. A més, sembla que alguns dels expulsats van tornar tot constituint-se com a esclaus després d'haver anat errants a les terres africanes. Així doncs, els moriscs van preservar i difondre la cultura de l'Al-Andalus durant el temps en que van viure a la península, i probablement van fer possible que alguns elements d'aquella cultura hi romanguessin després de la seva expulsió. Però després de la conquesta de Granada qualsevol resta cultural de la destruïda societat musulmana va ser considerada com a pertanyent a les classes baixes (subalternes), mentre que la societat dominant (oficial) es va sentir portadora d'una cultura que, segons Steingress<sup>528</sup>, va ser utilitzada com a instrument per una repressió socioètnica, cultural i religiosa.

Si això és el que probablement va succeir a la península, val a dir que a l'Àfrica i a l'Orient Mitjà la música i la cultura de l'Al-Andalus van continuar de la mà dels andalusos que van decidir marxar o que van ser expulsats. Segons les investigacions de Mira, els moriscs van ser deportats via Orà<sup>529</sup> cap a Arzew, Mostaganem i altres ciutats, i d'allí van ser forçats a marxar cap a Fes, Tunísia, o Tilimsen. La cultura dels expulsats de l'Al-Andalus era diferent de la d'altres regnes i califats musulmans, nord-africans o asiàtics, i sovint van ser incompresos pels habitants del Marroc i dels diversos indrets del vast Imperi Otomà. Els antics andalusos van portar amb ells els seus costums, la seva música i els seus estils (com per exemple la *nuba*), i encara avui a molts països del Magrib i també a l'Orient Mitjà es

---

Pàg. 29. El 1609 els expulsats foren un tercera part dels habitants del Regne de València (Joan F. Mira. *Vida y final de los moriscos valencianos*. Pàg. 107).

<sup>526</sup> Tot i que la data d'expulsió que es dona habitualment és el 1609, la darrera ordre d'expulsió va ser decretada el 1610 per aquells que vivien a Andalusia i Múrcia

<sup>527</sup> Segons Joan F. Mira les excepcions de la deportació, les quals van ser provisionals, eren les següents: Sis cases de cada cent en cada indret amb la finalitat d'auxiliar als nous pobladors, i els nens menors de quatre anys amb permís dels pares i dels adults que poguessin acreditar una pràctica continuada de la vida cristiana (Joan F. Mira. *Vida y final de los moriscos valencianos*. Pàg. 107).

<sup>528</sup> Steingress, Gerhard. *Sociología del Cante Flamenco*. Pàg. 220.

<sup>529</sup> En aquells moments Orà era un enclavament militar espanyol a l'occident de les costes d'Argèlia.

coneix amb el nom de “*Música Andalusí*” o “música dels andalusos” a un estil musical (com la *nuba*, el *zàjal* i la *muwassaha*) diferenciat d’altres estils de la música àrab. Elements d’aquesta música encara es poden trobar en l’actualitat a bona part del Magrib i de l’Orient Mitjà. Que la *muwassaha*, el *zàjal* i probablement la *nuba*<sup>530</sup> són estils originats a l’Al-Andalus, sembla que era i és un fet conegut al Magrib. Diversos texts ens orienten en aquest sentit, com per exemple l’escrit d’Ahmad Bin Alí Bin ‘Isá: “*La Nau (nuba), és a dir, els poemes dels àrabs i l’idioma dels habitants de l’Al-Andalus*”<sup>531</sup>. Segons Ribera<sup>532</sup> les *nuba* haurien estat portades a Tunísia a través dels emigrats de València, a Algèria a través dels de Còrdova, a Fes a través dels emigrats de Sevilla i finalment a Tatuà pels emigrats de Granada. Al-Ha’ik, autor que va viure a Tatuà el segle XVIII, va recollir i col·leccionar els poemes que constitueixen la base de les *nuba*, és a dir, set-cents vint-i-un poemes del tipus *muwassaha*, però més familiarment anomenats *tawshih*, *zàjal* i *sugl*. Els va catalogar i repartir en onze grans famílies, les quals són en l’actualitat la base de la tradició de les onze *nuba*. És probable que la *nuba* es remodelés fins a convertir-se en la que avui es conserva, alleugerant les supervivències idiomàtiques que no fossin àrabs i tornant-se una vegada més cap el Magrib per ser reinterpretada.

Així doncs, les músiques portades per aquells andalusos han continuat interpretant-se als països musulmans, sobretot al nord d’Àfrica, i han anat evolucionant. A les darreres dècades s’ha obert una etapa de discreta orientabilització del repertori, amb la intenció d’aproximar-lo als països del Magrib. Segons l’opinió de Poché, les *nuba* han evolucionat en diversos estils segons les diferents regions: Marroc, Tunísia i Algèria. A Algèria la majoria d’aquests modes són diatònics<sup>533</sup>. En l’actualitat certs modes acusen lleugers micro-intervals com el *diul* i el *sin*, degut probablement al desig d’apropar-se als països del Magrib, a l’impuls dels medis de comunicació que impregnen l’oïda de nous intervals procedents d’aquesta regió, o simplement a la influència d’altres músiques, com la beduïna, que es regeix per un sistema diferent. Però la *nuba* encara segueixen conservant alguns dels seus elements inicials. Segons Poché, si el piano es va infiltrar sense cap mena de dificultat en la

<sup>530</sup> En el cas de la *nuba* aquesta suspicció no és clara, doncs aquesta podia haver estat originada basant-se en els diferents estils de la música andalusí i haver-se desenvolupat ja a terres del Magrib.

<sup>531</sup> Manuscrit dipositat a la Biblioteca Nacional d’Argel, sub. N. 292, segle XIX.

<sup>532</sup> Ribera, *La música hispano-musulmana en Marruecos*. Madrid, 1950.

<sup>533</sup> Salvador Daniel, l’any 1879, afirmà que ell no apreciava en l’art algerià cap interval inferior al mig to.

música andalusí ja des de finals del segle passat<sup>534</sup>, és en bona mesura perquè el seu teclat es correspon perfectament amb la naturalesa de les escales àrabico-andaluses.

Un altre exemple d'aquesta evolució el trobem en la *muwassaha*, que actualment prescindeix del final en *kharja*<sup>535</sup>. En el concert actual de música de l'Al-Andalus es succeeixen quatre moviments: Una peça d'obertura en qualsevol ritme denominada *nasid* o “himne”, en segon lloc el *basit* (simple o lent), a continuació les peces denominades *muharrakat* o “mòbils” (que probablement predisposaven originàriament a la dansa), i per últim *l'ahazij* o “cant”. A l'Àfrica de nord es va romandre fidel a la idea de la tetradivisió. L'arbre dels modes dibuixat als tractats magribins reproduïx sota l'aspecte de quatre pètals la configuració dels modes bàsics (*maya*, *al-dil*, *mazmum* i *zidan*), que donaran lloc als altres modes:



Els poemes cantats que formen la base del repertori àrabico-andalusí procedeixen de formes poètiques determinades: *muwassaha*, *zàjal*, *sugl*, *barwal*, etc. Amb freqüència els poemes són anònims, tot i que alguns estan firmats per autors coneguts de l'Al-Andalus, de l'Àfrica del Nord o del Pròxim Orient. Es tracta de petites unitats que porten el nom de *san'a* o “peça d'ofici” segons la tradició marroquí, i cada *san'a* constitueix un poema independent.

És possible trobar certa similitud entre la temàtica de les *nuba* i les *muwassaha*, quelcom observable en els texts dels seus poemes. No totes les *muwassaha* són necessàriament cantades. Algunes es declamen, es llegeixen o s'estudien únicament en l'àmbit de la poesia. Els especialistes en literatura àrab les han classificat en tres grans categories: poemes bàquics, poemes d'amor i temes de la natura. Sovint resulta difícil separar

<sup>534</sup> Tanmateix, cal tenir present que la tècnica algeriana del piano no explota l'aspecte harmònic de l'instrument, sinó que fixa la seva atenció en l'uniso, fidel a l'esperit de la música tradicional.

<sup>535</sup> Segons Poché això va succeir en el moment de l'èxode cap el nord d'Àfrica, donat que ja no existien raons polítiques per prolongar el fenomen multilingüístic (Poché, *La música aràbiga-andaluza*. Pàg. 60).

aquests temes en la mesura en que formen una unitat i es ramifiquen els uns en els altres. Tot i això, sembla existir una temàtica utilitzada amb molta freqüència: l'espera de l'amant. Els poemes mai fan al·lusió a un fet precís que pogués vincular la narració amb un succés històric particular: tot succeeix en un espai atemporal. Els poemes cantats descriuen una situació sorprenent pel seu immobilisme; es desenvolupen en un jardí tancat, un bosc miraculós o paradisiac engalanat de flors, on abunden les roses, el gessamí, la lila, la violeta i el narcís. Tot està dominat per les branques dels arbres poblats d'ocells que canten: el rossinyol, el colom i l'alosa són els més repetits. Algunes variants del mateix vers, consignades en els cants marroquí, algerià i tunisià, evocuen a la ciutat de Granada:

*“La teva bellesa és cèlebre a la ciutat de Granada”<sup>536</sup>*

Desconeixem si aquestes evocacions a la darrera ciutat musulmana de l'Al-Andalus són fruit de la tradició de la música andalusí o bé és quelcom posterior, produït per una nostàlgia romàntica que evoca a un passat gloriós i perdut. És possible que algunes de les temàtiques de la música andalusí abans comentades puguin recordar-nos a algunes de les temàtiques *flamenques*, però també existeixen diferències notables: L'heroi de les cançons andalusines és un solitari que es turmenta esperant ansiosament l'arribada de la persona estimada. Curiosament, aquesta persona estimada no s'evoca mai en femení, així com tampoc en la resta de la poesia àrab, la qual cosa dona un doble nivell al significat i podria interpretar-se segons una concepció mística<sup>537</sup>. Així, l'espera de l'estimat es transforma en l'espera a Déu. Es tractaria, doncs, d'una temàtica de l'espera, però una espera en la que la serenitat s'imposa al dolor. En el *flamenc*, en canvi, el dolor i el patiment són sentiments quasi sempre latents que s'imposen a la serenitat i a la raó. En els texts *flamencs* la irracionalitat de les passions sempre té més força que la serenitat o la racionalitat.

Però més enllà de les similituds i de les diferències, la música andalusí ha despertat un gran interès als països nord-africans durant el segle XX. En part, al Magrib aquesta música simbolitza la possibilitat d'un vincle identitari entre aquells països i un passat gloriós dels

<sup>536</sup> Raïs, Abdelkrim. *Min wahi al-rabab* (De la revelació del Rabat). Rabat, Matba'at al-Najah al-Jadida, 1403/1982. Pàg. 154.

<sup>537</sup> Com per exemple algunes de les concepcions del misticisme sufi. Segons la doctrina sufi de la identitat suprema “*tot allò que no és Déu, no és.*” (Leo Schaya, *La doctrina sufi de la unitat*. Pàg. 104). Una d'aquestes formes de misticisme és la invocació del nom ALLÀH, reintegrant així l'alteritat en la ipseïtat. Amb aquesta invocació l'home i totes les coses s'identificarien essencialment amb el “Sí” diví anomenat “Ei”.



seus avantpassats a Europa. Potser aquest és un dels efectes del postcolonialisme<sup>538</sup>, i també una resposta d'aquests països a l'*orientalisme*<sup>539</sup> denunciat per Edward Saïd. Tanmateix és probable que aquest fet respongui a l'argumentació d'una narrativa de reconstrucció històrica. El cas és que el segle XX és per excel·lència el segle de la música aràbic-andalusa, doncs mai aquest repertori s'havia tocat, enregistrat, discutit i analitzat tant com en el segle passat. La música aràbic-andalusa està present en la discografia des dels començaments del fonograma. La revolució del disc compacte o CD va suposar el trencament amb les realitzacions anteriors, i des d'aquell moment la política de les formacions integrals va substituït a la multiplicació de formacions. I aquest fenomen també s'ha desenvolupat entre els emigrants magribins a Europa. Particularment a França la música andalusí ha prosperat inesperadament, i s'ha convertit així en una primera figura en la producció mundial d'aquest art. També a Espanya la música andalusí interessa a públics molt diversos, i es presenta com una imaginària punta de llança del diàleg Nord / Sud, plantejant una de les qüestions fonamentals respecte al desenvolupament de la música en la península. En les darreres dècades s'han editat diverses col·laboracions de músics i artistes *flamencs* amb altres artistes orientals, com per exemple el disc *Encuentros* d'El Lebrijano<sup>540</sup> amb la Orquestra Andalusí de Tatuà, o també el del grup Gitamoraima, entre d'altres.

Però com ja hem assenyalat la música andalusí s'ha convertit alhora en una aposta nacional amb un marcat caràcter identitari, orientada als diferents països (principalment musulmans) que la practiquen. Simbolitza un emblema de la pàtria, amb les conseqüents trampes que això comporta. Aquesta música forma part, segons Poché, de la consciència àrab, i es resumeix en una sola paraula: Andalus. Es detecta, per tant, un intent per part d'alguns països de fer de la música andalusí un reclam nacionalista, fenomen semblant al que havia succeït a Europa amb altres gèneres musicals durant els segles XIX i la primera meitat del XX. En aquest cas, independentment de la seva qualitat artística o musical, la música

---

<sup>538</sup> Un dels dilemes del postcolonialisme és el de construir una identitat nacional. Sovint aquest procés es porta a terme amb narratives de reconstrucció històrica. La seva importància roman en la seva aptitud per a reinscriure el passat, reactivar-lo, resituar-lo, resignificar-lo. Segons Bhabha (Homi K. Bhabha. *El entre-medio de la cultura*. Article inclòs a *Cuestiones de identidad cultural*, de Stuart Hall i Paul du Gay.), aquestes narratives comprometen la nostra comprensió del passat i la nostra reinterpretació del futur amb una ètica de la supervivència que ens permet obrir-nos pas a través del present.

<sup>539</sup> Falsos prejudicis en el fons de les actituds occidentals respecte a Orient. A la seva obra *Orientalisme* (1978), Saïd denuncia els persistents i subtils prejudicis eurocèntrics contra els pobles àrab-islàmics i la seva cultura. Argumenta que una llarga tradició d'imatges falses i romantitzades d'Àsia i de l'Orient Mitjà en la cultura occidental han servit de justificació implícita a les ambicions colonials i imperialistes d'Europa i dels Estats Units.

<sup>540</sup> Juan Peña Fernández, "cantaor" de Lebrija, nascut el 1941. Fill de La Perrata i continuador d'una antiga tradició. Un dels seus treballs més coneguts va ser "*Percusión*", de 1976.

andalusí comportaria qüestions identitàries fonamentades amb elements culturals, religiosos, polítics...

Cal per tant preguntar-nos si existeixen en l'actualitat elements comuns entre la música andalusí i el *flamenc*. Amb les nostres investigacions hem comprovat que les diferències entre el *flamenc* i la música andalusí actual són notables. A les audicions<sup>541</sup> que nosaltres hem pogut efectuar de música andalusí, entre les que citarem els enregistraments d'Azouz Bennani, Abderrahman Zouiten, Driss Benjelloul, Shalum Ben Hayum, Mouzino, Edmond Nathan Yafil, Mohammed Sfindja, Ahmed Ellouz, Kiki Attal, Sulayman Abu Daoud, Basil al-Hajjar, Abd al-Qadir o Haim Effendi, alguns dels quals procedeixen del Magrib, Pèrsia o Turquia, no som capaços d'establir relacions importants entre aquesta música i el *flamenc*. No negarem que és possible trobar certes similituds en algunes escales melòdiques, principalment en la música vocal, i que la *muwassaha* de Mohamed Sfindja, la *muwassaha* encadenada amb *dawr* de Suylayman Abu Daoud, o també la *muwassaha qadd* de Basil al-Hajjar, deixen entreveure algunes modulacions que podrien respondre a antics elements comuns. Tanmateix, no creiem que es tracti de la mateixa música. Això és lògic per diversos motius musicals i harmònics, però també per altres qüestions més formals. D'una banda, la major part dels instruments que s'utilitzen són diferents<sup>542</sup>. De l'altra, la inexistència del *zàjal* fa que la música andalusí es canti únicament en àrab. Així doncs, malgrat l'existència de similituds melòdiques, les diferències formals fan que aquestes músiques sonen molt diferents del *flamenc*.

Nogensmenys, les diferències entre aquestes músiques són un fet reconegut per bona part dels autors que hem pogut consultar. *Flamencòlegs* com Fernando Quiñones<sup>543</sup> o Hipólito Rossy<sup>544</sup> coincideixen en no ser capaços de trobar gaire relació entre la música del gènere anomenat *garnatí* o "de Granada" i el *flamenc*. També Adolfo Salazar<sup>545</sup> coincideix en afirmar que la música de les anomenades "*ghernatas*" (o música dels àrabs de Granada, segons la tradició d'Algèria) no és la mateixa que a Andalusia s'anomena "*Cante Jondo*". Potser l'explicació està en el fet ja comentat de que la música de l'Al-Andalus i la seva

<sup>541</sup> En la seva majoria *muwassaha* enregistrades en la primera meitat del segle XX, recopilades a *Música aràbiga-andalusa*. Collection C. Poché & B. Moussali. Temes 8, 11, 13, 14 i 15.

<sup>542</sup> Només podem establir relacions o correspondències entre alguns dels instruments utilitzats en la música aràbic-andalusa i el *flamenc*; les castanyoles són usades per ambdós estils, el *duff* (o *dif*) i el *tar* es correspondrien amb la pandereta, i la "*kitra*" o "*qussara*" de l'Al-Andalus tindria certa relació amb la guitarra.

<sup>543</sup> Quiñones, Fernando. *Flamenco, vida y muerte*. Pàg. 52.

<sup>544</sup> Rossy, Hipólito. *Teoría del Cante Jondo*. Pàg. 44.

<sup>545</sup> Salazar, Adolfo. *La música de España*. Pàg. 62.

influència ha seguit el seu propi camí al Magrib. De fet, Poché<sup>546</sup> admet que la música andalusí de l'actualitat no és comparable a la que s'escoltava poc abans de la caiguda de Granada l'any 1492. Sembla evident que durant cinc segles els canvis han d'haver estat notables. Canvis polítics, socials, les migracions, les modes... i sobretot els usos. La funció dels cants i els balls canvia amb els canvis econòmics, socials, laborals, històrics... I aquestes diferències han estat notables al llarg de cinc segles. Tant és així que aquestes diferències també han estat un obstacle per a algunes col·laboracions que recentment han realitzat músics *flamencs* i músics andalusins. Segons Bernard Leblon<sup>547</sup> les experimentacions musicals realitzades per Juan Peña Lebrijano i Paco Cepero amb l'Orquestra Andalusí de Tànger<sup>548</sup> no han resultat satisfactòries pel que fa a un possible intent d'unir les dues músiques. Per a Leblon no es tracta pròpiament de música andalusí ni tampoc de *flamenc*, sinó d'arranjaments sobre alguns temes melòdics de factura relativament moderna. És a dir, es tracta d'experimentació (segons l'autor<sup>549</sup> aquesta experimentació en algunes ocasions ha donat resultats més satisfactoris).

### **La música hebrea**

A les nostres audicions<sup>550</sup>, hem pogut detectar que el cant jueu-espanyol titulat “*A la una nasse io*” i interpretat per Haim Effendi recorda a alguns cants *flamencs*, potser amb més força que les muwassaha àrabs comentades anteriorment. És possible que ajudi el fet d'estar cantat en judeocastellà (castellà sefardita o *ladino*), però més enllà d'aquesta qüestió formal podem trobar altres elements comuns. Segons Paco de Lucía, “*yo descubrí unas partituras sefarditas y pude ver ahí, la gran influencia que tiene esta música en el flamenco, yo pensaba antes que era más de los árabes pero estoy casi seguro que el flamenco está muy vinculado a la música que hacían los sefarditas de Toledo en aquella época*”<sup>551</sup>. Segons la cantant Yasmin Levy<sup>552</sup> “*un día, mi profesor de flamenco me cantó una canción. Y cuando acabó,*

<sup>546</sup> Poché. *La música árabe-andaluza*. Pàg. 127.

<sup>547</sup> Leblon, Bernard. *El Cante Flamenco*. Pàg. 112.

<sup>548</sup> Treball ja citat amb anterioritat i titulat *Encuentros*.

<sup>549</sup> Leblon creu que quan la barreja es fa amb música àrab-andalusina i cants andalusos de tipus folklòric (com per exemple en alguns temes del treball anomenat *Maqama jonda* de José Heredia Maya amb l'orquestra de música andalusina de Tatuà, enregistrat el 1983), el resultat és força més satisfactori. També troba certes similituds perceptibles entre les orquestres àrab-andalusines i les *pandas* tradicionals de *verdiales* de Màlaga (Leblon, Bernard. *El Cante Flamenco*. Pàg. 108).

<sup>550</sup> *Música árabe-andaluza*. Collection C. Poché & B. Moussali. Tema 16.

<sup>551</sup> Aquestes declaracions en una entrevista realitzada per Manolo Nieto el 14 de Desembre de 2003 es poden consultar per internet a <http://www.deflamenco.com/entrevistas/pacodelucia/index.jsp>. Les declaracions coincideixen amb el moment en què Paco de Lucía es traslladà a viure a la ciutat de Toledo l'any 2003.

<sup>552</sup> Cantant israeliana en judeocastellà. Interpreta cançons sefardites i *flamenc*. Alguns dels seus treballs més significatius són *Romance & Yasmin* (2000) i *La Judería* (2005).

*yo canté la misma en ladino*”<sup>553</sup>. Què hi ha de cert en tot això, i fins a quin punt la música sefardita és una de les tradicions culturals susceptible d’haver estat reelaborada pel *flamenc* ?

No sabem amb exactitud la data d’arribada dels jueus a la península<sup>554</sup>. Les aportacions musicals més destacables de la cultura hebrea han arribat principalment per la via religiosa. Les arrels dels cants cristians primitius a la península s’originen probablement en els cants sinagogs, com ara el cant dels salms entonats amb el *sir* o la lectura dels llibres sagrats, que seguien la lletania del *mizmor* hebraic. D’aquests ritus els cristians van conservar almenys dues formules: El “*hallel*” o al·leluia i l’ “*amen*”. Les traduccions sagrades van fonamentar-se en la traducció llatina de la Bíblia, que es coneixia ja a la península perquè havia arribat des de l’Àfrica el segle II. Donat que fins el segle VI no es van unificar els costums religiosos cristians (l’any 517 el Concili de Girona es pronuncia en aquest sentit a la Província Tarraconense), els ritus dels cristians antics haurien estat presumiblement molt diversos. A més de les influències melòdiques, sembla probable que diversos instruments emprats al temple de Jerusalem arribessin també a terres peninsulars.

D’altra banda ja hem vist la important influència de la cultura hebrea a l’Al-Andalus. La comunitat jueva era especialment important perquè havia ajudat en bona mesura a la conquesta musulmana de la península, i perquè durant bona part del període musulmà el govern de les ciutats estava en mans de les comunitats jueves (els jueus residien fonamentalment a les ciutats). Tenien per tant un pes específic important en la societat, i exercien també una funció de conservadors de bona part dels coneixements de la Civilització Antiga<sup>555</sup>.

Altres informacions també ens porten a pensar que la música hebrea era un element important de la música de l’Al-Andalus. Les *Cancioncillas de amigo* de Dámaso Alonso descobertes per Stern, per exemple, són *muwassaha* hebraïques amb les *kharja* cantades en

<sup>553</sup> Fragment de l’entrevista de la cantant a [http://www.raices-press.net/Numero\\_10/Guia\\_Personajes.php](http://www.raices-press.net/Numero_10/Guia_Personajes.php).

<sup>554</sup> Segons alguns historiadors sembla probable que arribessin juntament amb els vaixells fenicis que comerciaven a les regions més occidentals de la Mediterrània. Els epitafis descoberts a Murviedro, prop de Sagunt, ens parlen de recaptadors d’impostos del rei Salomó, fet que podria portar a pensar en la possibilitat de que hi hagués presència hebrea a la península des de temps molt antics. Algunes teories ens parlen de la possible fundació hebrea de diferents ciutats de la península com ara Toledo (Tholedoth significa “generacions”) o Escalona (Ascalon). Tanmateix, les proves més concloents de la presència hebrea a la península les trobem a principis del segle IV al Concili d’Iberis, on es cita als jueus establerts a Espanya.

<sup>555</sup> Com sabem, al voltant de l’Al-Andalus apareixen grans personatges de la cultura hebrea com ara Ibn Gabirol, Yehuda Halevi, Abraham Ben Ezra, i Maimónides entre altres, els quals alhora feren la funció de transmissors del pensament platònic, neoplatònic, aristotèlic, etc.

castellà mossàrab. Però les tradicions musicals jueves procedents del Sefard plantegen el mateix problema que la música àrabic-andalusa, ja que es van transmetre mitjançant les tradicions orals i sobre les formes mètriques dels poemes cantats de l'època medieval. Tot i això, sabem que els grans poetes de la literatura hebrea desenvoluparen la seva activitat a la península des del segle X fins el segle XIII. La poesia bíblica estava basada en una mètrica d'accents, i les síl·labes accentuades eren les úniques sobre les que s'establia un còmput per formar un vers. En total acostumaven a ser tres o quatre per hemistiqui.

Els poetes hebreus espanyols van imitar la *muwassaha*, tot prenent-la de la poesia àrab. Aquesta *muwassaha* hebraica tingué un caràcter líric original o litúrgic i paralitúrgic posterior<sup>556</sup>, fet que ajudà a que experimentés pocs canvis. Però si la *muwassaha* era un poema culte, la *kharja* (que des dels segles X i XI anava apareixent al final de la *muwassaha* com una tornada de versos en llengua romanç, hebreu o àrab vulgar) era lírica popular de caràcter cada vegada més romanç. En la tradició oral sefardita els romanços estaven oberts a les influències de la música dels països on viuen les respectives comunitats, i aquests eren utilitzats com a entreteniment entre els hebreus espanyols. És per això que aquestes cançons eren habituals a les ciutats de l'Al-Andalus.



En aquest gravat Delacroix va imaginar unes noces jueves, i ho representà amb tres instruments bàsics en la música de l'Al-Andalus: el llaüt, el rabel i la pandereta. Aquest quadre coincideix amb algunes miniatures de les *Cantigas* on es representen també el llaüt i el rabel, i és possible que Delacroix s'inspirés en aquestes miniatures.

<sup>556</sup> Els poemes litúrgics o *piyyutim* estan als llibres d'oració propis del ritus sinanogal, i els paralitúrgics es col·leccionen en llibres per les festes familiars o *diwans*. Els poemes litúrgics i els paralitúrgics, degut al seu caràcter ritual, es conserven d'una manera força intacta en les comunitats jueves, les quals guarden zelosament la seva tradició.

Però la persecució de què els jueus van ser objecte i la posterior eliminació de les seves empremtes culturals no ens permet conèixer gaire informació sobre la música sefardita i la seva influència posterior. Tanmateix, si els sefardites van tenir una influència en la música de l'Al-Andalus, fins a quin punt el *flamenc* està influït per la música tradicional hebrea? Segons Hipólito Rossy<sup>557</sup> algunes formes de cant melismàtic hebreu haurien passat també al folklore *flamenc*. Concretament dos cants jueus anomenats *Sherele* i *Nava Nagila* guardarien una estreta relació amb les *siguiriyas* gitanes i les *sambres*. També segons l'escriptor espanyol d'origen jueu Máximo José Kahn, àlies "*Medina Azara*"<sup>558</sup> seria possible trobar elements del cant sinagoga en algunes *siguiriyas*, concretament a les de Joaquín la Serna titulades "*Te fuiste de mi vera*", i cantades per Manuel Torre. Medina Azara també argumenta que la *saeta* era el cant dels jueus conversos al cristianisme per mostrar a l'Església la seva devoció, i que estaria emparentada amb la terrible pregària hebrea "*Kol Nidrei*"<sup>559</sup>. Cal recordar que segons aquest mateix autor el mot *Cante Jondo* tindria la seva ascendència etimològica en el mot hebreu *Jom tob*, que significa "dia de festa".

Per a Salazar<sup>560</sup> altres expressions i activitats habituals en el *flamenc* podrien estar també originades en els costums i les músiques hebrees. Salazar esmenta que segons alguns autors<sup>561</sup> l'exclamació "*olé*" amb la qual s'anima als cantants *flamencs*, podria estar originada en l'hebreu "*joleh*", que literalment significa "llençar cap amunt". També argumenta la possibilitat de que el "*jaleo*" o acció d'animar als cantants amb el picar rítmic dels palmells fos d'origen hebreu, el qual seria un derivat del litúrgic "*hallel*" hebraic.

Hipólito Rossy també ha argumentat un possible origen hebreu de la *petenera*<sup>562</sup>, fonamentant-se en que si els jueus sefardites dels Balcans conserven la *petenera* al seu repertori de "*viellas canciones*", és perquè els avantpassats sefardites d'aquests ja la coneixien quan varen ser expulsats l'any 1492. Altres autors com Arcadio Larrea no comparteixen el parer de Rossy, i segons Blas Vega<sup>563</sup> aquest cant portaria el nom d'una

<sup>557</sup> Rossy, Hipólito. *Teoría del Cante Jondo*. Pàg. 43.

<sup>558</sup> Medina Azara: *Cante Jondo y cantares sinagogales*. Pàg. 62.

<sup>559</sup> Pregària que per als sefardites expulsats tenia la funció oposada a la que comentàvem de la *saeta*, i que és qualificada de terrible perquè era la pregària per la qual els sefardites suplicaven a Déu que els anul·lés el jurament prestat a l'Església Catòlica.

<sup>560</sup> Salazar, Adolfo. *La música de Espanya*. Pàg. 44.

<sup>561</sup> Salazar no indica a qui es refereix.

<sup>562</sup> Es tracta d'una popular cobla que es refereix al nom de la *Petenera*, a qui se li atribueix ser "*la perdición de todos los hombres*".

<sup>563</sup> Blas Vega, José. *Temas flamencos*. Editorial Distribuciones Dante. Madrid, 1973.

*cantaora flamenca* anomenada Petenera, originària de Paterna de la Ribera, a Cadis (altres autors consideren que la Petenera era de Centreamèrica). Segons Bernard Leblon<sup>564</sup> “*lo que se ha dicho a propósito de las relaciones entre la saeta y los cantos de las sinagogas o de la procedencia judía de la petenera, por ejemplo, es pura fantasía*”. Però tot i les distàncies temporals, tenint present que la litúrgia hebrea tenia una influència en la música de l'Al-Andalus, cal no descartar la possibilitat de que *flamenc* estigués d'alguna manera vinculat a la música que feien els sefardites.

### **Els balls afroamericans**

Com veurem posteriorment alguns pals *flamencs* com el *tango*, la *rumba* o el *zorongo* estan relacionats amb balls portats pels esclaus africans que anaven o venien d'Amèrica (sovint des de Cuba, i després via Illes Canàries). Altres pals *flamencs* com la *vidalita*, la *milonga*, la *guajira* o la *colombiana* també vindrien de terres americanes, però estan considerats cants “*de ida y vuelta*”, ja que haurien estat originats a la Península i haurien anat a Amèrica i retornat d'allà evolucionats i enriquits amb elements d'altres tradicions culturals. Segons algunes teories<sup>565</sup> el fandango també estaria originat en un ball de negres que hauria fascinat a Espanya durant els segles XVI i XVII, ja que en diferents documents del segle XVIII apareix qualificat com a “*indiano*”.

La qüestió de conèixer fins a quin punt els ritmes, les melodies i els balls africans han influït el *flamenc* és força interessant. Però salvant algunes excepcions<sup>566</sup>, en general els *flamencòlegs* no han dedicat gaire esforç per estudiar la relació del *flamenc* amb la música negra i afroamericana, sobretot si ho comparem amb els rius de tinta dedicats a relacionar el *flamenc* amb la música i la cultura àrabs, per exemple. Des dels seus inicis la *flamencologia* ha mostrat certa “obsessió” per establir nexes entre la cultura àrab i el *flamenc*, però alhora també per cercar una singularitat d'elements que poguessin ser considerats d'origen estrictament andalús, o d'origen estrictament espanyol a tot estirar. En certa manera, això és una contradicció que forma part del discurs *flamenc* des dels seus inicis. Però després d'una mirada atenta a les estructures musicals, als ritmes i als orígens que diversos pals *flamencs* tenen en balls afroamericans, no sembla poca la influència que aquesta música ha tingut en el *flamenc* tradicional. I ja no diguem de la posterior influència del jazz en el *flamenc* de fusió i

<sup>564</sup> Leblon, Bernard. *El Cante Flamenco*. Pàg. 107.

<sup>565</sup> Navarro García, José Luis. *De Telethusa a La Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Pàg. 105.

<sup>566</sup> José Luis Navarro García, per exemple, aborda aquesta qüestió al seu llibre *Semillas de Ébano. El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*. Portada Editorial, Sevilla, 1998.

el *metaflamenc* des de la dècada de 1970. Si l'argument de José Luis Navarro de que el fandango està originat en un ball de negres fos acceptada, la concepció que avui es té d'alguns pals *flamencs*<sup>567</sup> potser canviaria. La manca d'informació i d'investigació generalitzada per part dels *flamencòlegs* sobre la influència de la música afroamericana en el *flamenc* és quelcom que probablement s'explica per les connotacions identitàries de les seves teories. Probablement una excessiva influència de la música afroamericana en el *flamenc* tampoc seria ben acollida pels afeccionats. Pensar que es té un passat gloriós és temptador. No volem dir que els *flamencòlegs* no reconeixin l'existència d'una influència negra i afroamericana en el *flamenc*, però en general la consideren posterior als pals originaris, i per tant no li donen tanta importància.

### **Organografia musical**

Amb tota aquesta amalgama d'influències i de diverses tradicions musicals reelaborades pel *flamenc*, aquest es converteix en una forma d'expressió musical singular que va evolucionant a la seva manera i en la que podem detectar diferents trets d'aquestes diverses tradicions. Com si es tractés d'una arqueologia instrumental (o etnoarqueologia), l'organografia ens pot ajudar a distingir i valorar la importància de les diverses tradicions culturals reelaborades pel *flamenc*. Cada tradició musical utilitza preferentment uns instruments per tal d'interpretar els seus estils d'expressió musicals, quelcom que pot resultar determinant<sup>568</sup> per l'establiment dels intervals i de les escales. Aquests intervals, per tant, han estat determinants en el llenguatge musical de cada cultura, i també decisius en la seva corresponent música vocal.

<sup>567</sup> Alguns dels pals més importants considerats com a derivats del fandango són la *rondeña*, la *malagueña*, els *verdiales*, la *jabera*, la *granaina*, el *taranto*, i la *minera*.

<sup>568</sup> Segons Max Weber "El "tanbor" de dues cordes, de Bagdad, amb intervals que ja Al Farabi considerava com "pagans", és a dir, pre-islàmics, és certament un instrument dividit en forma "primitiva", perquè va obtenir els intervals en qüestió mitjançant la partició mecànicament igual d'un vuitè de la corda en cinc parts iguals, d'on van resultar distàncies de 39/40 fins 7/8(.) en l'època d'Al Farabi els intervals no s'observaven, sinó que es prenen amb desviació, d'acord, sens dubte, amb els intervals dels trasts; així doncs, la racionalització va quedar a la llarga sense efecte (.) D'altra banda, el fet de que alguns intervals creats mecànicament de manera absolutament arbitrària i sense cap base musical poden quedar incorporats definitivament a un sistema musical, ho mostra la música xinesa. És evident, en efecte, que l'instrument principal de l'orquestra del Llunyà Orient, el *king* (instrument de percussió de plaques de pedra o de metall afinades unes respecte les altres), no es va inspirar en absolut, en la seva afinació, en punts de vista musicals, sinó que va resultar simplement de la simetria mecànica. És obvi en quina mesura semblants actes d'una arbitrariedad antimusical poden alterar l'oïda musical i l'han d'apartar de la comprensió de les relacions harmòniques. Han influït efectivament de manera profunda, no hi ha dubte, sobre l'evolució musical dels pobles afectats, i és summament probable que l'estancament de la música llunyà-oriental en un nivell "tonal" sols propi, en general, dels pobles primitius, es degui a ells. Front a aquesta alteració racionalista extramusical del sistema sonor es situa d'altra banda la racionalització a partir de dintre, sobre la base del caràcter específic de la melodia com a simetria principalment interessada en la comparabilitat de les distàncies dels tons. Hi trobem ja intents, en el sentit de trobar un comú denominador de les distàncies pels intervals de l'octava, en els experiments xinesos, hindús i també hel·lènics" (Weber, Max. *Economía y sociedad. Fundamentos racionales y sociológicos de la música*. Pàg, 1168 – 1169).



Salvant algunes excepcions<sup>569</sup>, les variacions que es produeixen en les composicions musicals sovint van acompanyades de modificacions en els instruments o en la manera de tocar els instruments. Com a exemple, podem indicar els instruments mencionats per San Isidoro a les Etimologies<sup>570</sup> i observar com aquests van anar caient progressivament en el desús. El mateix podríem dir dels instruments musicals emprats a l'Al-Andalus<sup>571</sup>, els quals segons Salazar<sup>572</sup> no eren els mateixos que els instruments emprats pels regnes cristians malgrat haver-ne estat influïts<sup>573</sup>. Les variacions poden estar originades en innovacions tècniques, però també en canvis socials, polítics, econòmics, religiosos, o altres influències culturals... Afegir una corda a un instrument, canviar la seva afinació, la disposició i la manera d'organitzar una orquestra, són detalls que ens poden aportar informació respecte a la música practicada en un moment i context històric.

Dit això, observem que quan parlem dels diferents instruments musicals emprats en el *flamenc*, trobem importants diferències entre els instruments del *flamenc* tradicional i els instruments del *metaflamenc* més actual. Aquest fet no deixa de ser significatiu, ja que aquest

---

<sup>569</sup> Determinades tradicions, èpoques històriques o modes, pel fet d'haver-se interessat més en la música vocal, i ja que en aquests casos els instruments s'empraven ocasionalment a mode d'acompanyament, no mostraven gaire interès per modificar o innovar canvis en els instruments musicals. Com a exemple, podem citar la preferència de l'església per la música vocal fins ben entrat el Renaixement, moment en què els llaütistes van crear un nou gènere musical pel seu instrument.

<sup>570</sup> Entre els variats instruments que es mencionen a les Etimologies de San Isidoro hi trobem els següents: Tuba, tibiae, calamus, fistulam, sambuca, pandura, cythara, psalteria, lyra, tympanum, cymbala, acitabula, systum, tintinabulum... Alguns d'aquests instruments serien d'origen jueu, i altres d'origen grec i oriental. Respecte als instruments que s'empraven en diferents regnes cristians de la península, en els relleus de monuments romànics hi trobem alguna informació. A l'església romànica de Casimiro (Pontevedra), a la catedral de Toro, a la de Moralillo (Burgos) a Santo Tomé de Sòria es troben els arcs amb els que vint-i-quatre ancians toquen diminutes violes del tipus "giga" (francès) o "rabé" (àrab-castellà). Al Palau del rei Martí, a Poblet, la viola priforme creix fins a dimensions descomunals. Al Palau de Gelmírez i al Pòrtic de la Colegiata de Toro es poden distingir violes, rabés, giga-rabés d'entre tres i cinc cordes, salteris triangulars, arpes petites, grans trompetes... A l'església de Noya (Corunya) es pot observar una viola en forma de vuit i amb sis cordes. Existeix una gran quantitat de relleus d'aquest tipus en tot el camí de Santiago, on era habitual divertir als peregrins amb un repertori joglaresc.

<sup>571</sup> Els instruments utilitzats per la música andalusí són el *duff* (o *dif*), el *tar*, la *kitra* o *quetara* (suposat avantpassat de la guitarra espanyola que s'utilitza únicament a l'orquestra algeriana i tunisiana, el qual va caient en desús en l'actualitat.), el *nafir*, el *rabel* (*al-rabab* o *rabab*), el *llaüt* o *al-ud*... En opinió d'Ann Livermore (Livermore, *Ann. Historia de la música espanyola*. Pàg. 64) els dos instruments hispano-àrabs que han passat al patrimoni europeu són el llaüt (que prové etaria afinat en l'escala pitagòrica) i el rebec (que prové de l'instrument àrab anomenat "*rabab*", el qual com hem observat es troba representat també a les miniatures de les *Cantigas*). El rebec és un instrument de cordes amb arc que apareix anteriorment al conjunt de violes. La importància de la música a l'Al-Andalus, ja comentada en anteriors apartats, ens arriba també justificada per la varietat i la productivitat dels constructors d'instruments. Sevilla va ser el principal centre d'aquesta indústria, i segons Al-Shaqandi (1231) la llista d'instruments utilitzats a l'època era la següent: *el jaial*, *el carrizo*, *el llaüt*, *la rota*, *el rabel*, *el cànon*, *el munís*, *la quenira* (espècie de cítara), *la quetara*, *el zolami*, *la zocra* i *la mura* i *l'albogue*. Sevilla era doncs un centre productor i tocador d'aquests instruments, i des d'aquí molts d'ells van arribar al nord d'Àfrica.

<sup>572</sup> Salazar, Adolfo. *La música de España*. Pàg. 129.

<sup>573</sup> Es tractaria, per tant, d'una altra música diferent, doncs els instruments ja no serien els apropiats per executar-la.

és el principal argument dels *flamencòlegs* que consideren que tot aquell flamenc que no s'ajusta als instruments tradicionals no pot ser considerat autènticament *flamenc*. La modificació formal dels instruments i de les normes musicals tradicionals (canvis rítmics i melòdics, així com també la pèrdua de les formes tradicionals dels pals *flamencs*, els quals es poden intercalar en una mateixa peça musical) significa per a alguns *flamencòlegs* i afeccionats la pèrdua o modificació del llenguatge *flamenc*, i com a conseqüència l'alteració de la identitat musical (i potser també no musical) del *flamenc*. Altres *flamencòlegs* no estan d'acord amb aquest argument i consideren que aquests canvis instrumentals formen part d'una evolució natural del *flamenc*, la qual cosa seria una mostra de que el *flamenc* segueix viu tot conservant la seva essència. Però allò que a nosaltres ens importa no és saber qui té la raó, sinó destacar el fet de que aquestes modificacions formals/musicals siguin tant importants per als *flamencs*. La importància donada a aquests canvis instrumentals, harmònics i formals només sembla comprensible si entenem que les formes tradicionals del *flamenc* no són únicament eines per a fer música, sinó que també simbolitzen alguna cosa més per a alguns *flamencòlegs* i afeccionats, i que per tant la modificació d'aquestes formes altera allò que el *flamenc* és. Aquesta qüestió serà abordada posteriorment en l'apartat dedicat a l'evolució del *flamenc*, però aquí ho hem introduït breument per tal d'explicar la seva importància.

En quin moment es configuren els instruments que avui atribuïm al *flamenc* tradicional? Aquests instruments musicals que combinen el cant, el picar de mans, la guitarra i el ball del *flamenc* tradicional en realitat van establir-se amb els Cafès Cantants del segle XIX. Pel fet de tractar-se de cultura popular i folklòrica portada a terme per les classes més desfavorides, el *flamenc* no disposava d'una variada i rica gama instrumental, sinó tot el contrari. El cant, la guitarra i una percussió bàsica (picar de mans, percutir amb els artells dels dits a una taula de fusta o unes castanyoles) era tot el que tenien, i per això les habilitats dels instrumentistes i cantants van arribar a tenir una gran expressivitat, perquè amb pocs mitjans havien d'expressar moltes coses: Compàs i ritme, contrapunt, melismes... Posteriorment, en l'època teatral del *flamenc* i continuadament durant el segle XX també es varen incorporar altres instruments com el piano, però aquesta era una pràctica esporàdica i experimental. La realitat és que tot canvia a la dècada del 1970, moment en què una variada gama d'instruments musicals es comença a incorporar en el *flamenc*<sup>574</sup>.

---

<sup>574</sup> Degut a la complexitat tècnica i l'amplitud del tema, hem adjuntat un annex sobre els instruments emprats pel *flamenc*, els orígens d'aquests instruments i els seus usos.

#### **1.1.4. Art d'elit i art popular**

Tornant a la qüestió principal del present apartat, recordarem que per a Steingress<sup>575</sup> el *flamenc* neix com a producte d'una àmplia i profunda reelaboració d'antigues tradicions culturals populars. Ara que ja hem introduït aquests elements, és el moment d'abordar els conceptes d'art *culte* (o d'*elit*) i d'art *popular*. Amb anterioritat ja hem introduït breument la qüestió, i hem esmentat el que es coneix com a “gir culturalista”<sup>576</sup>. Ara creiem necessari aprofundir en aquests conceptes per poder continuar amb la nostra argumentació.

#### **Elements històrics**

A Occident, l'escissió entre l'art popular i l'art culte (o art dels mestres) va esdevenir al Renaixement, quan va desaparèixer la unitat d'idees i de sentiments que va regnar a l'Edat Mitjana. Històricament, el mot artista (procedent d'Itàlia) venia a qualificar un grup selecte de practicants de “les belles arts”, en oposició a la paraula “artesà”, l'única emprada amb anterioritat. Però a partir d'aquell moment, l'artista ja no era un senzill treballador, sinó que es comença a observar un valor afegit a la seva feina; un valor que anava a cavall entre l'habilitat humana i l'expressió de la singularitat del seu autor.

Trobem diversos exemples que ens mostren quin era el concepte d'art abans de l'escissió esmentada. Veiem per exemple com el *Cant de la Sibil·la* és una música religiosa que alhora conserva el seu caràcter popular<sup>577</sup>. Les *Cantigas a Santa María*, escrites sota els auspicis d'Alfons X el Savi i que per tant podríem concebre com a música de la cort, recollien alhora la palpació del poble, probablement influïda per joglars cristians, jueus i àrabs. Un altre exemple és l'abundància de *cantigas* que segueixen la pauta del *virolai*<sup>578</sup>, tot acoblant al *zàjal* amb forma de “*rondeau*” francès, amb una estructura clarament trobadoresca.

Amb aquests exemples observem que els conceptes d'art culte o d'elit i d'art popular no tenien a l'Edat Mitjana el significat i les connotacions que posteriorment van anar adquirint. Els joglars, per exemple, popularitzaven la seva música per tot arreu, fet que contribuïa a fer més popular la música que practicaven; i de joglars n'hi havia amb més i amb

<sup>575</sup> Steingress, Gerhard. *Sociologia del Cante Flamenco*. Pàg. 277.

<sup>576</sup> Mascaró, Jaume. *Tradicionari*, volum X. Pàg. 188.

<sup>577</sup> Cantada a l'església des del segle XI la nit de Nadal, reflexa la mort en ple moment de joia.

<sup>578</sup> Com els que es troben recollits al *Llibre Vermell* de Montserrat.

menys instrucció. Al segle XII els joglars àrabs tenien contacte amb els joglars cristians<sup>579</sup>, i a tots ells se'ls anomenava joglars, ja que la finalitat de la joglaria era alegrar als homes. És una època en què es popularitzen les formes musicals. El romanç, per la seva senzillesa, és assimilat fàcilment pel poble durant el segle XV. Alguns joglars erudits, altres d'humils i també els cecs mendicants canten el romanç acompanyats del llaüt o de la viola de mà o *vihuela*<sup>580</sup>, passant del saló del senyor feudal i dels monestirs a la plaça pública. És el pas de “*l’Ars Antiqua*”<sup>581</sup> a “*l’Ars Nova*”<sup>582</sup>. Si el romanç s'utilitzava anteriorment per tal d'exaltar a nobles i reis com a herois (Carlemany, Roncesvalles...), a partir d'aquest moment la temàtica del romanç canvia i parlarà també del propi poble, de la realitat present. Aquesta popularització explica la seva ràpida difusió. Sembla probable que els joglars cantessin allà on pugessin guanyar algun diner, doncs aquest era el seu mitjà de vida, i que per tant cantaven i tocaven allà on els cridaven o bé on els pagaven més. A Andalusia es canten romanços d'influència àrab, com el de la *Pèrdua de Alhama*, inicialment cantat en àrab i que va haver de ser prohibit a Granada pel gran efecte que aquest va causar<sup>583</sup>. Però aquest procés de popularització del romanç no anirà en una sola direcció, ja que després d'haver estat cantat pel poble, aquest tornarà a captivar l'interès de nobles i reis, i es tornarà a cantar als palaus. Aquest procés de préstec continu de la música culta a la popular i a la inversa és un intercanvi que veiem contínuament repetit a la història de la música i de l'art. Alguns autors com Peter Burke han anomenat aquests moviments musicals “cap amunt” i “cap avall”; quan la difusió de les formes e idees de les elits es dona entre el poble l'anomena “cap avall”, mentre que el moviment “cap amunt” seria l'herència de la cultura popular en què es van inspirar els artistes i escriptors erudits.

Al segle XV els músics d'elit agafen melodies populars com a tema per les seves variacions instrumentals o pels seus conjunts polifònics “a capella” (exemple de moviment musical “cap amunt”). A la mateixa època apareixen cançons rústiques com les nades, amb característiques específiques de cada comarca que determinen aspectes com l'idioma, els

---

<sup>579</sup> Salazar, Adolfo. *La música de España*. Pàg. 94.

<sup>580</sup> Viola de mà o vihuela (en castellà). Antecessor de la guitarra, de procedència grecorromana (a diferència del llaüt, que era de procedència àrab). Tenia la particularitat d'estar afinada amb temperament igual, és a dir, fent iguals els semitons de l'escala (sense diferenciar majors o menors).

<sup>581</sup> És la música en el període medieval, on es concebia com una ciència que tenia com a finalitat la investigació i el descobriment.

<sup>582</sup> És el moviment d'obertura artística iniciat a França el segle XIV, on la música ja no és només una ciència, sinó també una pràctica, una habilitat per imaginar, una destresa per interpretar, cantar o tocar instruments. A més de ser una ciència, cal que la música faci riure, cantar i ballar a la gent.

<sup>583</sup> Segons ens informa López Chávarri (López Chavarri, Eduardo. *Música popular española*. Pàg. 41).

costums, la sensibilitat... Però des de mitjans del segle XV les músiques cortesanes evolucionen amb una rica polifonia a la cort d'Alfons el Magnànim a Nàpols, quelcom que trigarà uns anys a fer-se notar al centre i sud de la península. L'extensió de la Corona d'Aragó en aquells anys va propiciar un lirisme com a resposta a la bellesa de totes aquelles terres, i la música d'aires catalans va influenciar fortament a la música espanyola<sup>584</sup>. Els *goigs* del *Llibre Vermell* del segle XIV van influenciar la música popular. Posteriorment, i basats en el lirisme abans mencionat, s'originen les cançons populars catalanes com el *Que li darem* o *Una cançoneta nova*. El mateix succeeix a les Illes Balears amb *Na Catalineta*, *A la vorera de mar* i *Vou Varirau*, i a València i a l'Aragó amb altres cançons (exemples de moviments musicals “cap avall”).

Així arribem fins el segle XVI, moment en què es completa la separació de la música d'elit i la música popular. El cant popular canvia els temes i s'interessa pel caràcter propi, per la vida humil i senzilla de pastors, ramaders i firaires, deixant de banda les gestes que tant havien apassionat en el passat. Els gèneres que utilitzen són el romanç, les nades, les “*serranillas*”, les “*vaqueras*”, i altres cants dels quals es coneix més aviat poc. En aquest moment la “guitarra espanyola”<sup>585</sup> ja és un instrument emprat per les classes populars. La música d'elit està més interessada en la tècnica de la polifonia aplicada en cànons, en les fugues i en altres sistemes musicals més complexos que han arribat de la cort de Nàpols portats majoritàriament per catalans i llewantins. Aquests sistemes musicals assoleixen una gran bellesa a Castella amb Francisco Guerrero. En aquest segle la música d'elit i la música popular avancen per camins separats, salvant les excepcions de Francisco de Salinas<sup>586</sup> i Vicente Espinel. Degut a que l'església prohibia els cants i els balls considerats com a no cristians, la música popular es refugià en el teatre, fet que observem especialment des de finals del segle XVI i durant el segle XVII a les obres de Lope de Rueda o d'Agustín de Rojas, on ja es fa referència a cançons i balls populars com la “*seguidilla andaluza*”, el “*fandango*”, la “*tirana*” o la “*tonadilla*”.

Quines són les conseqüències d'aquesta separació ? N'hi ha diverses. De ben segur que hi podem trobar una motivació social per a la diferenciació dels ocis musicals de les

<sup>584</sup> Fet observable al *Cancionero Musical Popular Español* de Felip Pedrell (1920).

<sup>585</sup> Es creu que fou Joan Carles Amat qui va donar el nom de “*guitarra española*” a aquest instrument. Joan Carles Amat (metge de Monistrol de Montserrat, 1572 – 1642) escriví un tractat breu sobre la guitarra editat a Barcelona l'any 1596, titulat *Guitarra española de cinco órdenes*. Aquest autor suposa una baula entre la guitarra renaixentista i la barroca.

<sup>586</sup> Qui va recopilar moltes melodies populars del seu temps al llibre *De Musica libri septem*, el 1577.

classes dominants, i dels usos musicals de les classes populars. Tanmateix, la música popular continuarà essent majoritàriament anònima, mentre que en la música erudita es donarà a conèixer la identitat de l'autor. En la música popular, degut a la seva funció lligada a activitats com ara els treballs al camp, els usos eren més importants que l'autoria de la música, i per tant no era gaire important saber el nom de l'autor. Potser la manca d'informació escrita també hi va influir. Avui sovint és difícil poder apreciar el valor que la música popular podia tenir en alguns moments històrics<sup>587</sup>. En canvi, la funció d'entreteniment que tenia la música culta a la cort i entre la noblesa era ben diferent, i calia fer esment de l'autor, i més encara si era algú de prestigi. En un banquet, tanta importància tenia la qualitat del menjar com els entremesos i les peces musicals.

A mesura que passaven els anys la separació entre l'art culte i el popular cada vegada era més gran. Durant els regnats de Felip V, Ferran VI i Carles III, i degut a la influència de la música estrangera, el divorci entre l'art popular i el cortesà arribà a ser absolut<sup>588</sup>. Durant el segle XVIII veiem com la música popular tradicional segueix desenvolupant-se a l'empara de la música religiosa, mentre que els compositors moderns exposats a les tendències de la il·lustració burgesa es van dedicar a un nou tipus de creació musical que va fer aparèixer una nova música popular estretament vinculada amb el gènere del sàinet. Com a conseqüència d'aquestes variacions ens trobem amb dos tipus de música popular: la tradicional o religiosa i la popularitzada o profana i moderna. El teatre serà novament el refugi de la música popular, i les cobles, les sambres, els *bailes de candil*, les *seguidillas* i en general la música de carrer, seran cantades per personatges del poble. Es tracta d'un teatre popular de caràcter nacional. Paral·lelament, des de principis d'aquest segle les troballes harmòniques i de contrapunt de Bach, i després de Beethoven i Mozart estableixen les bases de la música culta tal i com avui l'entendem.

Les coses canviaren a la península entrant el segle XIX, doncs la invasió napoleònica fa que la cançó popular del poble es converteixi en un símbol de la resistència, motiu pel qual aquesta torna a interessar a tothom. Això posa en evidència novament les ja esmentades possibilitats identitàries de la música, i com l'ús de cançons i tradicions s'adapten a les

---

<sup>587</sup> Segons John Blacking "l'absència d'informació sobre la música en els documents de l'elit no significa pas que no hi hagi hagut bona música en la vida de la gent normal i corrent; ni la simplicitat aparent d'alguns estils musicals contemporanis evidencia que llur música sigui un vestigi d'una etapa de la història de la música universal" (Blacking, John. *Fins a quin punt l'home és músic?* Pàg. 82).

<sup>588</sup> López Chavarri, Eduardo. *Música popular española*. Pàg. 92.

necessitats del moment. En aquells anys Ferran Sor<sup>589</sup> componia obres per guitarra, un instrument molt popular en la Barcelona d'aquell moment. Sor seria un exemple de moviment musical “cap amunt”.

El segle XIX és el moment en què la cultura popular passa a ser el centre d'atenció. Quan els romàntics “descobreixen” l'art popular<sup>590</sup> hi mostren un gran interès, però alhora contribueixen a la seva descontextualització o transformació pel que fa als usos tradicionals. La música popular és un conjunt de gèneres i estils musicals que degut a la seva senzillesa i a la curta duració són fàcilment comprensibles. Els romàntics van contribuir a fomentar una imatge de la música popular diferent de l'original; és el que coneixem com a “música folklòrica”. La música folklòrica es diferencia de la popular en que aquesta va associada a unes ètnies o unes nacions específiques. Com a resultat d'una interpretació distorsionada i en molts casos malintencionada d'aquest concepte, veiem com des de finals del segle XIX, els poders públics d'alguns països es van esforçar per conservar les manifestacions “folklòriques” i suscitar la seva renovació, probablement motivats més per raons polítiques que no pas científiques.

Els romàntics, doncs, van donar una nova significació, un nou sentit a gèneres musicals ja existents, els quals originàriament no eren considerats com a quelcom genuí d'un poble, sinó que senzillament tenien una funció pràctica. Molts autors d'elit van començar a interessar-se per la saviesa popular, tot agafant prestades melodies, lletres i temàtiques que recreaven per les seves composicions, tractant-les amb unes normes i uns procediments erudits, però amb una evident inspiració popular. Els interessava l'originalitat, la diversitat, la singularitat i també la identificació amb el territori. Al segle XIX, veiem com Glinka i els cinc russos s'interessen per la música popular i l'apliquen a les seves composicions.

---

<sup>589</sup> Ferran Sor i Muntades (Barcelona 1778, Paris 1839) fou alumne de l'Escolania de Montserrat, i per tant tenia una formació d'elit. Fou deixeble de Manuel Garcia (conegut com el pare Basili). Basili va ser qui introduí la guitarra en els ambients aristocràtics. El 1808 Sor es va oposar a la invasió napoleònica, però el 1810 va acceptar la monarquia de Josep I Bonaparte, fet que va obligar-lo posteriorment a emigrar a França el 1813, on va desenvolupar el seu més ampli treball.

<sup>590</sup> És un descobriment que comença en bona mesura amb Herder i el seu assaig titulat *Sobre l'estil i l'art Alemany* de 1773, escrit amb la col·laboració de Goethe. Amb aquest assaig apareix el concepte de caràcter nacional o Volksgeist. A partir d'aquí molts altres autors s'interessen per la cultura popular, principalment a principis del XIX.

De fet, aquest interès per la cultura popular és un fenomen que s'observa per tota Europa al llarg del segle XIX. Jacques Cheyronnaud<sup>591</sup> ens informa que a França, Ampère va fer a mitjans del XIX un “*recueil général des poésies populaires de la France.*” Segons Cheyronnaud “*la représentativité sera fonction de l'ampleur, de la diversité géographique. Il faudra organiser cette réunion de morceaux.*” Ampère va tractar de classificar el material (tasca que va resultar força complicada) en tretze classes proposades a les *Instructions*. Gairebé tot el material d'aquest recull era de tradició oral. No deixa de ser interessant la classe IX, corresponent a les “*Chansons qui se rapportent aux divers travaux de la campagne: aux semailles, a la moisson, aux vendages, a la cueillette des olives...*”, on es pot observar l'ús concret d'algunes *chansons* que poc a poc s'aniria perdent o transformant. Aquesta va ser una de les primeres classificacions, que encara avui es pot consultar, i que a França va suscitar l'interès pels cants i balls populars, així com pel folklore en general. Cheyronnaud aporta dades concretes de l'interès que molts compositors amb formació d'elit tenen a partir de llavors vers la música popular<sup>592</sup>.

Encara a França, a la segona meitat del XIX, Debussy i Ravel continuen interessats per la música popular d'una manera molt personal. En el cas de Debussy aquest procés evolucionarà cap als inicis de l'atonalisme. A Catalunya Felip Pedrell segueix les directrius de Glinka i els cinc russos, i fa una important tasca de recopilació i revaluació de la música popular, amb la intenció de recuperar el teatre líric (per exemple a les obres *Pirineos* o *Comte Arnau*). Pedrell crearà una escola que canviarà per sempre la música catalana i espanyola. És un exemple de moviment musical “cap amunt”.

Recordarem també que el segle XIX és el moment de l'aparició de la Sarsuela, clarament influïda per la música popular. Tots aquests canvis de tendència també tenen com

---

<sup>591</sup> Cheyronnaud, Jacques. *Mémoires en recueils. Jalons pour une histoire des collectes musicales en terrain français*. Pàg. 23-24.

<sup>592</sup> “A travers les harmonisations qu'il (Bourgault-Ducoudray) propose dans son recueil, il entend « élargir le cercle des modalités dans la musique polyphonique et non de restreindre les ressources de l'harmonie moderne » et fournir aux musiciens occidentaux « des ressources d'expression toutes nouvelles et des couleurs que ne se sont pas encore rencontrées sur la palette modale ». En 1878, dans la cadre de l'Exposition universelle, il donnera une conférence sur La modalité dans la musique grecque qui impressionnera fortement le jeune Maurice Emmanuel. La même année, Bourgault-Ducoudray se voit confier la chaire d'histoire de la musique au conservatoire, qu'il occupera jusqu'en 1908. Son enseignement sera suivi par nombre de futurs musiciens, auxquels, souvent, il fera découvrir la musique russe, les Rimsky-Korsakov, Balakirev, insistant alors sur « l'incomparable richesse modale et rythmique » de cette musique (...) L'exotisme de la Grèce et l'archaïsme de la Bretagne vont confuire au dépaysement musical: les modes anciens et les modes lointains vont s'associer pour régénérer la tonalité moderne. “ Cheyronnaud, Jacques. *Mémoires en recueils. Jalons pour une histoire des collectes musicales en terrain français*. Pàg. 39.



a resultat una nova mentalitat i una nova valoració cap a instruments que fins aleshores es consideraven com a populars, i per tant de menor importància. Un clar exemple d'això es dona en la guitarra. Francesc Tàrrega, Julián Arcas, Tomàs Damas i Jaume Bosch treballen seguint una metodologia d'elit en el repertori de la guitarra. Malgrat els anteriors treballs de Miguel Garcia (pare Basili), Aguado, Carulli i Sor, fins aleshores a molts indrets la guitarra encara era considerada com un instrument únicament apropiat per a la música popular i per a l'acompanyament al cant<sup>593</sup>. Tanmateix, val a dir que als Països Catalans aquest no era el concepte que tradicionalment es tenia d'aquest instrument, ja que la guitarra estava inclosa com una assignatura més dins dels programes d'estudis que realitzaven els joves de l'aristocràcia catalana<sup>594</sup>. Josep M<sup>a</sup> Mangado ens ho explica al seu llibre *La guitarra en Cataluña*, on l'autor fa un recorregut que va des del primer tractat sobre la guitarra realitzat per Joan Carles Amat<sup>595</sup>, editat a Barcelona l'any 1596, passant pel mallorquí Francesc Guerau (finals del XVII) o el barceloní Pau Minguet<sup>596</sup>, fins arribar a Ferran Sor, el qual va representar un abans i un després en la composició de peces per a guitarra. Aquestes dades, així com la diversitat del repertori, ens fan pensar que la guitarra era un dels instruments més usats als Països Catalans, tant per la cultura d'elit com per la popular.

Cal esmentar que des de l'edició del tractat sobre la guitarra de Joan Carles Amat fins a les obres actuals de Manel Granados o Jaume Torrent, la guitarra de concert ha estat sempre especialment vinculada a la ciutat de Barcelona. Va ser en aquesta ciutat on Francesc Tàrrega Eixea<sup>597</sup> va poder exercir com a professional d'aquest instrument, continuant la tasca iniciada per Sor i els seus seguidors i dotant a la guitarra d'una tècnica i d'un repertori de composicions que van cridar l'atenció dels que van esdevenir els seus alumnes a la Ciutat

<sup>593</sup> La guitarra havia estat tradicionalment en molts indrets l'instrument d'acompanyament del cant popular, fet del que en tenim notícia almenys des de l'Arxiprest d'Hita.

<sup>594</sup> Un exemple de que la guitarra era un instrument molt habitual en les classes aristocràtiques catalanes, és el fet de que en Manel d'Amat i de Junyent, virrei del Perú, estudiés guitarra a Barcelona als voltants del 1716, juntament amb el seu germà Antoni.

<sup>595</sup> Amat, Joan Carles (1572 – 1642). Metge de Monistrol de Montserrat, va publicar el primer tractat sobre guitarra titulat *Guitarra Española de cinco órdenes*. D'aquesta edició no es conserva cap exemplar, però sí en canvi de l'edició en català de Girona feta l'any 1639 del títol *Tractat breu y explicació dels punts de la guitarra en idioma cathalá (valenciá) (...) pera que los naturales que gustaran de aprender, y no entendran la explicacio castellana pogan satisfer son gust (...)*

<sup>596</sup> Minguet e Yrol, Pau (1715 – 1801). El 1754 va publicar el llibre *Reglas y Advertencias Generales para Tañer La Guitarra, Tiple, y Vandola, con variedad de sonos y danzas, (...) y las Reglas y Advertencias Generales para acompañar sobre a parte con La Guitarra, Clavicordio, Organo, Arpa, Cithara, ó cualquier otro instrumento...*

<sup>597</sup> Nascut a Vila-Real el 1852, viurà des de la seva joventut a Barcelona, on morirà el 1909.

Comtal: Emili Pujol Vilarrubí (1886 – 1980), Miquel Llobet Solés (1878 – 1938)<sup>598</sup>, Domingo Prat Marsal (1886 – 1944), Graciano Tarragó Pons (1892 – 1973) , i Robledo i Prat. Tant habitual era l'ús d'aquest instrument a Barcelona, que guitarristes *flamencs* com els germans Borrull, o Ramón Montoya van desenvolupar les tècniques d'elit que havien après de Tàrraga per les seves obres de guitarra de concert, les quals van assentar les bases de la guitarra *flamenca* actual. La tasca dels Borrull seria un exemple de moviment musical “cap avall”.

Cap a finals del XIX a l'est d'Europa apareixen figures com Bartók i Stravinsky, els quals inicien a l'estranger les escoles anomenades nacionalistes, fortament inspirades en el folklore. Des dels finals del XIX i principis del segle XX els deixebles de Pedrell (Albéniz, Falla, Granados, Turina...) porten a terme una música d'elit de gran qualitat amb aires populars. Poc temps després les tècniques de dissonància de Schönberg influeixen en una generació de músics (Robert Gerhard, Xavier Montsalvatge, Joaquim Homs) que faran l'anomenada “música espanyola amb vistes a Europa”. Paral·lelament, la tasca de transcripció, recuperació i interpretació d'obres populars des d'una elaboració d'elit és portada a terme per Andrés Segovia, Narciso Yepes o Sáinz de la Maza.

Aquest breu repàs històric ens ha estat útil per observar que des del moment en què es produeix a Occident l'escissió entre l'art popular i l'art d'elit (Renaixement) fins els nostres dies, l'apropament i allunyament d'aquests dos conceptes d'art ha estat una constant que en certa mesura ha exercit una funció renovadora, en ambdues direccions, en els moments en què hi havia un estancament. Però quines són realment les diferències entre l'art popular i l'art d'elit ?

### **Diferències entre art d'elit i art popular**

John Blacking, al seu llibre *Fins a quin punt l'home és music?*, tot fonamentant-se en l'experiència de prop de dos anys de treball de camp amb els *venda* africans, confessa el següent: “*ja no comprenc la història i les estructures de la música clàssica europea amb la claredat d'abans; i ja no puc veure cap distinció útil entre els termes música popular i música clàssica, si no és com a etiquetes comercials. Els venda em van ensenyar que la*

<sup>598</sup> Miquel Llobet i Solés (Barcelona, 18 d'octubre de 1878 - Barcelona, 22 de febrer de 1938). Deixeble de Tàrraga i eminent concertista i compositor. Llobet fou cèlebre com a gran virtuós de la guitarra i va fer nombroses gires de concerts per Europa i Amèrica. Devem a Miquel Llobet i Solés els primers enregistraments de guitarra clàssica, que daten de l'any 1925.

*música no pot ser mai una cosa per ella sola, i que tota la música és música popular, en el sentit que la música no es pot transmetre ni pot tenir cap significació si no hi ha relacions entre la gent*<sup>599</sup>. No és cap secret que avui molts investigadors qüestionen la distinció entre la música culta i la música popular. Anteriorment hem comentat la proposta de Bajtin de substituir el plantejament tradicional de l'oposició elit / popular per emmarcar-lo en els termes cultura popular / cultura oficial. El gir culturalista suposa plantejar-nos de nou la qüestió i pensar en que si concebem la cultura com a forma de vida, potser només hi ha cultura. Tot i que les paraules de Blacking s'interpreten en el sentit d'emfatitzar el caràcter social de la música, l'autor arriba a la conclusió de que *“les distincions, ordinàriament acceptades, entre música “clàssica” i música “popular” són inadequades i enganyadores com a instruments conceptuals*<sup>600</sup>. En una línia similar, alguns autors com Frith qualifiquen d'innecessàries i simplistes les oposicions entre popular i culte, així com entre oral i escrit. Altres, com McClary<sup>601</sup>, reuneixen estudis sobre músiques erudites i populars en un mateix volum, sense fer distincions.

Per a Modesto García Jiménez aquesta distinció no es deuria tant a l'aspecte musical, sinó que respondria més aviat a trets relacionats amb el procés de construcció identitària que esdevindrien reforçats amb el concepte de folklore: *“No cabe esa diferenciación más allá de una apreciación de matices: la música, explicada como arte, es una extensión creativa de uno de los recursos del hombre en su afirmación de su carácter de animal racional y social (...) El folclore suponía la reafirmación de aquella dicotomía popular/culto y empezó a articular las herramientas metodológicas “propias” para aquel cometido*<sup>602</sup>.

Però ens agradi o no, l'escissió elit/popular produïda en el Renaixement va influir a partir d'aquell moment en la producció artística, i probablement s'ha fet notar en els nostres gustos, en les nostres opinions, i en les nostres crítiques, malgrat que sovint no en siguem conscients. Fins i tot partint del plantejament de Blacking, no podem raonar com si aquesta escissió mai no s'hagués produït. Tanmateix, això no vol dir que la cultura popular tingui menys valor que la cultura “oficial”. Per això avui ja no es parla tant de culte i popular, sinó d'elit i popular. Perquè les dues vessants són cultura, malgrat que en els moments de més distanciament l'ús social fos diferent: la cultura d'elit o oficial es corresponia amb el grup

<sup>599</sup> Blacking, John. *Fins a quin punt l'home és músic?* Pàg. 20.

<sup>600</sup> Blacking, John. *Fins a quin punt l'home és músic?* Pàg. 24.

<sup>601</sup> McClary, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. University of Minnesota Press, 1991.

<sup>602</sup> García Jiménez, Modesto. *Homos modulans. Aspectos dinámicos de la práctica musical*. Pàg. 183.

dominant, i la cultura popular amb els grups subalterns. Així doncs la distinció elit/popular respon a una voluntat de diferenciació, relacionada més aviat amb qüestions socials. Gramsci es refereix a aquesta voluntat de diferenciació quan afirma que “*Spesso i gruppi subalterni sono originariamente di altra razza (altra cultura e altra religione) di quelli dominanti e spesso sono un miscuglio di razze diverse, come nel caso degli schiavi*”<sup>603</sup>. El producte té de fet un destinatari prefixat, com argumenta Joan-Elies Adell: “*El adjetivo “popular” y su correspondiente inglés, popular, no significan tan sólo “del” pueblo, sino también “hecho para” el pueblo, “apropiado para” el pueblo, “destinado al” pueblo, “que gusta al” pueblo (se puede apreciar los usos en locuciones como “casa popular”, “precios populares”, “un personaje popular)*”<sup>604</sup>.

Què fa que una obra d'art sigui d'elit o popular, el destinatari o l'autor? O bé és el resultat d'aquesta obra allò que la converteix en elitista o popular? Sembla lògic que un mateix autor pugui compondre cançons populars i cançons d'elit, si té la capacitat per fer-ho. Així doncs, la finalitat amb què es realitza una composició, és un aspecte molt interessant, ja que aquesta finalitat de caràcter social sovint té com a resultat modificacions de tipus estètic, degut a motius clarament pràctics. Certes cançons, com per exemple les dites “*villanescas*”, han estat creades habitualment per músics cultes, tot i que amb la intenció de que les cantés la gent del poble, és a dir, amb una clara finalitat de cançó popular, motiu pel qual han cercat un gènere i uns recursos musicals adients per fer música popular. Sembla per tant raonable que les estructures musicals més complexes no tinguin tanta força en aquest tipus de composicions, ja que el seu creador tampoc les crea pensant en un públic popular. La música de cambra (destinada a una minoria erudita), per exemple, és una música densa i complexa. En canvi, altres composicions més simples o fins i tot repetitives (com alguns balls populars) poden arribar amb més facilitat a un col·lectiu que sovint és potencialment més ampli i nombrós. Aquesta seria una visió estructuralista de la qüestió, segons la qual la música seria un reflex de les estructures socials, i existiria una possible correspondència entre les estructures socials i les estructures musicals. Però què succeeix amb l'autor, amb el creador de l'obra? El considerarem un autor d'elit o popular? Què succeeix en el cas dels pintors del Renaixement italià com ara Botticelli o Tiziano, els quals eren de condició artesana i van fer obres d'una gran complexitat tècnica que pertanyien més a l'àmbit privat que al públic? Eren

---

<sup>603</sup> Gramsci. *Quadreni del carcere. Quaderno 25. Ai margini della storia. Storia dei gruppi sociali subalterni*. Pàg. 2286.

<sup>604</sup> Adell, Joan-Elies. *Música en la era digital*. Pàg. 31.

autors d'elit o populars ? I encara hi podem afegir un dubte més: Com classifiquem al tipus de públic que està interessat tant en l'art d'elit com en l'art popular ? El cas és que l'explicació estructuralista ajuda, però no acaba d'esvair la qüestió. Sembla més adient pensar que són els usos els que acaben determinant l'elitisme o el popularisme d'una obra d'art. De fet, aquest és un dels motius pel qual molts autors no admeten la distinció elit/popular.

Els usos estan clarament relacionats amb el procés d'apropiació. La cançó popular s'associa des del Renaixement a la cançó del poble, i no es pensa en ella com a creació aïllada d'un individu, sinó com a quelcom destinat a la col·lectivitat. Segons Béla Bartók<sup>605</sup> els "recol·lectors de música" anteriors a ell van poder observar que la música popular era més una manifestació col·lectiva que no un art individual. John Blacking, a la darrera frase del seu llibre<sup>606</sup> crida l'atenció sobre "*la necessitat d'explicar per què, en determinades circumstàncies, una simple cançó popular pot tenir més valor humà que una simfonia complexa*". Així doncs, tot i que la intenció de l'autor és important, una cançó esdevé realment cançó popular quan el poble la fa seva, quan aquesta és cantada per places i carrers, ciutats i viles. Un fet observat per Claudi Esteva Fabregat<sup>607</sup> és que a les societats modernes algunes obres d'autors d'origen intel·lectual poden ser recreades popularment. En aquest sentit, cal tenir present que en última instància és el col·lectiu qui decideix si una cançó esdevindrà popular o no, qui té la capacitat de fer-la seva, doncs en cas contrari la cançó resta en l'oblit. En això podem detectar, per tant, una apropiació. Delgado es refereix a aquest procés de la següent manera: "*tant l'apropiació festiva de l'espai públic com la seva apropiació insolent des de la revolta, són dues expressions molt similars, homologables totes dues, de la cultura popular. Perquè la cultura popular té com a escenari preferent el carrer, la plaça, l'espai públic (.) Aquesta aproximació a la cultura popular com a cultura que es fa i es desplega sobretot al carrer és la que proposava Mijail Bajtin: la cultura popular és la cultura de la plaça, cosa que implica que els espais col·lectius de trobament són el seu marc, no pas exclusiu però sí predilecte*"<sup>608</sup>. Aquestes observacions ens porten també a adonar-nos que l'art no funciona com una ciència de càlcul, i que sovint els resultats no s'avenen a la intenció de l'autor, o de la indústria cultural. És a dir, a partir del moment en què l'obra d'art

<sup>605</sup> Bartók, Béla. *Escritos sobre música popular*. Pàg. 44.

<sup>606</sup> Blacking, John. *Fins a quin punt l'home és músic ?* Pàg. 136.

<sup>607</sup> Esteva Fabregat, Claudi. *El Folklore en el contexto de la antropología cultural*. Pàg. 135.

<sup>608</sup> Delgado. *Tradicioniari X*, Pàg. 125, 129.

està acabada, la mateixa obra marxa del control del seu autor. En definitiva es tracta del procés que Gadamer va definir com a “història efectual”.

Tanmateix cal reconèixer que les característiques diferenciades de l'art popular i de l'art d'elit ens segueixen ajudant a les corresponents interpretacions. Ens resulta d'ajuda saber si tractem d'un art d'elit o bé d'un art popular, ja que això ens aporta informació pel que fa al seu context. Les referències a tots dos àmbits són imprescindibles, i probablement la manera de trobar sentit a l'obra és prestant atenció al procés d'interacció dels elements d'elit i populars. Aquest enfocament, per exemple, ens ajuda a comprendre i a estudiar les elits europees del segle XVI, les quals, segons Burke<sup>609</sup>, tenien una cultura erudita i alhora participaven en la cultura popular. També ens ajuda a comprendre les l'obra de Johann Sebastian Bach, que tot i estar ubicat en un moment en què la música popular i la música d'elit es consideraven diferenciades, emprà ritmes populars per fer una música que esdevindria la referència de la música erudita; la seva *Chaconne*, per exemple, és una obra d'elit basada en un temps rítmic d'aquest ball humorístic d'origen espanyol o hispanoamericà, que va ser molt popular durant el segle XVII. Bach adaptà aquesta obra a un nou llenguatge, i des d'aleshores la *Xacona* es converteix en un element més de la suite o en una peça independent habitualment interpretada en el Barroc alemany i francès.

Alhora, l'aportació més positiva de Blacking i d'altres autors que qüestionen aquesta escissió és que no hi ha una música superior a una altra, ni un art superior a un altre. En un mateix moment històric, cal conèixer les dues vessants per poder investigar l'art d'aquell moment. L'aportació de Blacking també és important quan aquest autor critica la posició d'alguns musicòlegs que donen per fet que la música d'elit occidental és millor o de més qualitat que altres músiques (tant d'altres àmbits culturals com del mateix Occident). Amb el següent comentari de Mishya Vidya Nivias resulta fàcil adonar-nos de la diversitat de perspectives culturals que existeixen per avaluar l'art: “*no hay en realidad arte bueno y arte malo. Tan sólo arte honesto, que lo contempla todo, que mira desde el ángulo de la totalidad y que se dirige hacia el todo. Ése es un arte bueno e íntegro. En el caso contrario no es bueno ni malo. Una línea dibujada por un niño puede ser una muestra excelente de arte,*

---

<sup>609</sup> Burke, Peter. *Formas de Historia Cultural*. Pàg. 170.

*mientras que una línea muy compleja dibujada por un artista consumado puede ser una muestra muy mala de arte si le falta el sentido de integridad*<sup>610</sup>.

Això ens porta a aprofundir sobre la qüestió del judici estètic, ja introduïda en apartats anteriors. Segons alguns autors, tot sembla indicar que la impressió de que una música “sona bé” depèn, en bona part, de la nostra enculturació, i també de la nostra educació musical. En la majoria de casos aquest “sonar bé” es deu al nostre reconeixement i comprensió d'escapes que les diverses cultures han adoptat, sovint fonamentant-se en un instrument musical. Max Weber resumeix aquest argument de la següent manera: *“El vehicle del desenvolupament tant extensiu com intensiu de l'escala va ser el llaüt (el vocable és àrab), que durant l'Edat Mitjana es va convertir en l'instrument decisiu dels àrabs per la fixació dels intervals, de la mateixa manera que la cítara ho va ser per als grecs, el monocordi a Occident, i la flauta de bambú a la Xina*<sup>611</sup>.

L'hàbit en la utilització d'escapes musicals que es corresponen amb emocions determinades (com si es tractés d'un llenguatge de les emocions) possibilitaria que identifiquem escapes, intervals i formes musicals amb emocions que reconeixem. Això seria fruit d'un procés d'aprenentatge del llenguatge musical. Aquesta és també la postura de Georg Simmel quan afirma que el gust musical és una qüestió d'educació cultural, d'hàbit i d'aprenentatge<sup>612</sup>. Per aquest motiu els xinesos del segle XIX jutjaven la música occidental com un soroll desagradable per les seves oïdes, moment en què als occidentals els succeïa exactament el mateix amb la música xinesa. En la seva explicació sobre l'origen de les escapes xineses (basades en les distàncies simètriques de les notes en la flauta de bambú), Max Webber arriba a la conclusió de que el judici estètic musical respon a un aprenentatge cultural. Per tant, aquests paràmetres musicals poden variar en funció de cada cultura, fins i tot quan no es segueix unes normes harmòniques o acústiques concretes. Altres autors més recents com Meyer<sup>613</sup> estarien en un plantejament similar, argumentant que la música no és un llenguatge universal i que cada civilització musical crea diversos procediments tècnics aptes per generar aquelles tensions i resolucions de què es compona tot discurs musical. És a

---

<sup>610</sup> Vidya Nivas, Mishra. *Del Ganges al Mediterráneo. Un diàleg entre les cultures de Índia y Europa*. Pàg. 131.

<sup>611</sup> Max Weber. *Economía y sociedad. Fundamentos racionales y sociológicos de la música*. Pàg. 1131. Traduït al català de la versió del text en castellà.

<sup>612</sup> Simmel, Georg. *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Pàg. 53 – 54.

<sup>613</sup> Meyer, Leonard. *Emotion and meaning in music*. PG. 62.

dir, quan diem que una música “ens agrada”, estem expressant un judici en el qual hi intervenen els nostres paràmetres culturals i la nostra memòria.

Aquesta perspectiva, aquesta manera d'entendre el valor estètic i musical i la seva diversitat, només ha estat possible quan els investigadors han deixat de banda posicions etnocèntriques i han començat a comparar les diferents músiques de totes les cultures. L'etnomusicologia és la ciència que bàsicament porta a terme aquesta investigació. Alexander John Ellis<sup>614</sup> arribà també a la conclusió de que les escales musicals no són pas naturals, sinó altament artificials i que les lleis de l'acústica poden ser irrellevants en l'organització humana del so<sup>615</sup>. Potser per això John Blacking, en la seva estada amb els *nsenga*, tenia dificultats per comunicar-se musicalment amb aquesta ètnia fins que va comprendre que per als *nsenga* allò més important a l'hora de fer música no eren normes harmòniques concretes (com succeeix amb bona part de la música occidental d'elit), sinó “*la facultat d'unir la gent en una fraternitat*”<sup>616</sup>.

### **Elements d'elit i elements populars en el flamenc**

Segons Cristina Cruces Roldán “*hablar de flamenco nos conduce inmediatamente al mundo de las artes populares*”<sup>617</sup>. En un altre fragment del seu llibre afirma que “*el flamenco es un complejo músico-oral anclado en lo popular y recreado artísticamente*”<sup>618</sup>. L'autora reforça la seva opinió argumentant també que l'alta expressivitat del *flamenc* dificulta que aquest sigui interpretat per instruments de música culta, ja que el *flamenc* dóna prioritat a l'expressió front al contingut. Però també cal tenir present que en els seus orígens els intèrprets de *flamenc* eren gent humil, i la guitarra era un instrument assequible<sup>619</sup>. És possible que aquesta alta expressivitat sigui més aviat una conseqüència deguda a la manca de mitjans que no pas una causa. Una altra qüestió seria analitzar aquesta expressivitat en relació a l'evolució del *flamenc*, i veure si el *metaflamenc* d'avui continua mantenint una alta

<sup>614</sup> Considerat el pare de l'etnomusicologia. Una de les seves aportacions va ser el *cent*, una unitat de mesura per Tal de dividir els intervals musicals en parts molt petites, amb l'objectiu d'estudiar les escales musicals no occidentals.

<sup>615</sup> J. Ellis, Alexander. *On the Musical Scales of Various Nations*. The journal of the society of arts, no. 1688. Vol. 33, March 27. London, 1885.

<sup>616</sup> Blacking, John. *Fins a quin punt l'home és músic?* Pàg. 30 – 31.

<sup>617</sup> Cruces Roldán, Cristina. *Antropología y flamenco. Más allá de la música*. Pàg. 19.

<sup>618</sup> Cruces Roldán, Cristina. *Antropología y flamenco. Más allá de la música*. Pàg. 214.

<sup>619</sup> Fàcil de transportar, de preu assequible, de senzill manteniment i amb la possibilitat d'acompanyar el cant amb acords com si es tractés d'un piano. El piano, en canvi, inventat l'any 1700 per Bartolomeo Cristofori, és un instrument car i difícil de transportar. Molt associat a la música d'elit, amb els anys s'ha anat convertint en un símbol musical burgès.



expressivitat malgrat haver canviat bona part de la instrumentació. Podem considerar que el *flamenc* d'avui continua conservant un caràcter popular? Aquestes són algunes de les qüestions que tractarem en el final d'aquest apartat i en el següent. Segons Cristina Cruces Roldán<sup>620</sup> existeixen uns punts de debat sobre el caràcter popular del *flamenc*, els quals quedarien classificats en tres crítiques principals:

1. Els autors que han fet evolucionar el *flamenc* no són anònims.
2. El caràcter minoritari atribuït al *flamenc*.
3. El *flamenc* és refusat per alguns sectors populars dins la mateixa societat andalusa.

La qüestió de que els autors que han fet evolucionar el *flamenc* no siguin anònims (punt 1) ja ha estat tractada anteriorment. Efectivament això és cert, però no per això podem dir que el *flamenc* no sigui un art popular.

Sobre el caràcter minoritari atribuït al *flamenc* (punt 2), aquest no seria un obstacle per considerar al *flamenc* com un art popular. Potser la forta empremta dels gitanos també podria contribuir a que alguns sectors populars dins la mateixa societat andalusa el refusin, ja que podrien no sentir-s'hi identificats, la qual cosa ja seria part de la resposta al punt 3 de les objeccions.

Però malgrat que aquestes crítiques no suposin cap obstacle per considerar al *flamenc* com un art popular, segueixen quedant altres dubtes força importants. Cruces considera que el *flamenc* està ancorat en allò popular, i caldria preguntar-nos si això és realment així. El fet de que en el moment del seu naixement el *flamenc* s'impregnés d'antigues tradicions culturals populars no vol dir que en un moment donat, degut a la influència d'altres estils musicals i experimentant una progressió de més complexitat, pogués arribar a convertir-se en una música d'elit. Ja hem citat el tracte que Bach donava als balls populars com la Xacona, fins a convertir-los en una peça del repertori d'elit. En aquest sentit, això dependria en bona part de l'ús i de la funció d'aquest art, així com de la seva complexitat. Els canvis esdevinguts al *flamenc* en els darrers vint anys són realment profunds, i la seva trajectòria és comparable a la que va experimentar el jazz a mitjans del segle XX.

---

<sup>620</sup> Cruces Roldán, Cristina. *Antropología y flamenco. Más allá de la música*. Pàg. 36.

En el *flamenc* trobem elements d'elit i elements populars, els quals interaccionen entre sí tot possibilitant que el *flamenc* evolucioni i segueixi el seu propi camí. Això no és cap novetat en la història del *flamenc*, ni en la història d'altres gèneres o tradicions musicals. En aquest sentit resulta orientador reproduir el comentari que ens va formular el guitarrista clàssic Carles Trepà<sup>621</sup>:

*“...els guitarristes barrocs també van tractar la variació, que és el germen de la música andalusa. I aquí estan els compositors populars i els cultes, treballant els dos a una per la música espanyola, fins el punt de que sembla difícil veure si una cosa surt d'allò popular o d'allò culte. És aquí on està el misteri del flamenc, la barrera entre el que és flamenc, el que no és flamenc, el que ve de cants populars tant antics...”*<sup>622</sup>

Davant d'aquesta “dualitat”, alguns autors com Steingress han tractat de definir la qüestió afirmant que el *flamenc* és “art popularitzat”. Si ens fixem en els antecedents, en les possibles tradicions reelaborades pel *flamenc* que hem tractat anteriorment, trobem que algunes són més properes a l'elit i que altres són més properes a la cultura popular. Però en realitat és difícil separar uns elements dels altres. Els moriscs, per exemple, varen desfigurar components d'elit que en temps de l'Al-Andalus hi havia en certs balls, i eren amics de “*burlerías, cuentos, bernardinas, solaces, cantarcillos, albadas, paseos de huerta y fuentes, amén de todos los entretenimientos bestiales en que con descompuesto bullicio y gritería suelen ir los mozos villanos vocinglando por las calles*”<sup>623</sup>. No resulta estrany que degut a la situació social i econòmica en què es trobaven els moriscs, aquests es refugiessin en un àmbit popular. Però aquella música, ja popularitzada, era la continuadora d'altres elements de la música d'elit, com els portats per Zyriab, o també d'elements de la música bizantina i del cant mossàrab litúrgic.

Més enllà dels antecedents, el *flamenc* es desenvolupava inicialment als patis de veïns, places, carrers, i en un àmbit de caràcter familiar<sup>624</sup>. Això ens descriu un context bàsicament popular. Posteriorment, amb l'arribada de la moda dels cafès cantants (inspirats

<sup>621</sup> Carles Trepà posseeix una dilatada experiència en treballs de transcripció d'autors cultes i d'obres populars.

<sup>622</sup> Declaracions de Carles Trepà a l'entrevista que vàrem mantenir el 19 de febrer del 2000 a la terrassa del bar Zurich de la Plaça Catalunya a Barcelona.

<sup>623</sup> Aquesta frase de Pedro de Carmona apareix a: López Chavarri, Eduardo. *Música popular española*. Pàg. 74.

<sup>624</sup> Característica destacada per Fernando Quiñones al seu llibre *Flamenco, vida y muerte*. Pàg. 98.

en els cafès cantants parisencs), el *flamenc* experimenta un moviment musical “cap amunt”<sup>625</sup>. Després, amb l'arribada de l'època teatral, el *flamenc* experimenta un moviment “cap avall”, doncs parlem d'un moment en què el *flamenc* agafa moltes influències i tècniques de la música clàssica. El *cantaor* Don Antonio Chacón i el guitarrista Ramon Montoya apliquen en aquells anys tècniques clàssiques als seus corresponents instruments. Chacón coneixia tècniques operístiques de cant, i Montoya ve a Barcelona a aprendre les tècniques guitarrístiques de l'escola de Tàrraga. Tot i que en aquell moment el *flamenc* comença a arribar a un públic més ampli i nombrós, i que segueix essent un art eminentment popular, no es tracta d'un art majoritari. Al contrari, es tracta d'un art popular, però minoritari. Posteriorment, a diferència de l'època teatral, i en un moviment “cap amunt”, la generació del 27 i els altres intel·lectuals que van organitzar el Concurso de Cante Jondo de Granada el 1922 pretenien cercar i recuperar una idealitzada “puresa” del Cante Jondo. Ho justifica el fet que els participants no podien ser professionals del cant si es volien presentar al concurs.

Hem pogut observar que l'alternança de moviments “cap amunt” i “cap avall” són constants. Les influències entre els diferents estils i patrons estètics són contínues, i canvien tant ràpid com el gust del públic. Per això els moviments “cap amunt” i “cap avall” són constants. Aquest és un dels motius pel qual no té gaire sentit parlar de “puresa” o “d'autenticitat” en música. Fins i tot entre les mateixes músiques populars de diferents indrets els préstecs i les influències són constants. Els estudis de Bartók van demostrar que “entre les músiques populars es produïa un incessant intercanvi de melodies i es verificaven sense interrupció encreuaments i empelts”<sup>626</sup>. La música popular està influïda per músiques foranies, però segons l'autor, això no comporta una decadència del cant popular, sinó tot el contrari<sup>627</sup>. Tanmateix, sempre hi ha qui veu la qüestió des d'una perspectiva molt diferent. El conflicte esdevé quan les influències foranies i els canvis són interpretats per alguns com un atac a la identitat d'aquella música, fet que succeeix en el *flamenc*. Entenem que això només pot succeir quan existeix la concepció de que aquella música té una identitat i unes formes definides, i que alhora representa o simbolitza quelcom (un poble, una ètnia, un grup social, etc.).

---

<sup>625</sup> El cantant d'òpera Silverio Franconetti s'interessa pel *flamenc* i es converteix en un dels principals referents d'aquest gènere.

<sup>626</sup> Bartók, Béla. *Escritos sobre música popular*. Pàg. 83. Traduït al català de la versió castellana.

<sup>627</sup> Bartók, Béla. *Escritos sobre música popular*. Pàg. 218.

També dins el mateix *flamenc* també trobem històricament distincions entre els diferents pals, com si alguns fossin més elitistes (“*cante grande*”) i altres més populars (“*cante chico*”). Tot i que avui aquesta distinció ja no té gaire presència, la diferència estava en que els pals corresponents al “*cante chico*” eren suposadament d’un estil menys solemne que els del “*cante grande*”. Com diem, en l’actualitat la majoria de *flamencòlegs* consideren que qualsevol cant ben interpretat pot ser gran. L’opinió dels *flamencòlegs* i afeccionats va canviar quan es van adonar que alguns intèrprets eren capaços de convertir estils considerats tradicionalment com a “*cante chico*” en “*canto grande*”, degut a la personalització, el rang i l’estil que un creador en un moment donat podien imprimir en la seva interpretació. Un exemple seria la *malagueña*, cant que Antonio Chacón va saber convertir en “*cante grande*” gràcies a la interpretació i les aportacions que el cantant feia d’aquest estil. El mateix succeeix amb la *petenera* de Pastora Pavón (“Niña de los Peines”), o amb les *seguidillas* d’El Mellizo.

L’alternança elit/popular experimentada pel *flamenc* podem també observar-la en els texts. En el *flamenc* tradicional trobem un ús més habitual de recursos populars, com ara juraments, exageracions, dites populars, i referències a la predestinació i a la saviesa de la natura. A partir del Concurs de 1922, i en el *flamenc* d’avui, sovint trobem poemes populars recollits per Demófilo, el *Cancionero de coplas flamencas* de Balsameda, o texts de Lorca<sup>628</sup> i Machado<sup>629</sup>. Però també avui trobem lletres molt directes i populars. Els texts són per tant un exemple d’una alternança elit / popular, que en ocasions és un reflex de la tensió grup dominant / grup subaltern, la qual queda també representada en alguns texts *flamencs*. Un exemple d’això serien alguns texts de Don Antonio Chacón,

*Qué tienes por mi persona  
A qué niegas el delirio  
Qué tienes por mi persona  
Le das martirio a tu cuerpo ay,  
Ay te estás matando sola  
Y yo pasando tormentos.  
(Malagueña de Chacón)*

<sup>628</sup> *Romancero Gitano, Poema del Cante Jondo*, etc.

<sup>629</sup> *Cantares*.

*Rosa, si no te cogí,  
Fue porque no me dio la gana.*

*Al pie del rosal dormí,  
Tuve claveles por cama  
Y de cabecera un jazmín.*

(Granadina)

*Llevas una cruz en el cuello,  
Engarzada en oro y marfil.*

*Deja que muera en ella  
Y crucificarme allí.*

(Granadina)

*Con mirarte solamente ay  
Con mirarte solamente  
Conocerás que te quiero  
Ay también conocerás  
ay que quiero hablarte y no pueo  
ay también conocerás  
ay que quiero hablarte y no pueo.*

(Soleares)

*Ni pasar por ti quebrantos,  
Ni pasar por ti quebrantos,  
Si no tienes que ser mía,  
Como Dios no haga un milagro,  
De qué me sirve quererte  
Y pasar por ti quebrantos.*

(Soleares)

Darrera d'una aparent temàtica amorosa, aquestes lletres reflecteixen la tensió que abans comentàvem, i una denúncia per les diferències socials del moment. La cobla *Rosa si no te cogí*, és una clara referència autobiogràfica a la relació que Don Antonio Chacón mantenia amb la contesa Luisa de B. La impossibilitat de trencar amb les barreres socials que separaven la vida d'un *cantaor* bohemí amb l'aristocràcia del seu temps, és una denúncia a la situació social de l'entorn *flamenc* i a la societat d'aquells anys (principis del XX) en general.

L'espectador *flamenc* se sentia identificat amb la temàtica d'aquesta cobla de Chacón, pel seu caràcter bohemí i proletari. El fet de que una comtessa estigués enamorada d'un artista, d'un home del poble<sup>630</sup>, fins al punt de deixar bona part de la seva herència al *cantaor*<sup>631</sup>, suposava una atractiva història per al públic *flamenc* en particular, i per al públic popular en general. Aquest fet també ens mostra que un *cantaor flamenc* de l'alçada de Chacón, més enllà del seu prestigi com a artista, a principis del segle XX encara era considerat com un "cantaor de música popular", i per tant com un home del poble, pertanyent als grups subalterns.

Després de totes aquestes consideracions, podríem preguntar-nos el següent: El *flamenc* actual és més elitista o més popular? Què està canviant al *flamenc*? Quin públic va avui a escoltar *flamenc* i a on? En l'actualitat el *flamenc* no és tant popular ni en el context (grans teatres), ni en l'aprenentatge (escoles), ni en els texts o missatges... Si bé el *flamenc* tradicional es regeix per unes normes musicals establertes<sup>632</sup> com el compàs i unes escales harmòniques i cadències concretes, en els darrers anys tot això està canviant. Tampoc sembla que el *flamenc* segueixi estant tant clarament identificat amb els grups subalterns com en altres èpoques. Alguns d'aquests canvis no han estat ben rebuts per part d'alguns sectors d'aficionats al *flamenc* ni tampoc per una part de molts *flamencòlegs*. L'esvaïment de les formes del *flamenc* tradicional i la proliferació del nou *flamenc*, del jazz-*flamenc* i del *flamenc* de fusió ha portat a alguns *flamencòlegs* a parlar de **metaflamenc**. Molts dels espectacles *flamencs* que avui podem contemplar a flagrants auditoris, cada vegada estan més allunyats del *flamenc* dels Cafès Cantants i de la posada en escena derivada d'aquests que tenia per nom "Tablaos flamencos". Dit d'una altra manera: El *flamenc* està cercant una nova identitat perquè el seu món i el seu públic també han canviat? Per respondre a aquestes preguntes, en el següent apartat abordarem els canvis i les transformacions que el *flamenc* està experimentant en els darrers anys, i les conseqüències d'aquests canvis.

## **1.2. Evolució del *flamenc***

El *flamenc* ha experimentat canvis importants des dels seus inicis fins els nostres dies, tant pel que fa a la forma com al missatge (ideologia). Aquests canvis evolutius es poden observar en els texts, en les formes musicals, en l'estètica, i en les actituds. Anteriorment hem

---

<sup>630</sup> La biografia d'Antonio Chacón és força singular, doncs segons ens informa Juan de la Plata els seus pares (que conviuen junts) no el van poder inscriure amb els seus cognoms perquè cadascun d'ells estava casat legalment amb una altra persona.

<sup>631</sup> A la qual cosa Chacón va renunciar.

<sup>632</sup> A mode d'exemple, recordarem que Stravinsky va dir que el *flamenc* era un art molt lògic a la seva manera i fredament calculat, gairebé un art clàssic.

observat que el naixement del *flamenc* es produeix en un context històric concret, alimentat per la reelaboració de diverses tradicions culturals anteriors. Hem comprovat també com allò que va néixer en l'àmbit familiar, als carrers i als patis de veïns, ha esdevingut un símbol susceptible de ser apropiat per diversos col·lectius amb diverses connotacions territorials, socials i ètniques (Andalusia, Espanya, el proletariat del sud peninsular, l'ètnia gitana, etc.). Per això mateix és interessant analitzar les transformacions esdevingudes des del seu naixement fins els nostres dies, i observar com el *flamenc* tradicional ha deixat pas al “*nou flamenc*” i al “*metaflamenc*”, amb les conseqüents diferències estètiques, simbòliques, socials, i identitàries que això comporta.

L'estudi de la cultura expressiva des del punt de vista sociològic és en certa manera un indicador, perquè precisament quan la societat comença a tenir una sensibilitat diferent, quan comencen a iniciar-se transformacions, quan existeix una tendència de canvi, aquests canvis queden reflectits en la cultura expressiva. Es traca d'una eina més que els investigadors tenen a l'abast. Els arqueòlegs, per exemple, sovint s'ajuden de restes de ceràmica per la datació i la ubicació dels jaciments (l'estil de ceràmica geomètrica, per exemple, està relacionat amb un moment històric de la cultura i la societat gregues). Existeix doncs una correspondència de cada època històrica amb les seves manifestacions, i quan aquestes triguen en arribar, això significa que aquella societat ha trigat en canviar. Quan la pintura, la música, la poesia o el teatre canvien, és perquè probablement tota la societat està canviant. Ortega y Gasset es refereix a aquesta correlació quan argumenta que “*esta identidad de sentido artístico habría de rendir, por fuerza, idéntica consecuencia sociológica*”. Ja més concretament en el camp de la música, John Blacking argumenta que “*els canvis en l'estil musical han estat generalment reflexos de canvis en la societat*”<sup>633</sup>.

El *flamenc* que avui podem escoltar i veure als teatres de Madrid, Barcelona i Nova York, per exemple, projecta una imatge força diferent de la d'aquell *flamenc* del XIX que sota el concepte de folklore iniciat pels romàntics va servir a Manuel Machado y Álvarez “Demófilo” d'inspiració per la seva tasca de recuperació de cobles i lletres populars en el seu llibre *Letras del Cante Flamenco*. La seva recopilació de *soleares, seguiriyas gitanas, polos, cañas, martinetes, tonás, livianas, debblas i peteneras*, és una mostra de texts, pals i estils musicals d'un moment històric. Probablement el mateix Demófilo no seria avui capaç de

---

<sup>633</sup> Blacking, John. *Fins a quin punt l'home és músic?* Pàg. 100.

reconèixer aquells pals en bona part dels espectacles *flamencs* actuals, malgrat que alguns d'ells, força evolucionats, encara s'interpreten en l'actualitat. A continuació tractarem d'analitzar pas a pas el procés de desenvolupament que ha seguit el *flamenc*, observant com la transformació social ha influït en el *flamenc* i ha configurat la seva evolució.

### **1.2.1. La primera evolució: Els cafès cantants**

Segons hem comentat al llarg del treball, des del seu naixement i durant unes dècades posteriors, el *flamenc* es desenvolupava als patis de veïns, al carrer, a la plaça pública o a les gitaneries, mostrant-se com un fenomen clarament popular. Però aquesta cultura d'àmbit rural i suburbà va començar a canviar cap el segle XIX, quan a Espanya apareixen els cafès cantants d'aires *flamencs*. Abans dels cafès, els cantants *flamencs* eren aiguaders, ferrers o camperols, que acompanyaven les seves dures feines i les seves celebracions amb cançons populars. Els cafès cantants suposen el primer canvi evolutiu del *flamenc*, moment en què apareix la figura de "l'artista *flamenc*", és a dir, d'un professional que cobra diners per cantar i divertir o commoure als qui l'escolten. Els primers cafès cantants d'Espanya es van obrir a Barcelona i Madrid, els quals seguien una moda iniciada a París. Posteriorment aquests cafès van arribar a Sevilla i d'altres ciutats peninsulars, on van ser molt populars. Inicialment no es tractava de locals on es toqués *flamenc*, sinó de petits teatres on es tocava el piano i es celebraven festes de màscares, amb artistes italians i francesos majoritàriament. Aquesta moda d'escoltar música als cafès es va estendre des de París fins a indrets com el Magrib, on durant el segle XIX existien cafès especialment destinats a escoltar música aràbic-andalusa. A la península, el cafè cantant més conegut on es tocava música *flamenca* va ser el que va regentar el cantant Silverio Franconetti, ubicat a l'*Alameda de Hércules* de Sevilla<sup>634</sup>, i que el mateix cantant va inaugurar el 1881 amb gran èxit. Tanmateix sembla que aquest no va ser el primer dedicat a aquest gènere. Segons Fernando el de Triana el 1842 ja hauria existit un cafè cantant anomenat "Los Lombardos", però molts *flamencòlegs* consideren el de Silverio com el primer cafè *flamenc* pròpiament dit. De fet, el cafè de Silverio era tant important en el gènere que quan Silverio va morir, també va arribar també la fi de la moda dels cafès cantants d'aires *flamencs*. S'acostuma a considerar que l'època dels cafès cantants d'aires *flamencs* es correspon a la segona meitat del segle XIX, tot i que la seva existència es va allargar fins les primeres dècades del segle XX. Un dels canvis importants que observem en els cafès cantants respecte del *flamenc* anterior és que "l'art d'estil popular" substitueix a la

---

<sup>634</sup> Segons ens informa José Luis Ortiz Nuevo (Ortiz Nuevo, José Luis *¿Se sabe algo?* Pàg. 78).



cultura i a l'art popular tradicional, almenys pel que fa als usos; el cant ja no acompanya a la feina o a altres celebracions, sinó que es converteix en la feina pròpiament dita. Això respon a uns canvis en els usos socials, tant del públic com dels artistes. Sembla lògic que aquell qui pogués guanyar-se la vida cantant a un cafè s'estimés més aquesta activitat que no pas treballar dures jornades al camp o a les mines. Un dels efectes d'aquest canvi és que en l'època dels cafès cantants ja ha desaparegut el paper dels cecs com a transmissors del romancer i de la tradició popular.

Així doncs, l'aparició del cafè cantant va evidenciar el fet de que el cant i el ball *flamencs* deixaven de ser una activitat únicament d'acompanyament de les feines o d'altres circumstàncies com ara festes religioses, o celebracions familiars. El cant i el ball *flamencs* van passar a ser una activitat per sí mateixa. Era la materialització d'un procés que s'havia iniciat amb els ideals romàntics, i que desembocava en l'activitat econòmica i de mercat. L'artista *flamenc* va començar a produir pel mercat, la qual cosa suposava la necessitat d'una tendència intuïtiva de l'artista per tal d'agradar a l'espectador, i així poder ser contractat en més ocasions per successives actuacions als cafès cantants. És probable que principalment els gitanos ja practiquessin amb anterioritat una certa professionalització del cant i el ball *flamenc*, principalment a tabernes i “*ventas*”, segons hem comentat en l'apartat dedicat als Fonaments Identitaris. Però ara el *flamenc* es traslladava a un nou format, on sembla probable que el sentit mercantilista estigués cada vegada més present en les composicions i en les interpretacions *flamenques*. Per aquesta i per altres raons els cafès cantants ja eren considerats per Demófilo com una adulteració i una pèrdua de la puresa originària del *flamenc*. En la seva creença de que la puresa del cant *flamenc* s'originà en l'ambient familiar gitano, Demófilo considerava que: “*el pueblo, no las academias, es el verdadero conservador del lenguaje y el verdadero poeta nacional*”<sup>635</sup>.

Amb tot, el concepte de la música *flamenca* i les seves formes musicals seguien essent força tradicionals. Els guitarristes *flamencs* antics com Patiño<sup>636</sup> o Antonio Pérez<sup>637</sup> tenien una concepció de la guitarra tradicional i popular, segons la qual aquest instrument estava fet per acompanyar el cant, i sota aquesta concepció van ensenyar a tocar a gran part dels guitarristes que actuaven als cafès cantants, com ara Paco el de Lucena o Juan Gandulla

<sup>635</sup> Antonio Machado y Álvarez, “Demófilo”. *El Fok-lore andaluz*.

<sup>636</sup> Cadis (1829 – 1902). Alguns li atribueixen l'invent de la sageta per la guitarra.

<sup>637</sup> Sevilla (1835 – 1900).

“*Habichuela*”. És en aquesta època quan el ball adquireix el seu protagonisme. La majoria dels *flamencs* encara aprenien a ballar en l'àmbit familiar, però degut a l'èxit dels cafès cantants, altra gent pertanyent a estrats socials més elevats s'anava interessant poc a poc pel ball *flamenc*. Els centres de formació per la dansa *flamenca* s'iniciaren a Sevilla a mitjans del segle XIX, amb la finalitat d'ensenyar passos d'utilitat pels balls de societat i els balls de màscares<sup>638</sup>. En general, es tractava d'un ball rígid, quiet, “encorsetat” i esvelt. Després, les escoles fundades a Madrid i Barcelona tendiran més cap a un ball vistós i espectacular, amb més tècnica de “*zapateo*”. Avui, l'aprenentatge en l'àmbit familiar continua essent habitual, amb la diferència de que aquest coneixement gairebé sempre es complementa amb escoles especialitzades.

També en l'època dels cafès cantants els cants anomenats “*de ida y vuelta*” assoleixen una gran popularitat. Es tractava d'estils que havien estat portats des de les colònies americanes, però el seu punt de partida no era americà, sinó espanyol. Diferents estils de la música tradicional de la península havien estat portats a Amèrica pels primers pobladors espanyols, juntament amb l'idioma castellà i amb altres elements culturals. Aquesta música va anar evolucionant, i degut a les contínues rutes comercials entre Amèrica i Europa i la forta empremta musical dels esclaus africans, havia tornat a la península després de diverses modificacions realitzades pel folklore hispanoamericà. Aquest és el cas d'estils com *la guajira*, *la colombiana*, *la vidalita*, *la milonga*, o *la rumba*, entre d'altres. Aquests estils eren habitualment tocats i cantats als cafès cantants, i a més agradaven força al públic en general. Però ja en aquells anys aquests estils eren considerats per als més “puristes” com un exotisme que corrompia la suposada “puresa” dels cants primitius.

A més, el cafè cantant també va significar una obertura del *flamenc*, doncs l'àmbit ja no era el d'una festa *flamenca* en família o entre amics, sinó que el cafè feia possible que aquella música arribés a un públic més ampli, i fins i tot a viatgers estrangers. Val a dir que la figura de l'espectador, en tant que algú que paga per escoltar i observar l'espectacle, significà un canvi important. L'aparició de la figura de l'artista *flamenc* suposà també una rivalitat entre els diferents artistes, tant pel que fa als honoraris com a la seva capacitat artística i d'interpretació. Aquesta rivalitat entre músics, i també entre els establiments d'una mateixa

---

<sup>638</sup> Ortiz Nuevo, José Luis *¿Se sabe algo?* Pàg. 46.

ciutat, va popularitzar els cafès cantants i va fomentar el seu coneixement en un àmbit cada vegada més urbà. Alguns exemples d'això els trobem als relats de Fernando el de Triana:

*“Una noche, creyendo el Águila<sup>639</sup> ganarle la pelea con un truco (a Paco el de Lucena), sacó un guante del bolsillo, se lo colocó en la mano izquierda y así le tocó a un cantaor: El Niño de Lucena no le dio importancia, aunque vio que el público aplaudía al Águila, y cuando terminó el cuadro se echó el Niño “adelante”, como se dice en el “caló” artístico – andaluz, se quitó un calcetín, se lo puso en la mano izquierda y ejecutó un solo de guitarra que fue el delirio”<sup>640</sup>.*

Aquesta anècdota ocorreguda al *Café de Burrero* és un exemple de les moltes altres rivalitats d'aquest tipus<sup>641</sup>, que si bé eren amistoses, captivaven l'atenció d'una part de la societat que es divertia anant als cafès cantants a escoltar *flamenc*. Malgrat que tot allò era en part fruit de les idees romàntiques, els cafès cantants significaren un trencament amb el romanticisme inicial i amb allò que els romàntics consideraven un art genuïnament del poble, de l'ànima popular. En resum, els cafès van suposar l'aparició de l'element comercial de l'art en el *flamenc*, tot i que encara d'una manera molt primitiva. Segons hem comentat en apartats anteriors, va ser en l'època dels cafès quan es va establir el que avui coneixem com a “quadre *flamenc*”, i també llavors es varen definir el vestuari i l'estètica del *flamenc* tradicional. Tot plegat va facilitar la gestació d'una consciència de la cultura *flamenca* i d'uns patrons estètics *flamencs*, doncs aquell públic i aquells afeccionats varen establir uns criteris estètics i un vocabulari propis per qualificar el cant, la guitarra i el ball dels cafès cantants. En aquest mateix ambient es van assentar bona part de les bases per l'acompanyament de la guitarra *flamenca* al cant, i des d'aquella època tenim notícia de l'acompanyament “*por arriba*” (cadència frígia en mi major) i “*por medio*” (cadència frígia en la major), així com de l'establiment de les “*falsetas*” tal com avui les coneixem. En definitiva, una cultura *flamenca* s'havia consolidat en diferents indrets principalment urbans, però amb la participació de molta gent amb orígens rurals. Aquelles persones, traslladades a l'ambient urbà, vivien als barris a l'estil popular. I al voltant d'aquell moviment popular s'aglutinaren altres conceptes

<sup>639</sup> Francisco Reina, “Paco el Águila”, guitarrista *flamenc* del segle XIX.

<sup>640</sup> Cita de Fernando el de Triana a (Eusebio Rioja. *Paco el de Lucena o la Redonda Encrucijada*. Pàg. 99).

<sup>641</sup> La rivalitat entre Silverio Franconetti i Tomás el Nitri, per exemple, va fer que aquest darrer no volgués cantar mai davant de Silverio.

com “*castizo*”<sup>642</sup> i “*majismo*”<sup>643</sup>, que des d'aleshores van quedar relacionats amb comportaments i actituds encara avui latents en l'hemisferi *flamenc*

No deixa de ser irònic que si per a Demófilo i altres “puristes” del cant *flamenc* d'aquells anys els cafès cantants eren una corrupció del cant *flamenc*, per a molts “puristes” actuals aquella època està considerada com l'Edat d'or del cant. La decadència d'aquests cafès (cap el 1910) es considera com una desgràcia per a molts *flamencs* i *flamencòlegs*. Què va acabar amb els cafès cantants? Inicialment el cafè cantant seguia una moda (segons hem vist, iniciada a París), però a Andalusia i a d'altres ciutats de la península es tractava cada vegada més d'un fenomen popular suburbà propi que esdevenia en horari nocturn. El *flamenc* s'havia anat associant a l'ambient dels cafès cantants en general, on més enllà de la música es respirava també la marginació, el vi i la prostitució. Després d'un temps, l'ambient va acabar per ofegar la part artística dels cafès, i el protagonisme el van agafar les baralles i altres conflictes per l'estil. Observem la següent ressenya de la premsa de l'època:

*“Una cantaora del Café de Silverio fue acometida, cuchillo en mano, por un dilettanti, que tuvo la desdicha de no conseguir el intento que llevaba de darle una bonita puñalada, y de ser conducido por la policía a un albergue cómodo y seguro”*<sup>644</sup>.

Tot plegat feia que el *flamenc* comencés a ser relacionat cada vegada més amb conductes immorals per part d'alguns sectors socials:

*“Otro baile llama mucho la atención: el llamado flamenco. Pudiera decirse que este es el baile o danza del vicio, a semejanza de la célebre de los muertos. Triste es en estos ver los descarados y desenvueltos movimientos de las llamadas bailadoras. Pero mucho más triste e incomprensible es que los hombres, olvidando su dignidad y su grandeza, se agiten y muevan con ridículas muecas y afeminados gestos”*<sup>645</sup>.

<sup>642</sup> És una postura cultural i ideològica en oposició a l'afrancesada o il·lustrada, que des del segle XVIII es relaciona amb el pensament reaccionari. Per “*castizo*” entendriem l'agrupació de marginats de tot tipus (pobres, murrís o “*pícaros*”, gitanos, delinqüents...), la qual cosa va esdevenir amb el tarannà de viure la misèria amb certa “gràcia”.

<sup>643</sup> El “*majismo*” o “*majeza*” significaria més aviat un mode de vida contrari a la vida catòlica, és a dir “*charro*”.

<sup>644</sup> Nota publicada al diari La Izquierda Liberal, el 9 de maig de 1883 (Ortíz Nuevo, José Luis. “*¿Se sabe algo?*” Pàg. 349).

<sup>645</sup> Nota publicada a El Cronista, el 23 de juny de 1884 (Ortíz Nuevo, José Luis. *¿Se sabe algo?* Pàg. 379).

*“El dueño del café-teatro del Correo se quejó al gobernador de que la empresa que había contratado ese local, ha dado varias funciones de cante “flamenco”, siendo así que este espectáculo quedaba excluido por el contrato”<sup>646</sup>.*

No va ajudar gaire el fet de que en alguns casos fins i tot els propis artistes estiguessin implicats en aquestes baralles, com per exemple el cantant *El Canario*, que en una ocasió va resultar apunyalat. Alguns sectors socials van començar a tenir un concepte negatiu del *flamenc*, considerant-lo sinònim de vici i de suburbi, on la taverna, el vi, l'aiguardent, la por, la prostitució i l'alegria desmesurada eren els principals protagonistes. Sovint diaris com *El Español* demanaven el tancament de cafès com el de Silverio. D'altra banda, el fet que bona part de la societat “decent” i “moral” de l'època il·lustrada a Espanya no veiés el *flamenc* com un patrimoni cultural (aquest era el cas de Demófilo, però no el d'altres intel·lectuals) va ajudar també a fomentar el tancament dels cafès. En ocasions aquesta actitud va resultar sorprenent o desmesurada per a alguns estrangers, segons deduïm de la següent cita on un anglès es protesta pel tancament del cafè “Las Chinitas” de Màlaga:

*“ha sido clausurado y extinguido con algún pretexto por los españoles celosos, anhelantes de unirse al ritmo de la civilización porque es, sin duda, más fácil destruir que levantar”<sup>647</sup>.*

Tanmateix els cafès cantants no eren l'únic indret on es podia escoltar *flamenc*. Fora dels cafès cantants el *flamenc* es seguia practicant en l'àmbit familiar i veïnal, als carrers i a les places. Es tracta d'una pràctica que va continuar almenys fins el segon terç del segle XX. Al capvespre, algunes persones treien les guitarres al carrer i altres ballaven i cantaven. Així era com fins aquells anys es formaren bona part dels artistes *flamencs*. També existia la pràctica de contractar a artistes *flamencs* per festes privades, sovint organitzades i finançades per “*señoritos*”. Eren les *festes flamenques*, que en alguns casos derivaven cap a la “*juerga flamenca*”. Anteriorment ja hem parlat d'aquestes celebracions, que esdevenien habitualment en domicilis particulars. Aquesta pràctica ha existit almenys fins a finals del segle XX, on sovint el “*señorito*” posava a prova la paciència de l'artista, com podem observar en aquesta crònica:

<sup>646</sup> Nota publicada a *El Progreso*, 18 d'abril de 1888 (Ortiz Nuevo, José Luis. *¿Se sabe algo?* Pàg. 11).

<sup>647</sup> Cta de Francisco Bejarano, *Las calles de Málaga* a Eusebio Rioja. *Paco el de Lucena o la Redonda Encrucijada*. Pàg. 53. el fragment fou inicialment publicat per l'Academia de Bellas Artes de San Telmo. Màlaga, 1941.

*“El vino ha hecho su efecto, y se niega a pagarle al cantaor que le dicen el “Mochuelo”<sup>648</sup>, porque ha cantado “de pacotilla”, pero él no se resigna y le pide insistentemente el dinero, pa él y sus hijitos, y D. Paco, “que tiene gracia”, saca su pistola y diciendo: “Cada mochuelo a su olivo”, larga tres disparos, ni que decir tiene que el “Mochuelo” todavía sigue corriendo... pero es broma; al día siguiente, ya fresco, habrá buena paga”<sup>649</sup>.*

Alhora el *flamenc* havia anat calant poc a poc en la noblesa. Els cants i els balls d'aquells homes senzills havien arribat als salons dels nobles, on van començar a ser molt apreciats:

*“Lo que priva hoy en la corte es lo que se ha dado en llamar género flamenco, sin duda por aquello de que es muy propio y característico de los países bajos. Los personajes más encopetados y lo más selecto de la high life madrileña se mueren por oír los jipios del cante jondo y por ver los bailes de gitanos y hombres de dudoso sexo, que encima de un tablado pegan muchos taconazos en poco tiempo y se esperezan y retuercen y se mueven hasta adoptar posiciones ridiculos y obscenas. No hace mucho que una reunión de hombres políticos, banqueros y aún algunas damas, obsequiaron a Mme. Judic con una juerga de este género en el restaurante de Lhardy, la más aristocrática de las tabernas madrileñas”<sup>650</sup>.*

Aquesta irònica cita ens retrata la concepció del *flamenc* entre alguns sectors de l'alta societat de Madrid, àdhuc les circumstàncies eren força similars a Andalusia. El *flamenc* era per a molts “immoral”, però al mateix temps atractiu per la seva singularitat. Tant és així, que alguns sectors de la societat latifundista andalusa i castellana consideren en un moment donat el *flamenc* com una moda propera a la distinció. Cantants amb formació operística com Silverio Franconetti, tant aviat actuaven als cafès cantants i a les tavernes com en una casa de la noblesa. Es tractava d'un moviment “cap avall” de la música.

<sup>648</sup> Antonio Pozo Milán (Sevilla, 1868 – San Rafael, 1937.).

<sup>649</sup> Cita de Manuel Blasco (*La Málaga de principios de siglo I*) a Eusebio Rioja. *Paco el de Lucena o la Redonda Encrucijada*. Pàg. 82.

<sup>650</sup> Pulicat al diari *El Alabardero*, nº 677. 13 de novembre de 1884 (Ortiz Nuevo, José Luis. “¿Se sabe algo?”. Pàg. 258).

Però amb l'arribada del segle XX els cafès cantants i la “*juerga flamenca*” havien arribat a quelcom que hauria estat el despropòsit de Silverio, és a dir, a que el *flamenc* quedés associat per a molts sectors socials a la seva pitjor faceta relacionada amb la marginació, el vici i la delinqüència. En aquells anys els cafès cantants i les “*juergas*” van arribant a la seva fi. Llavors el *flamenc* va experimentar una fugida cap a les *festes flamenques*, i alhora va veure la necessitat de realitzar canvis tant pel que fa al seu missatge com a la seva estètica i formes musicals. Aquests canvis van portar a un moviment “cap amunt” del *flamenc*, que és el que es coneix per l'època teatral.

### **1.2.2. L'època teatral i el concurs del 22**

En l'època teatral, el *flamenc* va esdevenir un fenomen folklòric que arribà als sectors socials més diversos, alhora afavorit per una societat en la que el cant i el ball andalusos estaven de moda. Aquest moviment “cap amunt” del *flamenc* va ser una reacció d'aquest en part forçada per la mala fama que fins aleshores rodejava el *flamenc*.

Si bé el *flamenc* ja havia estat ocasionalment present al teatre durant el segle XIX, l'època teatral s'acostuma a considerar com període que es situa entre els anys 1910 i 1936. Per què es considera que l'època teatral no comença fins aquests anys? Perquè són els anys en què el *flamenc* experimenta uns canvis per poder adaptar-se als teatres. Novament, aquests canvis del *flamenc* coincideixen amb canvis socials. La transformació d'una societat rural en una societat burgesa provoca una certa desaparició de la cultura tradicional. Durant tot el segle XIX el Romanticisme havia estat al darrera de les manifestacions culturals: Música, pintura, escultura, teatre i òpera estaven fortament influïts per les idees romàntiques, i en tots els àmbits existia un estil popular. Però als inicis del segle XX el poble deixà de ser el centre de la societat. Una bona referència per comprendre els canvis experimentats en la mentalitat de finals del XIX i principis del segle XX és la Generació del 98. Els de la Generació del 98 sentien un vertader refús cap als toros i el *flamenc*, i cap a bona part dels costums tradicionals. Però el *flamenc* i els toros no eren realment l'objectiu de la seva crítica, sinó que eren manifestacions folklòriques que simbolitzaven allò que ells refusaven, que sovint es va descriure amb el mot “espanyolada”. Tot plegat responia a una voluntat de la Generació del 98 i de bona part de la societat per apropar-se a l'europeisme, i per això calia allunyar-se de les tradicions ancorades en el passat, les quals sovint eren concebudes com a irracionals. De la mateixa manera que per a bona part del racionalisme i de la Il·lustració la música havia estat concebuda en la seva vessant més hedonista i com a quelcom proper a les passions

(sovint propera a l'irracional<sup>651</sup>), el *flamenc* significava per a la Generació del 98 una de les expressions musicals que calia deixar de banda<sup>652</sup>. La visió que alguns europeus tenien de l'Espanya fúnebre del barret ample i de la Inquisició, va crear una alarma intel·lectual i social que va acabar amb la irritació cap el *flamenc* i els toros. Aquests simbolitzaven l'Espanya tradicional que no havia estat capaç d'agafar el tren del progrés. La pèrdua de Cuba i Filipines, el desordre polític i social, l'endarreriment del país, i altres problemes del moment necessitaven una solució urgent: Espanya necessitava modernitzar-se. Però aquest desig sovint es va canalitzar en una reacció contra el passat. Es va arribar a qualificar a Andalusia de “*quincalla meridional*”. Només des d'aquesta perspectiva podem entendre els desafortunats intents d'Ortega y Gasset per comprendre la realitat andalusa, expressats a *Teoría de Andalucía*:

“*En Andalucía come mal y poco todo el mundo, no sólo el pobre. La cocina andaluza es la más tosca, primitiva y escasa de toda la Península. Un jornalero de Azpeitia come más y mejor que un ricacho de Córdoba o Jaén*”<sup>653</sup>.

Però més enllà de la manera d'explicar la situació, el cert és que l'aïllament d'Andalusia era un fet des de feia segles, probablement ajudat per una política centralista de l'Estat<sup>654</sup>. La il·lusòria alegria dels andalusos no era més que una evasió, una distracció per tal d'oblidar la tràgica situació del dia a dia. Precisament a finals del segle XIX i principis del XX són nombroses les revoltes de camperols, miners i treballadors del metall. Alguns sectors del clergat com el bisbe de Cadis es van queixar de la situació, mentre d'altres aplicaven la moral de la resignació. Aquesta situació encara s'allargà durant dècades<sup>655</sup>.

<sup>651</sup> Segons l'abat Du Bos el plaer generat per les arts deriva del fet que aquestes imiten objectes capaços de produir-nos passions (Du Bos. *Réflexions critiques sur la peinture et la poésie*, 1719). Per a Du Bos l'estètica no ve donada per la raó, sinó pels sentiments. En aquest sentit, i segons les concepcions més racionalistes, si la música està relacionada amb les passions és perquè aquesta tendeix a l'irracional.

<sup>652</sup> Coneixent la trajectòria del *flamenc* durant el XIX, i en tant que hereu del Romanticisme, no és difícil comprendre que per a la Generació del 98 el *flamenc* fos una de les expressions musicals que l'Espanya del moment havia de deixar de banda.

<sup>653</sup> Ortega y Gasset, José. *Teoría de Andalucía*. Obras completas, tomo VI. Santillana Ediciones Generales y Fundación Ortega y Gasset. Madrid, 2004.

<sup>654</sup> Així veiem com Díaz del Moral afirma a *Historia de las Agitaciones Campesinas Andaluzas (1929)* el següent: “*Mientras Andalucía y España entera languidecían de inanición, Madrid ardía en fiestas*”. Aquesta referència al motí de la fam de Còrdova ens ajuda a comprendre el drama viscut a Andalusia durant diversos segles.

<sup>655</sup> Segons l'estudi d'Álfonso Comín a la dècada de 1960 encara es menjava molta menys carn a Andalusia que a Catalunya, Balears o País Basc.



Van arribar a comprendre la situació dels camperols andalusos els intel·lectuals del 98? Es podia comprendre la situació dels jornalers andalusos des d'altres països europeus? Andalusia estava aïllada, i els toros, el *flamenc* i la *guasa* eren per a molts l'única distracció per tal d'oblidar la crua realitat. En realitat no es tractava d'un problema nou. Ja a l'època dels cafès cantants molts andalusos estaven immersos en un ambient marginal perquè les perspectives econòmiques i socials eren inexistents, i sovint els temporers en atur preferien evadir-se amb un got de vi en una taberna.

En qualsevol cas, el resultat fou que bona part dels sectors intel·lectuals i dels sectors més "puritans" de la societat de principis del segle XX es van posicionar contra el *flamenc* i contra els cafès cantants. Segons hem pogut observar la desaparició dels cafès cantants va comportar que el *flamenc* es canalitzés bé cap a la comercialització dels teatres, o bé conservant-se en l'àmbit familiar, principalment el gitano. Si en altres moments històrics anteriors l'art popular s'havia refugiat en el teatre, aquest no en seria una excepció. En l'època teatral veiem com el *flamenc* es desenvolupa en un estil proper a l'Òpera i a la Sarsuela. Si el principal promotor de l'època dels cafès cantants va ser Silverio Franconetti, en l'època teatral el personatge de fons seria el cantant Don Antonio Chacón. El guitarrista *flamenc* Ramon Montoya<sup>656</sup> incorporà durant la primera meitat del segle XX moltes tècniques de la guitarra clàssica al *flamenc*, iniciant el que posteriorment es convertiria en la guitarra *flamenca* de concert, on lògicament la guitarra és la protagonista. També és l'època de guitarristes com Javier Molina<sup>657</sup> o Perico el del Lunar<sup>658</sup>. Es tracta d'un concepte guitarrístic completament diferent del que tenia Patiño a l'època dels cafès cantants, per a qui la guitarra estava pensada únicament per acompanyar al cant. Ara aquest instrument es convertia també en una estrella que podia brillar per ella mateixa. A l'època teatral del *flamenc* es varen incorporar altres instruments, com per exemple el piano amb José Romero i Arturo Pavón.

L'època teatral va suposar que el *flamenc* pogués arribar a un públic molt més ampli, i tot i que no va aconseguir fer-ho oblidar del tot, va esmorteir una mica l'estigma de marginalitat dels temps anteriors. Però aquest canvi de direcció no seria ben vist per molts afeccionats, la qual cosa ens mostra novament la reticència als canvis i a l'evolució per part

---

<sup>656</sup> Ramón Montoya, guitarrista *flamenc* (Madrid, 1880 – 1948). La seva obra més coneguda és l'enregistrament d'una antologia de la guitarra *flamenca* recollida en sis discos per la casa parissina BAM.

<sup>657</sup> Javier Molina Cundi. Xerès, 1868 – 1956.

<sup>658</sup> Pedro del Valle. Xerès, 1894 – 1964.

d'alguns sectors *flamencs*. Alguns sectors preferien el *flamenc* de l'àmbit familiar. Aquest detall és important, doncs la conservació del *flamenc* en l'àmbit familiar gitano, sobretot dels pals *flamencs* més sobris i emotius, va fer pensar a molts que aquest era l'indret originari del *cante jondo* i del “*flamenc pur*”. Es tractava de la idealització d'una “puresa” del *flamenc* que no existia, ja que en realitat aquell *flamenc* era també hereu de les tècniques musicals i escèniques de l'època dels cafès cantants i de les aportacions de Silverio. Però aquesta era la impressió que perdurà en els intel·lectuals que anys després organitzaren del Concurs de Cante Jondo de 1922, sobretot si tenim present la concepció que els organitzadors tenien del que ells van anomenar “cants primitius andalusos”, i del seu esforç per recuperar-los. El concurs de Cante Jondo de Granada de 1922 va suposar un punt d'inflexió en el *flamenc* de l'època teatral. Falla, Lorca i els seus organitzadors tractaven de recuperar el que ells concebien com a “cants primitius andalusos”. És a dir, si bé l'esperit inicial era la recuperació d'una tradició que s'estava perdent, en realitat van participar en el que avui s'anomena “*purisme*”, però d'una manera molt singular. Els participants del concurs havien de ser no professionals, i els cants havien de ser preferiblement els considerats com a “cants matriu”. Si en l'àmbit teatral s'utilitzaven sovint gèneres considerats de caràcter festiu, anomenats menors, que eren coneguts com a “*cante chico*”, el Concurs del 1922 estava més interessat en els cants matriu, més propers al “*cante grande*”. Segons hem comentat amb anterioritat, avui els *flamencòlegs* no empen aquesta “distinció” entre “*cante grande*” i “*cante chico*”<sup>659</sup>.

La reacció de Falla i Lorca ens recorda per tant a l'actitud de Demófilo quan aquest pretenia recuperar el folklore andalús, l'art originari del poble, però en aquest cas influïts per unes idees culturalment diferents a les del folklorisme de Gomme i Schuchardt. Les idees que influïen a Lorca i en general a la Generació del 27 eren les del “nou art” o art “d'avantguarda”, molt diferents de les idees romàntiques, gairebé oposades (en tant que inspirades en allò “anti-popular”). La Generació del 27 sovint va ser considerada com “l'avantguarda de la tradició”, perquè estava interessada en l'art popular, però alhora el tractava des d'un punt de vista aristocràtic i burgès. El Romanticisme tractava de que l'art fos per a tothom, però des de principis del segle XX els corrents ideològics intel·lectuals consideraven que l'art era pels qui fossin capaços d'entendre'l.

---

<sup>659</sup> Principalment perquè es considera que la grandesa no depèn del pal, sinó de l'interpret. Antonio Chacón i algun altre cantant de la seva talla interpretativa van aconseguir que molts crítics consideressin alguns “*cantes chicos*” com a “*grandes*” quan eren interpretats per ell. Així, es parla de la “malaguenya” de Chacón com a grande, etc...

Aquest concurs va ser doncs un intent de trencar amb el concepte *flamenc* de l'època teatral i amb bona part de l'evolució ocorreguda als cafès cantants. Era un intent de recuperar el *Cante Jondo* i de netejar-lo de superficialitats, d'ingerències de músiques que podien ser considerades alienes a tot allò andalús. El Concurs del 1922 es va organitzar des del punt de vista teòric de la Generació del 27; volien trobar la “poesia pura”, “l'art pur”, i en aquest cas el “*cante jondo* pur”. Començà doncs en alguns sectors *flamencs* a desenvolupar-se una tendència a fugir dels barroquismes i dels adornaments innecessaris per tal de trobar una expressió austera i “sincera” del *flamenc*.

### **1.2.3. La postguerra**

El procés evolutiu del *flamenc* va quedar momentàniament aturat degut a la Guerra Civil. L'evolució va continuar a la dècada dels quaranta, moment en què la cobla va aparèixer com un mestissatge del *flamenc* i de la música nacionalista. *Sambres* amb orquestra, “*bulerías al golpe*” cantades, *tangos*, *farrucas* fetes cançons musicals... I una llarga llista d'orquestracions per comèdies, pel·lícules d'escassos recursos, i molta imaginació. En aquell moment el cinema va adaptar estils “*aflamencats*” i va recórrer a la cobla per tal de produir un cinema d'estil popular. La repercussió d'aquest cinema folklòric-nacionalista en els àmbits populars va ser molt important en aquells anys. Antonio Quintero es va unir a León i Quiroga després de l'èxit obtingut a la seva Sarsuela *flamenca* titulada “*La Copla Andaluza*” (1928), en la que també hi va treballar Pasqual Guillén. Així, Quintero, León i Quiroga van decidir fer espectacles mixtes, anomenats “folklòrics”, al servei de Concha Piquer, Caracol, Valderrama, i d'altres artistes tant en boga durant les dècades dels quaranta, cinquanta i seixanta. Les cançons d'aquest popular trio com ara “*Ojos verdes*”, “*María de la O*”, o “*Tatuaje*”, era el tipus de música popular que hom podia escoltar durant els anys de la postguerra. El poble va passar de ser el creador a ser el destinatari d'un producte *aflamencat*. Les circumstàncies van ajudar a la seva repercussió. En un país governat per la dictadura franquista on l'emigració i l'endarreriment eren problemes quotidians, qui podia es distreia anant al cinema a veure pel·lícules de factura nacional i alguna d'americana. Seguint l'exemple del cinema americà, a Espanya es rodaven també musicals que emulaven les produccions de Broadway, però a l'espanyola, fins el punt que s'arribaven a traduir musicals americans canviant els noms dels personatges i les ubicacions, amb la mateixa trama i un guió similar, per tal de que aquella obra o pel·lícula pogués ser entesa a Espanya i tingués

aires espanyols. Es tractava d'una fórmula ja iniciada anteriorment per Edgar Neville<sup>660</sup> l'any 1931 amb la pel·lícula “*Yo quiero que me lleven a Hollywood*”, tot i que el citat director feia aquest tipus de pel·lícules per encàrrec. Aquest fet ens mostra l'aïllament cultural que patia Espanya des de feia anys.

Es tractava, per tant, d'un corrent que ja s'havia començat a gestar abans de la guerra. Tanmateix, segons Carles Trepà<sup>661</sup> és possible que Quiroga tingués fetes moltes cançons abans del conflicte. Les cobles de Quiroga mostraven una visió idealitzada d'Espanya, i especialment d'Andalusia. Però ara moltes d'aquelles idees romàntiques tornaven a aparèixer sota la protecció de la censura franquista i amb l'ànim d'unificar culturalment a una massa social sota una música espanyola d'aires populars. Aquella música s'escoltava al cinema, als ràdios de galena, als teatres, a les tabernes... Es tractava d'arribar a tothom, i en aquest sentit els musicals rodats durant els anys quaranta i cinquanta seguien una línia clarament popular. Però al contrari del que havia passat amb la Generació del 27, l'element realment popular era el destinatari d'aquella música i d'aquell cinema, que era el poble. És irònic que aquells directors i compositors tinguessin majoritàriament una formació d'elit, salvant algunes excepcions. Quiroga, per exemple, va agafar molts elements del nacionalisme d'Albéniz i Falla, així com també molts temes populars. Els artistes que interpretaven aquelles cançons eren uns ídols del moment que el franquisme deixava desenvolupar i prosperar, sempre que estiguessin dins els seus marges de tolerància ideològica. Hi havia, per tant, unes limitacions tant pel que fa als mitjans del mercat com pel que fa a la censura. Si bé cal destacar la qualitat musical de Quiroga, l'època de postguerra va significar un temps de “congelació” pel *flamenc* (en el sentit d'evolució musical). El talent musical i literari d'aquells autors d'elit van quedar limitats per l'àmbit popular en què s'havien de moure, quelcom que exigia unes composicions i una literatura que no fossin excessivament complexes. La creativitat literària de Quintero i el geni musical de Quiroga quedarien reduïts a les cobles populars que la gent cantava.

Això que acabem d'explicar es pot observar a pel·lícules com “*Café de Chinitas*”, “*La copla andalza*”, “*La hija de Juan Simón*”, o “*Los duendes de Andalucía*”, amb artistes com

---

<sup>660</sup> Edgar Neville Romrée (Madrid 1899 – 1967), que també va participar en el Concurs de Cante Jondo de 1922, va treballar a Washington com a secretari de l'ambaixada. Va establir amistat amb Charles Chaplin, i gràcies a això la Metro Goldwin Mayer el va contractar com a dialoguista i guionista, encarregant-li el rodatge de versions d'èxits de Hollywood en castellà destinades al món hispà.

<sup>661</sup> Observació de Carles Trepà durant l'entrevista que vàrem mantenir el 19 de Febrer del 2000.

Angelillo, Rafael Farina o Valderrama. Cal tenir present que aquestes pel·lícules eren projectades als cinemes juntament amb altres cel·luloïdes de John Wayne. Concretament als cinemes d'estiu es podien veure dues pel·lícules completament diferents amb una mateixa entrada de cinc pessetes. Però a diferència d'aquelles pel·lícules americanes d'alt pressupost, aquelles cançons senzilles i aquells personatges també senzills es van convertir en populars, de tal manera que el poble s'hi va identificar. De fet aquest era l'objectiu dels guions d'aquelles pel·lícules. A mode de catarsi, quan una pel·lícula parlava d'un emigrant d'origens rurals, d'un miner o d'un cuiner que treballen durament, molts espectadors s'hi veien a ells mateixos. La teràpia que Quiroga imprimia en els seus oients es basava en fer-los somiar amb “*mariners rossos com la cervesa*” amb noms de dones tatuats al pit, toreros valents d'amors i anhels, gitanes de capes de moaré, guitarres que sangloten en nits de maig, o ulls de belles núvies que miren entre reixes i geranis. Tot això i el segell d'una música d'alta facturació van ser el bàlsam dels grisos anys que la joventut dels quaranta i cinquanta va idealitzar en una Espanya realment molt allunyada d'aquella bellesa.

En aquells anys el cinema va exercir una funció social molt intensa i va esdevenir un fenomen profundament popular. Anar al cinema era potser l'entreteniment i la diversió més esperada per a molts espanyols durant tota la setmana. El govern franquista va anar abandonant les amenaces dels primers anys i va tractar de que el poble s'identifiqués amb la pompa dels esdeveniments estatals. Processons religioses, coronacions, desfilades, pel·lícules per tal de distreure i entretenir al poble, i en definitiva un sistema educatiu orientat a uns interessos concrets. Aquesta va ser també l'època de guitarristes com Niño Ricardo<sup>662</sup>, Melchor de Marchena i Diego del Gator, els quals van continuar una línia de *flamenc* tradicional i popular, sovint propera al concepte guitarrístic de Patiño<sup>663</sup>. Però això no significa que la tasca d'aquells guitarristes no fos de qualitat. Igual com succeïa amb Quintero i Quiroga, senzillament la funció d'entreteniment d'aquelles cançons era prioritària. És per tot això que amb un llenguatge senzill i directe, el cinema “*aflamencat*” i la cobla van marcar els anys de la postguerra.

#### **1.2.4. El flamenc aristocràtic i d'avantguarda**

Però a partir dels anys cinquanta el *flamenc* anirà tenint progressivament més presència en els ambients urbans. És un moment en què s'experimenta un moviment “cap amunt” i molts

<sup>662</sup> Manuel Serrapi, Sevilla 1904 – 1972.

<sup>663</sup> Segons aquest antic guitarrista la funció de la guitarra era l'acompanyament al cant.

artistes d'origen rural aprenen i apliquen tècniques de les músiques d'elit. Es tracta d'una època en què els artistes *flamencs* assoleixen un equilibri basat en el respecte per la tradició *flamenca* i alhora en la incorporació de nous elements inspirats en els moviments d'avantguarda. L'exemple més significatiu el trobem amb Vicente Escudero<sup>664</sup>, un ballarí que va revolucionar el ball *flamenc*. Innovà uns moviments rectes inspirats en l'avantguarda mai vistos fins aquell moment. Fortament influït pel cubisme de Picasso i alhora bon coneixedor de la tradició *flamenca*, Escudero alliberà el ball de qualsevol barroquisme i adornament, tot seguint en bona part les línies iniciades per Isadora Duncan<sup>665</sup>. Escudero va elaborar un ball *flamenc* basat en una complicada simetria, convertint el ball en uns moviments inspirats en l'avantguarda del seu temps, i assumint el concepte que Picasso havia desenvolupat en obres com *Las Mademoiselles de Avignon*, *Arlequín*, *Guitarrista Ciego* o *Tauromaquia*. Escudero, que també era pintor, transformà el concepte de la visió picassiana mitjançant l'estètica de la *farruca*, la *seguidilla* o la *soleá*. El seu concepte de ball es pot observar a les seves obres pictòriques, com per exemple *Dibujos automáticos*:



*Dibujos automáticos*, de Vicente Escudero.

Escudero elaborà unes normes pròpies, basades en un concepte del ball *flamenc* net i sincer, diàfan i de gran contingut. Inicià un procés inspirat en “l’art nou”, un procés de deshumanització del ball *flamenc* que enllaça amb les teories de “l’art pur” que Ortega y Gasset exposà a *La deshumanización del arte*. Sovint es diu que Escudero va inventar un “ball pur” *flamenc*, en el sentit de la “fruïció estètica”; es tractava d’un art per artistes, d’un joc amb una nova sensibilitat estètica de l’artista i del públic, de gust aristocràtic i alhora

<sup>664</sup> Vicente Escudero, ballarí *flamenc*. Valladolid, 1885 – Barcelona 1980. En la seva conferència *El misterio del arte flamenco* explicada al Casal del Metge de Barcelona i en el seus llibres *Mi baile* (1947) i *Dibujos Automáticos* (1948), Escudero explica el seu concepte de ball *flamenc*.

<sup>665</sup> Duncan, Isadora. Ballarina nord-americana (San Francisco, 1878 – Niça, 1927).

tradicional. Escudero aplicà al ball *flamenc* elements nous com l'absurd, i també va donar un nou tractament al ridícul i a la *guasa*, però combinant tot plegat amb una tècnica i un coneixement profunds del ball *flamenc* tradicional. Tot plegat li va permetre exhibir amb èxit el seu art a París, Barcelona, Suïssa, Sudamèrica, els Estats Units i el Canadà, i alhora ser respectat pels *flamencs* més “puristes”.

Escudero va saber trobar una fórmula que modernitzava la plàstica del *flamenc*, però mantenint al mateix temps en les formes la identitat *flamenca* més tradicional. Es tractava d'un corrent que altres autores estaven aplicant a altres camps com el cinema. El director anteriorment citat Edgar Neville<sup>666</sup> va saber projectar una visió del *flamenc* més erudita i ortodoxa, força allunyada de les coetànies pel·lícules de Juanito Valderrama. En el seu documental *Duende y misterio del flamenco*, el director de cinema i comte de Berlanga de Duero<sup>667</sup>, diplomàtic, autor teatral i poeta, demostrà un gran coneixement del *flamenc* i dels seus estils, tot aplicant-hi la seva mirada personal. Premiat amb aquesta obra al Festival de Cannes, Neville va realitzar un treball pensat inicialment com a documental turístic per a estrangers. Amb pocs decorats, aprofita la naturalitat que li ofereixen els exteriors, reproduint el paisatge de com era la realitat de la època. En un recorregut per tota la península, Neville explica cada estil *flamenc* tot relacionant-los amb els paisatges rurals i urbans, els quals li serveixen d'escenari. Retrata a Madrid la sarsuela i el bolero, amb aires afrancesats i mostrant l'adaptació que aquesta ciutat va fer del *flamenc*; amb la mateixa naturalitat guarda pel final de la pel·lícula el *martinete* ballat per Antonio sota el pont de Ronda, amb una imatge de vertigen que combina la imatge, el color, el so i el moviment. Es tracta d'una escena descriptiva que ha esdevingut un símbol del *flamenc*.

Si bé és cert que aquest moviment no correspon a la totalitat del *flamenc* d'aquells anys, sí que es tracta de la vessant més interessant del *flamenc* d'aleshores, la que s'adona de l'engranatge de la industrialització i del problema del xoc de la modernitat amb una societat rural i endarrerida. Aquesta visió, influïda també pel manifest surrealista d'André Breton i pels quadres de Salvador Dalí, va convertir al *flamenc* en quelcom interessant i atractiu a d'altres països. Sabicas, Carmen Amaya, Escudero, i també les pel·lícules de Neville van

---

<sup>666</sup> Neville, que com hem comentat fou un dels assistents al Concurs de Cante Jondo de 1922 organitzat per Falla i Lorca, va fer una trentena de pel·lícules. *Duende y misterio del Flamenco* correspon a la seva darrera època.

<sup>667</sup> Títol nobiliari d'Edgar Neville (Madrid, 1899 – 1967).

donar a conèixer el *flamenc* arreu del món<sup>668</sup>. El tractament d'aquests artistes era ben rebut pel gust aristocràtic, doncs era capaç de no perdre els trets fonamentals de la seva identitat tradicional; el compàs, les formes musicals, l'estètica... El *flamenc* va encaixar, doncs, perfectament amb el gran moment del cubisme i dels inicis de la moda “*kitsch*” que explotaria durant la dècada dels seixanta.

Durant els seixanta el *flamenc* va continuar la línia ja iniciada als anys cinquanta. Això ho podem observar a les pel·lícules *Los Tarantos* (1963) i *El amor brujo* (1967), del director català Francesc Rovira-Beleta. En la primera s'observa un cert realisme d'avantguarda a les imatges de pobresa del Somorrostro barceloní, barrejades amb els aparadors dels grans magatzems i els rètols lluminosos de “Feliz Navidad” pels carrers. A la segona, els cels oberts i les parets blanques dels barris de Cadis ens transporta a una ciutat de pescadors amb una imatge costumista. Les col·laboracions del guitarrista *flamenc* Andreu Batista<sup>669</sup> i del guitarrista clàssic Emili Pujol, combinades amb les del ballarí Antonio Gades i de Carmen Amaya, són tot un retrat de la qualitat artística del *flamenc* d'aquells anys, i de la seva societat. Rovira-Beleta retrata la realitat d'una societat canviant, amb navalles i mocadors al coll, amb juraments de sang, però també amb autobusos i bars de llargues barres americanes tipus “*snack*”.

L'expansió a l'exterior experimentada pel *flamenc* en aquells anys va provocar una inquietud intel·lectual en els propis àmbits *flamencs*. Així, el 1955 Anselmo González Climent publica el seu llibre *Flamencología*, amb una visió encara molt reduïda del món *flamenc* i els seus cabals, però que donarà el nom de “*flamencòlegs*” als investigadors del *flamenc*. El 1961 Juan de la Plata edita el seu llibre *Flamencos de Jerez* i inicia una tasca de dedicació al *flamenc* amb la Càtedra de Flamencologia de Jerez de la Frontera, recopilant tot tipus d'arxius i documents relacionats amb el *flamenc*. El 1963 apareix el llibre *Mundo y formas del cante flamenco*, una col·laboració entre el poeta Ricardo Molina<sup>670</sup> i el cantant

---

<sup>668</sup> Des dels anys cinquanta guitarristes com Sabicas o Niño Ricardo, seguint el camí que uns anys abans havia iniciat Ramón Montoya, apliquen tècniques i melodies clàssiques en el *flamenc*. La guitarra *flamenca* continua el seu camí cap a la guitarra de concert, quelcom que ja havien iniciat Huertas a mitjans del XIX, Julián Arcas, o Juan Parga... Els artistes d'arrels més humils com Sabicas amb la seva guitarra i Carmen Amaya amb el ball, surten de gira cap a Nova York i porten el *flamenc* de concert i ballet als millors teatres del món. S'utilitzen recursos apresos en l'art d'elit i s'inicia un procés de domini tècnic que donarà com a fruit un *flamenc* seriós i ric.

<sup>669</sup> Guitarrista *flamenc* nascut a a Barcelona el 1937, alumne del guitarrista Borrull.

<sup>670</sup> Poeta andalús (Puente Genil, 1917 – Còrdova, 1968).



*flamenc* Antonio Mairena<sup>671</sup>, i poc després (1966) Hipólito Rossy publica *Teoría del Cante Jondo*. En aquells anys la cultura popular encara era considerada per a molts com a quelcom “inferior” a la cultura d’elit. Potser per això el Ministeri de Turisme del règim prestava més atenció al *flamenc* (per motius òbviament comercials) que no pas els departaments culturals. Juan de la Plata, durant l’entrevista que li varem realitzar el 9 de març del 2000 a Xerès, ens va explicar que ell i altres autors, mitjançant llibres i conferències, i amb moltes dificultats<sup>672</sup>, van aconseguir fer veure a les autoritats la necessitat d’estudiar el *flamenc*, malgrat que de vegades donava la impressió que el principal argument a favor del *flamenc* era el seu potencial d’espectacle turístic. Es tracta d’un moment de canvis importants pel que fa a la concepció i la valoració del *flamenc*, tant des de dins com des de fora. Recordant els seus inicis, Juan de la Plata ens explicava que a Xerès “*el flamenco era patrimonio de señoritos, borrachos, de gente amiga de la juerga y de la mala vida. Me decían incluso familiares míos: Hijo mío, no te metas con esa gente que son de mal vivir y no te van a dar más que problemas*”<sup>673</sup>. Però si els cinquanta i seixanta van suposar un canvi important pel que fa al concepte social i cultural del *flamenc*, els anys setanta van significar tota una revolució.

### **1.2.5. El *flamenc* modern**

A partir de finals dels seixanta, però sobretot durant les dècades dels setanta i vuitanta, el *flamenc* experimenta un gir important. Probablement aquests canvis tenen molt a veure amb la nova situació que viu la societat espanyola. S’havia aconseguit superar l’analfabetisme en bona part de la població, i els nascuts durant la postguerra miraven cap a Europa i Amèrica. La dictadura franquista arribava a la seva decadència, i la classe mitjana començava a tenir un pes important. Com a resultat d’una societat diferent i després de la transició democràtica, quelcom començava a canviar en l’art i en la cultura. La idea de Max Weber sobre el paral·lelisme entre el desenvolupament social i el musical són fàcilment observables en aquells anys.

<sup>671</sup> Antonio Cruz Garcia Mairena (Alcor, 1912 - Sevilla, 1983), cantant *flamenc* que va recuperar molts cants antics pràcticament oblidats.

<sup>672</sup> Quan l’any 1958 un grup de joves intel·lectuals sota el nom d’*Atalaya*, van començar a recopilar documentació i material sobre el *flamenc*, van trobar forces dificultats. Juan de la Plata, Caballero Bonald, Fernando Quiñones, Manuel Ríos Ruiz i altres col·laboradors van necessitar la signatura del periodista madrileny Cándido per tal de publicar una revista, davant els problemes que presentava el Ministeri d’Informació i Turisme del règim franquista. No debades, aquest esforç per investigar la cultura popular va donar els seus fruits, doncs en l’actualitat, la *Revista de Flamencología* és una publicació estable la qual ha lliurat molts Premis Nacionals de flamenc al llarg de les darreres dècades. Això és una mostra de l’interès creixent dels departaments de cultura i de les universitats pel flamenc i per la cultura *flamenca* en les darreres dècades.

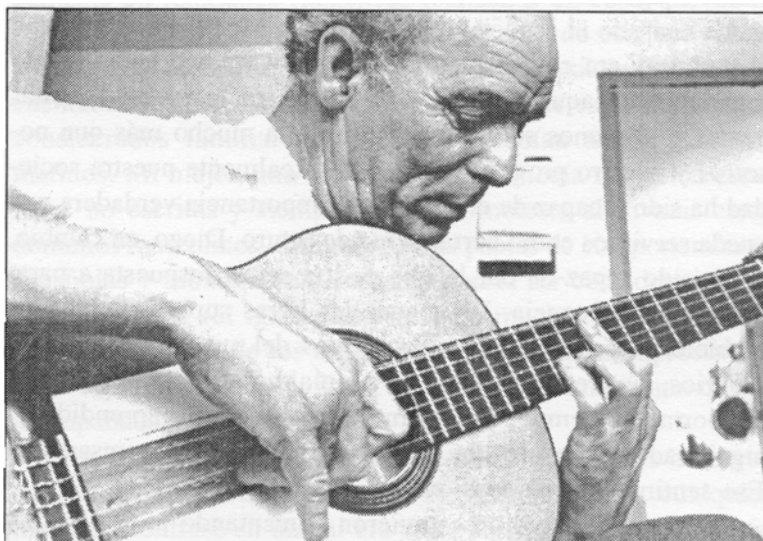
<sup>673</sup> Comentari de Juan de la Plata durant l’entrevista que li varem realitzar el 9 de març del 2000 a la Càtedra de Flamencología de Jerez de la Frontera.

Moltes de les idees influents en aquells moments venien de l'exterior. Eren idees que entraven amb força en un país que començava a obrir-se. Als Estats Units i a diferents països europeus diverses cultures urbanes inspirades en la generació “beat” havien començat a modificar molts costums socials. Es tracta del que inicialment s'anomenarà cultura “pop” i que posteriorment serà un esclat social i cultural amb l'arribada dels “hippies”. Però així com en alguns països aquests corrents culturals pretenien trencar amb l'estructura social tradicional, a Espanya i més concretament a Andalusia, això era així només en part. A Andalusia, durant la dècada dels setanta, es produeix un xoc de cultures que podríem explicar amb l'exemple de Morón de la Frontera. Es tracta d'un poble d'interior andalús, però amb la peculiaritat de que molt a prop s'estableix una base militar americana, la qual avui encara està en funcionament. L'arribada de militars americans en plena època “hippie” va suposar pels habitants de Morón el contacte cultural amb gent molt diferent. La música, i en especial el *flamenc*, va ser un element important al Morón d'aquells anys. Al llibre de Donn E. Pohren titulat *Una forma de vida*, l'autor explica com Diego del Gastor donava classes de *flamenc* a molts nord-americans, i quina era la situació al poble en aquells anys:

*“Con el tiempo Morón se convirtió en paso obligado de la ruta hippie de la droga: Marrakesh, Morón, Ibiza, Amsterdam o la India, y muy a su pesar, Diego se convirtió para estas gentes en una especie de gurú que podía resultarles, en realidad, igual de auténtico y sincero que los de la India”<sup>674</sup>.*

---

<sup>674</sup> Pohren, D. E. *Una forma de vida*. Pàg. 66.



Diego del Gastor

Diego del Gastor era un guitarrista *flamenc* tradicional. Era un professional i bon coneixedor de la guitarra *flamenca* que acompanya al ball i al cant, i també de la guitarra de concert estrictament *flamenca*, amb les peculiaritats de l'estil de Morón. Es tracta d'un *flamenc* tradicional, ortodox, popular i apreciat pel "purisme" *flamenc*. Com dèiem, en aquells anys, persones formades en la cultura d'elit de diferents països van mostrar un gran interès pel *flamenc* d'aquesta petita localitat. El *flamenc* de Morón tenia l'atractiu de la suposada "genuïtat" i "autenticitat".

Però al mateix temps que aquella música agradava als estrangers, la música forana influïa fortament a Morón i a tota la societat espanyola del moment. La influència dels estrangers que encuriosits passaven pel poble i la influència en general de la música pop, jazz i blues que sonava per les emissores de ràdio i per la televisió, poc a poc anirà calant en els artistes i afeccionats *flamencs*. Es tractava d'un fenomen que no esdevenia únicament a Morón, sinó també a Cadis, a Sevilla i a d'altres indrets. Alhora, les col·laboracions de músics *flamencs* a Alemanya, Estats Units o Sudeamèrica feia que aquests s'impregnessin d'altres tradicions musicals. L'any 1967 el saxofonista Pedro Iturralde enregistra el seu treball Jazz Flamenco a Berlín, amb la col·laboració de Paco de Lucía, però que no es va poder publicar a Espanya fins el 1974. Probablement aquest treball era el fruit de la seva col·laboració aquell mateix any al sextet de jazz de Joachim E. Berendt, amb motiu del Festival de Jazz de Berlín. Però aquests treballs van passar desapercibuts, i no és fins a finals dels setanta i principis dels vuitanta quan realment es produeix el fenomen del *flamenc de*

*fusió*. El 1978 es publica el treball titulat *Vanguardia y pureza del flamenco*, on el grup de rock andalús Smash<sup>675</sup> publica els seus temes<sup>676</sup> a la cara A del vinil, i el cantaor Agujetas amb Manolo Sanlúcar al toc publiquen els seus temes a la cara B. Finalment el 1979 Camarón de la Isla publica *La leyenda del tiempo*, el treball que significà la vertadera explosió del *flamenc de fusió*. Camarón va seguir les experimentacions del seu amic i col·laborador Paco de Lucía, qui en aquells anys introdueix l'ús de diversos instruments musicals que fins llavors no eren habituals en el *flamenc*. Si bé alguns d'aquests instruments havien estat emprats esporàdicament amb anterioritat, com per exemple el piano, d'altres eren completament desconeguts i aliens al *flamenc* fins aquells moments, i procedien d'altres tradicions musicals com la brasilenya, la peruana, l'àrab, la hindú o el jazz.

Durant la dècada dels vuitanta es comença a imposar l'etiqueta *nou flamenc* per referir-se a aquest nou moviment, cada vegada més important, més polèmic entre els *flamencs*, i amb més repercussió dins i fora del *flamenc*. Sembla ser que la fonogràfica Nuevos Medios va ser la creadora del terme, amb finalitats estrictament comercials. En qualsevol cas, el *flamenc* continuarà en aquells anys evolucionant, principalment en dues vessants. Per una banda, el *flamenc* amb influència de melodies i ritmes pop i rock, de la mà de grups com Ketama o La Barberia del Sur, portarà a la dècada dels noranta a un progressiu allunyament del *flamenc* tradicional. D'altra banda, el *flamenc* més influït pel jazz portarà a un gran domini tècnic, instrumentístic i harmònic, però alhora també cada vegada més allunyat del *flamenc* tradicional. El resultat serà que bona part del *flamenc* de fusió i del nou *flamenc* s'aniran allunyant de les estructures tradicionals dels pals *flamencs*, del compàs i dels models tonals tradicionals, evolucionant cap el que avui s'anomena "*metaflamenc*", on els artistes passen d'un pal *flamenc* a un altre, d'un compàs a un altre, d'unes formes a unes altres, i on la llibertat dels intèrprets sovint topa amb l'opinió de *flamencòlegs*, crítics i "patriarques" o "puristes". Tot seguit explicarem aquest subgènere amb més profunditat:

---

<sup>675</sup> Grup sevillà de blues rock i blues progressiu u psicodèlic en actiu des de 1968 fins el 1973. Liderat per Gualverto, que posteriorment realitzaria col·laboracions tocant el sitar amb Paco de Lucía i Camarón de la Isla. Manuel Molina (que posteriorment formaria el duet Lole y Manuel) també es va unir al grup a finals de 1971

<sup>676</sup> Els quals havien estat enregistrats el 1971.

### **El jazz.-flamenc**

La gira que el guitarrista *flamenc* Paco de Lucía va realitzar el 1980 amb guitarristes de jazz com John McLaughlin<sup>677</sup> i Al Di Meola<sup>678</sup>, i les seves col·laboracions l'any 1982 amb Chick Corea i amb altres músics d'aquest àmbit, van possibilitar la gran repercussió del *jazz-flamenc* tant en l'àmbit *flamenc* com en l'àmbit del jazz. Alhora, aquests treballs van exercir una notable influència entre els artistes i afeccionats *flamencs* més joves. Donada la complexitat del llenguatge musical del jazz, és evident que les col·laboracions de Paco de Lucía es fonamentaven en anteriors experiències del guitarrista amb aquest estil musical<sup>679</sup>. La combinació d'excel·lents músics del jazz americà i del *flamenc* andalús va suposar un gran èxit comercial a nivell mundial, així com una bona resposta inicial de la crítica musical (amb algunes excepcions que comentarem posteriorment), probablement motivada per l'alt nivell instrumental i tècnic dels intèrprets. Era el moment de l'explosió del *flamenc de fusió*, que començaria a anomenar-se “*jazz-flamenc*” o “*flamenc-jazz*”, etiqueta probablement inspirada en el treball ja citat de Paco de Lucía i Pedro Iturralde al sextet de jazz de Joachim E. Berendt, enregistrat a Berlín l'any 1967. És per tot això que Paco de Lucía és un dels principals protagonistes de la repercussió del “*jazz-flamenc*”. Segons Luis Clemente:

*“Paco de Lucía es un hombre único e irreplicable en la música andaluza. Gracias a él, maestros del jazz se interesaron por el flamenco y viceversa; en su inquietud creadora y búsqueda de enriquecimiento ofrece conciertos junto a Larry Coryell y John McLaughlin en 1979, y en 1982 con Chick Corea, a cuya banda se une para dar giras por Estados Unidos y Japón. Fryday night in San Francisco es el producto de una grabación en directo en diciembre de 1980 junto a McLaughlin y Al Di Meola”*<sup>680</sup>.

Però tot i la important repercussió de la tasca de Paco de Lucía, els primers intents per trobar un pont comú entre el jazz i el *flamenc* són anteriors, i van estar motivats per l'interès que alguns músics de jazz van mostrar pel *flamenc*. Els primers antecedents van ser protagonitzats per Miles Davis quan va registrar el seu treball *Sketches of Spain* (1959),

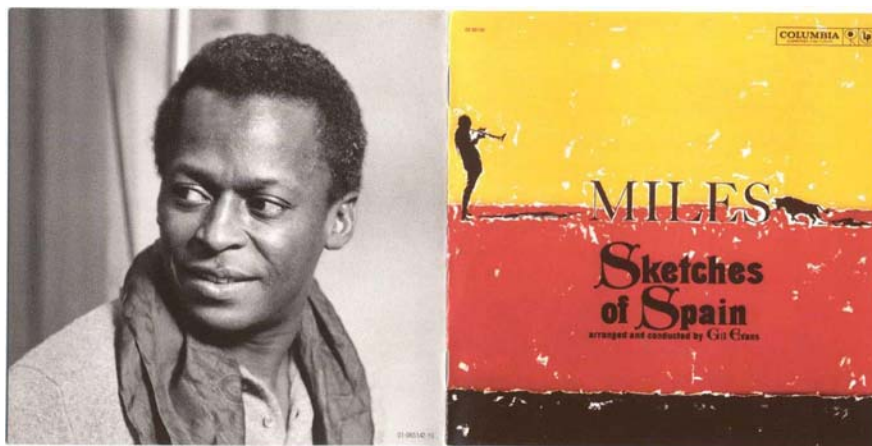
<sup>677</sup> Guitarrista de jazz nascut a Doncaster, SouthYorkshire (Anglaterra) el 1942. També ha realitzat altres treballs amb músics hindús.

<sup>678</sup> Guitarrista de jazz americà nascut a Jersey City el 1954 amb influències de tango argentí, salsa i altres estils.

<sup>679</sup> Anteriorment, l'any 1963, Paco de Lucía havia estat als Estats Units acompanyant a José Greco durant nou mesos (ballarí *flamenc* nascut a Montorio, Itàlia, el 1919, el qual des dels vuit anys va viure a Nova York en ambients llatins). L'any 1967 Paco de Lucía actua amb el sextet de jazz de Joachim E. Berent al festival de Berlin, juntament amb Pedro Iturralde.

<sup>680</sup> Clemente, Luis. *Filigranas*. Pàg. 42.

juntament amb la col·laboració de Gil Evans. Potser encara no podem parlar de *jazz-flamenc* perquè en el treball de Davis no trobem a músics *flamencs*, però el reconegut trompetista va experimentar amb el llenguatge i el compàs *flamencs* utilitzant escales de jazz. Miles Davis estava molt interessat en el *flamenc* i el seu llenguatge musical, i va comentar: “*El flamenc és com el nostre blues*”. Seguint la línia oberta per Davis, l’any 1961 el saxofonista tenor John Coltrane també va experimentar amb elements *flamencs* al seu àlbum *Olé*.



De fet, Miles Davis era un dels músics de jazz més oberts a les experimentacions. El jazz, un llenguatge musical ja donat a experimentar, i considerat per a molts la música del segle XX, va absorbir des dels seus inicis elements de la música europea barroca, i posteriorment va evolucionar adaptant molts elements europeus de la música d’elit que arriben des de Bach fins a Stockhausen. Des de finals dels anys cinquanta el jazz va mostrar molt interès per altres músiques, com la música àrab<sup>681</sup> i la hindú principalment, i en general per allò que els crítics anomenen “músiques del món”. Diversos músics de jazz havien experimentat fusionant diferents estils musicals, però va ser Miles Davis amb el seu àlbum “*Bitches brew*” qui va donar el pas definitiu cap el jazz de fusió. Temps després arriba el moment ja comentat en què el *flamenc* i el jazz es troben donant fruit al subgènere conegut com a *jazz-flamenc*. Podríem parlar de difusió del jazz en la música *flamenca* i també de difusió del *flamenc* en la música jazz, doncs es tracta d’una influència musical bidireccional. L’interès de bona part dels artistes de jazz i de *flamenc* per tocar junts va ser compartit des d’ambdues tradicions musicals, i els crítics musicals americans van qualificar aquests encontres amb el mot “*fusió*”, en definitiva el mateix que feien servir quan el jazz es trobava amb músiques d’altres indrets. A partir d’aquí aquest mot va fer fortuna en l’àmbit *flamenc*,

<sup>681</sup> La conversió a l’Islam de diversos músics de jazz va facilitar aquesta via.

emprant l'etiqueta "*flamenco de fusión*" per descriure les experimentacions del *flamenc* amb altres músiques, i no exclusivament amb el jazz.

El cas és que des d'un principi els músics de jazz i els del flamenc es van entendre d'allò més bé. El pianista de jazz Chick Corea explica així la bona combinació existent entre el *flamenc* i el jazz:

*"Vaig sentir quelcom històric, especial amb la cultura espanyola, i quan vaig escoltar la música del sud d'Espanya, vaig notar que em resultava molt familiar"*.

Chick Corea va recórrer a elements del *flamenc* al seu disc "*My Spanish Heart*" (1967). El tema "*Spain*", del seu àlbum "*Light as a feather*" és considerat avui com un clàssic del jazz amb aires *flamencs*, i posteriorment ha estat versionat també per Michel Camilo i Tomatito, amb un àlbum que portava aquest mateix tema per títol. Chick Corea també va col·laborar el 1982 amb Paco de Lucía i Carles Benavent al treball titulat "*Touchstone*".

Són molts els músics de jazz que han mostrat interès i han inclòs tonalitats i ritmes *flamencs* en la seva obra. Jelly Roll Morton van incloure amalgames a l'estil "*spanish tingle*", un recurs per posar en la improvisació un punt de trobada. Altres músics també s'han servit d'aquest recurs, com ara Hampton Haves, Charlie Mingus, Roy Etzel, Harlie Haden, Paul bley, Ron Blake, Jimmy Giuffre, Bill Connors, Al Di Meola, John McLaughlin, o Chuck Mangione. Pel que fa als artistes *flamencs*, són destacables les anteriorment citades col·laboracions de Paco de Lucía amb el saxofonista de jazz Pedro Iturralde, amb unes interessants variacions de temes tradicionals andalusos com "*Las tres morillas*" o "*Zorongo*". Seguint aquesta línia, el saxofonista de jazz Jorge Pardo ha col·laborant en repetides ocasions amb El Bola, El Potito, Antonio Carmona i d'altres artistes *flamencs*. Com ja hem comentat, en aquestes col·laboracions és habitual l'aportació d'instruments tradicionalment estranys al *flamenc*, com per exemple el sitar, el saxofon, la bateria i el calaix, la flauta travessera, la guitarra elèctrica o electroacústica, la trompeta, etc.

Darrerament el jazz-*flamenc* ha arribat a convertir-se en un gènere apreciat arreu del món, amb un cert regust d'elit. Això no deixa de ser significatiu si tenim present que tant el

jazz com el *flamenc* tenen uns inicis populars, lligats al carrer i a la plaça<sup>682</sup>. Probablement això respon a una trajectòria experimentada per aquests gèneres musicals, que amb els anys han anat experimentant i fent més complex el seu llenguatge. El *flamenc-jazz* ha suposat pels artistes *flamencs* la possibilitat de fer-se lloc als escenaris i teatres més importants del món i de col·laborar amb els músics de jazz més reconeguts. Això ha suposat també de retruc una nova valoració del *flamenc* arreu del món. Diversos *flamencòlegs*<sup>683</sup> parlen sovint de similituds entre el *flamenc* i el jazz<sup>684</sup>, de característiques que ambdós gèneres comparteixen: Apareixen en el mateix moment històric i entre els grups subalterns, expressen elements rituals i cerimonials, comparteixen elements ètnics diversos tot i que no són exclusivament assimilables a una ètnia... De fet, el *flamenc* i el jazz es nodreixen en els seus orígens de diverses tradicions musicals ja existents. Una altra peculiaritat comú és que si bé el jazz ha evolucionat com una cultura musical generalment oberta, en realitat el *flamenc* ha seguit un camí similar, experimentant amb músiques d'altres indrets. A més, tant en el jazz com en el *flamenc* existeixen “puristes” que reclamen el retorn a les ortodòxies. Jazz i *flamenc* s'originen als carrers i a les places i es transmeten en l'àmbit familiar i veïnal; posteriorment, la seva evolució els ha portat a compartir els escenaris de la cultura d'elit. Potser totes aquestes similituds han fet més fàcil poder trobar un pont entre aquestes dues tradicions musicals. Tanmateix el *flamenc* de fusió no s'ha limitat únicament al jazz. Si bé el jazz es considera la música del segle XX, direm que la música pop i rock han esdevingut un important referent per als joves *flamencs* des de la dècada dels seixanta.

### **El Flamenc-pop, el Rock Andalús i el nou flamenc**

El primer intent experimental arriba l'any 1966, amb el disc *Rock Encounter*, enregistrat pel guitarrista *flamenc* Sabicas i el guitarrista de rock Joe Beck. Però es tracta d'un treball estrictament experimental, amb un resultat molt estrany. Alguns crítics veuen també en el tema del grup nord-americà Love “*Alone again or*” (1967) uns “aires *flamencs*”, malgrat que també es tracta d'una aproximació puntual. Potser el primer intent realment conscient per trobar un gènere a mig camí entre el *flamenc* i el pop-rock arriba el 1971 amb l'enregistrament del tema “*Garrotín*” de la mà de Smash, malgrat que la seva publicació no

<sup>682</sup> Recordarem que aquesta vessant festiva de la plaça i el carrer ha estat vista per Delgado com un tret característic de la cultura popular (Delgado. *Tradicionari X*, Pàg. 125, 129).

<sup>683</sup> Per exemple Félix Grande (Grande, Félix. *Memoria del flamenco*. Pàg. 308). També destaquem un treball força interessant sobre la relació *flamenc-jazz* és llibre titulat *De Jerez a Nueva Orleans*, de Germán Herrero, en el qual s'exposen elements comuns i diferents entre els dos gèneres.

<sup>684</sup> Alguns músics com Miles Davis o Raimundo Amador troben més coincidències entre el *flamenc* i el blues que no pas entre el blues i el jazz.



va arribar fins el 1978, quan el grup ja havia desaparegut. Es tracta d'un tema psicodèlic *aflamencat* i cantat en anglès. Segons Gonzalo Garciapelayo, productor musical i fundador del segell Gong, la idea de crear un Rock Andalus la van pensar ell, Julio Matito i Gualverto García. El Rock Andalus va ser un moviment cultural i musical que es desenvolupa principalment a Andalusia entre els darrers anys de la dècada dels seixanta i els vuitanta, emmarcat en un moviment generalitzat de la recerca d'arrels. Possiblement la motivació ideològica del moviment estava influïda en certa mesura pels ideals romàntics. Musicalment van incorporar ritmes i elements melòdics i harmònics procedents del folklore andalus i del *flamenc* a les estructures rock i pop. Grups com Galaxia amb el tema “*El Parne/La Petenera*” de 1972, el grup Carmen amb “*Fandangos in Space*” de 1973, i finalment el grup Triana amb el seu treball *El Patio* de 1975, es van encaminar cap un pop-rock amb aires *flamencs* sota el gènere de “*rock andalus*”, amb grans èxits comercials com per exemple “*Hijos del agovio*”. Ja més en una línia propera al pop-rock, el duet musical “Las Grecas” van assolir una fama considerable amb la cançó “*Te estoy amando locamente*”, amb un estil que va ser qualificat de Gipsy-rock. Però aquells grups no feien realment *flamenc*, sinó altres músiques amb aires *aflamencats*.

La veritable fusió entre el *flamenc* i el pop-rock va venir de la mà dels artistes que ja es projectaven com els màxims exponents del *flamenc* en aquells anys. L'experiència de les col·laboracions anteriorment esmentades de Paco de Lucía amb altres músics de jazz van servir d'inspiració al mateix Paco de Lucia i també a Camarón de la Isla, amb el qual feia tàndem fins aquell moment. Val a dir que els camins ja iniciats per Triana en la seva experimentació cap el Rock Andalus també van ser un dels referents principals per un nou estil que començava a caminar. L'àlbum considerat com a inaugural del que més endavant es dirà *nou flamenc* és “*La leyenda del tiempo*” (1979) de Camarón de la Isla, on el cantant va reunir al seu voltant als grups Veneno, Alameda i Dolores, tot incorporant recursos del pop i del rock. Inspirat en les experimentacions de Paco de Lucía, el mític *cantaor* va voler incloure instruments que mai fins aleshores s'havien provat tant a fons en el *flamenc*: El baix elèctric de Rosas, el calaix i la percussió de Rubem Dantas, la bateria de Gallego, el sitar de Gualverto, la flauta i el saxofon de Jorge Pardo, els pianos i teclats de Marinelli<sup>685</sup>... La incorporació d'altres instruments i el concepte d'innovació *flamenca* que el productor Ricardo Pachón va proposar, van suposar un canvi musical important en tota una generació

---

<sup>685</sup> Grup creat a Sevilla el 1977, inspirat en Triana. Els germans Marinelli aportaven noves experiències amb els teclats, el piano, el Moog i el melotrón.

*flamenca*. Es van utilitzar texts molt variats per les cançons d'aquest disc, recorrent a autors com García Lorca, Fernando Villalón, Omar Kayan i Kiko Veneno. Potser sense una consciència premeditada, aquest disc retrata una nova generació del *flamenc*, i suposa la incorporació de nous recursos, reafirmant al mateix temps una identitat de ser *flamencs*. El fet que encara sigui possible distingir els pals *flamencs* en les diverses cançons del disc (tres *bulerías*, una *soleá por bulerías*, tangos, rumbes, cantiñas, alegrías, una *nana*, i la *tarara*) ens demostra que la seva intenció no era la de trencar amb la tradició *flamenca* i la seva estructura. La intenció de Camarón queda ben clara en aquesta declaració:

*“Quiero darle a la gente el flamenco puro dentro de las nuevas posibilidades”*<sup>686</sup>.

Aquestes noves possibilitats feia temps que s'estaven fonamentant, i aquell era el moment de treure-les a la llum. El mateix any en què Camarón enregistra el seu treball, Paco de Lucía estava també treballant en la mateixa direcció. Segons ens va explicar Carles Benavent, baixista elèctric habitual de Paco de Lucía i protagonista en la creació del *nou flamenc*, tot plegat es va produir d'una manera natural. L'aportació de Benavent a aquest nou moviment va ser molt important des del moment en què va començar a col·laborar amb Paco de Lucía a la colombiana *“Monasterio de Sal”*<sup>687</sup>:

*“No va ser una cosa premeditada ni de laboratori, sinó que ens ho varem anar trobant. Va ser un procés molt natural. Amb “Música Urbana” havíem començat a fer pinitos amb la música Mediterrània, i jo tocava la mandolina a més del baix. Quan em va avisar Paco de Lucía, jo no tenia una base flamenca, però potser sí que tenia una forma d'interpretar que podia anar bé. Em vaig asseure en una cadira al seu costat, a casa seva, i varem començar a preparar un duet, una colombiana que es diu “Monasterio de Sal”. Per a mi, un duet amb el guitarrista més bo de flamenc de la terra, va ser al·lucinant. Vaig començar la casa per la teulada (.) Es va anar poc a poc i encara ara es va amb molt de compte. Paco és intrèpid, però també molt prudent. Cada pas que dóna es definitiu. La primera bulería que vaig fer està en un disc de Camarón de la Isla, que es diu Calle Real; és un baix que intenta posar-se a l'alçada de la guitarra. Com jo no he pogut guiar-me amb partitures ni res, el que he*

<sup>686</sup> Fragment extret d'una entrevista realitzada a Camarón de la Isla al documental *Hijos del Cante*.

<sup>687</sup> Cançó de l'àlbum de Paco de Lucía *“Sólo quiero caminar”*.

*fet ha estat escoltar la guitarra i fer alguna cosa que empastés amb aquella guitarra. Quan Paco feia falsetes, jo intentava fer alguna cosa que empastés amb ell”<sup>688</sup>.*



Paco de Lucía (segon per la dreta) amb Carles Benavent (a la dreta de Paco de Lucía) i altres músics de la banda.

S’havia iniciat un camí que seria continuat per molts artistes *flamencs*, des d’Enrique Morente fins a José Mercé. La significativa aportació d’Enrique Morente, amb una discografia realment variada, on trobem col·laboracions amb intèrprets de *flamenc* tradicional com Sabicas o Niño Ricardo, intents per recuperar cants tradicionals, o treballs de *flamenc-rock* com “*Omega*”. Aquest treball del 1996, cronològicament força posterior als inicis del *flamenc-rock* (subgènere del Rock Andalús), porta aquest estil a les darreres conseqüències en la fusió del rock amb el *flamenc*. De fet es tracta d’un treball proper al *metaflamenc*, si pensem en la pèrdua de les formes tradicionals. El treball està inspirat en la tràgica visió que va commocionar al poeta Lorca durant la seva estada a Nova York, i compta amb les col·laboracions de la banda de rock dur/punk Lagartija Nik, del cor femení de veus búlgares, i amb lletres de Lorca i Leonard Cohen.

<sup>688</sup> Declaracions de Carles Benavent a l’entrevista que li varem realitzar a la seva residència de Castelldefels el 23 de Setembre de l’any 1999.

Portada del CD "Omega" d'Enrique Morente.



Però el *nou flamenc* ha estat motiu de discòrdia per a molts sectors *flamencs*. Camarón de la Isla, amb *La leyenda del tiempo*, va fer que el món *flamenc* es prengués seriosament les noves possibilitats. Probablement Camarón va ser l'únic artista flamenc capaç de fer que tothom respectés els seus treballs, sovint variats, i alhora va significar la consciència d'una nova etapa marcada tant pels canvis musicals com pels canvis socials. Durant els anys vuitanta les discogràfiques van veure en el *nou flamenc* un mercat potencial. No s'equivocaven, doncs el *nou flamenc* venia a finals dels anys noranta dos milions de discos anuals a Espanya, xifra comparable a la d'altres estils majoritaris com el pop. Aquest fet, segons el Sr. Nacho Saenz de Tejada de la companyia Universal Music, “era impensable hace unos veinte años, cuando se editaron *La leyenda del tiempo* de Camarón o *Entre dos aguas* de Paco de Lucía”<sup>689</sup>. Així arribava una època en què els artistes del *nou flamenc* s'havien de sotmetre a certes imposicions de les companyies discogràfiques, de la mateixa manera com succeeix amb artistes d'altres gèneres musicals. Els contractes obliguen a actuacions a la televisió, a una imatge pública, i a una programació de concerts que si bé els assegura uns ingressos econòmics, també suposa unes obligacions per a l'artista *flamenc*. L'artista *flamenc* també està subjecte a la voluntat de les lleis de mercat i de les discogràfiques, és a dir, a l'anomenat *establishment*. La producció no en té prou amb generar material per la necessitat, sinó que també ha de generar la necessitat pel material per tal de col·locar tota la producció. Per això sovint és necessari generar l'ídol, la marca que es personalitza en el suport físic de l'artista. Camarón de la Isla o Paco de Lucía no són únicament artistes, també són una marca. Es tracta de quelcom que ja succeïa de fa temps amb altres gèneres musicals, des del jazz fins a l'Òpera, però que potser no era tant comú en

<sup>689</sup> Comentari extret d'un fragment d'entrevista al documental *Hijos del Cante*.

el *flamenc*, si exceptuem els casos de Don Antonio Chacón o Silverio Franconetti. Això ha comportat uns importants beneficis econòmics a aquests artistes de primera línia, però alhora ha tingut com a conseqüència una pressió sobre l'artista que no té més remei que convertir-se en el producte que hom té idealitzat.

Aquesta nova situació ens pot ajudar a comprendre els casos d'alguns artistes i grups *flamencs*. Ketama, per exemple, era un grup que donava prioritat a l'èxit comercial, i que amb recursos de fusió, rumba i pop, encaixava amb "*l'easy listening*". Aquesta vessant del *flamenc* sovint ha estat dirigida per la indústria discogràfica, la qual ha vist en el *flamenc* un producte més, amb una finalitat únicament orientada a l'entreteniment i a l'èxit comercial. Un altre exemple d'aquesta concepció comercial del *flamenc*, tot i que amb menys èxit, es pot observar en l'artista Antonio Rayo "Rayito", fill del guitarrista gitano Toni Rayo i de la ballarina japonesa Naeko. Als dotze anys "Rayito" va enregistrar el seu primer disc demostrant una gran habilitat amb la guitarra, però després va marxar als Estats Units, on vivia a Miami estudiant com a alumne d'honor a la New World School of the Arts. El seu pare argumenta que van anar a Miami perquè "*aquí se piensa hacer un lanzamiento mundial con mi hijo, a nivel de todo el mundo*"<sup>690</sup>. Rayito treballa en un armari de casa seva, composant cançons que alguns productors americans compren per tal de que siguin tocades per altres músics, amb la idea de que "*soni a mode de fil musical per aeroports, metros i estacions, recolzat per un suport rítmic llatí*"<sup>691</sup>.

Com podem imaginar, la forma de treballar dels artistes de fa trenta o quaranta anys era molt diferent. En paraules de Ricardo Pachón: "*Chocolate va a grabar a Barcelona, se lleva a su guitarrista y si hay luz roja cantas y si hay luz verde te paras. Así se hacían dos long plays en una noche y ése era el productor de flamenco*"<sup>692</sup>. El mètode d'enregistrament seguit avui per Raimundo Amador o El Barrio és molt diferent. Sovint aquests artistes tenen un estudi propi a casa, o graven a l'estudi de la discogràfica, però el més curiós és que no sempre coincideixen físicament amb els altres músics que apareixen al disc. És molt possible que el baixista i el guitarrista no arribin ni a trobar-se a l'estudi, i que tanmateix el disc "surti al carrer". De vegades, els enregistraments s'arriben a fer *on-line* per *internet*, si es dona el cas de que un dels músics està de gira pels Estats Units i un altre es troba a Sevilla. Amb

<sup>690</sup> Comentari extret d'un fragment d'entrevista al documental *Hijos del Cante*.

<sup>691</sup> Comentari extret d'un fragment d'entrevista al documental *Hijos del Cante*.

<sup>692</sup> Comentari extret d'un fragment d'entrevista al documental *Hijos del Cante*.

aquest sistema, la comunicació entre músics dona la sensació d'estar escapçada, ja que es tracta de música per encàrrec.

Però aquestes fórmules d'èxit, factibles fins els anys noranta, avui ja no són tant rendibles. Els enregistraments s'han convertit avui en targetes de visita, o com a molt en catàlegs. Les noves tecnologies fan que bona part de la indústria musical faci aigües, i per tant gairebé ningú està interessat en invertir diners per crear un producte que no té un mercat clar. Actualment només funciona la música en viu, perquè en ella el públic pot participar de l'experiència de "compartir" uns minuts amb el seu ídol, essent conscient de que es tracta d'una experiència real. Un exemple d'això és El Barrio, el grup liderat per José Luis Figuerero. Malgrat l'elevat preu de les entrades, és en l'actualitat l'únic grup de *nou flamenc* capaç d'omplir estadis. Però això ja és una altra qüestió. Passem ara al següent subgènere.

### 1.2.6. El metaflamenc

Aquesta paraula introduïda per Claude Worms<sup>693</sup> fa referència a la vessant del gènere *flamenc* que, com el propi mot indica, va més enllà del *flamenc*. Per què es considera que va més enllà? Perquè el *metaflamenc* tracta d'evitar la identificació immediata de l'estructura tradicional del *flamenc*. El *metaflamenc* utilitza l'acompanyament en categories de cants per altres cants, com per exemple la *seguriya* de Gerardo Núñez titulada *Remache*<sup>694</sup>, que està composta sobre el toc per *granaina*. En el *metaflamenc* es canvien i transformen les formes tradicionals, i es canvien les afinacions (principalment en la guitarra). Musicalment aquest procés es coneix amb el mot *escordatura*. Alguns dels principals representants del *metaflamenc* són Gerardo Núñez, Juan Manuel Cañizares o Vicente Amigo entre d'altres, malgrat que probablement l'iniciador d'aquest tipus de recursos van ser Paco de Lucía i Camarón de la Isla, l'any 1972, amb l'estil *canastera*, on utilitzaven una afinació de *rondeña* per un acompanyament de fandango de Huelva.

Evidentment aquest corrent del *flamenc* ha tingut moltes crítiques entre els sectors més "puristes". Aquest nou subgènere sovint no és acceptat per alguns sectors de crítics i afeccionats, els quals s'indignen quan són incapaços de determinar quin pal *flamenc* s'està interpretant. Tampoc sabem fins a quin punt aquesta indignació pot estar relacionada amb una certa incomprensió d'un nou llenguatge. Podríem trobar similituds entre el *metaflamenc* i

---

<sup>693</sup> Claude Worms, *Duende Flamenco, anthologie méthodique de la guitare flamenco*.

<sup>694</sup> Tema que apareix al seu CD *Juncal* de l'any 1994.

la dodecafonia, en tant que trencament amb el passat per un esgotament de les estructures tradicionals. Com és habitual, aquests canvis musicals estan relacionats també amb canvis generacionals i socials. El *metaflamenc* té un regust d'elit, i al mateix temps que aquest s'allunya de les estructures musicals tradicionals, també s'allunya de la faceta més popular del *flamenc*. El *metaflamenc* no tracta d'arribar a tothom ni tampoc intenta ser una música senzilla, però probablement, igual com succeí amb la dodecafonia, té una llibertat musical i expressiva més gran. Tanmateix és necessari diferenciar el *metaflamenc* de les experimentacions de *flamenc* dissonant, com per exemple la realitzada per Manolo Sanlúcar i Carmen Linares al seu treball *Locura de brisa y trino*. En aquesta obra és possible detectar la influència del sistema iniciat per Schönberg a "*La nit transfigurada*"<sup>695</sup>, però a diferència del que succeeix amb el *metaflamenc*, Sanlúcar no transforma les formes tradicionals, sinó que aplica el llenguatge dissonant schönbergià en el *flamenc*, en un intent per cercar un nou llenguatge melòdic.

Com i per què apareix el *metaflamenc* ? No hi ha dubte de que les experiències de Paco de Lucía o Gerardo Núñez amb el *jazz-flamenc* i el *nou flamenc* hi tenen molt a veure. Els acords de jazz i la riquesa tonal d'aquest gènere van significar pel *flamenc* la consciència de que hi havia tot un univers per descobrir. Però la necessitat de trobar un nou camí va arribar en un moment concret, quan es començava a experimentar un esgotament de les formes tradicionals. Per dir-ho d'una altra manera, ja no es podia inventar res de nou si es seguia amb les estructures tradicionals, amb el compàs i amb les escales harmòniques de la cadència *flamenca*. Paco de Lucía va ser, salvant les distàncies, el Debussy<sup>696</sup> del *flamenc*.

---

<sup>695</sup> Obra amb la que Schönberg inicia el sistema dodecafònic. Si bé altres compositors com Charles Yves ja havien treballat amb l'atonalisme, va ser Schönberg qui va realitzar la construcció del sistema dodecafònic l'any 1923, el qual comportava l'abandonament del sistema tonal major/menor en torn a una única nota tònica. El terme dodecafònic va ser utilitzat per primera vegada per Leibowitz a la seva obra *Introducció a la música de dotze sons*, aplicat al mètode de composició inventat per Schönberg (*Composició amb dotze tons*), el qual va ser adoptat posteriorment per molts altres compositors. Aquest concepte de Schönberg, basat en la totalitat cromàtica i regit únicament per tres variants fonamentals: 1ª Un moviment retrògrad; 2ª La seva inversió (intervalls idèntics percebuts en moviment contrari); 3ª Moviment retrògrad de la inversió (o inversió per moviment retrògrad). Aquestes formes podien ser transportades a tots els graus de l'escala cromàtica, de manera que per la composició d'una obra dodecafònica el músic disposa, a l'inici, de 48 possibilitats serials. Aquesta nova composició comportava que l'obra d'art es fa, per dir-ho d'alguna manera, sola.

<sup>696</sup> Segons Boulez les arrels de la revolució de la música esdevinguda al segle XX (la que va portar a la dissolució del llenguatge tonal i a la invenció de la dodecafonia) cal cercar-les més en Debussy que en Schönberg. Al seu llibre *Relevés d'apprenti*, Boulez argumenta que Debussy ha minat les arrels de la idea mateixa d'obra musical com aquesta va ser forjada per la tradició occidental, i que és precisament amb el compositor francès amb qui es destrueix la organització formal preexistent en l'obra recurrent a la bellesa mateixa del so, a una pulverització elíptica del llenguatge. D'aquesta manera, segons Boulez, la genealogia adorniana Wagner-Schönberg-Webern-Darmstadt quedaria substituïda per una genealogia Debussy-Stravinsky-Webern-Darmstadt. En aquest sentit, trobem que Paco de Lucía exerceix en el *flamenc* un punt d'inflexió similar al que Debussy exercí en la música clàssica occidental.

Quan ja no es pot avançar seguint unes formes, una de les sortides és trencar amb les formes, i això és el que ha fet el *metaflamenc*.

Però aquest trencament té unes conseqüències que van més enllà de l'àmbit musical. Si bé es tracta d'una música de gran qualitat tècnica i harmònica, el *metaflamenc* estaria en la línia de les músiques del món (*world music*). Fent un recordatori de la classificació de Pelinsky<sup>697</sup>, probablement ubicaríem al *flamenc* tradicional en una posició propera a la música ètnica, el qual posteriorment passa a tenir una difusió massiva durant el segle XX (fet que, en bona mesura, el transformà). Però el *metaflamenc* està molt allunyat del *Volkgeist* de Hegel, una idea que com hem observat al llarg del treball influí notablement en els inicis del *flamenc*. Potser per això alguns “puristes” *flamencs* tenen la impressió de que allò que escolten ja no és la “seva” música, ja no pertany al seu concepte del que és el *flamenc*. Potser en això també trobaríem un canvi generacional. Però el *metaflamenc*, efectivament estaria més proper a les músiques preparades per a ser consumides pel Primer Món, on l'element ètnic s'inscriu en elles d'una manera superficial, en una al·lusió a un món sonor despulat de simbolismes culturalment territorialitzats. El *metaflamenc* encaixa millor amb la idea de ser una música deslligada d'un territori cultural ètnic determinat, independitzada de cultures particulars i disponible a la creació de noves identitats col·lectives, transnacionals i transètniques, fragmentades i múltiples. Avui el *metaflamenc* ja no és ni tan sols la música de Paco de Lucía, Camarón de la Isla o Enrique Morente, tot i que els treballs d'aquests artistes són el referent d'aquest subgènere. El *metaflamenc* avui és la música d'una altra generació on les col·laboracions amb artistes originaris d'altres tradicions musicals són d'allò més habituals. Els àlbums “*Jazzpaña*” en són un exemple. Les col·laboracions són molt diverses i cada vegada se n'hi afegeixen més i de diverses procedències: El guitarrista *flamenc* Gerardo Núñez, el pianista Chano Domínguez, els saxofonistes Jorge Pardo, Perico Sambeat i Michael Brecker, el baixista Carles Benavent, el percussionista Tino di Geraldo, el contrabaixista Ranaud Garcia-Fons, el guitarrista pakistaní Fareed Haque, la veu gitana d'Esperanza Fernández... La desterritorialització és evident. I alhora els treballs de *metaflamenc* són seguits pels músics de jazz més prestigiosos. El treball del pianista gadità Chano Domínguez titulat “*Chano*”, en el que trobem a Carles Benavent al baix i a Toni di Gerlado a la percussió, s'ha convertit en un referent per a músics com Wynton Marsalis.

---

<sup>697</sup> Pelinsky, Ramon. *Invitación a la etnomusicología*. Pàg. 154.



Una altra tendència seguida pel *metaflamenc* és l'ús cada vegada més freqüent de la música instrumental. Aquest camí cap a la música instrumental l'observem orientat en dues direccions: D'una banda la guitarra *flamenca* de concert orientada cap a la música clàssica i el *flamenc* dissonant, de l'altra el *metaflamenc* més proper a la fusió amb les músiques afroamericanes (jazz, bossanova, música electrònica<sup>698</sup>, etc.), que utilitza una gran varietat d'instruments musicals. Però d'una manera similar a com succeí amb la música serial i atonal, aquest trencament amb les formes tradicionals ha generat una gran polèmica.

Per a bona part dels *flamencòlegs*, com el Sr. Juan de la Plata, aquests tipus de música senzillament no és *flamenc*. Així ens ho va expressar en l'entrevista que li varem realitzar, argumentant que “*si bien se habla de la cerrazón de los cantaores mayores que no quieren que ese cante se desvirtúe, también hay una obstinación por parte de la gente nueva de hacer esos mestizajes y esas fusiones*”<sup>699</sup>. És una opinió respectable, un intent de posar límits a les músiques que cada vegada queden més lluny del *flamenc* tradicional. Però alhora, és una lluita contra l'evolució del *flamenc* i la possibilitat de llibertat total de l'artista. Els canvis

<sup>698</sup> Com per exemple els treballs de *Digitano*.

<sup>699</sup> La fragment complet de l'entrevista realitzada a Juan de la Plata el 9 de març del 2000 és el següent: “*Llegaron otros guitarristas que fueron los que iban irrumpiendo, y acapararon la atención del momento. Nosotros seguíamos apostando por Manolo Cano, sin despreciar a los otros que además nosotros les hemos premiado y les hemos traído aquí, a la Cátedra. Por supuesto, me refiero a Manolo Sanlúcar y a Paco de Lucía, que ya no tocan flamenco. Ellos empezaron como guitarristas flamencos, pero hoy en día hacen otras cosas (.) Todo lo que sea más de un cantaor ya no es cante flamenco. Puede ser que varios señores canten un fandango al mismo tiempo, pero para qué tanta gente, como decía ese señor, si todos dicen lo mismo. Después, por otra parte, pasa con el acompañamiento musical que todo lo que no sea una guitarra junto al cante, es una orquesta. Meterle un cajón, un violín, una trompeta o lo que sea, ya es cambiarlo. Yo no sé por qué esa obstinación, porque si bien se habla de la cerrazón de los cantaores mayores que no quieren que ese cante se desvirtúe, también hay una obstinación por parte de la gente nueva de hacer esos mestizajes y esas fusiones. Si usted quiere cantar flamenco, cante usted flamenco, y si usted quiere cantar otra cosa, cante usted otra cosa. Eso es como si mezclo un vino de Jerez con uno de Cariñena, que no es ni vino de Jerez, ni de Cariñena. Le quitamos la esencia. Si quiere cantar rock o soul, puede usted cantarlo, y si quiere cantar flamenco cántelo usted, pero nadie lo obliga (.) Yo creo que el flamenco tiene que ser flamenco, no mezclarlo eso con una cosa que hacen los negros en la Patagonia y los indios en no sé dónde. Eso es lo que opinan muchos cantaores serios, incluso algunos jóvenes. Aquí, en Jerez, hay muchísimos cantaores jóvenes que cantan serio, que cantan en arreglo a la tradición. A mí no me gusta utilizar la palabra pureza, porque es una cosa muy subjetiva, pero sí hablo de tradición. El cante tiene unas normas, una cuadratura, como se decía antiguamente, y entonces si usted se atiene a esas reglas, mejor o peor, lo que usted hace será flamenco. La seguidilla tiene unas normas, la soleá otras, el fandango otras, y sino cante usted otra cosa, que nadie lo obliga. Todo lo que sea salirse de la métrica literaria del cante y del compás que impone la música tradicional, eso ya no es flamenco. Además, hay incluso quien ha dicho que fusión equivale a confusión. Hay gente que dicen: Va a cantar esta noche un grupo flamenco. Mire usted, si es grupo ya no puede ser flamenco. Diez señores cantando al mismo tiempo no puede ser flamenco, tiene que ser un solo señor, bien, mal o regular. Cuando canta más de uno, ya eso es un coro. El flamenco empezó siendo las vivencias de los hombres de Andalucía, que la cantaba cada uno según le venía en ese momento la inspiración. Se reunían varios amigos y se contaban sus alegrías y sus penas cantando. Unos cantaban por soleás, otro por bulerías, otro por seguidillas, por fandangos, por alegrías, cada cual en arreglo a las músicas que creía que iban más en consonancia con su sentimiento. El cante, es sentimiento. Si no hay una razón de vida, no tiene sentido. El flamenco no es cantar por cantar, eso son otras canciones, más o menos modernas o antiguas.*”

d'instruments musicals i la incorporació d'altres llenguatges musicals signifiquen canvi, però alhora també suposen evolució. L'excessiu simbolisme i immobilisme d'un gènere musical, sovint motivats més pel valor simbòlic que no pas per raons estètiques, poden portar a la fossilització folklorística (segons Ayats la Sardana seria possiblement un exemple de fossilització<sup>700</sup>).

És *flamenc* el *metaflamenc* ? És una pregunta interessant si tenim present les connotacions identitàries que planteja. Un afeccionat de *flamenc* tradicional, que coneix el compàs dels diferents estils *flamencs*, que considera que la música *flamenca* té unes característiques musicals i rituals més o menys definides i que està familiaritzat únicament amb els instruments tradicionals (cant, guitarra, picar de mans, ball...) difícilment s'identifica amb el *metaflamenc*. Pot arribar a comprendre les experimentacions puntuals, però no que aquestes experimentacions siguin la norma. Evidentment, de fons existeix també un conflicte generacional i una qüestió de mercat. El conflicte generacional esdevé perquè són majoritàriament els joves qui consumeixen aquest *metaflamenc* i el consideren "seu". La qüestió de mercat s'explica per l'acceptació que el *metaflamenc* té en els àmbits tradicionalment no *flamencs*. El *metaflamenc* arriba a un públic més divers. Un exemple seria la música de Vicente Amigo. No sempre resulta fàcil de païr per a l'afeccionat del *flamenc* tradicional, però cada vegada té més adeptes entre músics i afeccionats de totes les nacionalitats. Tot i que la seva música està fonamentada en la tonalitat *flamenca* i es tracta d'un guitarrista coneixedor de la tradició, la seva música té alhora molt de jazz, de música clàssica i de bossa nova. El mateix podríem dir de Gerardo Núñez. Cal observar que els artistes *flamencs* actuen avui amb tota normalitat a teatres i auditoris de prestigi com el Palau de la Música Catalana o el Liceu. També el públic assistent és significativament diferent, amb les conseqüents diferències formals: No és gaire habitual seguir el ritme tot picant de mans en un concert d'aquest tipus. A més, les col·laboracions d'artistes *flamencs* amb altres artistes de formació clàssica són cada vegada més habituals<sup>701</sup>, no ja per qüestions tècniques com en l'època de Montoya, sinó per altres qüestions melòdiques i tonals. Una altra diferència la trobem quan comparem aquesta situació amb la dels cafès cantants, amb la imatge del *flamenc* lligat a la marginació... El *metaflamenc* és avui un fenomen cultural que

---

<sup>700</sup> És una de les possibilitats a què fa referència en Jaume Ayats al seu llibre *Córrer la Sardana: balls, joves i conflictes*. Pàg. 79.

<sup>701</sup> Per exemple la col·laboració de Camarón amb la Royal Philharmonic Orchestra, o la de Carmen Linares amb la Simfònica de Sevilla i la English Chamber Orchestra.

abasta els sectors socials més amplis, i a diferència del que succeïa fa poques dècades, avui ser *flamenc* no està socialment mal considerat.

### **1.2.7. La identitat de l'expressió musical i els canvis socials.**

Al llarg de tot aquest apartat hem pogut observar com la idea de Max Weber sobre el paral·lelisme entre el desenvolupament social i el musical es podia aplicar a les diferents etapes històriques del *flamenc*. En la nostra societat, un dels principals reptes dels homes i les cultures de molts països es fonamenta en un doble objectiu: Seguir essent ells mateixos i mantenir el trepidant ritme del segle XXI. I en això la música s'ha mostrat com un element de gran utilitat: La qüestió identitària que sovint es veu reflectida en l'expressió musical pot ser explicada pel concepte de la música com a interpel·lació d'identitats socials<sup>702</sup>. Com ja hem vist, una de les maneres de reafirmar la identitat és en front de quelcom. Aquest desig de diferenciació, tanmateix, no sempre significa un trencament amb el passat i amb les arrels. L'aparició del *nou flamenc* i del *metaflamenc* va significar en bona part una resposta a aquesta necessitat i voluntat de seguir essent “nosaltres”, però d'una altra manera. Una altra qüestió són els recursos tècnics, estètics i musicals dels artistes, la improvisació i les tècniques de composició; tot plegat aspectes que podrien tenir una relació d'homologia estructural<sup>703</sup> amb allò que el públic i els afeccionats volen escoltar. Els afeccionats i artistes *flamencs* dels vuitanta i d'anys posteriors han crescut en una societat molt diferent de la dels seus predecessors. La qualitat de vida i els recursos econòmics del sud peninsular no tenen res a veure amb la situació de la primera meitat del segle XX. El sud peninsular es troba més que mai incorporat a un ritme similar al d'altres regions europees. Els temps de l'Espanya rural i de la dictadura han passat, i avui és la societat de consum, amb els seus trets materialistes i hedonistes, la que regeix les nostres vides mitjançant altres canals com els mitjans d'informació i difusió. Aquests fomenten l'enculturació, però també tenen el perill del control del pensament i de la manipulació, com ja hem comentat anteriorment seguint els texts de Jordi Farré Coma.

Altres noves realitats socials afecten directament al món de la música i de l'art, com la tendència a l'homogeneïtat de les societats i la mercantilització de l'art a gran escala. Com a conseqüència, el fet de que un artista no es consideri (o no sigui considerat) com a tal si no és capaç de tenir èxit comercial amb el seu producte en el mercat. Existeix, per tant, una

<sup>702</sup> Concepte ja introduït a l'apartat 2.3.

<sup>703</sup> Concepte introduït a l'apartat 2.3.

pressió del mercat artístic, ja que diversos elements condicionen la producció artística. La importància de la classe mitja ha esdevingut una característica fonamental de la societat, i els afeccionats *flamencs* són cada vegada menys pertanyents als sectors marginals. Avui molt poca gent pensa allò que els familiars de Juan de la Plata li aconsellaven, “que s’allunyés dels *flamencs* perquè aquella gent no li convenia”. Els artistes *flamencs* ja no provenen fonamentalment dels grups subalterns. Els problemes i les preocupacions dels *flamencs* d’avui són a grans trets diferents dels que els seus pares tenien fa quaranta o cinquanta anys.

Tots aquests canvis podem observar-los en els texts *flamencs* i en les seves temàtiques. Molts texts han canviat o han estat transformats, principalment des de finals de la dècada dels vuitanta, en una clara influència de l’avantguarda i de la cultura pop. Aquest és un fet observable en els texts emprats per bona part del *nou flamenc* i del *metaflamenc*, on trobem bona part dels recursos que en el seu dia van ser emprats per Salinas o Lorca. Un exemple clar és el de José Mercé en la seva cançó “*Pilas alcalinas pa mi corazón cansao*”. Aquesta frase recorda els recursos de Salinas quan el poeta deia: “*lo dejaría todo, todo lo tiraría, los precios, los catálogos, el azul de los océanos en los mapas*”<sup>704</sup> o també a Salvat-Papasseit quan canta a “*l’Aeroplà que em fa girar el cap*”. També cal reconèixer en el *flamenc* d’avui la permanència d’alguns texts més tradicionals com els d’Antonio Chacón<sup>705</sup> o la Niña de los Peines, en una clara mirada dels artistes actuals als seus predecessors, a les seves arrels. Però es tracta d’una mirada a la tradició en el sentit romàntic, i no en el sentit descriptiu. Anteriorment es cantava a la dures condicions de la feina a les mines, al treball del camp o a les oliveres, i moltes lletres eren d’àmbit rural, però ja fa molt de temps que el *flamenc* té molt de fenomen expressiu urbà. Com poden cantar a les oliveres i al camp, o al dur treball de les mines, si aquest no és el seu medi? El seu gest quan canten texts de Chacón és cantar a allò que els és aliè a l’experiència des d’una voluntat de conservació de la tradició i del folklore, fonamentant-se en allò que els seus pares o avis els han explicat i els han ensenyat. Hi ha per tant una motivació ideològica i identitària, més que no pas descriptiva.

Podem observar, per tant, l’existència d’una dualitat. D’una banda hi ha la voluntat d’afirmació d’una nova generació que en el fons està dient: “*nosaltres som diferents i fem un flamenc nou*”. De l’altra hi ha la consciència i l’orgull de pertànyer a una llarga tradició, la

---

<sup>704</sup> Salinas, Pedro. Fragment de *La voz a ti debida*.

<sup>705</sup> El cançoner *flamenc* encara es nodreix de lletres de Chacón com “*Por qué tiro la barrena*” o “*A dar gritos me ponía*”.

qual ahora suposa la garantia d'una riquesa expressiva reconeguda internacionalment. Els exemples més significatius els trobem a les famílies d'artistes *flamencs* amb més tradició i importància. La nissaga de la família *flamenca* “*Habichuela*”, d'ètnia gitana, té alguns components més veterans en actiu com Juan, Pepe o Luis, els quals sempre han estat continuadors de la tradició *flamenca* iniciada pel seu avi, anomenat Ico. Alguns dels seus fills, en canvi, eren els components del grup Ketama, que com ja hem comentat practicaven una fusió entre el *flamenc* i el pop. És significatiu el detall de que aquests joves (José Miguel, Antonio, Juan, i també Pepe Luis i Carlos Carmona) no es fan dir “*Habichuela*”, sinó “*Carmona*”. Carmona és el seu vertader cognom, i consideren que no es poden fer dir “*Habichuela*” com els seus pares, perquè la seva generació ja no és la dels “*Habichuela*”, una generació que, segons ells mateixos expliquen, passava dificultats per poder menjar cada dia. Això ens mostra una consciència de la seva realitat, i ahora una voluntat per diferenciar-se i afirmar-se com una generació nova, però ahora sense renunciar al seu llegat familiar i ètnic. Perquè malgrat que es fan dir “*Carmona*”, estan orgullosos de ser els descendents dels “*Habichuela*”. Sens dubte aquest fet té unes connotacions identitàries força interessants. Segons hem observat amb anterioritat, la identitat exerceix aquest efecte mirall, especialment quan ens referim a figures com la diferència: Segons la circumstància, aquests artistes poden posar més èmfasi en el fet generacional i ètnic, o més èmfasi en el seu llegat familiar. Els dos aspectes són complementaris, però s'accentua més un o l'altre segons la situació.

Un altre cas similar és el de la tradicional família d'artistes *flamencs* anomenada “*Sordera*”. El descendent “*Sorderita*” també va ser un dels fundadors de Ketama l'any 1985. Altres exemples serien el de l'artista “*Manzanita*”, que està emparentat amb Manolo Caracol, però que interpreta una música molt allunyada del *flamenc* tradicional de Caracol. També els artistes fundadors del grup “*La Barberia del Sur*”, anomenats “*El Negri*” i “*Paquete*”, estan respectivament emparentats amb les famílies *flamenques* tradicionals anomenades “*Montoyita*” i “*Porrina*”. Aquests exemples ens mostren que bona part dels descendents de les famílies icones del flamenc tradicional fan *nou flamenc*, i que per tant la qüestió generacional és cabdal. Però els grans moments del *nou flamenc* semblen haver passat, i aquesta generació d'artistes que van tenir un important ressò durant els vuitanta i noranta, avui han deixat de tenir la repercussió mediàtica d'aquells anys. Salvant l'excepció d'El Barrio, en l'actualitat el *metaflamenc* i el *jazz-flamenc* són els estils que juntament amb el *flamenc tradicional* comparteixen bona part dels escenaris del gènere. Les influències del pop i del rock són avui menys destacades, i en canvi les experimentacions amb les

anomenades “músiques del món” són força més habituals. Això implica que si bé molts artistes *flamencs* experimenten incursions en altres estils musicals, també són molts els artistes que no pertanyent a la tradició *flamenca* experimenten incursions musicals en el *flamenc*.

### **1.2.8. Reflexions sobre el procés evolutiu**

Des que l'any 1998 vaig començar a treballar en aquesta investigació, el fenomen social que envolta el *flamenc* ha variat notablement. De fet, això no ens ha de sorprendre després de conèixer l'evolució experimentada pel *flamenc* des dels seus inicis. Però val a dir que aquests canvis i modificacions estètics i musicals han estat relacionats amb canvis en la societat. L'àmbit social que envolta el *flamenc* ha passat dels grups subalterns, fins i tot marginals (aiguaders que acompanyaven les seves feines amb el cant), als grans teatres on els artistes *flamencs* on part del públic és més proper a la cultura d'elit. Alhora hem pogut observar la reacció que aquesta evolució ha tingut en el món *flamenc*, principalment pel que fa als afeccionats, *flamencòlegs* i crítics. Aquests canvis evolutius, ja des dels inicis del *flamenc*, no han estat admesos de bon grat pels sectors més “puristes”. Però recordarem que Demófilo considerava ja a l'any 1881 que el *flamenc* estava degenerant, i que Lorca i Falla deien l'any 1922 que els professionals estaven portant el *flamenc* a la seva fi. L'aparició del *nou flamenc*, del *jazz-flamenc* i del *metaflamenc* ha comportat la mateixa reacció en alguns sectors.

Això succeeix, probablement, perquè en alguns sectors del *flamenc* hi ha una consciència d'allò que el *flamenc* hauria de ser. En alguns casos el *flamenc* s'entén com un patrimoni que cal preservar en la seva “puresa”, i que per tant és concebut com un objecte gairebé “sagrat”. A això cal sumar la qüestió de l'apropiació, dels qui reclamen el *flamenc* com un patrimoni exclusiu: Andalusia, l'ètnia gitana, Espanya... Altres sectors més oberts consideren que el *flamenc* és una herència valuosa, però que alhora ha de ser capaç d'experimentar i dialogar habitualment amb altres músiques. Les discussions sobre aquestes qüestions sovint arriben a una certa enervació, i tenim la sensació de que realment aquest debat arriba a tocar sentiments i elements identitaris. Quan un estil musical significa tant pels sentiments d'algunes persones i per la seva manera d'entendre el món, podem començar a qüestionar-nos si realment és possible generar una identitat a partir d'un gènere musical, o bé si es tracta únicament d'una associació de la música amb allò que les persones creuen que són, o a què pertanyen.

Però podem parlar realment d'identitat de l'expressió musical en una societat de consum on, com hem pogut observar, el mercat i la indústria discogràfica (o el que en queda d'ella) condicionen i mercantilitzen el producte musical ? Podem parlar d'identitat de l'expressió musical en una societat que segueix un ritme vertiginós? No sembla eixelebrat pensar que precisament com més canvis socials hi hagi, i com més incertesa observem al nostre voltant respecte dels nostres fonaments personals, respecte del nostre concepte del que som i respecte del procés constructiu de nosaltres mateixos, més necessitem quelcom que ens aportï una identitat. Perquè en definitiva necessitem la identitat per saber qui som, i en definitiva això està íntimament relacionat amb el procés de narrar-nos/crear-nos a nosaltres mateixos. I per fer possible aquest procés necessitem referències diverses: ètniques, religioses/creences, familiars, econòmiques/de classe, culturals... Les referències culturals més visibles són les expressives, i la música és una d'elles. Aquestes referències són visibles perquè es poden mostrar als altres: La manera de vestir, de parlar, la música que escoltem, el pentinat que portem, els tatuatges i altres símbols corporals... Tot això ens pot aportar llum per comprendre per què molts *flamencòlegs* han mostrat sempre un gran interès pel que fa als orígens del *flamenc*, tractant d'investigar aspectes genètics o ètnics. A les persones ens cal construir o reconstruir allò que creiem que som, o allò que ens agradaria ser. I per això, el dilema del *flamenc* en el segle XXI és la dificultat real per tal d'evolucionar i d'adaptar-se en una societat canviant, sense voler trencar amb una identitat construïda i fonamentada en conceptes romàntics.

## 2.- EL DEBAT IDENTITARI

### 2.1.- Música folklòrica

La recerca del moment en què apareix una estreta relació entre un estil musical i els costums d'un poble, amb clares referències identitàries, ens porta de nou al concepte de folklore i a les seves connotacions d'origen romàntic. Aquest és el moment en què la música passa a significar quelcom més que l'expressió de sentiments individuals, quelcom més que una utilitat pràctica de caràcter ritual i social, i es converteix en símbol. Inicialment serà el símbol d'un poble (l'ànima del poble, segons els romàntics), però amb el pas dels anys i ja en l'època contemporània la música serà capaç de convertir-se en símbol d'altres col·lectius diversos (urbans, rurals, de classe...). Segons Esteva Fabregat “*el folklore empieza a ser el sujeto de una consciencia política de identidad cultural que se define étnicamente y que, además de ser pragmáticamente útil, se define como una versión indígena de las particularidades culturales de las naciones modernas*”<sup>706</sup>. És a dir, el folklore seria un element susceptible de formar part d'un procés de reconeixement a nivell identitari, i fins i tot de construcció identitària. Per això també en períodes de repressió política el folklore acostuma a exercir un paper simbòlic d'element d'afirmació col·lectiva de costums i danses. En podem trobar molts exemples, des de la sardana fins la música rebètica<sup>707</sup>. Aquesta herència romàntica encara es pot observar avui en el *flamenc*. Per exemple, un gitano pot sentir-se identificat amb el *flamenc* perquè ell creu que aquesta és la música pròpia dels gitanos. En aquest cas la motivació seria ètnica. Però es poden donar també altres casos amb motivacions no ètniques, com un noi de barri més o menys “marginal” que pugui sentir-se identificat amb el *flamenc* perquè la majoria de nois del barri escolten *flamenc*, i per tant aquesta és una manera de mostrar als altres la seva identitat de barri<sup>708</sup>. Però el més significatiu és que en els dos exemples les motivacions van més enllà de les qüestions musicals. Novament observem que allò important per la fonamentació identitària és el missatge i la ideologia que aporta la música. Per tot això, sovint succeeix que quan la identitat està en perill, el folklore entès d'aquesta manera, és un recurs simbòlic per mostrar-se als “altres”, en una clara referència a la diferència. Aparentment, a jutjar pels vestits de les *bailaoras* i per la posada en escena tradicional, és probable que considerem al *flamenc*

---

<sup>706</sup> Esteva Fabregat, Claudi. *El folklore en el contexto de la Antropología cultural*. Pàg. 136.

<sup>707</sup> Aquesta qüestió ha estat interessantment estudiada per Esteva Fabregat (Esteva Fabregat, Claudi. *Antropología, folklore e identidad cultural*. Pàg. 140).

<sup>708</sup> Un exemple d'això seria la moda del “quinquisme” tant relacionada amb la rumba i el *flamenc* durant la dècada de 1980.



tradicional dins l'àmbit d'allò folklòric. Però al llarg del treball haurem d'analitzar alguns canvis que ens fan qüestionar si en l'actualitat el *flamenc* segueix essent folklore o no. Per això analitzarem el possible encaix del *flamenc* amb els elements característics del folklore que abans hem comentat.

En els anteriors apartats hem fet algunes consideracions sobre el concepte de folklore, però si ens endinsem més en la qüestió cal destacar alguns elements característics del folklore com a terme que designa una realitat d'identitat:

- Oralitat *versus* escriptura: És a dir, transmissió directa versus transmissió mediada.
- Món rural versus món urbà: Durant els segles XIX i XX l'emigració del camp cap a la ciutat ha estat una constant que ha acabat per impregnar la majoria de societats amb una visió urbana de la realitat.
- La influència del Romanticisme: L'actitud romàntica de no dissoldre el *jo* i el *nosaltres* en una gran uniformitat. La visió romàntica de la relació passat – present.

Per què l'oralitat es considera com una de les característiques del folklore, i què la diferencia de la transmissió mitjançant l'escriptura? (seguint els plantejaments d'Esteve Fabregat, la característica de l'oralitat cal entendre-la aquí en un sentit més ampli, com a transmissió de pautes que també inclouen formes de comportament i d'expressió, com per exemple el cos). Diversos investigadors<sup>709</sup> s'han adonat de la importància de l'escriptura i de la oralitat com a factors determinants en els processos de cognició, de comunicació social i de pràctiques artístiques de diverses cultures. Concretament Marshall McLuhan<sup>710</sup> ha proposat un model de desenvolupament de la cultura humana des del punt de vista de la tecnologia de les comunicacions, basant-se en l'oposició entre oralitat i escriptura. Aquest model consta de quatre fases que es corresponen amb quatre processos comunicatius: Edat oral (oralitat), edat mecànica (escriptura manual), edat tipogràfica (tipografia) i edat elèctrica (oralitat mediatitzada). Segons el procés comunicatiu els individus podrien tenir una concepció particular de la cognició i de l'art. Podríem avaluar les conseqüències que aquestes fases i aquests processos comunicatius tenen en la societat i en la cultura, i potser tindríem la impressió de que la oralitat és la fase més primitiva. Tanmateix, no podem menysprear-la, ja

<sup>709</sup> A.Lord, M. McLuhan i R. Finnegan entre d'altres.

<sup>710</sup> McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto, 1962.

que la història oral, present en la memòria de l'individu i de la col·lectivitat, tracta de les experiències culturals viscudes. També és memòria del que queda del passat en l'experiència dels grups o del que els grups fan del passat. La història oral, doncs, també forma part del que Halbwachs<sup>711</sup> anomena memòria col·lectiva. Fonamentada en la memòria dels individus, i tot i estar sotmesa a les distorsions de l'oblit i als canvis de perspectives generacionals, la història oral és una de les fonts principals del coneixement col·lectiu. La història oral, des de la perspectiva d'autors com Nora<sup>712</sup>, seria allò que queda del passat en l'experiència dels grups, o el que els grups fan del passat. Aquesta explicació de Nora emmarcaria la qüestió de l'oralitat amb explicacions relacionades amb la narrativitat, doncs la oralitat seria quelcom que abunda en testimonis sobre experiències culturals immediates i viscudes i que calen ser explicades.

L'oralitat és un element molt present en el *flamenc*, principalment en el procés d'aprenentatge. Ara bé, des del moment en què apareix la *flamencologia* i els *flamencòlegs*, els quals comencen a escriure i a crear una història del *flamenc*, i des del moment en què apareixen mètodes escrits i escoles especialitzades en *flamenc*, podem seguir parlant d'oralitat en el *flamenc*? Tradicionalment el *flamenc* es transmetia oralment en l'àmbit familiar i veïnal. Avui es disposen d'altres recursos (enregistraments, mètodes d'estudi, escoles de *flamenc*, etc.), però també observem que molts dels intèrprets *flamencs* de primera línia pertanyen a la quarta o cinquena generació de famílies d'artistes *flamencs*. Més enllà de l'àmbit familiar, alguns intèrprets també l'han après amb amics o veïns. I no és que no existeixin mètodes escrits per aprendre el *flamenc*, però no acaben de ser efectius, principalment perquè no satisfan suficientment les exigències expressives necessàries que el *flamenc* requereix. Resulta especialment complex trobar un mètode d'escriptura musical i textual que es mostri efectiu en alguns recursos *flamencs*, com per exemple, el “*jaleo*” i el “*ayeo*” que utilitza el *cantaor*, o els ventalls de mà dreta que realitza el guitarrista en la majoria de les seves execucions. El guitarrista clàssic Carles Trepà, durant l'entrevista que li varem realitzar el 19 de febrer de l'any 2000, ens va explicar que així com la música clàssica té un mètode d'aprenentatge teòric, els *flamencs* aprenen fent servir la memòria muscular i tàctil. Per exemple, les mans d'un guitarrista, a base de repeticions, fan moviments tant ràpids que la ment en estat conscient no podria ordenar. I després d'aquest procés, segons

---

<sup>711</sup> Halbwachs. *La memoria colectiva*. Pàg. 36, 71.

<sup>712</sup> Nora, Pierre *Présent*, a J. Le Goff, *La Nouvelle Histoire*. Retz, Paris, 1978. Pàg. 467, 472.

Barbacci<sup>713</sup>, és quan actua la memòria anomenada emotiva, la qual depèn de les facultats temperamentals i musicals de l'executant, tot portant la mateixa variació a diverses interpretacions i erosions. Aquestes interpretacions i erosions, i en definitiva aquesta espontaneïtat, explicaria que el *flamenc* sempre hagi estat una mica “rebel” als mètodes clàssics de la música escrita. En realitat, el més important pels *flamencs* és l'aprenentatge de la mètrica, que ells anomenen compàs. Un guitarrista que no tingui compàs, per molt bon intèrpret que sigui, mai tindrà per a ells un valor a considerar. És a dir, aprenen l'un de l'altre, practicant, parlant, comentant les sensacions, repetint els mateixos moviments i les mateixes precisions milers de vegades. Per tant, avui no podem dir que el *flamenc* es transmeti només oralment, però podem afirmar que l'oralitat segueix sent un procés necessari en la majoria dels casos.

El segon element que hem citat és el pas del món rural al món urbà. Dit d'una altra forma, el folklore identitari està relacionat amb el pas del món rural al món urbà, i per tant amb una nova configuració de la població. És precisament durant el segle XIX quan s'observa un important creixement demogràfic a les ciutats, fet que continuarà durant el segle XX. Compartir l'hàbitat diàriament amb un gran nombre d'individus en una situació similar a la pròpia pot generar precisament un desig de diferenciació, d'accentuació de les diferències. La metròpolis, la ciutat industrial que rep importants masses migratòries amb diferències culturals i sovint ètniques, és alhora diversitat i universalitat. En aquest sentit, si imaginem un individu que arriba a una ciutat procedent d'un poble llunyà en la distància i en paràmetres culturals, és probable que experimenti un sentiment de petitesa davant d'una cultura o d'unes cultures que el desborden. De manera conscient o inconscient, és probable que el subjecte vulgui transmetre el seu bagatge cultural als seus fills, i que intenti “conservar” i preservar els seus trets diferencials amb finalitats identitàries. Reunir-se amb altres individus que comparteixin aquelles afinitats culturals, tant si es tracta de familiars com d'altres emigrants amb orígens similars, cantar i ballar danses i cançons de la seva terra natal, transmetre relats de caràcter mític als més petits, explicar particularismes i anècdotes, però també valors que formen part del bagatge cultural dels seus orígens, són actes senzills i fàcils de realitzar. El fet de cantar i ballar cançons d'una vida rural que ja no practiquen, tot impregnant-los de misticisme, simbolisme i records, els fa sentir nostàlgics però identificats amb les seves “arrels”. Acompanyats sovint de les seves tradicions gastronòmiques

---

<sup>713</sup> Barbacci, Rodolfo. *Educación de la memoria musical*. Ed. Ricordi. Buenos Aires, 1965. Pàg. 57-65.

originàries, aquests actes suposen quelcom més que cantar, ballar, menjar i beure. Són en definitiva actes amb caràcter ritual, ja que el folklore i la gastronomia evoquen un territori i una cultura concretes, i en definitiva formen part d'un joc que com diria Pierre Mayol<sup>714</sup> són el mòbil i el motiu, el ritme i la marca visible en una xarxa de signes coneguts per a tothom. Aquests signes aporten també en el *flamenc* un significat i un missatge amb clau identitària, sovint reforçada per la transmissió oral de mites i llegendes, els quals exerceixen una funció pedagògica en els més joves del col·lectiu. El folklore seria en aquest cas un element que apareix relacionat amb la consciència col·lectiva, i que seria susceptible de formar part del sistema simbòlic d'aquells individus. Trobaríem per tant connexions amb l'explicació de l'homologia estructural de Blacking, però també amb l'explicació de la interpel·lació, ja que estaríem parlant de formes de gaudir desitjades. La transmissió d'aquestes danses, d'aquesta gastronomia, d'aquesta manera de vestir i de comportar-se, aniria adquirint un significat simbòlic que representa la pertinença a una cultura. Alhora, aquest procés suposaria també la transterritorialització i/o desterritorialització de balls i de músiques. A Catalunya, per exemple, molts camperols originaris d'Andalusia van emigrar a la ciutat i van portar amb ells els seus cants. Avui encara es celebra anyalment la Feria de Abril, de tal manera que el folklore andalús continua present a Catalunya tant pels emigrants com pels descendents d'aquells emigrants. Sintetitzant, podem afirmar que el *flamenc* ha experimentat aquest pas del món rural al món urbà.

La tercera característica que hem citat és la influència del Romanticisme. En el folklore podem observar una doble funció: D'una banda aquest recupera els orígens davant l'amenaça de pèrdua, i de l'altra incorpora la múltiple identitat per la síntesi cultural. Resulta difícil entendre aquesta doble funció del folklore sense pensar en la influència del Romanticisme. Els col·lectius d'emigrants que viuen en ambients urbans, per exemple, es poden sentir motivats a participar del seu folklore davant l'amenaça conscient o inconscient de pèrdua de la seva cultura, i també davant la possible dissolució de la seva ètnia davant la multiplicitat d'ètnies amb les quals conviuen. Quin és el motiu d'aquesta "por" a una possible dissolució de l'ètnia, i per què aquesta sensació es canalitza mitjançant el folklore? Per què tenim la necessitat d'expressar aquestes diferències? La següent reflexió de Comas ens aporta algunes claus al respecte: "*la cultura popular (.) apareix també com una resposta alternativa a l'homogeneïtzació i a la colonització cultural, com un mitjà de reafirmació*

---

<sup>714</sup> Al capítol titulat *Le pain et le vin* Pierre Mayol (*L'invention du quotidien* 2) ens parla d'aquest joc al que aquí fem referència.

*d'una identitat pròpia, específica, alternativa (.) La cultura popular és l'expressió d'ésser, d'existir, d'ocupar un lloc a la societat. És un espai d'identitat, d'afirmació, de reivindicació de l'existència. I això la diferencia de la cultura de les elits, que no necessita marcar el fet d'existir, sinó la distinció, el no confondre's amb el conjunt (.) La cultura popular esdevé justament un factor de distintivitat en un món globalitzat”<sup>715</sup>. En l'exemple dels emigrants que viuen en àmbits urbans, el folklore és un bon mitjà per expressar aquestes idees perquè es pot mostrar als altres i és fàcil de transportar. No estem parlant d'un edifici emblemàtic que cal desmuntar i tornar a construir, sinó d'alguns records que poden ser fàcilment representats amb alguns vestits i uns quants instruments musicals.*

La influència de les idees romàntiques en el folklore són evidents. El propi terme folklore<sup>716</sup> està inspirat en les idees de Herder de que les classes camperoles són les dipositàries del “geni popular”. Inicialment, el folklorisme era entès com a fonament d'un nacionalisme perdut o oblidat que calia recuperar, front un universalisme creixent. Suposava, per tant, la reafirmació de la singularitat front a una societat que semblava esvair la diversitat i la particularitat de cada cultura. El Romanticisme apareix com una manera de sentir i concebre la naturalesa, la vida i l'home mateix. Però la recerca d'allò sublim, de la immensitat, i la importància dedicada als sentiments enfront de la raó també van ser ideals romàntics. Ideals ja iniciats amb Rousseau com el culte a l'individu i a la llibertat de l'esperit humà prefiguraran l'esperit del Romanticisme. En bona mesura tot això va ajudar a que el romàntic es sentís motivat a diferenciar-se, a accentuar la figura de la diferència. El Romanticisme va inventar teories i convencions composicionals per representar la relació entre universalisme i alteritat. Conceptes importants per la canalització de l'alteritat, com ara la nostàlgia romàntica i la racionalitat científica, demanaven un esforç a l'individu per obrir-se precisament cap a aquesta alteritat. No obstant, el context del colonialisme li ho va impedir. L'imperialisme europeu va donar lloc a descripcions etnològiques i sovint etnocèntriques d'altres pobles, sobre els seus costums, l'organització social, les creences, etc. Sovint, això es feia des del punt de vista d'evolucionisme social, la qual cosa impedia una interpretació més àmplia de l'alteritat. A més, el món urbà era progressivament i cada vegada més important. Els ideals romàntics són doncs els fonaments de la concepció del folklore, i

---

<sup>715</sup> Comas. *Tradicioniari X*, PÀGS. 172 i 179.

<sup>716</sup> Terme introduït el 1846 per l'arqueòleg britànic William Thoms, amb la intenció de denominar el que llavors s'entenia per “antiguitats populars”.

cal tenir present que aquest ideals van ser decisius en el *flamenc*, doncs com ja hem comentat en apartats anteriors aquest apareix i es configura en el marc del Romanticisme.

Amb totes aquestes consideracions cal destacar un element de fons que es manté present. El temps, o millor dit la relació present / passat, juga un paper fonamental en el folklore. Segons Esteva Fabregat<sup>717</sup>, el folklore és una mediació entre dues identitats històriques, el present i el passat, i alhora una projecció que posa en evidència el caràcter dels desigs i de les ansietats en termes del seu relatiu grau de dependència respecte de l'estructura sociocultural en la seva específica referència amb fites de finalitat. En aquest sentit, la cultura popular no seria altra cosa que una forma cultural encara situada en el passat, però reproduïda funcionalment en el present per alguns grups que la utilitzen per diferents motius: Tradició, identitat, nacionalisme... En definitiva, es tracta també d'una forma artística de ser del *jo* i del *nosaltres* en una població moderna. Per tant, també el futur ens interessa en la mesura que el nostre paper de transmissors de folklore significa la permanència de la nostra identitat.

## **2.2. El flamenc i la cultura popular**

Si recordem la classificació de Pelinsky sobre les músiques que ell considera com les més habituals del mercat actual (músiques tradicionals o ètniques, músiques populars de difusió massiva i les músiques de fusió), i com ja hem comentat amb anterioritat, en el *flamenc* podríem trobar elements que es poden relacionar amb tots tres tipus de músiques: D'entre les diferents vessants del *flamenc* trobem la més tradicional (arrelada en el cançoner), la més popular (la qual es difon i es consumeix en massa) i la de fusió (el *flamenc* més transnacional i transètnic, fragmentat i múltiple...). Però en qualsevol d'aquestes vessants, i malgrat els canvis experimentats en els darrers anys, podem considerar que quan ens referim al *flamenc* en general ens ubiquem en el camp de la cultura popular. Per aquest motiu, passem ara a investigar el material *flamenc* que hem recopilat, seguint els criteris que hem esmentat a la metodologia del present treball:

La pertinença o no a la tradició transmesa d'una manera anònima.

La possibilitat de delimitar-lo espacialment.

La possibilitat d'integrar-lo ètnicament.

La possessió d'una estructura formal, amb elements constituents relacionats en forma d'un sistema.

---

<sup>717</sup> Esteva Fabregar, Claudi. *El Folklore en el contexto de la antropología cultural*. Pàg. 141.

La possibilitat de distingir certes relacions històriques i funcionals.

### **2.3. La pertinença o no a la tradició transmesa d'una manera anònima**

Quan els coneixements són transmesos oralment, és habitual que amb el pas del temps s'acabi per oblidar l'autoria original. Els efectes naturals de la transterritorialització i de la desterritorialització també contribueixen a fer oblidar tant l'autoria com l'indret originari. Un exemple d'això seria el poble gitano, que amb els segles va arribar a oblidar completament el seu origen. Si parlem d'un estil musical, i més concretament del *flamenc*, avui els *flamencòlegs* esmenten orígens geogràfics<sup>718</sup> o fins i tot la identitat de possibles creadors d'alguns pals *flamenc*<sup>719</sup>. Però els pals als quals fan referència són estils derivats dels pals originaris. En canvi, quan parlem de pals fonamentals del *flamenc* com la *soleá*, la *siguiriya*, el *polo* o la *caña*, i malgrat que es coneix el nom d'alguns cantadors molt antics com *El Planeta* o *El Fillo*<sup>720</sup>, no hi ha cap evidència de l'indret exacte del seu naixement ni de la identitat dels creadors d'aquests pals originaris. És per això que els *flamencòlegs* segueixin investigant i especulant sobre els diferents elements que podrien haver estat presents en el moment del naixement del *flamenc*

Efectivament, l'oralitat com a medi habitual en la transmissió del *flamenc* tradicional ha facilitat que bona part d'aquests coneixements ens arribin sense conèixer la identitat dels seus creadors. La transterritorialització i en general el pas del món rural al món urbà facilità la dispersió d'aquests coneixements, i per tant succeeix que els pals més antics ens han arribat des de l'anonimat. Tanmateix, la tasca inicial dels folkloristes i posteriorment la dels *flamencòlegs*, sumada a l'aparició dels enregistraments sonors, ens ha permès conèixer l'autoria d'algunes aportacions més recents. Ara bé, aquest desconeixement dels creadors de les formes més antigues, sumat a la influència dels ideals romàntics, ha facilitat la difusió d'una concepció del *flamenc* entès com a herència singular d'una música arcaica amb

<sup>718</sup> Com succeeix amb la farruca, el garrotín, els pals de “ida y vuelta”, etc. En l'apartat 2.6. aprofundim sobre aquesta qüestió.

<sup>719</sup> Com per exemple la petenera. En l'apartat 2.6. aprofundim sobre aquesta qüestió.

<sup>720</sup> Estébanez Calderón a *Escenas Andaluzas* ja ens parlen de l'existència d'aquests cantants, i en referència al cant d'El Planeta descriu el següent: “*principiaba un romance o corrida, después de un prelude de la vihuela y dos bandolines, que formaban lo principal de la orquesta, y comenzó aquellos trinos penetrantes de la prima, sostenidos con aquellos melancólicos dejos del bordón, compaseando todo por una manera grave y solemne, y de vez en cuando, como para llevar mejor la medida, dando el inteligente tocador unos blandos golpes en el traste del instrumento, particularidad que aumenta la atención tristísima del auditorio. Comenzó el cantador por un prolongado suspiro, y después de una brevísima pausa, dijo el siguiente lindísimo romance del Conde del Sol, que, por su sencillez y sabor a lo antiguo, bien demuestra el tiempo a que debe el ser*” (Calderón, Estébanez. *Escenas Andaluzas*. Pàg. 253, 254).

suposades arrels orientals, inspirades generalment en el moment històric de l'Al-Andalus. Partint d'aquest punt de vista, habitual en bona part de la bibliografia *flamenca*, el *flamenc* tradicional i en especial el *cante jondo* sovint han estat considerats com un llegat ancestral i mític, emmarcat en la concepció d'un Al-Andalus idealitzat. El *flamenc* pertany doncs a una tradició transmesa de manera anònima; però val a dir que en l'actualitat, en plena era dels mass media, hom coneix la identitat dels principals artistes i autors *flamencs*.

#### **2.4. La possibilitat de delimitació espacial**

Fora de la península ibèrica, hom acostuma a relacionar el *flamenc* amb Espanya. Malgrat que el *flamenc* ja era conegut per a alguns al segle XIX gràcies a les Exposicions Universals i a les cròniques d'alguns viatgers, és a partir de la dictadura franquista i de l'esclat del turisme que el *flamenc* es dona a conèixer a l'exterior, però sempre amb l'embolcall propagandístic portat a terme per les autoritats del moment. El *flamenc*, com la tauromàquia, van esdevenir símbols dels costums d'Espanya.

Però en l'àmbit de l'Estat Espanyol hom acostuma a relacionar el *flamenc* amb Andalusia. Tanmateix, trobem *flamenc* tradicionalment en altres zones com Extremadura, Múrcia, Catalunya, Madrid, València, i fins i tot fora de l'Estat, com per exemple a La Camarga francesa. Un dels millors guitarristes *flamencs* de tots els temps, Sabicas, era nascut a Pamplona. Carmen Amaya, una de les millors *bailaoras flamenques*, era nascuda a Barcelona. Manitas de Plata és un virtuós guitarrista *flamenc* nascut a Sète (prop de Montpeller)... Aquests exemples són una petita mostra de la varietat geogràfica del *flamenc* tradicional, una varietat que en els darrers anys s'ha expandit i ha anat en augment. Però val a dir que alguns pals estan més vinculats a unes zones que a d'altres. La *rumba* està vinculada a Catalunya, el *galop* a La Camarga, i altres pals com la *granaina*, la *malagueña* o les *sevillanas* indiquen els indrets amb què estan més relacionats.

Enmig de tota aquesta varietat temporal i geogràfica, les investigacions dels musicòlegs i d'alguns *flamencòlegs* sobre els orígens musicals del *flamenc* ens porten a unes arrels comunes amb cants i balls tradicionals com la *jota* o les *nadales*, entre altres. La tesi identitària d'alguns flamencòlegs manté que l'escala dòrica grega i altres elements musicals hebreus, bizantins, àrabs, africans i andalusos s'uneixen a la personal capacitat interpretativa i rítmica dels gitanos. Però més enllà dels seus suposats orígens, avui el *flamenc* conviu en una societat complexa i global juntament amb altres gèneres musicals, amb la conseqüent



transterritorialització facilitada avui pels *mass media*. Per tant, ja d'entrada podem fer-nos una idea de la dificultat per delimitar espacialment el *flamenc*.

Tanmateix, diversos *flamencòlegs* han argumentat l'existència d'unes zones geogràfiques gitano-andaluses que caracteritzarien unes maneres de fer *flamenc*; el compendi entre Ronda-Cadis-Sevilla, el de Còrdova-Linares-Ronda, el malagueny i el granadí<sup>721</sup>. Sembla tractar-se d'una teoria reduccionista, ja que aquesta classificació no explica l'existència de danses i cants *flamencs* en èpoques molt similars a altres zones properes com Extremadura, Múrcia i Castella. A més, el *flamenc* també ha anat elaborant cants i danses procedents d'altres indrets peninsulars. El pal *flamenc* anomenat *farruca*, per exemple, és considerat avui com una adaptació de cants gallecs. Alhora, altres indrets com Catalunya són també importants pel *flamenc*, doncs ja al segle XIX es té notícia de l'existència d'artistes *flamencs* importants, influïts pel castellanenc Miquel Borrull. En l'actualitat el *flamenc* a Catalunya és molt extens i variat, amb artistes de primera línia com Miguel Poveda<sup>722</sup>, Duquende<sup>723</sup>, Ginesa Ortega<sup>724</sup>, Mayte Martín<sup>725</sup>, Joan Manel Cañizares<sup>726</sup>, o Chicuelo<sup>727</sup>. I es que, d'igual manera com succeeix amb altres gèneres musicals, la transterritorialització ha estat una constant en el *flamenc* des dels seus inicis. Els cants “*de ida y vuelta*” són pals *flamencs* fruit de cants tradicionals que van arribar a Amèrica procedents de la Península, i que posteriorment van tornar. Es tracta de pals *flamencs* com la Guajira, la Colombiana, la Rumba... Tot plegat reinterpretat i fusionat amb melodies africanes, americanes, europees, etc. En aquest cas observem a més de la transterritorialització, la reterritorialització.

Però com dèiem amb anterioritat, durant molts anys el *flamenc* ha estat projectat des d'Espanya com un element folklòric i alhora simbòlic dels costums espanyols. La primera gran projecció internacional de què es té notícia fou l'Exposició Universal de Paris de 1888, la qual va reunir a molts artistes *flamencs* tot donant-lo a conèixer a molts països europeus. Però és durant el franquisme quan el *flamenc* va ser projectat i publicitat a l'exterior no

<sup>721</sup> Ricardo Molina y Antonio Mairena. *Mundo y formas del cante flamenco*. Pàg. 25, 42.

<sup>722</sup> Poveda, Miguel. Nascut a Badalona el 1973. Cantant *flamenc* guanyador del premi del Festival de Cante de las Minas de La Unión.

<sup>723</sup> Joan Cortés “Duquende”. Nascut a Sabadell el 1965. Va ser descobert per Camarón quan només tenia nou anys i avui és un dels cantants més valorats.

<sup>724</sup> Cantant *flamenca* nascuda a Toul (França) el 1967. Va arribar a Barcelona durant la seva infància.

<sup>725</sup> Maria Teresa Martín Cadiermo, cantant *flamenca* nascuda a Barcelona el 1965.

<sup>726</sup> Guitarrista *flamenc* nascut a Sabadell el 1966. L'any 1982 va ser guardonat amb el “Premi Nacional de guitarra” de Xerès de la Frontera. Ha col·laborat amb músics de talla mundial com Peter Gabriel, Camarón, Paco de Lucía, Al Di Meola, etc.

<sup>727</sup> Juan Gómez “Chicuelo”, guitarrista *flamenc* nascut a Barcelona el 1968.

únicament com un reclam turístic, sinó com un símbol dels costums espanyols, relacionat amb la identitat nacional d'un estat. Així doncs, depenent del context, el *flamenc* va anar adquirint unes connotacions identitàries més espanyoles d'una banda, i més andaluses d'una altra. Però si observem aquesta projecció del *flamenc* amb més profunditat, ens trobem amb que la realitat no acaba d'ajustar-se amb aquest tòpic publicitari. Si bé és cert que molts artistes *flamencs* d'aquells anys eren andalusos, les projeccions internacionals més importants del *flamenc* durant el franquisme van venir de la mà del guitarrista pamplonès Sabicas i de la *bailaora* barcelonina Carmen Amaya.

Aquestes “contradiccions” han anat en augment a les darreres dècades. Citarem alguns exemples: En l'actualitat el Japó és el país on s'editen més revistes dedicades exclusivament al *flamenc*, per bé que escrites en japonès. Els afeccionats japonesos poden comprar vestits de ball, guitarres, calaixos, castanyoles, i assistir a classes de *flamenc* amb artistes espanyols o japonesos a les nombroses escoles que existeixen a tot el país. Als Estats Units també existeixen nombrosos afeccionats i intèrprets, al igual que a França, o Anglaterra. No deixa de ser significatiu el fet de que en l'actualitat els contractes *flamencs* més remunerats es signin a Tokio o a Nova York.

Tenint present aquestes consideracions, podem delimitar avui una ubicació pel *flamenc*? En la nostra opinió, això resulta especialment difícil. Sembla clar que els orígens del *flamenc* es troben a la península ibèrica, en una clara interacció de l'ètnia gitana amb el sud peninsular, però ja fa dècades que no és possible delimitar-lo geogràficament. Els processos de desterritorialització, transterritorialització, i reterritorialització són constants. Sempre hi ha qui pretén argumentar que el *flamenc* que es fa al Japó o als Estats Units no és realment *flamenc*, però si ens atenim a criteris musicològics aquest argument no té gaire força. En l'actualitat, no creiem que existeixin arguments prou sòlids com per ubicar el *flamenc* exclusivament a Andalusia, o exclusivament al sud de la Península Ibèrica, o en qualsevol altre indret. Potser per aquests motius, i també influïts per un sentiment d'apropiació amb arrels romàntiques<sup>728</sup>, alguns *flamencòlegs* han mostrat un especial interès per investigar els orígens del *flamenc*. Davant la impossibilitat per delimitar espacialment el *flamenc* en l'actualitat, i motivats per l'aurèola de misteri que envolta el *flamenc*, molts *flamencòlegs* han destinat els seus esforços a cercar els orígens *flamencs* en elements

---

<sup>728</sup> Apropiació entesa com una “manera en què els individus assumeixen, accepten i integren en el seu comportament unes pautes determinades” (Mascaró, *Tradicioniari X*, Pàg. 196.)

autòctons andalusos o en elements forans, però reelaborats a Andalusia. Val a dir que és a Andalusia on el *flamenc* es viu amb més força i on trobem amb més claredat el sentiment d'apropiació, però sovint els arguments d'alguns *flamencòlegs* no són gaire convincents. Alguns autors han cercat elements molt més allunyats temporal i espacialment del que altres *flamencòlegs* més rigorosos<sup>729</sup> consideren com el moment del naixement del *flamenc*<sup>730</sup> i el seu context històric. En un intent per ubicar els orígens *flamencs* en una mateixa zona geogràfica al sud de la península ibèrica, i de certificar-ho amb elements històrics que daten de mil·lennis d'antiguitat, diversos autors<sup>731</sup> s'han fixat en un mateix indret i moment històric anomenat Tartessos, traçant a partir d'aquí una tradició que continua amb Gadir i les cròniques fenícies, gregues i romanes sobre les *puellae gaditanae*<sup>732</sup> de la dita ciutat.

Fonamentats en algunes coincidències geogràfiques amb Andalusia, la referència a Tartessos<sup>733</sup> per part d'alguns *flamencòlegs* han estat freqüents en la bibliografia *flamenca*. Té sentit establir relacions entre Tartessos i el *flamenc*, o es tracta d'un anacronisme? Es tracta d'una qüestió interessant perquè ens aporta informació sobre la visió que alguns *flamencòlegs* tenen del *flamenc*. És per això que creiem necessari aprofundir breument sobre Tartessos. Val a dir que es tracta d'un element històric que compleix amb algunes de les

<sup>729</sup> Per exemple Àngel Álvarez Caballero a *El Cante Flamenco*, o Manuel Ríos Ruiz a *El Gran Libro del Flamenco*.

<sup>730</sup> Finals del XVIII i principis del XIX.

<sup>731</sup> Entre ells Hipólito Rossy, *Teoría del Cante Jondo*. Pàg. 26, 27.

<sup>732</sup> Joves noies ballarines de Gadir que en època romana eren contractades per animar les festes romanes. A les acaballes del segle I aC. adquiriren una gran popularitat.

<sup>733</sup> En els seus inicis es tractava probablement d'una ciutat o potser d'un riu que va acabar per donar nom també a una extensa àrea geogràfica del sud peninsular. Tartessos o més concretament Tarschisch era el nom amb el que els fenicis procedents de Tir van anomenar una rica i pròspera ciutat situada cap a la desembocadura del Guadalquivir, tot i que encara avui no es coneix l'indret exacte de la seva ubicació. Sembla que els fenicis van arribar a la zona al voltant de l'any 1100 aC per motius purament comercials, tal com feien a d'altres indrets de la Mediterrània. La riquesa de Tarschisch en metalls era realment prodigiosa segons les fonts antigues. Entre aquests metalls destacava l'estany, molt apreciat quan els fenicis monopolitzen el seu comerç al voltant de l'any 1000 aC. Però per les restes arqueològiques i per les cites que ens han arribat sabem que Tarschisch també era una gran productora d'or, plom, ferro i plata. La plata va anar adquirint cada vegada més importància en el mercat mundial, especialment des de la desaparició de l'Imperi Hitita, fins arribar a equiparar-se al preu de l'or. Segons l'arqueòleg Maluquer de Motes (Maluquer de Motes, Joan. *Tartessos*. Pàg. 61), el qual va participar en les excavacions d'alguns dels jaciments tartessics més importants, els fenicis varen comerciar amb tanta quantitat de plata que van arribar a saturar el mercat. Sembla que aquesta abundància de plata podria procedir del comerç fenici amb occident. La Bíblia també fa referència a aquesta saturació del mercat quan diu que en temps de Salomó (Cap el 970 aC.). La plata va arribar a ser tant abundant que no es tenia en estima. Sembla ser que els hebreus varen ser els principals clients de Tir. La Bíblia esmenta la ciutat de Tharsis en repetides ocasions (Isaïes 2, 12; Isaïes, 23, 1-4; Llibre primer dels Reis, 22, 49; Salms, 72, 10; Llibre dels Reis, 10, 22; Isaïes, 2, 16; Jonàs, 1,3; Ezequiel, 27,12; Jeremies, 10, 9; i altres.). La forma Tharsis o Tarsis està abonada per traductors de l'Antic Testament, que tradueixen Tarschisch del mot en grec i l'haurien confós amb Tarsos, a Cilícia. Però segons Schulten (*Tartessos*, Pàg. 54) i altres autors quan la Bíblia cita Tarschisch, Tharsis o Tarsis es refereix a la ciutat de Tartessos. En el context bíblic aquesta ciutat simbolitza el país occidental del qual procedien la major part de riqueses, particularment or, plata, estany, plom i ferro. Tot això ens pot donar una idea de la importància de Tarschisch en l'Antiguitat com a font de riquesa.

expectatives romàntiques: misteri, autenticitat, singularitat.... Això ha donat joc a les especulacions d'alguns *flamencòlegs* com Rossy, el qual ha trobat diversos elements culturals tartessis (més o menys influïts per l'època romana i també per altres de posteriors) que segons l'autor podrien haver romàs en la cultura andalusa i haver-se mantingut en l'expressió cultural que avui coneixem com a *flamenc*. No deixa de ser significatiu que la suposada relació entre el *flamenc* i Tartessos sigui una qüestió relativament recent, ja que va aparèixer quan es van donar a conèixer les primeres investigacions d'algunes excavacions arqueològiques com la d'El Carambolo, les quals van cridar l'atenció d'alguns *flamencòlegs* perquè suposaven la possibilitat de l'existència d'una cultura autòctona "andalusa" de caràcter mil·lenari. Es tracta, per tant, de la possibilitat d'identificar el *flamenc* amb una tradició que fins fa poques dècades no pertanyia a l'imaginari col·lectiu tradicional del *flamenc*. El públic assistent als cafès cantants *flamencs* del segle XIX, per exemple, desconeixia l'existència de Tartessos, i en canvi avui una part significativa d'artistes i afeccionats *flamencs* han sentit a parlar de Tartessos. És un fet que en alguns ambients *flamencs* la misteriosa cultura tartèssia es perfila com un marc cultural temptador per argumentar una cultura mil·lenària autòctonament andalusa, així com per establir les possibles relacions entre un passat mil·lenari i una Andalusia postromàntica<sup>734</sup>. I aquesta és

<sup>734</sup> Alguns dels possibles trets culturals de Tartessos segons les cròniques serien els següents: Hospitalitat cap els estrangers (a la qual fa referència Estrabó), respecte a la gent gran (costum que posteriorment hauria continuat en època de Gades (Filostratos, *Vita Apollonii*, 5, 4), una escriptura pròpia... Si ens basem en les conclusions dels arqueòlegs, en elements de l'organització social com la jerarquia, el paper de l'aristocràcia i en general l'organització econòmica i social, observem que aquests són alguns dels aspectes més marcats a la regió. No es tracta de quelcom sorprenent, ja que de fet l'organització econòmica i social tartèssia recorda el sistema social i econòmic d'altres cultures antigues mediterrànies, com per exemple la cultura minoica de Creta. És possible que a Andalusia alguns d'aquests trets estructurals i socials hagin tingut continuïtat amb més o menys força en èpoques posteriors, si tenim present que el latifundisme i el paper dels terratinents ha estat molt important al sud peninsular. Els habitants de Tartessos eren probablement un poble de caràcter pacífic, marcat per la gran riquesa mineral i agrícola de les seves terres, el qual esdevingué una potència econòmica del moment, anhelada i explotada per fenicis, grecs i romans. Aquest fet també és ressaltat per Shulten com una de les principals característiques de tartèssis i turdetans: "*Els Tartessis van ser vençuts pels Tiris i Gaditans. Els Turdetans es van deixar dominar pels Tirssens i Romans, prenent mercenaris Celtibers per tal de defensar-se. Livi (34,17) diu d'ells: omnium Hispanorum marime imbelles habentur Turdetani. César tracta als habitants de la Bètica de rebels i covards. Veiem, en efecte, com els Turdetans continuament passen de Cartago a Roma i de Roma a Cartago. És també característic que Escipió va conquerir Andalusia sense que els habitants oposessin gran resistència. Astapa, que va sucumbir en heroica lluita, es una gloriosa excepció, com Sagunt, mentre que per norma general, la costa oriental va ser igualment ocupada fàcilment per Roma. Si es comparen els altres Ibers, el contrast és gran. Són famosos pels seus fets heroics les tribus de la muntanya, els Celtibers i els habitants de les muntanyes septentrionals, els Callaics, Asturs i Càntabres, la qual cosa pot relacionar-se amb la pobresa del seu país, que els obligava a realitzar invasions continuades a les comarques veïnes més riques*" (Shulten, Adolf. *Tartessos*. Pàg. 216). Un altre tret diferenciat dels tartessis seria els cultes religiosos. Sembla que adoraven principalment al Sol, la Lluna i a Venus com a estel del matí. El santuari a la deessa Lluna (Noctiluca) citat per Aviè (367, 429), prop de Mainake, en seria un exemple. Aquest fet observat per Schulten es va conservar probablement en època turdetana, si tenim en compte les imatges repetides del sol, la lluna i els estels que apareixen a les monedes de Turdetània. A la ciutat turdetana d'Acci (avui Guadix) es troba el deu Neto, coronat per raigs com el deu Sol (Macrobi, 1, 19, 5). L'adoració de l'estel del matí ha estat citada per Estrabó a la regió del Llac Lígur (culte de la *Lux divina*). Segons Schulten (Shulten, Adolf. *Tartessos*. Pàg. 216) aquest

precisament la característica que ha interessat a autors com Rossy per establir una relació entre el *flamenc* i una possible música andalusa de caràcter autòcton i ancestral. Però si ni l'escriptura ni la llengua tartèssies no van sobreviure a la romanització, per quin motiu la suposada música tartèssia hauria d'haver-se mantingut fins els nostres dies ?

Donat que no hi ha rastre escrit de la possible música d'una època tant antiga, els *flamencòlegs* han trobat pistes en una època posterior, la dels anomenats turdetans. Eren els continuadors<sup>735</sup> de la cultura a la regió des de l'any 500 aC., moment en què Gadir<sup>736</sup> agafà la iniciativa econòmica i potencial de la regió, i Tartessos experimentà una decadència tant sobtada<sup>737</sup> que avui ni tant sols tenim dades fiables de la seva ubicació exacta. I és a partir

santuari es trobava a Sanlúcar de Barrameda, on es conserven vuit columnes d'un temple a l'església (donat que Sanlúcar no està lluny d'Ébora, Schulten argumenta que pot haver agafat el seu nom de "*lucero*" (*luciferus*), paraula molt emprada també a les cançons populars andaluses). Ja que els fenicis no rendien culte al sol, ni a la lluna ni als estels, existeix la possibilitat que aquests cultes fossin d'origen Tartessi, tot i que a l'Àsia Menor trobem cultes similars. Altres cultes dels Tartessis es destinaven al món subterrani i a una deessa marina similar a Afrodita, citada per Aviè. Desconeixem si alguns d'aquests cultes poden haver estat reinterpretats a la zona en alguna forma pel cristianisme.

<sup>735</sup> Aquest possible continuisme cultural tartèssic/turdetà és relatiu, ja que sota domini romà la consciència de la cultura tartèssia es dilueix i arriba progressivament a l'oblit fins que Schulten comença les seves investigacions. Els romans ràpidament es van sentir còmodes a la regió, tal com ho mostra el fet de que a Gades el nombre de cavallers romans era força important (Estrabó, *Geografia*. Llibre III, 5, 3 - 168). Senadors i cavallers romans consideraven les terres andaluses com a idònies per a invertir el seu capital. No deixa de ser important el fet de que la conquesta romana tingués un especial interès en la zona mediterrani-andalusa, és a dir, la zona anteriorment dominada per Tartessos i la zona del litoral oriental mediterrani, degut a la seva riquesa minera i agrícola. Ja Estrabó (l'any 19 aC.) fa menció de la pobresa i la dificultat geogràfica de la zona nord de la península, contrastant això amb la prosperitat i riquesa de la zona sud, "*particularment per la banda de més enllà de la columna*" (Estrabó, *Geografia*. Llibre III, 1, 2 (136 - 137). Així doncs, la romanització a la zona va ser molt intensa com per mantenir gaires trets de suposada cultura autòctona tartèssica.

<sup>736</sup> Per motius comercials els fenicis varen fundar als voltants de l'any 1100 aC. la ciutat de Gadir, avui coneguda com a Cadis. A partir d'aquell moment els habitants de la regió seran coneguts amb el nom de "*turdetà*" o "*turdetans*", mot que els romans i els autors llatins empraven per referir-se als seus habitants. Els "*turdetans*" i els "*túrduls*" (aquests darrers veïns dels primers) eren tinguts pels més cultes d'entre els ibers, i això que la diversitat ètnica i cultural d'aquell moment a la península era important. Als ports propers de l'Àfrica, els seus pobladors d'origen líbic parlaven una llengua emparentada amb el púnic, fet que coneixem per les monedes d'Asido i Lascuta. Els llatins començaven a dominar la península i africans, fenicis, grecs i "*indígenes*" es dedicaven a diverses activitats. La diversitat era, com diem, considerable: Cynetes a la zona més occidental, tartèssis i cilbicens a la punta meridional, etmaneus i iliates a la vall superior del Guadalquivir, gimnetes a la zona del Xúquer i ibers a la costa valenciana i catalana. Totes aquestes consideracions ens porten a pensar en la gran varietat de pobles que arriben i marxen o s'assenten al sud peninsular. A més, degut al caràcter pacífic de la zona ja des de l'època dels tartèssis, sembla probable pensar que fenicis, grecs, i després celtas i altres indoeuropeus es barreassin amb la població de Tartessos. Tenint en compte la possibilitat de que des del 3000 aC. arribessin també pobladors de l'Egeu (probablement de Creta i Tyrse), els quals influïrien en l'anomenada cultura de l'Argar, tot plegat es difumina amb una gran varietat d'influències. Segons Estrabó els turdetans ens no sols coneixien l'escriptura, sinó que dels seus antics records tenien també cròniques històriques, poemes i lleis versificades de sis mil anys d'antiguitat (Estrabó, *Geografia*. Llibre III, C139). Val a dir que aquesta antiguitat no s'ha d'entendre literalment, sinó com un recurs que es refereix a una època molt antiga. També hi ha qui ha dubtat de si Estrabó no es referia a 6000 versos, enlloc d'anys.

<sup>737</sup> No es coneix amb exactitud si Tartessos va ser destruïda pels cartaginesos o bé si va anar perdent importància per la pujança de Gadir, però finalment la decadència de Tartessos suposà la seva desaparició. Des d'aquell moment la llengua semita s'estén ràpidament per la regió i fa desaparèixer tot possible rastre de llengües indígenes.

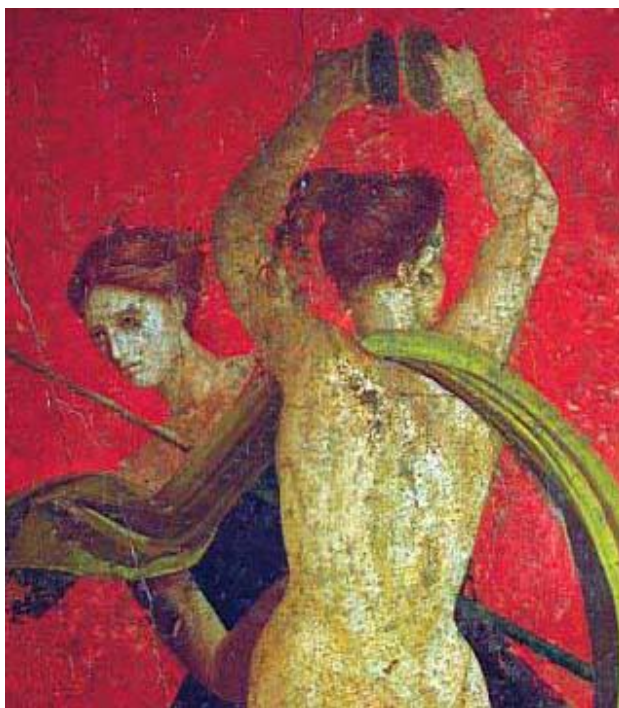
d'aquesta època que trobem cròniques i referències més concretes sobre la música de Gadir. Alguns *flamencòlegs*<sup>738</sup> han argumentat una possible continuïtat entre el *flamenc* i les “*puellae gaditanae*”, tot fonamentant-se en alguns relleus i en les diverses cròniques que a elles fan referència autors com Marcial o Juvenal, entre d'altres. Com diem, l'aparent similitud entre els gestos del ball *flamenc* i alguns relleus i imatges de l'època romana, i el paral·lelisme entre la festa *flamenca* i les descripcions dels cronistes sobre les actuacions de les *puellae gaditanae*, han estat vistos per a alguns *flamencòlegs*<sup>739</sup> com a sòlids arguments per relacionar dos moments històrics allunyats en el temps, però suposadament coincidents en l'espai. Aquests arguments es fonamenten en una possible similitud gestual. D'entrada sembla quelcom extravagant. Tanmateix, fonamentant-se en teories d'autors com Desmond Morris o Jean-Claude Schmitt, alguns *flamencòlegs* tracten d'establir una possible continuïtat, tot suggerint la possibilitat d'una tradició gestual que s'hauria transmès durant molts segles. El principal inconvenient d'aquestes argumentacions és la gran distància temporal. Val a dir que els gestos, com també succeeix amb el llenguatge, aporten informació cultural. En el cas del *flamenc*, el fet de picar de mans d'una determinada manera, o seguir el compàs, ens informa sobre el coneixement d'uns signes *flamencs*. Resulta especialment gràfica la manera de ballar dels *flamencs*; la manera de girar les mans, la posició rígida del cos tipus “*flamenca*”, amb el cap aixecat... Els gestos són clarament observables en el ball, i en el cas del *flamenc* són força singulars i fàcilment reconeixibles. Però passar d'unes possibles similituds, a voler argumentar una continuïtat entre el ball *flamenc*, potser és voler arribar massa lluny. Les similituds entre l'actual ball *flamenc* i les anomenades “*puellae gaditanae*” es fonamenten en restes arqueològiques<sup>740</sup> i en les descripcions que diverses cròniques romanes fan de la singular forma de ballar d'aquestes ballarines gaditanes: La posició de la mà i l'alçament del cos, l'actitud de les ballarines i la seva rauxa... Les similituds probablement hi són, si bé la distància temporal és tant gran que, com diem, sembla forçat establir una relació de continuïtat. A continuació explicarem aquestes possibles similituds i citarem alguns dels texts que en fan referència.

---

<sup>738</sup> Navarro García, José Luis. *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*.

<sup>739</sup> Hipólito Rossy o José Luis Navarro, entre d'altres.

<sup>740</sup> Relleus com el que apareix en un vas trobat a l'Asta Regia, o pintures com un fresc trobat a la Vila dels Misteris de Pompeia.



Fresc trobat a la Vila dels Misteris de Pompeia titulat “*Dansants de la Vila dels Misteris*”, segle I.

El primer autor de qui tenim notícia que usa l'expressió “*puella gaditana*” és Marcial<sup>741</sup>, i efectivament així les anomena als seus texts. Es tracta de ballarines comprades a Cadis i portades a Roma per diferents comerciants, principalment grecs i fenicis. Però la cita més antiga que es coneix és la d'Estrabó<sup>742</sup>, que ens parla del periple realitzat pel navegant grec Eudoxi de Cícic a les darreries del segle II aC, i de la contractació que aquest navegant fa de fusters, metges i també ballarines, les quals produïen gran atracció allà on eren portades. Altres cronistes també s'han referit a aquestes ballarines tant populars en la seva època. Tot seguit reproduïm algunes de les cites:

*“Es cargola amb tals estremiments, prua amb tanta voluptuositat, que hauria fet pecar la mà del mateix Hipòlit”*<sup>743</sup> „<sup>744</sup>

<sup>741</sup> Marcus Valerius Martialis. Escriptor llatí nascut a Bilbilis, prop de l'actual Calataiud (40 dC. – id. 104 dC).

<sup>742</sup> Estrabó, *Geografia*, llibre II, 3, 4 (C99).

<sup>743</sup> Hipòlit era considerat com a exemple de castedat, malgrat haver estat acusat falsament d'atemptar contra la virtut de la seva madrastra. Dit això, és fàcil interpretar el sentit en què Marcial fa referència a la “*noia de Cadis*”.

<sup>744</sup> (Marcial, Llibre XIV, Ep. 203).

*“No et llegirà un gruixut volum el senyor de la casa, ni noies arribades de la impúdica Gades mouran davant els teus ulls, amb interminable pruija d’amor, llurs anques lascives amb hàbils contorsions”<sup>745</sup> ... ”<sup>746</sup>.*

*“com l’impúdic mestre de dansa vingut de Gades”<sup>747</sup>.*

*“Hàbil a prendre actituds lascives”<sup>748</sup> al so de les castanyoles bètiques i a dansar als ritmes gaditans, capaç de despertar el vigor al tremolenc Pèlias i de reanimar els sentits al marit d’Hècuba, vora la Pira d’Hèctor, Teletusa turmenta i consumeix el seu antic amo: la va vendre com a esclava, i ara la paga com a amant ”<sup>749</sup>.*

*“Si afectes massa gravetat, ja pots des d’ara, lector, anar-te’n on et sembli: he escrit les pàgines precedents per a la toga romana. Ara la meva pàgina fulleja en versos dignes de Làmpsac i agita les castanyoles”<sup>750</sup> amb la mà d’una ballarina de Tartessos”<sup>751</sup>*

*“¿Potser esperes que un cor melodiós comenci a excitar-te amb cançons gaditanes, i que, encoratjades pels picaments de mans, les ballarines s’ajupin fins a terra remenant les anques? Avui les núvies amb el marit recolzat al seu costat contemplen aquest espectacle que qualsevol s’avergonyiria de narrar al seu davant. Estímul del desig llangorós i acre excitant per als rics; però més plaer hi té encara l’altre sexe, que s’enardeix més, i al cap d’un moment desfoga la voluptat concebuda pels ulls i*

<sup>745</sup> El seu ball tenia una clara sensualitat i una finalitat eròtica. Segons sembla, era gest característic de les ballarines ajupir-se remenant el cul, i sovint acabaven despullades tot dient obscenitats.

<sup>746</sup> Marcial, Llibre V. Ep. 78, 26.

<sup>747</sup> Marcial, Llibre I. Ep. 41 – 42.

<sup>748</sup> Tot i que Marcial esmenta el valor artístic d’aquestes ballarines, Marcial destaca la vessant més provocativa i lasciva, projectant una imatge propera a la prostitució.

<sup>749</sup> Marcial, Llibre VI, Ep. 71, 2.

<sup>750</sup> És interessant la referència de Marcial sobre l’ús de les castanyoles. Diverses restes d’arqueologia musical han estat trobades a diferents jaciments, però resulta especialment interessant la troballa de petxines o closques perforades que probablement s’utilitzaven a mode de cròtals a Cueva de Zájara, prop d’Almeria, els quals pertanyen a les primeres edats del paleolític superior. L’evolució d’aquests cròtals o crusmata s’hauria desenvolupat amb diversos materials com la fusta o el marfil fins arribar a les castanyoles actuals. Segons Salazar (Salazar, Adolfo. *La música de España*. Pàg. 13) aquesta troballa podria explicar l’ús d’aquest instrument musical des d’èpoques molt antigues i anteriors a la fundació de Cadis feta pels fenicis l’any 1000 aC. Però l’autor admet certs dubtes al respecte, doncs existeix la possibilitat de que aquesta resta trobada no fos emprada com a cròtal, sinó que es tractés únicament d’un fragment (Salazar, Adolfo. *La música de España*, Pàg. 42). L’origen fenici dels cròtals sembla ser la teoria més acceptada per investigadors com Curt Sachs, tot i que en alguns relleus de les dinasties XI i XII ja es podia distingir entre cròtals i castanyoles.

<sup>751</sup> Marcial, Llibre XI, Ep. 16, 4.



*les orelles. A la meva casa humil no hi caben tals niciezes. Que escolti l'estrèpit de les castanyoles i les paraules que refusa fins i tot la meretriu que, nua, s'exhibeix al prostíbul pudent, que es gaudeixi dels crits lascius i de tota mena de desvergonyiments el qui solla de vi perbocat una rodona taula lacedemònia: en això som indulgents amb la riquesa. El joc i l'adulteri són una vergonya per als pobres; això mateix, si ho fan els rics, diem que són divertits i refinats. El nostre sopar ens oferirà avui uns plaers molt diferents: s'hi cantaran l'autor de la Iliada i uns versos de l'altíssim poeta Virgili que fan incerta l'atribució de la palma. ¿Què importa la veu que ens llegirà aquests versos ?”<sup>752</sup>.*

En aquestes cròniques els *flamencòlegs* han trobat possibles paral·lelismes gestuals entre les “*puellae gaditanae*” i el ball *flamenc*, i potser també una certa relació pel que fa a l'actitud “*flamenca*” d'aquelles ballarines. El fet de picar de mans i ajupir-se a terra “remenant les anques”, l'ús dels cròtals (antecedents de les castanyoles)... El picar de mans és imprescindible en el ball *flamenc* perquè el compàs que s'hi aplica té uns accents concrets, els quals donen sentit al ritme. El gest de “remenar les anques” també és habitual en el *flamenc*, principalment a les *bulerías*, i també era criticat com un gest indecent per la premsa sevillana del segle XIX<sup>753</sup>. L'ús de les castanyoles és àmpliament conegut en bona part del folklore andalús, castellà i aragonès entre d'altres. També es podrien trobar similituds entre els crits lascius que ens descriu Juvenal a les seves cròniques i el que en *flamenc* s'anomena “*jaleo*” o “*jalear*”<sup>754</sup>. Almenys això és el que creuen alguns *flamencòlegs*.

Però el paral·lelisme gestual que més ha reeixit entre els *flamencòlegs* el trobem en la posició de les mans. Podem comprovar aquesta similitud en el fresc pompeïà trobat a la Vila dels Misteris que hem reproduït anteriorment (on precisament la ballarina fa servir uns cròtals), i també en el relleu d'un vas romà trobat a les excavacions de les ruïnes d'Asta Regia (a onze quilòmetres de Xerès de la Frontera), on trobem una posició de les mans, del cos i del cap força suggeridores:

<sup>752</sup> Juvenal, *Sàtira XI*, 166 – 180.

<sup>753</sup> Podem trobar diversos exemples al llibre de José Luis Ortiz Nuevo (Ortiz Nuevo, José Luis. *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX*).

<sup>754</sup> Aquest recurs és utilitzat per animar i vigoritzar el ball, i tant pot ser emprat pel públic com pels cabals, o altres ballarins i ballarines que en aquell moment no estan ballant però que piquen de mans i criden. L'ús d'aquest tipus de recurs estaria relacionat amb alguns signes emprats pel *flamenc* a les festes *flamenques*. Es tractaria doncs d'un element simbòlic de tipus ritual.



*Resta arqueològica dels segles I-II dC. anomenada  
“Terra Sigillata”<sup>755</sup>*

És evident que aquests relleus i aquestes pintures no semblen dir-nos gran cosa de com era la música que aquestes ballarines escoltaven fa més de dos mil anys. Les comparacions ens semblen, si més no, forçades. Pel que fa als texts de Juvenal i Marcial, observem que l'espectacle de les “*puellae gaditanae*” era considerat un espectacle de rics. Les “*puellae gaditanae*” executaven un ball lasciu, fins i tot grotesc, però només contractable per l'elit romana. Les ballarines gaditanes eren recollides d'entre la plebs turdetana<sup>756</sup>, i per tant tenien una procedència humil, però les cançons de Cadis eren taral·lejades per les classes benestants de Roma. Segons José Luis Navarro García<sup>757</sup> les ballarines turdetanes (algunes d'elles nascudes a Gades, i d'altres als voltants) ballaven les danses que les seves antecessores tartèssies practicaven en els seus ritus i cerimònies religioses en honor de la deessa Astarté. Després, en una Gades alegre i romana, aquests balls haurien perdut el seu significat ritual per passar a ser un mer espectacle per als homes romans de bona posició. Segons aquesta suposició ens trobaríem davant d'un cas de descontextualització. Algunes cròniques ens parlen del tipus de festes en què les ballarines gaditanes eren contractades, de la gent que hi assistia, i d'altres dades que ens permeten pensar que contractar aquelles ballarines era sinònim de malbaratament i d'ostentació:

<sup>755</sup> Aquesta resta arqueològica trobada pel professor Manel Esteve Guerrero a la campanya de 1942/43 es coneix amb el nom de “*terra sigillata*” i la seva antiguitat ha estat fixada per l'arqueòloga Rosalia González Rodríguez entre els segles I - II dC. Conservada al Museu Arqueològic de Xerès de la Frontera, ens ofereix uns gravats que recorden a l'escena d'un ball *flamenc*. La posició de les mans i l'aixecament dels braços, així com la posició del cap, són gestos que recorden als emprats per les ballarines de *flamenc*.

<sup>756</sup> Caro Baroja, Julio. *Los pueblos de España*. Vol. I, Pàg. 227.

<sup>757</sup> Navarro García, José Luis. *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Pàg. 17.

“Còtil és un dandi: molts ho afirmen, Còtil. Ho sento dir: però, digues-me, ¿què és un dandi? -Un dandi és l’home que ordena escrupolosament els bucles de la seva cabellera; el que flaira sempre a bàlsam, sempre a cinamom; el que taral·leja tonades del Nil o de Gades; el que mou en cadències diverses els braços depilats; el que seu tot el dia en mig dels seients de les dames i que tothora té que dir a l’orella d’algú; el que sempre té a llegir bitllets arribats de tot arreu i n’escriu ell mateix; el que esquiva la capa del veí que podria ensutzar-lo amb el colze; el que sap les amants de cadascú i recorre tots els convits; el que coneix a fons la genealogia del cavall Hirpi - ¿Què dius? ¿És això, Còtil, és ben això un dandi? Quina cosa més enfïtosa, Còtil, és un dandi!”<sup>758</sup>.

“Ai de tu! Em promets de venir a sopar i no compareixes! Però sàpigues que hi ha una justícia. M’hauràs de pagar la totalitat de les despeses, i això no puja pas poc! Hi havia aparellat per a cadascú una lletuga, tres cargols, un parell d’ous, espelta amb vi melat i neu – car també hi has de comptar la neu; i en primer lloc, perquè es fa malbé a la plàtera! – olives, bledes, carbasses, cebes, mil altres coses no menys refinades. Hauries escoltat el comediant o el lector, o el lirista, o, per la meua liberalitat, tots plegats. Però tu has preferit, a casa de no sé qui, les ostres, el ventre de truja, els eriçons de mar, les dansarines de Gadir (Gaditanas maluisti)”<sup>759</sup>.

En aquests texts les “puellae gaditanae” estan relacionades amb la nit, amb les festes aristocràtiques i refinades, i en general amb un erotisme. De fet, l’exploració d’aquestes noies era realitzada per comerciants sense escrúpols, i sembla probable que de l’erotisme es passés a favors sexuals amb facilitat per tal d’obtenir més diners. Aquesta pràctica també va existir entre algunes ballarines *flamenques* de l’època dels cafès cantants. Seria doncs possible trobar similituds entre els balls de les “puellae gaditanae” i algunes “juergas flamencas”? Malgrat que alguns gestos i algunes formes tinguin alguna similitud, no sembla possible establir una continuïtat històrica entre les “puellae” dels segles I i II i els balls d’una “juerga flamenca”. La contractació de ballarines per sopars i espectacles més o menys elitistes existeix i ha existit en diverses societats, i el fet de passar de l’erotisme als favors sexuals tampoc és quelcom tant estrany. Així doncs, més enllà de les similituds citades (les quals no deixen de ser interessants), observem un intent per part d’alguns *flamencòlegs* per tal

<sup>758</sup> Marcial, Llibre III, Ep. 63, 5.

<sup>759</sup> Plini el Jove, *Lletres*. Llibre I, 15.

d'argumentar elements autòctons andalusos en els orígens del *flamenc*, contribuint així a la creació d'un discurs.

Per tant, la possibilitat de delimitar espacialment el *flamenc* ens porta a les següents observacions: D'una banda, els arguments que tracten de relacionar el *flamenc* amb etapes històriques allunyades en el temps però assimilables en el territori no semblen tenir gaire solidesa, i responen en bona part a la construcció d'un discurs portat a terme per alguns *flamencòlegs*. Si bé no hi ha vestigis de que el *flamenc* aparegués fora de la península, i malgrat les múltiples influències d'altres indrets, el procés d'aprenentatge i d'assimilació de diferents cultures foranies sumat a elements culturals propis respondria a un conglomerat elaborat d'una manera singular que no es repeteix a cap altre indret en la seva formació. Però una cosa són els orígens, o el desenvolupament del *flamenc* tradicional, i una altra de ben diferent és el *flamenc* dels darrers vint anys en una societat global que possibilita la difusió d'aquesta música a través dels *mass media*. Tal vegada, el nou *flamenc* i el *metaflamenc* són fruit de fusions musicals amb estils musicals d'altres indrets, com per exemple el jazz. Així doncs, sintetitzant aquest subapartat sobre la delimitació espacial del *flamenc*, i tenint present que ja fa dècades que el *flamenc* existeix a molts països arreu del món, no sembla possible que avui puguem delimitar-lo espacialment.

## **2.5. La possibilitat d'integració ètnica**

Existeix la possibilitat d'identificar ètnicament el *flamenc*? Si així fos, de quina ètnia estaríem parlant? Sovint s'acostuma a pensar que el *flamenc* és una forma expressiva assimilable a l'ètnia gitana. Històricament la majoria dels primers *cantaors* i intèrprets *flamencs* eren gitans. Aquesta és la conclusió si fem cas de les primeres referències escrites, tan pel que fa als estudis històrics que els *flamencòlegs*<sup>760</sup> han portat a terme sobre els primers *cantaors flamencs*, com pel que fa a altres relats més indirectes com els que trobem a *La Gitanilla*<sup>761</sup> de Cervantes, o a les *Cartas Marruecas*<sup>762</sup> de José Cadalso.

---

<sup>760</sup> La major part dels *flamencòlegs* coincideixen en la procedència gitana dels primers *cantaors*. Un llibre pràctic per comprovar-ho és *El gran libro del flamenco*, de Manuel Ríos Ruiz. Segons aquest autor (Ríos Ruiz, Manuel. *El gran libro del flamenco*, vol. II. Pàg. 9) el primer *cantaor flamenc* professional de qui es té notícia és en Tío Luis el de la Juliana, i aproximadament de la mateixa època seria el Tío Vicente Macarrón, ambdòs gitans de Xerès de la Frontera durant la segona meitat del XVIII. Tot sembla indicar que el primer *cantaor* important no gitano va ser Silverio Franconetti, nascut a Sevilla el 1829, i que els *cantaors* anteriors eren d'ètnia gitana.

<sup>761</sup> Escrit a principis del XVII, ens parla del personatge Preciosa, una jove *bailaora* gitana que ballava danses d'aire andalús amb acompanyament musical i vocal (Cervantes Saavedra, Miguel de. *Novelas Ejemplares*. Espasa Calpe. Madrid, 2009).

Però si els primers *cantaors* eren gitanos, per què no canten *flamenc* també els rom d'altres països o continents ? Segons Javier Aguirre “*el papel que los gitanos interpretaban en las festividades populares de los siglos XVI, XVII y XVIII les hizo depositarios del folklore autóctono, que sin duda han mantenido y transformado al interpretarlo en el interior del grupo familiar a su manera*”<sup>763</sup>. Quines són aquestes festivitats ? Aguirre<sup>764</sup> aporta dades de que a la Granada del segle XVII, i després de l'expulsió dels moriscs, els gitanos varen participar amb les seves danses a les processons del Corpus Christi, suplint així la funció que fins llavors havien exercit els moriscs expulsats<sup>765</sup>. Segons Aguirre “*los gitanos inician su asentamiento en la frontera del reino musulmán de Granada desde fines del siglo XV, y se sedentarizan en las campiñas de Sevilla y Cádiz a partir de la segunda mitad del siglo XVI, y a medida que esos grupos familiares olvidaban su lengua y su vagabundeo en el bajo valle del Guadalquivir hicieron su cultura refugio de las músicas hispánicas de su repertorio antiguo de músicos profesionales y de las que encontraron allí (como romances de frontera). Y así el cante se va estructurando recóndita y paulatinamente con la aportación de su sistema rítmico romanó hasta hacerse un canto largo (.) Únicamente en el seno de unos pocos clanes gitanos radicados en la Baja Andalucía se produjo el definitivo alumbramiento del cante. Los primeros creadores surgidos de unas pocas familias gitanoandaluzas pudieron haber sido muy escasos. El primero que se recuerda es Tío Luis de la Juliana...*”<sup>766</sup>. És a dir, quan els gitanos van arribar a la península ja van trobar un folklore existent, el qual van interpretar o reinterpretar, i amb la seva gran habilitat musical el van transformar tot incorporant elements d'altres tradicions musicals de les quals els gitanos ja n'eren portadors. No és l'únic cas, i de fet el mateix Aguirre argumenta al seu llibre que “*los cantantes cingaros tienden a adaptar su voz a la moda del país en el que se encuentran*”<sup>767</sup>. Altres exemples de territoris on això ha succeït serien Hongria o Romania.

---

<sup>762</sup> Escrit a finals del XVIII. L'autor descriu una *juerga gitana* celebrada al *cortijo del Tío Gregorio* (Cadalso, José. *Cartas marruecas*. Pàg. 27, 28.).

<sup>763</sup> Aguirre, Javier. *Historia de las itinerancias gitanas. De la India a Andalucía*. Pàg. 285.

<sup>764</sup> Aguirre, Javier. *Historia de las itinerancias gitanas. De la India a Andalucía*. Pàg. 282.

<sup>765</sup> Segons Leblon els gitanos també passen a substituir als moriscs en algunes tasques de comerç i d'artesanía: “*a partir de 1610, los gitanos sustituyeron a los moriscos en ciertos empleos del comercio y de la artesanía, ejerciendo de esta manera unas funciones consideradas como despreciables y viles por los cristianos viejos*” (Leblon, Bernard. *El Cante Flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Pàg. 118).

<sup>766</sup> Aguirre, Javier. *Historia de las itinerancias gitanas. De la India a Andalucía*. Pàg. 435.

<sup>767</sup> Aguirre, Javier. *Historia de las itinerancias gitanas. De la India a Andalucía*. Pàg. 135.

A això cal afegir la possibilitat de que altres elements ètnics s'haguessin integrant en l'ètnia gitana en el moment o poc abans del naixement del *flamenc*, doncs les circumstàncies polítiques i socials podrien haver incidit notablement en l'ètnicitat dels primers col·lectius *flamencs*. Aguirre<sup>768</sup> i altres autors són de l'opinió que el mot *flamenco* feia referència originàriament als pobladors alemanys i flamencs (de Flandes) que van poblar Sierra Morena i altres zones andaluses, els quals es barrejaren amb els gitanos en un ambient de bandolerisme, taverners, oficis ambulants i “*buhoneros*”, fins el punt que molts paios, en un to irònic i grotesc, van començar a anomenar *alemanys* o *flamencs* als gitanos. Segons Aguirre<sup>769</sup> potser això explicaria també l'existència de gitanos rossos a Andalusia, com per exemple El Lebrijano. D'altra banda, segons ens informa Juan de la Plata, al seu llibre *Gitanos de Jerez*<sup>770</sup>, en temps d'esclaus els gitanos únicament podien contraure matrimoni amb gent de raça negra o mulata, o també amb descendents dels moriscs. Tot això ens aporta informació sobre una possible integració d'atres ètnies en l'ètnia gitana, o almenys sobre uns vincles estrets amb altres ètnies que podríem explicar a partir de la necessitat d'articulació de grups subalterns. Malgrat que aquestes explicacions estan enfrontades amb una tradicional recança gitana per barrejar-se amb altres ètnies, no poden ser desestimades. Cal tenir present que el mot *gitanisme* no feia referència estrictament a una ètnia, sinó que es referia més aviat a una moda amb la que el *flamenc* hi està molt relacionat. La informació relacionada amb festes religioses i germandats ens parla de l'existència de grups subalterns (negres, mulats, moriscs<sup>771</sup>), els quals estaven en contacte entre ells per les tasques productives i per l'organització social<sup>772</sup>. Segons Isidoro Moreno<sup>773</sup>, les minories segregades de negres,

<sup>768</sup> Aguirre, Javier. *Historia de las itinerancias gitanas. De la India a Andalucía*. Pàg. 409, 416.

<sup>769</sup> Aguirre, Javier. *Historia de las itinerancias gitanas. De la India a Andalucía*. Pàg. 421.

<sup>770</sup> Juan de la Plata, *Gitanos de Jerez*. Pàg. 96.

<sup>771</sup> Segons José Luis Navarro (Navarro García, José Luis. *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Pàg. 33) existeixen proves suficients per pensar que una quantitat considerable de moriscs van continuar més o menys amagats entre la població (entre les classes més desfavorides) després de la seva expulsió.

<sup>772</sup> Segons Isidoro Moreno “*las hermandades son organizaciones de fines religiosos con el objetivo de fomentar el culto al Santísimo Sacramento o, más generalmente, a unas determinadas advocaciones de Cristo, la Virgen o algún Santo, representados usualmente por imágenes escultóricas concretas, y de procurar el mejoramiento espiritual, y en su caso también material, de sus asociados mediante estos actos de culto y otros medios como pueden ser la ayuda mutua o la realización de diversas obras caritativas con los necesitados*” (Isidoro Moreno, *Cofradías y Hermandades andaluzas*. Pàg. 19). Les finalitats d'aquestes germandats serien bàsicament les següents: Promoure la celebració de cultes en honor dels titulars de la germandat durant l'any (si es tracta d'una germandat de glòria) assolint el seu clímax en la processó de la Setmana Santa (confraria de penitència) i aconseguir el millorament espiritual dels seus germans o associats, realitzant una caritat entre els seus membres i els necessitats en general. Aquestes finalitats responen principalment a motius religiosos, però no són els únics, ja que socialment les germandats actuen en la relació que els individus tenen entre ells i amb la comunitat local i la societat global en la qual s'emmarquen. Per a l'individu, la germandat constitueix un mitjà apropiat per a desenvolupar la sociabilitat i els papers socials o rols. Per tant existien germandats de caràcter ètnic, com la de negres, la qual trobem a Sevilla, Cadis i Xerès els segles XVI i XVII (potser originada el segle XIV), o altres de

mulatos i gitanos s'integren a través de germandats ètniques<sup>774</sup> a la mateixa societat que els segrega. En aquest sentit alguns *flamencòlegs*<sup>775</sup> han argumentat la possibilitat d'un *melting-pot*<sup>776</sup> de diversos grups subalterns com a substrat potencialment creador del *flamenc*, entre els quals també hi haurien paios<sup>777</sup> (argument sobre el qual altres autors<sup>778</sup> estarien en contra).

Aquestes explicacions ens ajuden a comprendre que en el *flamenc* hi convergeixen elements de diverses tradicions musicals, culturals i ètniques, i que al mateix temps (i d'una manera aparentment contradictòria) per a molts gitanos el *flamenc* és una tradició assimilable a la seva ètnia, perquè molts d'ells han fet del *flamenc*, com diu Aguirre, la seva "cultura

mulatos i gitanos. Les germandats de negres i mulatos han desaparegut, mentre que la de gitanos o "castellans nous" (fundada a partir del segle XVIII) encara existeix, d'una manera oberta, però amb predomini calé. El fet interessant de les germandats rau en la seva doble funció: la germandat dels negres, per exemple, per una banda respon a una estratègia de control real i d'integració simbòlica del grup "sobreeixplotat", potencialment perillós, i per l'altra dona als esclaus negres una imatge de col·lectivitat, de cohesió, i un mitjà per assolir una consciència d'ètnia. El mateix podríem dir de les germandats de gitanos o de mulatos... Així doncs, les germandats eren en aquells anys un clar exemple d'articulació gramsciana. La classe dirigent permetia l'existència i fins i tot l'expressió cultural de les classes subalternes públicament, en una clara articulació que també feia necessàries a aquestes últimes. Això les feia menys "perilloses" respecte de la conservació del *statu quo*, àdhuc establia clarament quin era el model social hegemònic i quines eren les classes dominants. Alhora, el manteniment de la seva pròpia dominació i de l'ordre social es feia més segur en tant que els servents negres, els marginats mulats o els gitanos es sentissin formant part de la societat global. És a dir, s'acceptava la cultura expressiva d'aquestes ètnies, i fins i tot es fomentava que participessin de la festa, però no podien anar més enllà econòmicament o socialment. Integrats d'alguna manera en aquesta societat a través de la seva germandat, la intenció era que no quedessin totalment exclosos i aliens a un model social en el que no podien decidir.

<sup>773</sup> Moreno, Isidoro. *Cofradías y hermandades andaluzas*. Pàg. 50.

<sup>774</sup> Parlem de germandats ètniques perquè a les germandats la diferenciació ve donada per l'element ètnic. En canvi, en el cas de les confraries l'element unificador / diferenciador és l'ofici, sovint relacionat amb la classe social. Així, podem parlar de les confraries de forners, tintorers, pescadors... La confraria de nobles s'identifica amb l'elitisme i el poder social. Dit això, val a dir que tant les germandats com les confraries andaluses exerceixen sovint una funció d'enculturació i socialització dels individus, procés que s'inicia des de la infància. Així, el nen assimila les normes i els valors culturals del seu entorn, en el que la mare juga un paper especialment protagonista dins la societat andalusa. Des de nens se'ls educa en la identificació amb la germandat pròpia: estrenen vestits de festes, se'ls vesteix de natzarè, amb el vestit curt o de flamenca, segons els casos; se'ls ensenya a llençar petons a les imatges de la germandat, etc. Àdhuc a la inversa, se'ls inculca el refús dels contraris i se'ls reafirma en germandat a la qual pertanyen. Això encaixa força bé amb el que coneixem per grup social, i amb el conseqüent sentiment de pertinença al grup que imposa als seus membres una distinció purament fenomenològica: grup propi (in-group) i grup estrany (out-group). Els diferents grups jugarien aquí un paper de referència (positiu o negatiu).

<sup>775</sup> Juan de la Plata.

<sup>776</sup> Concepte elaborat per Swanson (Swanson, Bert E. / Swanson, Edith. *Discovering the community. Comparative Analysis of social, political, and economic change*. Pàg. 57), al qual ja hem fet referència amb anterioritat entenent-lo com a representació ideal d'unes relacions inter-ètniques en les que és possible que persones d'origen racial, social o cultural diferent visquin junts i sense restriccions de mutu contacte. Juan de la Plata no fa esment d'aquest terme, tot i que nosaltres entenem que defineix força bé les argumentacions del *flamencòleg* xeresà.

<sup>777</sup> Sembla probable que en aquest conglomerat ètnic s'hi haguessin assimilats també progressivament camperols i artesans paios, provinents de les classes més baixes.

<sup>778</sup> Bernard Leblon.

refugi”<sup>779</sup>. És llavors quan el *flamenc* es converteix en un símbol expressiu del “ser gitano”. Però la realitat del *flamenc* és que des de Silverio Franconetti (i parlem de la història antiga del *flamenc*) gitanos i no-gitanos han estat creadors, continuadors i portadors del *flamenc*. Alguns *flamencòlegs* fan referència a una manera molt personal d'interpretar el *flamenc* que exerceixen els gitanos, mentre que d'altres asseguren que el *flamenc* és un patrimoni originat per l'ètnia gitana i que ningú el sap interpretar com ells. Fins i tot hi ha qui es remet a qüestions genètiques, argumentant que “*en el cante los genes son lo principal*”<sup>780</sup> (dit així, ens sembla un argument difícil de defensar). És per tot això que la qüestió ètnica és una de les més polèmiques del *flamenc*, però alhora no suposa cap problema en la vida normal del *flamenc*, dels seus artistes i dels seus afeccionats. És un fet habitual que artistes gitanos i no-gitanos col·laborin i actuïn plegats sense cap tipus de problema. L'única dada curiosa que hem detectat és el poc interès que la major part del públic *flamenc* té vers altres artistes *flamencs* no espanyols, com per exemple Manitas de Plata<sup>781</sup>.

No sembla que existeixin elements que portin a pensar que el *flamenc* sigui assimilable a una sola ètnia, però no podem negar l'especial protagonisme que els gitanos tenen en el *flamenc*. Degut a diverses investigacions lingüístiques<sup>782</sup> la hipòtesi de que els gitanos provenen de l'Índia és la que té més força.

<sup>779</sup> Aquesta expressió ens fa recordar la interessant observació de Joan Josep Pujadas (Pujadas, Joan Josep. *Etnicidad: Identidad cultural de los pueblos*. Pàg. 12) sobre el fet significatiu de que tots els exemples de mobilitzacions ètniques coincideixin amb grups humans en situacions de reproducció difícil, on els contorns del grup ètnic tendeixen a coincidir amb els de classe o estrat social. Per això en aquest cas el *flamenc* es converteix en símbol del ser gitano. En algunes ocasions, però, segons Pujadas pot succeir exactament el contrari. Els individus del grup ètnic minoritari reproduirien una doble identitat, un doble sistema de normes de comportament: Un de privat, i un de públic. Aquesta continuïtat amb el seu sentiment de pertinença es conjuga amb una percepció de que la seva etiqueta social és pejorativa i de que la seva identitat està estigmatitzada, com en el cas dels “gitanos apaiats” (és a dir, els gitanos que viuen i es comporten com si fossin paios).

<sup>780</sup> Fragment extret de les converses de la família de *flamenc* tradicional *Sordera*, al documental *Hijos del Cante*.

<sup>781</sup> Ricardo Baliardo. Guitarrista *flamenc* d'ètnia gitana, nascut a Sète el 1921.

<sup>782</sup> Estudis portats a terme per diversos lingüistes com Rüdiger i Grellmann a Alemanya, o Bryant a la Gran Bretanya. Tanmateix, el primer en realitzar una demostració rigorosa del seu origen indi fou Pott al 1844 (*Die Zigeuner in Europa und Asien. Ethnographisch-linguistische untersuchungen, Halle*). Segons Pierre Meile (Revista *Etudes Tsiganes*, abril 1955), professor de llengües modernes de l'Índia a l'Escola Nacional de Llengües Orientals, el gitano posseeix un vocabulari i una gramàtica que no poden explicar-se d'una altra forma que no sigui mitjançant el sànscrit. Tot sembla indicar que els *dom* formaven part d'alguns grups *jati* (subcastes ètniques basades en l'especialització del treball) de la vall de l'Indo cap als segles VII i VIII dC. Són moltes les analogies entre la llengua gitana base, el romaní, i els dialectes del nord de l'Índia. Dels diversos grups humans de l'Índia que encaixen amb les teories dels lingüistes, els *loori* o *luri* i els *dom* són els que més han cridat l'atenció als investigadors. Els lingüistes estan d'acord en ubicar la procedència dels *dom* al nord de l'Índia, però la procedència dels *loori* sembla plantejar més dubtes. Clébert (Clébert, J.P. *Los gitanos*. Pàg. 36) suggereix que els gitanos formaven un conglomerat dèbil de tribus nòmades repartides al nord de l'Índia, en particular a la conca de l'Indus. Borrow (Borrow, George. *Los Zincali*. Pàg. 69) també va intuir un origen indi dels gitanos, tot fonamentant-se novament en arguments lingüístics.



Gitano romanès	Gitano grec	Gitano armeni	Gitano Bètic	Hindú
1. ék	yek	yaku	yeké	ek
2. dui	dui	dui	duis	do
3. trin	trin	t'rin	trin	tin
4. chtar	star	ch'tar	star	car
5. panch	panch	bench	panché	panch

*Exemple de les teories que fonamenten l'origen indi dels gitanos, fonamentant-se en els nombres cardinals.*

(Quadre extret de Clébert, J. P. *Los gitanos*. PÀG. 240)

Són diversos els mots emprats per referir-se als gitanos, els quals varien en funció de les diferents regions, països o estats: Zíngars, bohemis, gitanos o *gypsies*, calés o caló, *manouche*, cañí o callí, són alguns dels més coneguts, tot i que els mots “rom” o “romani” i “dom” són els més emprats internacionalment per referir-se a aquesta ètnia. Val a dir que el mot “gitano” i el corresponent “gipsy” només s'utilitzen a la Península Ibèrica i a la Gran Bretanya respectivament, i la seva etimologia és força interessant. En castellà es tracta de l'alteració de “egiptano” passant per “egitano”.<sup>783</sup> La major part d'investigadors consideren que l'explicació rau en l'antiga creença errònia de que aquest poble era originari d'Egipte. De fet, des del segle XV els propis gitanos es denominen a sí mateixos “ducs d'Egipte” o “ducs del Petit Egipte”, fet sobre el que hi ha diverses explicacions<sup>784</sup>, però que en qualsevol cas sembla que era favorable als interessos dels mateixos gitanos que progressivament

<sup>783</sup> En època dels reis catòlics eren anomenats “egipcianos”, i segons Aguirre no seria fins la pragmàtica de Felip II que són anomenats “gitanos”(Aguirre, Javier. *Historia de las itinerancias gitanas. De la India a Andalucía*. Pàg. 14)

<sup>784</sup> Segons Clébert “*aquests gitanos travessaven Alemanya, i s'ha de tenir en compte que, en alemany, Klein-Egypten (Petit-Egipte) significa Egipte Menor (als mapes antics, l'Àsia Menor es deia Klein-Asien). És possible, doncs, que en aquest sentit, Petit-Egipte designi una regió de l'Àsia propera a l'Orient*” (Clébert, J.P. *Los gitanos*. Pàg. 20. Traduït al català de la versió castellana). Segons Bernard Leblon el Petit Egipte era una comarca de Grècia coneguda amb aquest nom durant els segles XVI i XV, per on sembla que els gitanos van passar en la seva migració des de l'Índia. D'aquí vindria segons Leblon el nom d'egipcis, egipcians i gitans, amb una confusió que ha durat fins el descobriment del seu veritable origen a finals del segle XVIII. (Leblon, Bernard. *El Cante Flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Pàg. 7). Segons Javier Aguirre el “Petit Egipte” era la regió de Nicomèdia (actual Izmir), on sembla que a mitjans de segle XIV els rom eren nombrosos (*Historia de las itinerancias gitanas. De la India a Andalucía*. Pàg. 105). Una de les principals conclusions del treball d'Aguirre és que el tractat de comerç entre l'Horda d'Or (tàrtars) i Egipte (acord des de mitjans del segle XIII fins a mitjans del XIV) suposà una irradiació cultural d'Egipte sobre la civilització tàrtara. En aquell moment la migració dels zíngars estava situada a l'est d'Europa, i es sentiren fascinats per les coses d'Egipte. A partir d'aquí, segons Aguirre, s'iniciaria la creença de que els rom eren d'origen egipci. D'altra banda, l'aparició de gitanos a Europa hauria estat interpretada pels clergues en clau bíblica, la qual cosa fos aprofitada pels gitanos per tal de fer-se passar per pelegrins egipcis. Segons les argumentacions d'Aguirre aquest fet havia estat més important del que sembla, doncs amb el temps els mateixos gitanos haurien donat crèdit a aquesta fàbula, que alhora els integrava en el mite cristià (*Historia de las itinerancias gitanas. De la India a Andalucía*. Pàg. 67, 79, 105).

arribaven a Europa. Segons Aguirre<sup>785</sup>, des que arriben a Hongria els zíngars seran coneguts com el “poble del faraó”. Fer-se passar per pelegrins egipcis que retornen a Jerusalem els hauria ajudat molt a aconseguir salconduits per continuar la seva migració europea. Cap el 1423 van aconseguir cartes de protecció de Segismund (rei d'Hongria i emperador d'Alemanya)<sup>786</sup>, la qual cosa els hauria permès introduir-se a l'Europa central i occidental. Segons Borrow<sup>787</sup> aquestes mateixes cartes de protecció facilitaren que antigament a la península també s'anomenés als gitanos amb altres mots com ara “germans” o “germania”, ja que aquestes cartes mostraven que havien arribat a la península travessant Germania. Tanmateix l'ús dels mots “germans” o “germania” no serien assimilables únicament a l'ètnia gitana, i es referien més aviat a una manera de parlar de gent diferents. De fet, Borrow diferencia clarament l'argot de “germania” de l'idioma caló dels gitanos<sup>788</sup>.

Altres designacions emprades eren “castellans nous” i “*flamencs*”<sup>789</sup>. Però en alguns casos, aquests mots també podien emprar-se per referir-se simplement a estrangers. Segons Borrow les designacions usades pels gitanos per referir-se a altres persones de la seva raça són les següents: “*zín calo*”, “*romanó*” (en referència a *romani*<sup>790</sup>), “*chai*” o “*calé*”<sup>791</sup>. Les explicacions etimològiques d'aquests mots són diverses. Segons Aguirre<sup>792</sup> el mot zíngar estaria originat al pas migratori dels gitanos per Anatòlia, on els bizantins els anomenaren “*atcingani*”<sup>793</sup>. Segons Borrow el mot calé o caló seria la desviació de Zín-calo, que significa

<sup>785</sup> Aguirre, *Historia de las itinerancias gitanas. De la India a Andalucía*. Pàg. 162.

<sup>786</sup> Aguirre, *Historia de las itinerancias gitanas. De la India a Andalucía*. Pàg. 162.

<sup>787</sup> Borrow, George. *Los Zincali*. Pàg. 19.

<sup>788</sup> Borrow insisteix en diferenciar el “caló” de l'argot de “germania”, perquè el “caló” és l'idioma dels gitanos i és de la mateixa branca del “romani”, similar al que parlen els gipsies anglesos i els zíngars. L'argot de “germania”, tot i que tenia paraules del “caló”, era un argot emprat per lladres i gent al marge de la llei per tal de que no els entenguessin. Aquesta confusió de l'època ens permet deduir que als segles XVI i XVII hi havia un gran nombre d'individus que vivien al marge de la societat dominant, els quals eren anomenats gent de “germania” sense cap distinció. Tanmateix, Borrow reconeix la influència de molts mots romanís en la germania, tot i que el romaní ja existia amb anterioritat (Borrow, George. *Los Zincali*. Pàg. 207 – 230). Tot i que a Espanya sempre s'ha utilitzat preferiblement el mot “*gitano*”, també s'utilitzen “*germano*” i “*germania*”, principalment per referir-se a l'idioma. José Carlos de Luna (De Luna, José Carlos. *Gitanos de la Bética*. Pàg. 291) també destaca la diferència entre l'argot de “germania” i el romaní.

<sup>789</sup> Recordarem l'explicació d'Aguirre sobre que se'ls anomenés *flamencs*, degut a l'arribada de pobladors d'Alemanya i Flandes a Sierra Morena i a altres zones andaluses. Com que aquests es barrejaren amb els gitanos en un ambient de bandolerisme, taverners, oficis ambulants i “*buhoneros*”, molts païos van començar a anomenar *alemanys* o *flamencs* als gitanos en un to irònic i grotesc (Aguirre, Javier. *Historia de las itinerancias gitanas. De la India a Andalucía*. Pàg. 409, 416).

<sup>790</sup> Segons Clébert la llengua gitana és el *romani* perquè aquest mot ve de *rom* que vol dir “home”. Les arrels d'aquest idioma estan emparentades amb el sànscrit, i per això es considera que l'origen dels gitanos està a l'Índia (Clébert, J.P. *Los gitanos*. Pàg. 239).

<sup>791</sup> Borrow, George. *Los Zincali*. Pàg. 20.

<sup>792</sup> Aguirre, *Historia de las itinerancias gitanas. De la India a Andalucía*. Pàg. 12.

<sup>793</sup> Veu lligada al nom d'una secta herètica que es va estendre al segle IX per Anatòlia i a la que els ortodoxes atribuïen pràctiques de màgia. Ja a l'Imperi Bissantí, els gitanos van penetrar cap a les costes europees del Mar

“els homes negres”. Segons José Carlos de Luna el mot “*cañi*” seria la corrupció de l’adjectiu i substantiu “*calli*”; *calli* seria la deformació de “*chai*” o “*chal*” (nom que els gitanos utilitzen per referir-se a Egipte)<sup>794</sup>. Sintetitzant, direm que el nom de *zingars* és el més habitual, tot i que els suecs i els danesos els diuen *tàrtars*, els anglesos *gypsies* (egipcis), els francesos *bohemis*, els àrabs *aramis*, els hongaresos *pharas huespeck* (poble del Faraó), els holandesos *heidenen* i els espanyols *gitanos*. Per a Borrow<sup>795</sup>, tots aquests pobles parlen un mateix idioma, i tindrien per tant un mateix origen. Aquest argument ens porta a pensar en la possibilitat de que aquests noms estiguin relacionats amb el moment i l’indret en què aquests grups *rom* migratoris eren més nombrosos i amb la cultura que més els hagués influït, més que no pas amb el seu origen. Això explicaria la confusió creada pels mots “egipcians” o “bohemians”, els quals no tindrien res a veure amb l’indret originari d’aquests pobles. Aquestes informacions no deixen de ser interessants per la nostra investigació si tenim present que aquests possibles orígens han influït en el discurs d’alguns artistes *flamencs* i també d’alguns *flamencòlegs*. Les possibles arrels hindús aporten un discurs d’orientalisme que no deixa de ser atractiu. El mateix podem dir de les menys probables arrels egípcies, les quals han estat del grat d’alguns artistes força populars com Lola Flores “*La Faraona*”.

Crida l’atenció la gran diversitat de mots emprats per designar als *rom*, i ens preguntem quines són les diferències culturals entre els diversos grups *rom* i quina presència tenen arreu del món. Clébert<sup>796</sup> els divideix en tres grups principals: els *zingars kalderas*, els

---

Negre, on molts d’ells van ser esclatvitats pels tàrtars. Quan les classes dirigents valaques van derrotar als tàrtars, aquests es van apoderar dels esclaus *zingars*, que van restar a Valàquia en gran nombre (Aguirre, *Historia de las itinerancias gitanas. De la India a Andalucía*. Pàg. 12).

<sup>794</sup> José Carlos de Luna. *Gitanos de la Bética*. Pàg. 143.

<sup>795</sup> Segons Borrow “en la mateixa analogia amb el sànscrit que els dialectes indostànics anomenats anteriorment trobem el rommany o parla dels Roma o Zincali, com a sí mateixos es diuen, coneguts a l’Anglaterra i a Espanya per “*gypsies*” i *gitanos*. Aquesta llengua, on sigui que es parla, és principalment una i la mateixa, tot i que més o menys corrompuda per veus estranyes recollides en els diversos països on han penetrat els que l’esmercen. No es pot passar en silenci un aspecte notable, el nombre molt considerable de vocables eslaus o russos purs que es troben incrustats en ell, bé es parli a Espanya o Alemanya, bé a Anglaterra o a Itàlia; circumstància que ens porta a la conclusió de que les gents, en la seva ruta des de l’Orient, viatjaren formant un gran cos compacte i passaren per les estepes russes, on probablement es detingueren molt de temps com a pastors nòmades i on encara abunden en els nostres dies. A més, de les moltes paraules esclaves de la llengua gitana, un altre fenomen curiós atrau l’atenció del filòleg: un nombre igual o encara major de vocables del grec modern; en efecte, podem presumir amb plena garantia que en una època la nació gitana o almenys la branca espanyola d’ella entenia bé el grec i que, a més del seu dialecte hindú propi, l’empraven de vegades a Espanya força després del primer segle següent a la seva arribada, doncs hi havia d’entre ells qui l’entenen fins el 1540.” (Borrow, George. *Los Zincali*. Pàg. 206. Traduït al català de la versió castellana).

<sup>796</sup> Clébert, J.P. *Los gitanos*. Pàg. 39.

*gitanos* i els *manutxes*<sup>797</sup>. Els lingüistes i altres investigadors divideixen el poble romanó i la llengua romaní en tres grans branques: l'europea, l'armènia i l'asiàtica, que es corresponen amb els grups *rom*, *lom* i *dom* respectivament. Aquests mots corresponen al tractament fonètic que cadascun d'ells fa de la paraula *domba*, una paraula d'origen sànscrit. El sociòleg Thomas Acton estima que existeixen a l'actualitat entre deu i dotze milions de gitanos fora de l'Índia, i potser vint milions al subcontinent indi<sup>798</sup>. Però a més d'aquestes branques principals trobem altres subgrups diferenciats. Diane Tong ens indica que els principals grups a Europa i Amèrica són els *vlahs*, els *romanitxes* i els *calés*. Aguirre<sup>799</sup> diferencia dos grups principals a l'Europa occidental, els *sinte* alemanys i els *manús* (*manutxes* o *manouches*) a França, mentre que els més presents a l'Europa oriental són els *gitanos* o *caló* i *romanichal* a Anglaterra. A l'Orient Mitjà trobem, entre d'altres, als *nawar* i als *ghagar*, i a l'Índia diversos grups més. Els gitanos s'han assentat a tots els països de l'Europa de l'Est i de l'Oest, a l'Orient Mitjà, a diferents estats de l'antiga Unió Soviètica, al nord de l'Àfrica, a Nordamèrica i Sudamèrica, a Hawaii, Austràlia i Nova Zelanda. Fem aquest recordatori perquè una de les grans preguntes sobre el *flamenc* i la seva possible integració en l'ètnia gitana és per què els representants d'aquesta ètnia que habiten en altres indrets no empen el *flamenc* per expressar-se musicalment. Els discursos d'alguns *flamencòlegs* també fan càbales sobre aquesta qüestió, i arriben a algunes conclusions força significatives. José Carlos de Luna, al seu llibre *Gitanos de la Bètica* argumenta la possibilitat de l'arrel sumèria dels gitanos, basant-se en la similitud amb algunes estàtues dels sumeris. Aquesta teoria sembla força improbable<sup>800</sup>, però no deixa de ser interessant perquè és un exemple més d'una construcció de discurs *flamenc* des de la *flamencologia*, el qual si bé no és acceptat per tots els *flamencòlegs*, sí que ha tingut un cert ressò i difusió en alguns d'ells<sup>801</sup>.

<sup>797</sup> Segons Aguirre (*Historia de las itinerancias gitanas. De la India a Andalucía*, Pàg. 476) l'origen indi del mot *manú* significa "home" o també "home lliure". Els *manús*, marcats per una llarga permanència a França, varen adoptar aquest nom identificant-se així com un grup a part dels *sinte* alemanys, dels quals procedeixen.

<sup>798</sup> Thomas Acton, *Gypsies*, Macdonald Phoebus, Londres, 1981. Pàg. 17.

<sup>799</sup> Aguirre, *Historia de las itinerancias gitanas. De la India a Andalucía*. Pàg. 476.

<sup>800</sup> L'autor es fonamenta en la fesomia que es pot deduir de les estàtues i en les seves expressions facials i corporals. Basat en la interessant iconografia sumèria, argumenta que els gitanos arriben a la península molt abans del segle XV, i que conviuen amb grecs, fenicis, romans, gots i posteriorment amb jueus i moriscs. L'arribada de gitanos hindús el segle XV, segons de Luna, no significa que els gitanos de la Bètica no estiguessin aquí des de molt abans, els quals tindrien un origen semita-summeri, i no serien nòmades. Si considerem que semites i summeris són dos pobles diferents, els quals estaven més aviat enfrontats, i que els indoeuropeus i pobles de l'estepa (Ucraïna i els Urals) arriben a Mesopotàmia cap el 2000 aC, moment en què la rica cultura dels summeris arribava a la seva fi, no sembla que la teoria de Luna encaixi ni històricament ni cronològicament. Totes aquestes consideracions lingüístiques i històriques, doncs, fan pensar que la teoria dels gitanos de la bètica és una més de les moltes teories de construcció històrica el·laborades per diversos *flamencòlegs*.

<sup>801</sup> Urbaneja a *Cantes, cantares y cantarillos* es mostra partidari d'aquesta teoria de José Carlos de Luna.

Però si una cosa semblen tenir en comú els gitanos o *dom* d'arreu del món és la seva relació especial amb la música. Segons Jules Bloch<sup>802</sup> els *rom* europeus i els *dom* indis són el mateix, i en un tractat sànscrit del segle VI els *dom* apareixen associats a la paraula *gandharva*, que significa músic. Aguirre<sup>803</sup> i altres gitanòlegs argumenten que els *dom* formaven part dels “intocables”, sense casta, que vivien fora del marc de la societat índia, la qual cosa podia arribar a significar l'allunyament de les activitats econòmiques productives. En la llengua índia moderna la paraula *dom* vol dir “aglomeració de tribus”, però en sànscrit *dom* vol dir “home de casta baixa que es guanya la vida amb el cant i la música”<sup>804</sup>. Totes aquestes consideracions ens porten a sintetitzar dos aspectes clau relacionats amb els gitanos: Que molt probablement són originaris de l'Índia, i que formaven part d'una casta de músics professionals. Es tracta de dos trets fonamentals per comprendre la importància de l'ètnia gitana en el *flamenc*, i la seva aportació.

Una altre qüestió força interessant és la manera com aquests gitanos van arribar a la península, doncs això afecta a la concepció del *flamenc*. Diversos investigadors s'han preguntat quina va ser la ruta migratòria seguida pels gitanos des que partiren de l'Índia<sup>805</sup>. El següent requadre ens mostra el periple migratori:

<sup>802</sup> Bloch, Jules. *Les Tsiganes, que sais-je?* Pàg. 29.

<sup>803</sup> Aguirre, *Historia de las itinerancias gitanas. De la India a Andalucía*. Pàg. 30.

<sup>804</sup> Masanés, Cristina. *Les arrels llunyanes del poble rom*. Sàpiens n° 87.

<sup>805</sup> Tot sembla indicar que aquests grups van deixar l'Índia abans del segle X. Molts investigadors acostumen a fixar l'any 1000 com a data de partida dels gitanos. Si bé es considera que l'arribada dels aris a l'Índia va suposar la fi de la cultura anomenada del Mohenjo Dharo, la distància temporal entre l'any 1500 aC i el 1000 aC sembla massa gran com per imputar la marxa dels gitanos a l'arribada dels aris. A més, les teories fonamentades en els estudis lingüístics coincideixen a dir que els gitanos són probablement de raça ària o caucàsica. Però sobre això no hi ha un acord. Segons Francesc Botey (Botey, Francesc. *El gitano: una cultura folk a casa nostra*. Pàg. 34.) les proves lingüístiques no ens asseguren que els gitanos siguin aris, i podrien ser descendents dels pobles pre-aris o pre-dràvides. Botey planteja el següent problema: Quan es produeix l'arribada dels indoeuropeus a l'Índia, la invasió dels aris (1500 aC) destrueix la cultura anomenada del Mohenjo Daro. Donat que la cultura vençuda era molt més avançada que la indoeuropea, els quals eren més aviat pastors, els aris van assimilar gran part d'aquesta cultura però van realitzar una nova configuració de l'estructura social, que és el que coneixem com a sistema de castes, en la que es van reservar la supremacia revestida de categoria religiosa: el brahmà. Tot i que el contacte que van tenir amb els dràvides va motivar el canvi en la seva organització social, si el romaní i el caló tenen les arrels en l'idioma sànscrit, o bé els gitanos són indoeuropeus, o els pre-aris van començar a parlar en una llengua indoeuropea. Segons Clébert és possible que la marxa dels gitanos de l'Índia estigués motivada per l'arribada dels aris cap el 1500 aC, tot i que aquesta teoria no tindria fonament en el probable cas de que els gitanos fossin precisament de raça ària o caucàsica. D'altra banda, la posterior arribada a l'Índia d'altres pobles (entre ells alguns d'origen indoeuropeu) com els grecs, els perses o els escites, i d'altres com els kush, i posteriorment els huns (al segle V), és una mostra més de la variada amalgama ètnica de la regió. Segons la tesi de Grellman (que juntament amb Johan Christian Rüdiger i el també lingüista alemany Heinrich Grellman va descobrir les relacions lingüístiques entre la llengua romaní i l'Índia a *Dissertation on the Gypsies, del 1783*) els romaní eren naturals de Multan o Guzerat i haurien abandonat la seva terra natal per tal de fugir de l'espasa de Tamerlà (Timur Lang) i els seus mongols, els quals van subjugar gran part de l'Índia el 1398 (fixem-nos que es tracta d'una data força posterior a l'any 1000), moment des del que es van establir noves monarquies (posteriorment Babur va fundar la dinastia mongol de l'Índia el 1526). Tot i que l'hinduisme va continuar essent la religió de molts, aquesta va recular per la força

855	Bizanci.	1427	París.
1260 o 1399	Bohèmia.	1430 o 1440	País de Gales.
1322	Creta.	1447	Barcelona.
1346	Corfú.	1492 o 1505	Escòcia.
1348	Sèrvia	1500	Rússia.
1378	Pel·loponès.	1509	Polònia.
1414	Basilea.	1515	Suècia.
1417	Transilvània.		
1418	Sajònia, Aubsburg.		
1419	França, Sisteró.		
1420	Dinamarca.		
1422	Bolònia i Roma.		

*Segons Clébert aquestes serien les dates enregistrades que esmenten als gitanos a Europa.*

En l'anterior requadre trobem les dates d'aparició dels gitanos segons diverses cròniques (per tant és probable que l'arribada d'alguns d'aquests grups fos anterior). Particularment crida l'atenció la distància temporal entre l'any 855 de Bizanci i el 1260 de Bohèmia, ja que el migdia de França, per exemple, ja estava “*infestat des de feia temps*” (paraules de De Galier), i se'ls veia a la fira de Bellcaire des de l'any 1300<sup>806</sup>. Sembla que un dels principals detonants que va motivar l'aparició d'un bon nombre de gitanos a Europa fou la caiguda de Constantinoble l'any 1453 a mans dels turcs<sup>807</sup>. Tot plegat ens porta a pensar

---

creixent del Islam, que controlava el poder. Això podria explicar l'observació de Borrow de que moltes paraules perses van ser introduïdes a diverses zones de l'Índia, especialment pel que fa al vocabulari de la ciència, del luxe i del refinament. Això seria degut a que si bé els primitius guerrers de Timur eren mongols, els seus exèrcits estaven formats principalment per turcs i perses, i potser per això el persa, com a llengua culta, era la llengua de la cort. Borrow també comenta la teoria d'alguns autors segons la qual Tamerlà va tenir gitanos al seu camp, i segons l'autor el fet de que el seu capità es digués Cingo, podia haver motivat que se'ls anomenés zíngars (*Los Zincali*. PÀG, 79 i 208). Però la possibilitat de que els gitanos marxessin degut a la invasió de Timur no és acceptada per tothom. Per a José Carlos de Luna (*Los gitanos de la Bética*. Pàg. 25), el qual es fonamenta en els comentaristes del Arabschab, la seva marxa hauria estat anterior a la invasió de Timur. Bernard Leblon creu que no va ser Timur Lang (Tamerlà) qui els va fer marxar, sinó Temüdyn (Gengis Khan) a principis del segle XIII (Leblon, Bernar. *El Cante Flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Pàg. 18). Segons Kochanowski (Vania de Gila-Kochanowski, *Gypsy Studies*) la migració estaria originada en la derrota d'un exèrcit del Rajasthán (de la regió de Delhi) front a un exèrcit musulmà, el qual en fugir a Pèrsia no hauria pogut retornar al seu país perquè aquest estava en mans enemigues. Altres teories apunten a la possible contractació dels seus serveis com a músics professionals per un rei persa. Alguns autors com Clébert (Clébert, J.P. *Los gitanos*. Pàg. 141) s'han referit a aquest fet com a un dels possibles detonants de la migració. Segons l'historiador Hamza de Hispahan (al seu relat *Hamzah ispahanensis Annalium*, escrit cap a l'any 950) el rei de Pèrsia Behram-Gur (430 – 443) va contractar dotze mil músics *zott*, ja que el va sobtar veure que alguns dels seus súbdits estaven bebent sense música (era una època anterior a la conquesta àrab, i per tant els zoroastrians beben vi amb tota normalitat). Així que Behram-Gur va escriure al rei de l'Índia, el qual li va enviar dotze mil músics professionals, els quals van ser distribuïts arreu de les ciutats del Regne. Segons Clébert aquests músics eren anomenats *luri*, dels que avui serien descendents els anomenats *djatt* o *djatty*, amb els que segons l'holandès Goëje els zíngars estan identificats. Sembla ser que encara avui a Pèrsia el mot *domba* o *domba* significa “músic popular”, el qual podria estar relacionat amb el mot *dom*. A partir d'aquell moment ja no haurien retornat sinó que haurien iniciat la seva diàspora arreu del món. En qualsevol cas, totes aquestes hipòtesis són conjetures. Però com observem en el quadre de la part superior d'aquesta pàgina, del que sí tenim dades més concretes és del seu periple migratori. Una de les primeres referències que tenim de la migració gitana data del segle IX, quan el califa Motassim té diversos conflictes amb gitanos a Mesopotàmia (*Encyclopédie de la Pleïade*, H<sup>a</sup> Universelle, t. 2. L'Islam, per Gaston Wiet. Pàg. 89 – 90).

<sup>806</sup> Segons H. De Galier, *Filles nobles et magiciennes. Les moeurs et la vie privée d'autrefois*. Paris, Calmann-Lévy, 1913. PG. 354.

<sup>807</sup> Es tracta dels gitanos anomenats grecians. La primera aparició de gitanos a Europa de què es té notícia és l'any 1322 a Creta, i probablement des d'allà varen passar a Itàlia i Espanya. Però la caiguda de Constantinopla l'any 1453 a mans dels turcs provocà la fugida de gran nombre de gitanos ja cristianitzats cap a l'Est d'Europa. Molts d'ells van ser esclavitzats per tàrtars i valacs.

que la migració va ser llarga en distància espacial i temporal, i que per tant els gitanos van estar influïts per diverses cultures, malgrat que conservessin els seus costums i les seves tradicions. Si aquestes influències van quedar es poden detectar en el seu llenguatge, sembla probable pensar que les músiques d'altres indrets també van influir en la música dels gitanos. Si els gitanos guanyaven alguns diners amb els seus serveis musicals, de ben segur que el repertori havia d'anar en consonància amb el públic de l'indret on s'ubicaven.

Aquestes consideracions fan que la coneixença de la ruta migratòria sigui un fet important, doncs aquesta ens pot aportar informació sobre el bagatge musical dels gitanos, els quals posteriorment tindrien un paper cabdal en l'aparició del *flamenc*. Clébert reconstrueix la possible ruta seguida per la migració gitana, que des de la seva partida de l'Indus, arriben a l'Afganistan i Pèrsia, passant al nord del mar Caspi i al sud del golf Pèrsic. La seva presència en aquests països estaria també justificada pels vocables que haurien quedat en el romaní, els quals serien més o menys nombrosos depenent del temps d'estada en aquells indrets<sup>808</sup>. Segons Clébert<sup>809</sup> la migració constaria de dos grups que seguirien les següents rutes: El grup nord travessa Armènia, el Caucas i després Rússia, mentre que el grup sud remunta els cursos de l'Eufrates i el Tigris. Sampson, fonamentant-se en la seva investigació de l'any 1923 sobre la llengua dels gypsies del país de Gales<sup>810</sup>, i a partir de la incorporació de noves paraules provinents del francès, de llengües germàniques i eslaves, del romanès, el grec, el turc, l'armeni i el persa, tracta de reconstruir la ruta que els va dur a Europa<sup>811</sup>. Segons aquest autor, una vegada a Pèrsia<sup>812</sup>, dos grups de romanís van prendre camins diferents, evolucionant lingüísticament de forma diferent. Per la forma d'aspirar o no

<sup>808</sup> Ja Borrow ( *Los Zincali*. Pàg. 207) havia argumentat la possibilitat de reconstruir la ruta migratòria dels gitanos per diferents països tot analitzant el seu idioma i la diversa procedència d'alguns dels seus mots. Destacava la influència de la llengua persa i el *zend* (antiga llengua persa) en el *romaní*. Des d'aquesta perspectiva, argumentada també per Martin Block, el nombre de paraules estrangeres adoptades pels gitanos correspondria a la duració del seu sojorn en diferents països. Això no entraria en contradicció amb els arguments de Clébert, per a qui els gitanos han restat al Pròxim Orient, Iran, Turquia i Grècia, en particular entre els segles X i XV (Clébert, J.P. *Los gitanos*. Pàg. 45).

<sup>809</sup> "Però l'eix de la progressió bifurca encara: mentre una petita part de les tribus es dirigeixen, unes cap el mar Negre, altres cap a Síria, el gruix de l'emigració penetra a la Turquia asiàtica. La branca més meridional costreja la Mediterrània a través de Palestina i d'Egipte. És molt probable que alguns d'aquests nòmades aconseguïren prosseguir el seu camí per la costa nord de l'Àfrica fins a Gibraltar i arribar a Espanya; són els nostres gitanos "espanyols" i "catalans" ( ja tornarem a parlar d'aquesta hipòtesi). En quan al grup principal que ha restat a Turquia, franqueja el Bòsfor, s'estén per Grècia i per tota la península balcànica. Des d'allà descobreix l'Europa Central. Els límits extrems de l'expansió seran momentàniament Anglaterra i Escòcia. Per la seva part, els gitanos que han passat a Rússia han trobat, segons sembla, Escandinàvia". (Clébert, J.P. *Los gitanos*. Pàg. 44. Traduït al català de la versió castellana).

<sup>810</sup> Sampson, John. *The dialect of the Gypsies of Wales*. Oxford: University Press, 1926.

<sup>811</sup> John Sampson, *The wind of the heath. A gypsy anthology*. Read Country Book. London, 2005.

<sup>812</sup> Sampson, John. *The dialect of the Gypsies of Wales*. Oxford: University Press, 1926. PG. 161

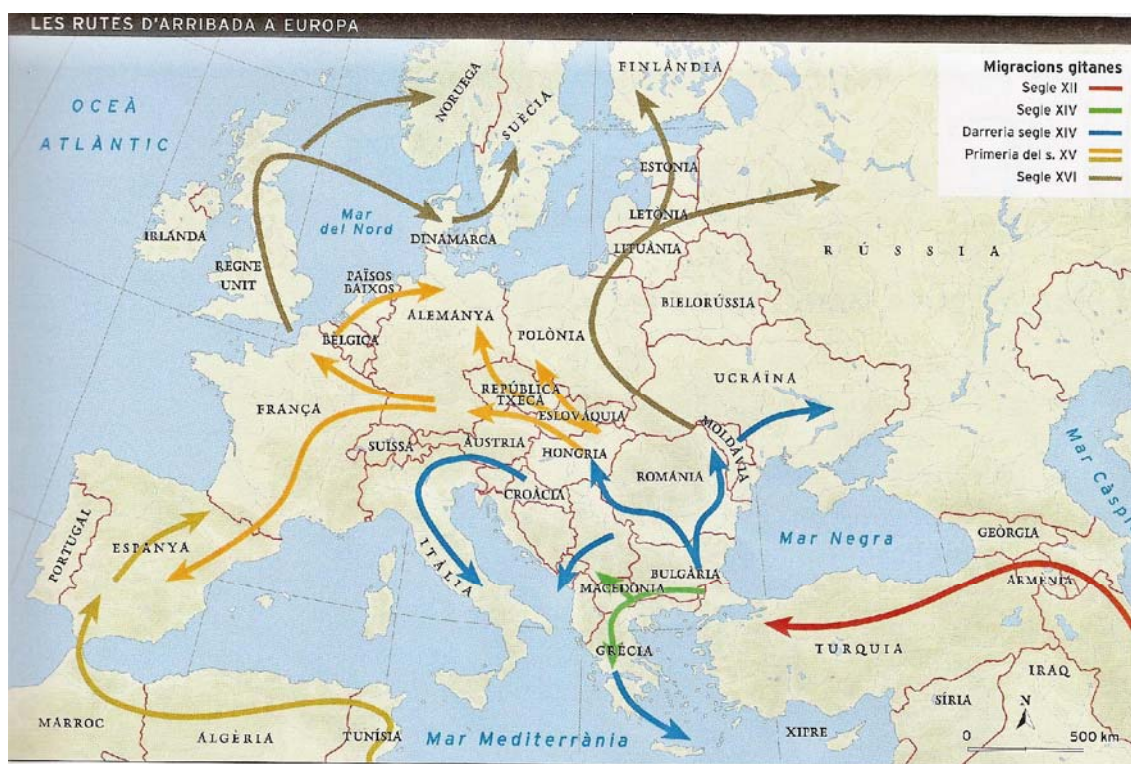
certs fonemes, Sampson anomena a aquests dos grups “ben” i “phen”. Els gitanos d'Europa serien els descendents d'aquests “phen gypsies”. El grup que emigra cap el sud-est (“ben”) recorre el Creixent Fèrtil seguint la direcció oest i tindria com a límit de la seva expansió la Vall del Nil. Els trobem a Síria, Pèrsia, Palestina, Egipte... Però en tant que culturalment propers a les poblacions de l'Orient Mitjà, s'han integrat fàcilment i han romàs fins els nostres dies passant gairebé inadvertits. Segons Aguirre<sup>813</sup> aquests grups (anomenats *gaghar* a Egipte) no haurien seguit el camí de l'oest, per l'Àfrica del Nord, més enllà d'Egipte, i segons segons Leblon<sup>814</sup> cap argument històric o lingüístic permet confirmar la hipòtesi d'un èxode dels zíngars d'Egipte, al llarg de la costa africana, fins a la Península Ibèrica. Però sobre aquest darrer punt no hi ha un acord entre els investigadors, i la possibilitat de que els gitanos travessessin l'estret de Gibraltar és defensada amb molta força per altres autors<sup>815</sup>, fins el punt de que sembla la més probable.

<sup>813</sup> Aguirre, *Historia de las itinerancias gitanas. De la India a Andalucía*. Pàg. 35.

<sup>814</sup> “En el Irán, según los lingüistas, los cingaros parece que se separaron en dos ramas, unos bajaron hacia el sur a través de Siria y otros siguieron su marcha hacia el oeste, rumbo a los Balcanes. Se llegó a suponer que los primeros dando la vuelta al Mediterráneo y pasando por el sur llegaron a Andalucía en tiempos de los moros, pero esta hipótesis quedó abandonada definitivamente porque no se ha hallado ninguna confirmación ni en la documentación histórica ni en el estudio de la lengua (algunas etimologías árabes propuestas para el caló se revelaron falsas, ya que se pudo comprobar que las mismas palabras se hallaban en los dialectos de los cingaros del norte de Europa y que su origen era indio o persa).” (Leblon, Bernar. *El Cante Flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Pàg. 17).

<sup>815</sup> Les cròniques no semblen contradir la teoria de que les dues branques migratòries es trobessin a la Península en algun moment del segle XV. Reproduïm el següent document de l'Arxiu de la Corona d'Aragó en què Alfons V el Magnànim ordena a les autoritats de la corona d'Aragó no posar cap impediment durant tres mesos a un tal Joan d'Egipte Menor i a les seves gents per a poder travessar els seus regnes i terres: “N'Alfonso, etc. Als nobles, amats e feels nostres universes e sengles governadors, justicies, veguers, sotsveguers, batles, sotsbatles, e altres qualsevol oficials e subdits nostres, e encara qualsevol guardes de ports e coses vedades en qualsevol parts de nostres regens e terres al qual o als quals les presents pervendran e seran presentades o als loctinents de aquells, salut e dilecció. Com l'amat e devot nostre don johan de Egipte Menor, de nostra licència anat en diverses parts, entena passar per algunes parts de nostres regnes e terres, e vullam aquell èsser bentractar e acollit, a vosaltres e a cascun de vos dehim e manam expressament e de certa sciència, sots incorrimment de nostra ira e indignació que lo dit don Hohán de Egipte e los que ab ell iran e l'acompanyaran, ab totes ses cavalcadures, robes, bens, or, argent, beaces e altres qualsevol coses que ab si portaran, lexets anar, estar e passar per qualsevol ciutats, viles, lochs e altres parts de nostra senyoria salvament e segura, tota contradicció, impediment e contrast remoguts. Povehints e donants a aquells segur passatge e conduyt si e quan per lo dito non Johan request no serets durant lo present nostre salvoconduyt, lo qual volem que dur per tres mesos (1) del dia de la data de la present en avant continuament comptadors. Dada en Çaragoça sots nostre segell secret a XII dies de janer en l'any de la nativitat de Nostre Senyor Mil CCCCXXV (2) Rex Alfonsus.” (Franciscus Exalon, mandato regio facto ad relacionem Francisci d'Arinyo). Aquesta és la primera referència dels gitanos a la península, i per tant significaria que almenys una part de la migració gitana hauria arribat travessant els Pirineus. Narcís Feliu, als seus *Anales de Cataluña*, afirma que es tracta de vertaders zíngars europeus (i no de gitanos arribats de l'Àfrica del Nord), ja que eren portadors de cartes papals. Pel que fa a la branca sud, Juan de la Plata a *Los gitanos de Jerez* (Juan de la Plata, *Los gitanos de Jerez*. Pàg. 87) ens informa que el 4 de juny de 1438 es dona a conèixer a Xerès un edicte on s'expulsa de la població i de la campanya a tots els gitanos rodamóns, la qual cosa dona a entendre que a Xerès ja n'hi havia amb anterioritat a aquesta data, i que probablement es tractava d'un grup força nombrós (Juan de la Plata, *Los gitanos de Jerez*. Pàg. 8). Altres informacions també apuntarien en aquesta direcció, doncs segons José R. Luanco, Alfons X el Savi ja parlava l'any 1260 de portar gitanos a Almeria amb la finalitat de fabricar or, fet sorprenent que implicaria l'arribada dels gitanos a Andalusia dos segles abans. Clébert es mostra partidari d'aquesta hipòtesi, malgrat que per a ell les dues branques migratòries van trobar-se a França, fet que es contradiu amb les





Mapa extret de la revista Sàpiens, nº 87.

La hipòtesi de la branca migratòria que hauria pogut travessar l'estret estaria reforçada per la gran quantitat de vocables àrabs, i per la manca de vocables germànics que trobem en el calé<sup>816</sup>. Si aquesta hipòtesi fos certa, suposaria que la Península va ser l'indret on es varen trobar els dos grups migratoris principals, cadascun influït per trets culturals diferents, tenint present que haurien passat diversos segles on cada grup hauria seguit rutes migratòries diferenciades. Clébert<sup>817</sup> suggereix la possibilitat de diferències entre els gitans peninsulars<sup>818</sup>. En aquesta mateixa línia, Aguirre<sup>819</sup> argumenta d'una banda moltes afinitats

---

informacions de Narcís Feliu. Clébert afirma que *“sigui com sigui, hem d'admetre que els gitans arribaren a Espanya per l'Àfrica”* (Clébert, J.P. *Los gitanos*. Pàg. 110), i dona per fet que els gitans entressin a França pels Pirineus des de Catalunya al segle XV (Clébert, J.P. *Los gitanos*. Pàg. 226).

<sup>816</sup> El caló parlat pels gitans espanyols (avui el parlen molt pocs) seria com un dialecte del *romani* (Clébert, J.P. *Los gitanos*. Pàg. 242). La particularitat d'aquest dialecte, comentada per Clébert, és que no té cap vocable en alemany, i en canvi té més de dos mil vocables àrabs o derivats de l'àrab. Això també parlaria a favor d'una possible arribada a la península via Àfrica del Nord.

<sup>817</sup> *“1447: Els Anals de Catalunya, de Narcís Feliu, assenyalen la presència dels gitans a Barcelona el mes de juny del mateix any. Com que també aquests (els gitans) porten credencials del Papa, s'ha d'admetre que formen part del mateix grup que els precedents, al contrari que dels gitans arribats de l'Àfrica del Nord per Gibraltar. Però Lafuente diu que no penetren a Espanya pel litoral català fins l'any 1452.”* (Clébert, J.P. *Los gitanos*. Pàg. 54. Traduït al català de la versió castellana). Aquestes consideracions ens porten a pensar en diferències entre els hereus culturals dels gitans anomenats *grecians* (Branca nord que hauria iniciat la seva migració a partir de la caiguda de Constantinoble a mans dels turcs) i els gitans *gaghar* (els de la branca sud).

<sup>818</sup> Malgrat que segons Clébert les dues branques migratòries no s'haurien trobat a la península, sinó a França (Clébert, J.P. *Los gitanos*. Pàg. 226).

entre els gitanos catalans, els del Rosselló, la Provença i bona part de França, els quals estarien originats en la migració de grups de gitanos de parla catalana del segle XIX. De l'altra banda també destaca afinitats entre els gitanos espanyols i els gitanos portuguesos, ja que segons l'autor aquests darrers haurien arribat a la part més occidental de la península des d'Espanya<sup>820</sup>. Al llibre *Sabor a Rumba* també es destaquen possibles diferències<sup>821</sup> entre els anomenats gitanos catalans i els anomenats gitanos espanyols, malgrat que els autors no debaten si aquestes diferències són anteriors o posteriors a la seva arribada a la Península.

Les diferències culturals degut a llargues estades en diferents territoris són notables entre els diversos grups *rom*, les quals sovint no estan lliures d'argumentacions de signe identitari. Alguns exemples els trobem entre els *sinte* alemanys i els *manouche* francesos<sup>822</sup>, o entre els *gitanos* i els *zingars*. Pel que fa a aquests darrers, Clébert detecta certes tensions entre els diversos grups, a més de clares diferències culturals<sup>823</sup>. Tot això ens porta a pensar que la figura de la diferència també existeix entre els gitanos, i que “nosaltres” i “altres” són elements identitaris que també funcionen per argumentar diferències en una ètnia amb un origen comú (segons les deduccions de les investigacions lingüístiques). Les apropiacions culturals portades a terme pels gitanos es poden detectar en l'idioma (*manouches*, gitanos catalans, gitanos espanyols...) o en altres elements de la cultura expressiva com la música, la qual juga un paper molt important entre els *rom*, sobretot per qüestions professionals. Com dèiem, els motius professionals són una explicació força lògica de per què els gitanos que estaven a la Península interpretaven les cançons al gust dels habitants peninsulars, i els gitanos de Romania i Hongria feien el mateix amb les cançons d'aquelles terres. Amb el

---

<sup>819</sup> “Al segle XVIII els gitanos van ser expulsats de França, els darrers el 1763 per ordre de Carles III. Bona part d'ells es van dirigir cap el Principat, i es van adaptar amb rapidesa als trets culturals catalans. Durant el segle XIX una important corrent migratoria de gitanos catalans apareix al Midi. Aquest fluxe migratori va continuar amb gitanos castellanoparlants dels quals també hi ha avui un bon nombre a França” (Aguirre, *Historia de las itinerancias gitanas. De la India a Andalucía*. Pàg. 374, 385, 475).

<sup>820</sup> Aguirre, *Historia de las itinerancias gitanas. De la India a Andalucía*. Pàg. 251, 253.

<sup>821</sup> Segons Álvarez, Iglesias i Sánchez, les diferències que estableixen els gitanos catalans davant dels altres gitanos es caracteritzarien per dos factors clau: la llengua i l'estatus econòmic. Aquest darrer acostuma a ser superior en el cas dels gitanos catalans envers els altres (Albert Álvarez, David Iglesias i Joan Sánchez. *Sabor de rumba. Identitat social i cultural dels gitanos catalans* de o *Els gitanos de Barcelona: Una aproximació sociològica*. Pàg. 65).

<sup>822</sup> Segons ens informa Aguirre, els manús, marcats per una llarga permanència a França, van adoptar aquest nom identificant-se així com a grup apart dels *sinte* alemanys, dels quals procedeixen (*Historia de las itinerancias gitanas. De la India a Andalucía*. PÀG: 476).

<sup>823</sup> “Els gitanos difereixen, en efecte, notablement dels *zingars*, i els dos grups es toleren a dures penes. Els seus dialectes estan suficientment allunyats l'un de l'altre perquè aconseguixin entendre's: els gitanos parlen un idioma de base romaní, el *caló*, ple de vocables castellans, però sense rastre de termes germànics. Tampoc físicament s'assemblen els gitanos i els *zingars* en quan als seus hàbits i costums.” (Clébert, J.P. *Los gitanos*. Pàg. 108. Traduït al català de la versió castellana).

temps i amb la impressionant habilitat musical interpretativa dels gitanos, aquests van anar fent seves les cançons d'alguns territoris fins que s'hi van identificar, incorporant les seves pròpies aportacions i fent d'aquelles melodies el que Aguirre ha anomenat una “*cultura refugi*”<sup>824</sup>. Perquè com argumenta Aguirre “*su cultura musical propia les ha ayudado a mantener su cohesión de grupo, contrarrestando otros factores*”<sup>825</sup>.

Aquestes consideracions fan que ens preguntem amb quins elements culturals es van trobar els gitanos a la Península en el moment de la seva arribada. Als regnes de Castella i Aragó els cristians portaven l'hegemonia, però no podem oblidar la presència de jueus (fins el 1492, i per tant haurien coincidit molt poc amb els gitanos), el regne de Granada (fins la mateixa data) i els moriscs (aquests darrers encara hi restarien com a mínim fins el 1609). Cadascú jugava el seu paper en aquella societat, i segons Aguirre<sup>826</sup> els gitanos es van presentar des del moment de la seva arribada com a pelegrins en ruta cap a Santiago. Això els ajudava a continuar amb el seu nomadisme, i alhora encaixava amb alguns mites<sup>827</sup> que si bé estigmatitzaven els gitanos, també els ajudaven a exercir el lliure moviment per Europa seguint les seves pròpies lleis. Sembla que això els va funcionar almenys durant uns quants anys. Aquesta era la situació inicial dels gitanos respecte dels cristians. En canvi, la relació entre els gitanos i els moriscs fou probablement més complexa. Segons Aguirre<sup>828</sup> els gitanos van entrar a Granada juntament amb els cristians, ja que haurien col·laborat en la construcció d'armament. Aquest mateix autor també ens informa<sup>829</sup> que posteriorment els gitanos van participar a la guerra de les Apujares contra els moriscs de Granada. Per tot això, segons Aguirre<sup>830</sup>, els moriscs veurien als gitanos com a cristians, i aquests als moriscs com a la resta dels no-gitanos. Però no tothom està d'acord amb aquesta manera de veure les coses. Al segle XIX, Borrow apostava per una mena d'aliança dels grups subalterns, i fins i tot considerava els gitanos com a simpatitzants dels pirates berbers<sup>831</sup>. Alguns *flamencòlegs*<sup>832</sup>

<sup>824</sup> Aguirre, *El Cante Flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Pàg. 20.

<sup>825</sup> Aguirre, *El Cante Flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Pàg. 187.

<sup>826</sup> Aguirre, *El Cante Flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Pàg. 246.

<sup>827</sup> En una societat profundament religiosa, els mites dels “claus de Crist” o el de la “Verge Maria” suposaven un estigma i “obligaven” els gitanos al pelegrinatge. Pels gitanos això no era cap novetat, sinó una continuació de l'estigma de casta maleïda que ja existia des dels seus orígens a la societat índia. D'aquesta manera, i amb les cartes papals (falses o no) i de l'emperador Segismund, es podien moure per Europa amb llibertat seguint les seves pròpies lleis.

<sup>828</sup> Aguirre, *El Cante Flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Pàg. 250.

<sup>829</sup> Aguirre, *El Cante Flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Pàg. 306.

<sup>830</sup> Aguirre, *El Cante Flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Pàg. 306.

<sup>831</sup> “Com per la seva vida errant coneixien perfectament el litoral espanyol del Mediterrani, deuen haver prestat valuosa assistència als pirates berbers en les seves incursions per les costes d'Espanya, servint-los de guies i de consellers; i com era cosa molt més fàcil i brindava majors esperances de lucre saquejar als

també han emfasitzat una possible “convivència obligada” entre gitanos i moriscs, i de fet veuen a ambdues ètnies com als principals protagonistes en la gènesi del *flamenc*. Però això sembla incompatible en alguns indrets com el País Valencià, on tenien prohibit d'establir-se a prop dels moriscs per tal d'evitar aliances entre ells. Fos quina fos la relació entre aquests dos col·lectius, segons Aguirre<sup>833</sup> es té constància de que els gitanos van ocupar algunes de les funcions socials dels moriscs després de l'expulsió d'aquests, com per exemple en els balls del Corpus, en altres representacions i festivitats religioses, o fins i tot en ritus màgics i medicinals<sup>834</sup>. Aquest és un detall força interessant, ja que aquesta situació facilitaria que els gitanos fossin els principals continuadors del ja existent folklore morisc, com també ho varen ser del cançoner castellà i d'altres tradicions musicals populars. Això explicaria que alguns balls moriscs com la Samba hagin tingut continuïtat en el *flamenc*, malgrat que hagin experimentat diferències musicals esdevingudes al llarg dels anys.

De ben segur que els gitanos es van trobar amb una tradició musical que tenia molt a veure amb moriscs i jueus, i sembla probable que els gitanos reinterpretessin aquestes tradicions musicals al seu estil, tot incorporant altres elements musicals. Però l'aportació dels gitanos al *flamenc* no queda esgotada en la vessant musical-professional, sinó que molts trets dels seus costums i dels seus valors han quedat impresos en aquesta forma musical. En el *flamenc* hom pot observar el llegat d'alguns valors de la cultura gitana, alguns dels quals són comuns als *rom* distribuïts arreu del món. Un clar exemple d'això seria algunes de les ocupacions tradicionals dels gitanos i la influència d'aquestes ocupacions en la cultura expressiva gitana. Per exemple: A més de l'exercici professional de músics, ja citat anteriorment, a Andalusia (sovint dins de coves) molts gitanos es dedicaven a la ferreria i a la forja. Aquesta ocupació, i en particular el ritme produït pel picar del martell a l'enclusa, seria la base rítmica del pal *flamenc* anomenat *martinete* (la pròpia paraula ja fa una clara referència al martell). És un fet acceptat pels *flamencòlegs* que aquest pal va néixer a les

---

*espanyols que als moros, gent quasi tant primitiva com ells, es mostraven per tal motiu, i sols per aquest, més moros que cristians i sempre disposats a ajudar als primers en les seves incursions contra els darrers*". (Borrow, George. *Los Zincali*. Pàg. 50. Traduït al català de la versió castellana).

<sup>832</sup> Blas Infante. *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*. Pàg. 116.

<sup>833</sup> Aguirre, *El Cante Flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Pàg. 282.

<sup>834</sup> Segons Caro Baroja “*Las gitanas, pues, no han hecho sino adaptarse a una tradición viejísima, añadiendo alguna fórmula propia a las conocidas anteriormente, de modo análogo a como en épocas más viejas lo debieron hacer las hechiceras moras: un análisis de las prácticas medicinales y los ritos mágicos llevados a cabo por ellas y la comparación posterior de tales prácticas y ritos con los que efectúan los aldeanos y aldeanas, no sólo en Andalucía, sino también en Castilla la Nueva, Aragón, Salamanca, etc., no arrojaría, pues, demasiadas diferencias: desde la Edad Antigua los procedimientos mágicos y otros ritos relacionados con ellos no han variado sino en detalles (.) Plantas que en la antigüedad clásica eran consideradas como mágicas, hoy lo siguen siendo*”. (Caro Baroja, *Los pueblos de España II*, Pàg. 306).

ferrerries, i encara avui sovint és interpretat amb el so de l'enclusa i el martell o bé amb una altra simulació d'aquest so. Tot i que els gitanos han tingut ocupacions diverses<sup>835</sup>, les dades aportades per Juan de la Plata<sup>836</sup> donen molta importància a la feina de ferrer, i ens informen que l'any 1783 (moment de la formació del *flamenc*) hi havia a Xerès 85 ferrers, mentre que 55 estaven ocupats en feines del camp i 23 eren esquiladors de bèsties. Tant tradicional és aquesta ocupació per als gitanos, que alguns autors com Clébert<sup>837</sup> han vist en ells les qualitats típiques/màgiques dels pobles ferrers dedicats a la forja dels metalls. I més enllà d'aquesta possibilitat, altres professions<sup>838</sup> dels gitanos estan directament relacionades amb aquestes suposades qualitats màgiques.

---

<sup>835</sup> Segons Caro Baroja (Caro Baroja, Julio. *Los pueblos de España, II*. Pàg. 276) les principals tasques dels gitanos eren la feina de jornalers a la sega i la recollida d'olives, granjers de cabres i gallines, així com artesans de la fabricació de cistells i altres treballs de vímet i espart, cistelleria, el treball de la fusta, els cavalls, l'endevinació, la reparació de cadires, les feines agrícoles estacionals, la fabricació de sabates i el relat de contes populars entre d'altres. Com veiem es tracta d'una gran varietat de feines, tot i que donen la sensació de temporalitat. Borrow, en canvi, destaca més aviat el caràcter rebel de les feines dels gitanos: "*Enlloc del món se'ls troba ocupats en el cultiu de la terra ni al servei d'un amo (...) Els hem vist abans al cor d'una muntanya agresta, picant el ferro per tal de fer amb ell eines destinades al seu us o a vendre-les a les ciutats i als pobles de les rodalies*" (Borrow, George. *Los zincali*. Pàg. 29. Traduït al català de la versió castellana). Avui trobem altres ocupacions molt populars entre els gitanos, com per exemple la venda de diferents articles als mercats ambulants i la venda de cotxes i vehicles de segona mà. Sembla que aquesta darrera activitat ha substituït a la de ramblers de cavalls, en la que eren uns veritables especialistes, tot i que encara alguns segueixen practicant aquesta ocupació. La seva especial habilitat per arreglar un cavall o una mula vella amb les seves estisores i vendre-la després com a jove sembla que era tot un art. Una altre ocupació força singular era la de domadors d'òssos, força practicada entre els gitanos dels Balcans. Segons les argumentacions de Clébert les ocupacions tradicionals dels gitanos podrien estar relacionades amb les lleis de Manú, document relatiu al sistema de castes de l'Índia que data del segle I aC, i que es refereix a diverses ocupacions com a maleïdes o innobles: Saltimbanquis, lladres, falsificadors, jugadors, els que diuen la bonaventura, quiromàntics, domadors d'elefants, de toros, de cavalls, i de camells, astròlegs professionals, criadors de gossos per lleure, ballarins... Podem observar certa relació entre aquestes ocupacions i la descripció d'oficis indicats amb anterioritat. A les lleis de Manú fins i tot s'aconsella que un brahmà no accepti l'aliment d'un ferrer. Aquestes dades no deixen de ser una curiositat respecte a l'organització de castes a l'Índia, però segons Francesc Botey (*El gitano: una cultura folk a casa nostra*. Pàg. 47.) la tria d'aquests oficis podria estar motivada per una possible consciència de casta. Això podria explicar que l'ofici, la tradició, la religió, el grup, i altres aspectes donin sentit a la cultura gitana i a la seva forma de vida.

<sup>836</sup> Juan de la Plata. *Los gitanos de Jerez*. Pàg. 45.

<sup>837</sup> Segons Clébert: Fama de màgics, de criatures en relació amb potències infernals, de cantants i ballarins per excel·lència. Aquesta observació estaria fonamentada en la percepció de l'home que, capaç de fer brotar foc picant la seva enclusa, es pot creure dotat de poders màgics, en un ambient que podria portar a pensar en l'Infern. Alhora la feina de ferrer estaria relacionada amb dues ocupacions tradicionalment gitanes: la de músics i la de les arts màgiques (Clébert, J.P. *Los gitanos*. Pàg. 29).

<sup>838</sup> Algunes d'aquestes professions serien la quiromància (art de pronosticar l'avenir), la quirologia (descobrir a la mà les disposicions naturals i les tendències psicològiques), la bonaventura, el mal d'ull (*querelar nasula*) o la pedra imantada (*bar lachí*). Resulta curiosa l'observació de que els gitanos mai s'apliquen la quiromància entre ells, sinó únicament als *gaché*. Això enllaçaria amb l'opinió de Borrow, qui considera que es tracta únicament d'una manera de guanyar-se la vida, la qual cosa expressa irònicament en el següent text: "*Però la gitana arriba a molt més: és endevinadora, tot i que no creu en endevinacions; és curandera, tot i que no prova mai els seus propis filtres...*" (Borrow, George. *Los zincali*. Pàg. 54. Traduït al català de la versió castellana). També utilitzaven diferents herbes amb finalitats curatives o no curatives, com per exemple el "*drao*" (Borrow, *Los zincali*. Pàg. 166), un tipus de preparat verinós que els gitanos tenien per costum llençar als pessebres del bestiar per causar malalties o la mort.

Una altra ocupació habitual entre molts gitanos peninsulars és el treball a les mines, principalment a Múrcia i Llevant, però també a altres indrets com Almadén. Els cants d'aquestes feines també van donar com a fruit cants *flamencs* com per exemple la *minera*.

Altres trets de la cultura gitana poden haver influït també en el *flamenc*, com per exemple el seu fervor religiós<sup>839</sup>, que avui encara podem observar amb el pal *flamenc* anomenat *saeta*. Aquest fervor respon a una particular manera d'entendre la religiositat, de la qual (segons Aguirre<sup>840</sup>) els gitanos haurien sabut treure'n profit. En arribar a Europa, els gitanos van assumir diverses llegendes com la de que haurien negat l'hospitalitat a la Verge Maria a Egipte<sup>841</sup>, o la de que haurien forjat un clau destinat a la crucifixió de Jesús<sup>842</sup> (això esdevé quan els *rom* fugien tant de l'esclavitud a Romania com del creixent l'Imperi Otomà). Aquests arguments els haurien ajudat a justificar la seva condició de pelegrins cristians egipcis, en l'obligació de penitència pels seus errors passats. D'aquesta manera haurien pogut justificar la seva itinerància per Europa i el seu constant nomadisme, encaixant alhora en

<sup>839</sup> Els gitanos han adaptat la seva fe a les exigències exteriors de les religions practicades en els països pels que han passat. N'hi ha d'ortodoxes, de musulmans, de cristians, i alguns fins i tot barregen algunes d'aquestes religions (els gitanos *beri* de la Península Balcànica, tant de temps dominada pels turcs, eren mahometans en públic i cristians en privat, recurrent al mateix temps a antigues creences gitanes). De fet, els gitanos no han estat especialment perseguits per motius religiosos, com ha succeït amb jueus, musulmans i cristians (fet observat per Borrow a *Los Zincali*, Pàg.76), malgrat que les persecucions per altres motius han estat constants. Amb tot mostren sempre un entusiasme en matèria de fe que impressiona, i creuen majoritàriament en un Déu únic (Del o Devel). Aquest mot és emprat encara avui pels gitanos andalusos (L'artista Dieguito « El Cigala », per exemple, va editar un CD anomenat « Undebel » amb Emi-Odeon, S. A. Madrid, 1998) i s'utilitza d'una manera singular a la baixa Andalusia amb la forma de “un-debé”. Aquest mot, d'ascendència sànscrita (Edeváh o Déu), provindria de l'arrel indoeuropea que designa l'acte de brillar (Grand-saines d'Hauterive, Dictionnaire de Racines des Langues Europeennes, Ed. Larouse, París, 1948).

<sup>840</sup> Aguirre, *El Cante Flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Pàg. 15 – 17.

<sup>841</sup> D'aquesta llegenda en fa referència Borrow a *Los zincali* (Borrow, George. *Los zincali*. Pàg. 57). Com a càstig sovint s'han associat a aquestes llegendes alguns texts bíblics com si aquests fessin referència als gitanos: “*I espargiré els egipcis entre les gents i els aventuraré per les terres*” (Ezequiel, XXX, 23. Altres texts similars es poden trobar a Ezequiel, XXIX, 12 i 13; Id. XXX, 10).

<sup>842</sup> “*Un día leí algo sobre que uno de nuestros antepasados, al parecer, fabricó los clavos empleados para crucificar a Jesucristo, el Hijo de Dios, y que después de esta “buena acción” todo el mundo le maldijo. Fue condenado y desterrado de la faz de la Tierra, él y su familia y todos sus descendientes (esto es, nosotros.). He aquí mi epilogo personal a la historia: Dios dice a su Hijo: “Has estado castigándolos durante diecinueve siglos; ya es suficiente. Yo, tu padre, te ordeno que descanses, hijo mío, porque ahora es mi turno. Los condeno a diecinueve siglos de asentamiento, lo cual, tras esos diecinueve siglos de vagabundeo que les has dado, no va a ser fácil. Les deseo buena suerte. El hormigón les proporcionará todos los desórdenes psicológicos que necesitan, enfermedades imaginarias y cosas por el estilo. No te preocupes, hijo mío, descansa, papá se ocupará de todo. Tu venganza sigue su curso*” (Relat apòcrif. Versió de Jean-Pierre Liégeois. *Gypsies: An Illustrated History*. Traducció anglesa de Tonny Berett. Londres, 1985). Existeixen diferents versions d'aquesta llegenda, com per exemple la de Federico García Lorca al *Romancero Gitano* (García Lorca, Federico. *Romancero Gitano*. Pàg. 224). D'altra banda, Clébert (Clébert, J.P. *Los gitanos*. Pàg. 17) relaciona la maledicció dels gitanos amb l'ofici de ferrer. A l'època de l'esclavitud dels gitanos a Romania, aquests pertanyien a l'Estat, i en alguns casos al clergat. Segons Clébert (Clébert, J.P. *Los gitanos*. Pàg. 90) el clergat romanès justificava aquest abús recurrent a aquesta antiga maledicció dels claus de Crist. En aquest cas la llegenda relacionaria diferents característiques del poble gitano, com ara el nomadisme, l'ofici de ferrer, la tradició i la superstició.

unes societats europees fonamentades en una forta religiositat. D'aquestes llegendes també sembla poder-se extreure que aquests estigmes sovint han estat assumits pels propis gitano. És probable que mitjançant el conte i la llegenda els gitano expliquessin als infants els perills a què s'exposaven pel fet de ser un grup subaltern amb una unitat familiar sòlida i diferenciada, la qual cosa els permetia prendre'n consciència i transmetre-ho de generació en generació.

Un altre element que probablement està vinculat al paper dels gitano en el *flamenc* és l'entorn marginal amb què s'ha acostumat a relacionar a aquesta forma d'expressió. Els gitano han viscut més regits per les seves pròpies lleis i costums<sup>843</sup> que no pas per les que les societats dels països europeus on estaven tractaven d'imposar-los sense èxit. Evidentment això ha estat del grat de les autoritats, les quals sempre han vist la necessitat de que els gitano fossin ciutadans per tal de que l'Estat se'n pogués beneficiar. Més quan, a diferència de jueus i musulmans, la vida dels gitano no anava lligada a una pràctica religiosa que els diferenciés. Segons Jean-Pierre Liégeois: "*L'existence du Tsigane est dissidence*"<sup>844</sup>. Passar de la subversió a la marginació era qüestió de temps, més quan l'estigmatització és assumida. El resultat, per tant, és una estigmatització del fet de ser gitano. Aquesta estigmatització ha contribuït a que en les societats europees els gitano siguin una "alteritat" amb la que es conviu quotidianament. Malgrat que inicialment van ser ben acollits per la noblesa, sovint contractats com a soldats i com a músics, els gitano han viscut una dura existència de persecucions que ha facilitat la seva habitual política de conservar-se en grup homogeni,

<sup>843</sup> Algunes de les principals lleis i autoritats dels rom serien les següents:

- L'autoritat del cap gitano (també anomenat comte o duc), que és qui dirigeix el grup. Es distingeix pel seu tarannà elegant i principalment pel seu bastó amb el cap de plata, darrer vestigi del ceptre gitano. Aquest càrrec no és hereditari, i tot i que comporta certs privilegis, és alhora un càrrec de gran responsabilitat (antigament el cap decidia cap on marxar o restar en un indret). Els gitano d'alguns països, convençuts del seu origen egipci, també utilitzen el mot Faraó o Faraona per designar als caps del grup o a les seves dones. També és important el paper dels ancians, que són sinònim d'autoritat i de coneixement, i se'ls anomena *kako* o *oncle* de manera molt respectuosa. La *phuri dai*, també anomenada *tia*, és la versió femenina del cap de la tribu, i la seva influència sobre dones i nens és important, al mateix temps que la seva opinió sempre és escoltada pel consell d'ancians i pel cap.
- Un sistema de lleis propi anomenat *kriss*. Aquest mot designa primer el dret en general, i després l'assemblea o consell d'ancians encarregats d'aplicar aquest dret. La llei o tradició gitana no dicta únicament creences, sinó també costums, i de fet es tracta d'una mena de conjunt de costums que a través de les diverses generacions, ordenava de forma immutable els més mínims actes de la vida pràctica. La tradició es transmet sempre per via oral, i en qualsevol cas sempre és irrefutable. Segons Francesc Botey la llei gitana es fonamenta en tres manaments principals: Fidelitat a la raça (mai no et separis del gitano), fidelitat a l'home gitano (sigues sempre fidel al gitano) i fidelitat a la paraula donada (paga fidelment els deutes del gitano).

<sup>844</sup> Jean-Pierre Liégeois. *Roma, Tsiganes, voyageurs..* Les éditions du Conseil de l'Europe. Collection Education. Strasbourg, 1994. Pàg. 193.

tancat i hermètic, semblant a les comunitats jueves. Segons Gerhard Steingress<sup>845</sup> la denominació gitano va anar perdent el seu originari sentit tribal a través dels segles, convertint-se en una categoria social i cultural. La pobresa, la delinqüència, la picaresca i la necessitat de portar una vida ambulat es van confondre en una concepció estereotipada o en un prejudici sobre allò relacionat amb els gitanos. Tot plegat va comportar, ja des de ben aviat, persecucions i sobretot moltes pragmàtiques i lleis per expulsar als gitanos d'Aragó, Castella, Portugal, França o Alemanya entre d'altres indrets. En les repetides lleis que dicten l'assentament o l'expulsió dels gitanos, les referències al gitanisme es fan com si es tractés d'un sistema de vida d'alguns castellans, i no com la vida d'un poble nòmada. Per què? Probablement perquè l'èxit que els espectacles de gitanos van tenir arreu a principis del segle XVII, tant en festes religioses com en festes populars, van propiciar que el gitanisme fos percebut per a molts com una moda atractiva. Tant és així, que el vestit de gitano es va incorporar al teatre i als balls de disfresses. Algunes d'aquestes lleis (d'altres no) van afectar alguns dels costums dels gitanos.

L'agrupació dels gitanos en gitaneries començà arrel de la pragmàtica del Cardenal Cisneros de 1499 a Medina del Campo<sup>846</sup>, de tal manera que quan un estranger arribava parlant en romaní (llengua que llavors es va prohibir), sempre era ben acollit. Des d'aquell moment, i degut a les peculiars maneres de guanyar-se la vida dels gitanos ja comentades anteriorment, es començà a assimilar la delinqüència amb la gitaneria. Aquest fet és important i es repeteix en diverses ocasions a la història del poble gitano. Segons Francesc Botey, *“la dimissió del nomadisme per a marxar al suburbi i la invasió de la intimitat per una cultura estranya són aspectes del drama gitano enfront d'una cultura que crea inferioritzats”*<sup>847</sup>. Són moltes les pragmàtiques i furs<sup>848</sup> sobre els gitanos amb la intenció de

<sup>845</sup> Steingress, Gerhard. *Sociologia del Cante Flamenco*. Pàg. 171.

<sup>846</sup> Els gitanos van ser obligats a romandre, havent de designar a cada indret dos gitanos ferrers que serien nomenats caps del poblat. Se'ls ordenava que cerquessin un amo amb qui restar, i com a resultat probablement de la por a la llei alguns es van establir en ciutats o pobles per algun temps. Però degut a les seves tradicions i a la seva cultura, cap d'ells no es va posar al servei d'un amo.

<sup>847</sup> Botey, Francesc. *El gitano: una cultura folk a casa nostra*. Pàg. 21.

<sup>848</sup> Aragó aprovà el fur a les corts de Montsó l'any 1510 sobre *“de exilio boemianorum”* amb la intenció de sedentaritzar als gitanos sota pena d'expulsió. Posteriorment Carles I, a Toledo (1539) confirma l'edict de Medina del Campo contra els *“egipcios”* sota pena de galeres. Felip II, a Madrid el 1586, els prohibeix de vendre qualsevol cosa, dins o fora de mercats i fires si no podien provar que tenien domicili fixe. A més, estaven obligats a demostrar la propietat de les mercaderies que portaven, sota pena de càstig per lladre. Felip III de Portugal, a Belem (1619), també ordena als gitanos l'establiment en ciutats de més de mil famílies i els prohibeix d'utilitzar el nom, la llengua i la roba pròpia dels gitanos, sota pena d'expulsió. Igualment els prohibeix de comerciar amb el bestiar. Felip IV, el 1633, prohibeix igualment els costums, els vestits i l'idioma dels gitanos, tot obligant-los a barrejar-se amb els altres veïns i a complir amb una vida de cristians. Els prohibeix també anomenar-se *“gitanos”* a sí mateixos sota pena d'expulsió, i ordena la fi del nomadisme, sota



dirigir el seu *modus vivendi* i de modificar els seus costums. Segons Borrow<sup>849</sup> cap d'elles va assolir els seus objectius, i només la llei de Carles III del 1759 hauria assolit algun petit resultat.

Així doncs, quan parlem de marginació en una forma expressiva que estava integrada fonamentalment per gitanos, cal tenir present la situació social d'aquesta ètnia durant molts anys. Degut a la seva condició d'estrangers i als seus costums, els gitanos van ser perseguits arreu, deportats sistemàticament, i fins i tot esclavitzats durant més de cinc segles (especialment al sud-est i centre d'Europa, i als principats romanesos). Oficialment alliberats a mitjans del segle XIX, els gitanos han hagut de suportar des d'aleshores programes d'integració forçosa a molts països, i això sense parlar de les pressions extraoficials per fer-los abandonar la seva cultura.

Durant la Segona Guerra mundial, almenys mig milió de gitanos van morir a l'Holocaust (que els gitanos anomenen *Porrajmos*<sup>850</sup>). Però el Partit Nazi no va ser l'únic a elaborar programes específics per l'ètnia gitana. Segons Diane Tong, Romania, Bulgària, Txecoslovàquia, i probablement altres països de l'Europa de l'est, contaven fins el 1989 amb programes d'esterilització pels gitanos. No obstant això, els gitanos s'han organitzat políticament, i en els darrers anys han començat a fer valer els seus drets. Des del 1797, la Unió Internacional Romaní, que engloba setanta-una associacions gitanes nacionals formades per voluntaris en vint-i-set països, és membre permanent de les Nacions Unides. Existeix avui, segons Diane Tong, i probablement com a resposta a les actituds hostils, un cert "orgull de ser gitano". Ara bé, aquest orgull, o més aviat aquesta identitat gitana, ja era comentada per Borrow al seu llibre molts anys abans.

---

pena de presó. Carles II, l'any 1692 prohibeix als gitanos anar vestits segons els seus costums o parlar en llengua de germania, anar a les fires de bestiar, així com també disposar d'armes de foc. Tres anys més tard el mateix monarca prohibeix als gitanos tot exercici o estil de vida que no sigui cultivar el camp, sota pena de galeres. Felip V, l'any 1726 va ordenar desterrar a tots els gitanos de Madrid i d'altres ciutats. El mateix monarca l'any 1745 ordenà donar caça als gitanos a foc i ferro. Doncs bé, cap d'aquestes lleis va servir perquè els gitanos abandonessin el seu nomadisme ni els seus tradicionals oficis. El 1759 Carles III dictà una llei amb el títol de "*Reglas para contener y castigar la vagancia y otros excesos de los llamados gitanos*", a la que seguiran les pragmàtiques de 1783 i 1785. En aquesta ocasió la tàctica varia sensiblement, tot i que més en la forma que no pas en els objectius. Declara que els anomenats gitanos no són gitanos "*ni provienen de raza infecta alguna*", i per això ordena que abandonin la seva llengua, els seus vestits i la seva forma de vida (fins i tot el costum de portar patilles). Per això prohibeix a tots els vassalls que es refereixin a algú amb les veus de gitanos o "*castellanos nuevos*". La principal novetat és que els està permès qualsevol ofici i el dret d'agrupar-se en gremis, així com l'ocupació en les arts (amb la particularitat de que l'ocupació d'esquiladors o de tràfic en mercats i fires no pot ser l'única exercida). En cas de reincidència, s'imposava la pena de mort.

<sup>849</sup> Borrow, George. *Los zingali*. Pàg. 101-105.

<sup>850</sup> La paraula *Porrajmos* té pels gitanos la mateixa significació que *Shoah* pels jueus, i es refereix al genocidi nazi.

En qualsevol cas, les persecucions i l'estigmatització dels gitanos han deixat empremta en el *flamenc*, quelcom que es nota en un estil de vida popular en ocasions proper a la marginació. Parlem d'una actitud que podem observar en ambients *flamencs* de diferents èpoques, des de les baralles de navalles a l'època dels Cafès Cantants protagonitzades per El Canario<sup>851</sup> fins a la moda del *quinquisme* durant la dècada de 1980, acompanyada amb les rumbes de Los Chichos. És possible que en aquestes actituds es puguin trobar elements associats a la història i la cultura de l'ètnia gitana, com per exemple l'estigma abans comentat de ser gitano, o el fet de donar més importància a la *kriss* (lleï gitana) que no pas a les legislacions oficials. També és possible que altres elements existents en la gènesi del *flamenc* com el *majismo*, tant influenciat pel bandolerisme i per l'ambient de tabernes i *buhoneros*<sup>852</sup>, tinguin alguna cosa a veure en aquestes actituds que encara avui es poden observar. En qualsevol cas, és possible observar aquestes actituds en diversos texts *flamencs*, des de les lletres de Los Chichos fins al pal *flamenc* anomenat *Carcelera*:

*Veinticinco calabozos  
tiene la carcel de Utrera;  
vinticuatro llevo andados,  
el más oscuro me queda.*

*A la reja de la carcel  
no me vengas a llorar.  
Ya que no me quitas penas  
no me las vengas a dar.*

*Maldita sea la carcel  
sepultura de hombres vivos,  
donde se amansan los "guapos"  
y se pierden los amigos.*

(exemple de *Carcelera*)

<sup>851</sup> Segons ens informa Ortiz (Ortiz Nuevo, José Luis. *¿Se sabe algo?* Pàg. 379. Nota publicada al diari El Cronista, el 23 de juny de 1884).

<sup>852</sup> Segons ens informa Aguirre (Aguirre, *El Cante Flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Pàg. 424).

És per tot això que els mots gitano i *flamenc* sovint quedaven associats a la marginalitat. Alhora no deixa de ser irònic que aquests mots produeixin una imatge positiva i universalment acceptable per la societat quan se'ls associa a la professió d'artistes. En opinió de Diane Tong<sup>853</sup> els gitanos són tolerats o fins i tot benvinguts com una imatge sobre la paret, com a les innumerables pintures *kitsch* de *bailaoras* i *bailaores* de *flamenc*. Sembla que aquest fet no és únicament assimilable al *flamenc*, i segons Steingress<sup>854</sup> a Hongria la professionalització dels gitanos com a músics va fer possible que fossin acceptats a les viles per actuar a casaments, batejos i altres celebracions. En aquest sentit, com dèiem, la música sovint ha estat la sortida professional i social dels gitanos, especialment en temps difícils. Tant és així que alguns gitanos internats en camps de concentració van tractar de salvar-se fent-se passar pel popular guitarrista belga Django Reinhardt, en un intent de salvar-se degut a la popularitat d'aquesta escola de *jazz manouche*.

Però malgrat les persecucions històriques vers els gitanos, també cal destacar que en alguns casos la convivència entre gitanos i païos s'ha desenvolupat amb força normalitat. A Xerès, per exemple, a partir de la pragmàtica de Carles III alguns gitanos es van assentar a voluntàriament i es van convertir així en ciutadans de fet. Segons les dades de Juan de la Plata<sup>855</sup>, la comunitat de Xerès va acceptar la comunitat gitana, amb la que han conviscut des de fa més de dos segles sense cap tipus de marginació. L'autor fins i tot afegeix que a Xerès els artistes *flamencs* i els toreros de raça gitana, així com els gitanos en general, són especialment estimats pel seu sentit familiar.

Totes aquestes consideracions ens porten a pensar quins elements de l'ètnia gitana (costums, cosmovisió, memòria col·lectiva) han influït en el *flamenc*, i fins a quin punt aquests valors poden ser fonamentals per explicar la força que té el *flamenc* a nivell d'identitat. És a dir, cal tenir present fins a quin punt la cultura gitana està latent en els valors *flamencs*, alguns dels quals podem reconèixer en la definició que Francesc Botey fa de la cultura gitana: “*La cultura gitana, com tota cultura, té el seu propi sistema de relació –del qual és part el seu llenguatge, avui decadent-, el seu sistema de valors i els seus mòduls de conducta íntimament relacionats amb les seves creences elementals i el seu sentit de*

---

<sup>853</sup> Diane Tong. *Cuentos populares gitanos*. Pàg. 20.

<sup>854</sup> Steingress, Gerhard. *Sociología del cante Flamenco*. Pàg. 369.

<sup>855</sup> Juan de la Plata. *Los gitanos de Jerez*. Pàg. 46.

*l'existència i del destí. Posseeix idees i institucions seves íntimes i un sentit específic de la família i del matrimoni, del dret, de la propietat, del treball, de la tradició...*"<sup>856</sup>. Com dèiem, a qualsevol li seria fàcil trobar aquests valors a bona part de les lletres *flamenques*, tant si han estat escrites per gitanos com per païos. Per tots aquests motius, i després d'haver comentat les particularitats de la cultura gitana, sembla lògic que sovint s'hagi assimilat l'art *flamenc* als gitanos, i que els gitanos hagin interpretat el *flamenc* com a quelcom propi. Però tot i les importants aportacions artístiques i ideològiques dels gitanos al *flamenc*, cal tenir present que com argumenta Aguirre<sup>857</sup> "*hicieron de las músicas hispánicas de su repertorio antiguo de músicos profesionales y de las que encontraron allí (como romances de frontera), su cultura refugio*". Sembla que quelcom similar succeí amb els zíngars de l'est d'Europa, els quals van mantenir l'herència folklòrica magiar tradicional<sup>858</sup>. Cal tenir present que no tots els gitanos d'arreu del món s'expressen mitjançant el *flamenc*. Per tant, tot i ser evident la important aportació dels gitanos al *flamenc*, no creiem possible referir el *flamenc* únicament a l'ètnia gitana.

## **2.6. La possessió d'una estructura formal, amb elements constituents relacionats en forma d'un sistema. Univers simbòlic**

Seguint el concepte de cultura elaborat per Parsons<sup>859</sup> i continuat per Geertz i altres autors, l'home donaria significació de la seva pròpia experiència mitjançant un sistema de símbols, els quals ens configuren un concepte de cultura. Segons Geertz "*l'home necessita tant d'aquestes fonts simbòliques d'il·luminació per orientar-se en el món, perquè la classe de fonts no simbòliques que estan constitucionalment insertades en el seu cos projecten una llum molt difusa*"<sup>860</sup>. També per a Cassirer<sup>861</sup> el coneixement és fonamentalment simbòlic. Aquestes consideracions ens porten a pensar que els sistemes de símbols creats per l'home, compartits, convencionals i apresos, subministren als éssers humans un marc significatiu dins el qual es poden orientar en les seves relacions recíproques, en la seva relació amb el món que els envolta i en la seva relació amb ells mateixos. Aquests símbols són pel procés de la

<sup>856</sup> Botey, Francesc. *El gitano: una cultura folk a casa nostra*. Pàg. 12 -13.

<sup>857</sup> Aguirre, *El Cante Flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Pàg. 20.

<sup>858</sup> Aguirre, *El Cante Flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Pàg. 204.

<sup>859</sup> Per a qui "*un sistema social –reduït als termes més simples– consisteix, doncs, en una pluralitat d'actors individuals que interactuen entre si en una situació que te, almenys, un tret físic o de medi ambient., actors motivats per una tendència a assolir 'un òptim de gratificació' i amb llurs relacions amb les seves situacions, incloent als altres actors, estan mediades i definides per un sistema de símbols culturalment estructurats i compartits*" (Parsons, T. *El sistema social*. Alianza, Madrid, 1988. Pàg. 17). Traduït al català de la versió castellana.

<sup>860</sup> Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Pàg. 52.

<sup>861</sup> Cassirer, Ernst. *Filosofia de las formas simbólicas*. Vol. I. Pàg. 27.

vida social el mateix que el programa d'una computadora és per les seves operacions. És per això que l'univers simbòlic la font d'informació que dona forma, direcció i sentit a un continu flux d'activitat. En aquest sentit, els ritus segueixen també un sistema de símbols on sovint trobem danses que segueixen uns protocols, unes normes de comportament, etc. Aquests ritus tenen doncs una significació que va més enllà de l'activitat ritual en sí.

I entenem per símbol un signe que remet a un significat que es basa en la connotació derivada d'una història, mite, etc. És a dir, que en tot símbol<sup>862</sup> requereix d'una convencionalitat, ja que sinó cap signe no podria representar res. Per tant, és necessari un aprenentatge perquè aquest procés de convencionalitat funcioni, ja que per identificar un signe com a símbol és necessari haver après la seva corresponent connotació o evocació. En el *flamenc*, per exemple, trobem símbols i signes definits. Existeix una estètica del *flamenc* (vestits, expressió corporal...), una música *flamenca* (com hem vist, amb uns pals o estils, unes mètriques i unes escales harmòniques concretes que formen part d'un llenguatge musical), i una festa *flamenca* amb unes característiques estètiques i protocol·làries pròpies. Existeix també un sistema de símbols, una manera pròpia de fer broma (*guasa*), que van més enllà del llenguatge musical. Per comprendre el *flamenc* cal doncs un coneixement d'aquests signes. Podríem comparar-ho amb un sistema de ràdio freqüència, on és necessari que emissor i receptor estiguin en la mateixa freqüència. Així doncs, aquest sistema no es limita únicament al llenguatge musical, sinó a diversos signes i simbologies que abasten altres àmbits.

Si existeix una identitat *flamenca*, aquesta estaria fonamentada en l'aprenentatge i sobretot en l'apropiació d'uns símbols, d'una estructura cultural i d'una forma d'expressar-se que funciona com un sistema. Cardús entén la cultura popular com un "*procés d'apropiació estratègica d'artefactes simbòlics per a la supervivència individual i col·lectiva. Artefactes simbòlics que tant poden ser televisius o qualsevol cosa que ens passi pel davant... però el que fa pròpia aquesta cultura és la possibilitat d'apropiar-se'n, des d'una dimensió estratègica, per tal de ser reconegut individualment i col·lectivament com un grup determinat, o sigui, un acte de supervivència. És a dir, que el que conté és menys important que la possibilitat d'afirmació, de ser reconegut específicament*"<sup>863</sup>. Segons Cardús el procés

---

<sup>862</sup> En aquest sentit el símbol s'oposa, segons Pierce, a l'índex i a la icona, en tant que aquests es basen en la contigüitat i la similitud respectivament. Deixo de banda el debat sobre l'existència o no de símbols naturals.

<sup>863</sup> *Tradicionari*. Volum X. Pàg. 109.

d'apropiació és un element clau, i en aquest sentit estem parlant de quelcom conscient que està relacionat amb la voluntat. Els sistemes de símbols són una font extrínseca d'informació. Per una banda, donen sentit a la realitat social i psicològica, però també tenen una altre funció de model a imitar o a simular.

Una anàlisi d'aquests símbols també ens aporta informació sobre la història i l'evolució del *flamenc*, i sobre la seva cosmovisió. Segons Cristina Cruces Roldán<sup>864</sup>, durant el període del *flamenc* conegut amb el nom de Cafès Cantants, es va implantar una vestimenta pel ball, que en alguns casos no era més que el refinament de robes d'ús quotidià popular de l'època (el mantó, el barret), i en altres, com per exemple la “*bata de cola*”, una cerimonialització a l'estil burgès del vestit de volants i de gitana, a través de l'allargament de la part posterior. En el cas del vestit femení, mantingut de manera intacta durant almenys un segle, aquest va esdevenir un símbol *flamenc*. Els moviments dels braços i dels canells durant l'execució del ball *flamenc*, també són en bona part un símbol del *flamenc* que hom reconeix. Fins i tot els instruments musicals o la crua posada en escena del *flamenc*, amb el dominant color negre de fons contrastat en els vestits vermells i cridaners de les bailaoras, simbolitzen en bona part el *flamenc* i la seva estètica. Es tracta, en definitiva, de signes que hom identifica amb el *flamenc*.

Quins elements ètnics trobem en aquesta simbologia? Cristina Cruces Roldán<sup>865</sup> ha observat que “*el flamenco es un arte gitanizado en su estética, en su concepción del trabajo, en el papel jugado por los grupos primarios... Todos estos elementos y otros más impregnan la imagen de gitanos y no gitanos que participan del mundo jondo*”. Així doncs, l'element gitano no és l'únic. Al llarg del segle XIX també trobem una gran varietat de balls de negres (ja hem comentat amb anterioritat la funció de negres, mulats i gitans com a classes subalternes), com per exemple el *Manguindoi* o el *Tango*. Les arrels afroamericanes d'aquests darrer ball es podrien observar en vells intèrprets *flamencs* que encara s'agafen els genitals fingint l'acte sexual a compàs, o bé que mouen els malucs i les natges de manera grotesca, quelcom que ja no és practicat pels *flamencs* més joves. Hi ha, per tant, un simbolisme en molts dels gestos *flamencs*.

---

<sup>864</sup> Cruces Roldán, Cristina. *Antropología y flamenco. Más allá de la Música II*. Pàg. 178.

<sup>865</sup> Cruces Roldán, Cristina. *Antropología y flamenco. Más allá de la Música II*. Pàg. 183.

En els subapartats de les properes planes tractarem d'identificar i interpretar tots aquests signes als quals acabem de fer referència. Amb aquest objectiu, continuarem el nostre anàlisi aprofundint en els següents elements característics de l'univers simbòlic del *flamenc*: Un llenguatge musical propi, un text que gira entorn d'uns valors i uns missatges, uns pals diferenciats, malnoms amb usos concrets, la matrilinealitat, l'ús de la guasa, la funció de rituals com la festa *flamenca*, l'existència d'una activitat productiva i de classe relacionada amb funcions de gènere, el funcionament de figures com els models o ídols, i l'existència d'altres àmbits expressius amb els quals el *flamenc* hi estaria visiblement relacionat.

### Anàlisi musical del flamenc

Malgrat que el nostre propòsit no és desenvolupar aquí una teoria musical del *flamenc* creiem necessari realitzar una explicació bàsica de les seves característiques musicals, per tal de comprovar si efectivament existeixen uns elements musicals característics del *flamenc*, susceptibles d'identificar aquest estil en front d'altres generes musicals. Continuant amb el plantejament central d'aquest treball, considerem que no és necessari tenir coneixements musicals per comprendre aquesta investigació, ja que la comprensió d'aquest apartat no afecta en cap cas la comprensió global de la investigació. La nostra intenció no és altra que mostrar la singularitat musical del *flamenc*, ja que és possible destacar-hi característiques musicals, rítmiques i melòdiques concretes. L'anàlisi musical del *flamenc* que detallem a continuació està fonamentat en bona part en les investigacions de Manuel Granados<sup>866</sup>. Tanmateix, la informació més estrictament musical es pot trobar separatament a l'annex titulat "Teoria Musical del *Flamenc*".

---

<sup>866</sup> Granados, Manuel. Professor titular del Departament de Teoria i Musicologia, i director del Departament de Guitarra *Flamenca* del Conservatori Superior de Música del Liceu de Barcelona. Destaquem la seva publicació *Teoría musical de la guitarra flamenca. Fundamentos de armonía y principios de composición*. Volums I i II. Altres autors han publicat diferents estudis sobre la teoria musical del *flamenc* i del *Cante Jondo*. Manuel de Falla, per exemple, va fer un breu estudi titulat *El Cante Jondo* (Publicat a *Escritos sobre Música y Músicos*, de Manuel de Falla. Col·lecció Austral) on atribueix a la *Seguiriya* la funció de tronc del que deriven les altres variants del *Cante Jondo*. Falla va estudiar les modulacions del *Cante Jondo* andalús, però va dedicar més atenció als factors històrics del cant (com ara el cant bizantí) i al parentesc d'aquests amb els primitius sistemes musicals de l'Índia que no pas a realitzar una teoria musical de les formes musicals *flamenques*. Una altra obra interessant és la del seu mestre, el musicòleg tortosí Felip Pedrell, al seu llibre *Cancionero Musical Popular Español*. Aquest important músic i musicòleg va influir en els seus alumnes Isaac Albéniz, Enric Granados i Robert Gerhard. Altres obres d'interès són les realitzades per Tomàs Andrade de Silva (Catedràtic del Real Conservatorio de Música de Madrid), Arcadio Larrea Palacín (musicòleg i autor dels llibres *Cuentos gaditanos*, *Romances de Tetuán*, o *El Folklore y la Escuela*) i Manuel García Matos (musicòleg i compositor, autor de la *Magna Antología del folklore musical de España*).

Per començar, direm que el *flamenc* utilitza la forma descendent grega<sup>867</sup>, fet observable en els anomenats “*Cantes Puros*”. Segons la teoria musical grega desenvolupada per Pitàgores<sup>868</sup> basada en la correspondència directe entre la música i els números, les escales musicals gregues estaven vinculades directament al seu instrument per la “*lira de quatre ordres*”<sup>869</sup>. Els grecs es van fonamentar en aquesta *lira* per tal de construir grups de quatre notes descendents que varen denominar tetracords. El tetracord són quatre sons successius per segones o graus conjunts descendents, que poden ser Majors (d'un to) o menors (de mig to), formant en la seva tonalitat una quarta justa de dos tons i mig. Depenent de la col·locació del semitò (mig to) al tetracord, aquest podia denominar-se de tres maneres diferents<sup>870</sup>: Lidi (el semitò esta entre la primera i la segona nota), Frigi (entre la segona i la tercera nota) i Dòric (entre la tercera i la quarta nota). El *flamenc* va adoptar el mode Dòric com a base estructural harmònica<sup>871</sup>. En això, el *flamenc* coincideix amb el sistema musical grec, donat que en aquest darrer l'escala dòrica també era fonamental. La nota *mese* (nota central del sistema musical grec) es correspondria amb la nota *La*, la qual també actua com a centre del sistema musical *flamenc*.

La progressió harmònica *flamenca*, també anomenada cadència andalusa, és la disposició que es crea del segon tetracord melòdic dòric grec. Els grecs ordenaven i cantaven els modes en sentit descendent, és a dir, d'agut a greu, i per tant a la inversa de com s'ordenen i es canten les escales major i menor, tan bàsiques en el sistema musical modern. Per això, enlloc de numerar el *flamenc* de manera ascendent (com a la lògica musical),

<sup>867</sup> Granados, Manuel. *Teoría musical de la guitarra flamenca. Fundamentos de armonía y principios de composición*. Volum I. Pàg. 37.

<sup>868</sup> La teoria pitagòrica va ser recollida i transmesa pels àrabs a l'Europa medieval. Igual com va succeir amb altres obres dels clàssics grecs principalment, però també dels romans, l'Al-Andalus va tenir un important paper en la transmissió d'aquests coneixements cap el món occidental europeu durant l'Edat Mitjana.

<sup>869</sup> Segons Boeci, l'experimentació de Pitàgoras va ser el que el va portar a descobrir les proporcions de les consonàncies. Es diu que Pitàgoras va passar per davant d'una ferreria i va escoltar casualment que els cops que el martell feia cada vegada que picava emetien una única consonància a partir de diferents sons. Reflexionant sobre aquest fet, va arribar a la conclusió de que la força física dels homes que picaven amb el martell era la causa de la diversitat de sons, i per tal de provar aquest fet, els va demanar que s'intercanviessin els martells. Llavors va comprovar que la qualitat dels sons no residia en els múscles dels homes, ja que la diferència persistia després de l'intercanvi de martells. Quan va observar això, va comprovar que dels cinc martells, dos d'ells pesaven el doble que els altres, i que això produïa la consonància de l'octava. Pitàgoras va determinar posteriorment que el martell que pesava el doble, produïa amb un tercer martell amb el que estava en la proporció de 4:3 un diatessaron (quarta), i amb un quart, amb el que estava en la proporció de 3:2, un diapent (cinquena).

<sup>870</sup> Tanmateix cal tenir present que altres modes grecs són el jònic, l'eòlic, l'hipolidi, l'hipofrigi, i l'hiperlidi.

<sup>871</sup> Cal anar amb compte amb una confusió sobre els modes grecs que arrenca d'una confusió de la música litúrgica bizantina amb la música grega clàssica. Els modes de la música grega es van sotmetre així a transposicions de manera que el mode en re, anomenat frigi, va se anomenat dòric en el sistema bizantí-gregorià. El mode en mi, dòric pels grecs, va passar a ser frigi, etc. Segons Leblon (Pàg.105) els modes bizantins deriven en realitat del sistema modal siríà.



Granados l'enumera de manera descendent<sup>872</sup>. Seguint l'esquema adjunt, veiem a l'acord IV com a gran centre tonal (base de la tonalitat en l'armadura) amb caràcter de Gran Tònica o Tònica principal i a l'acord I Tònica de segon ordre o Tònica secundària com a final de frase o cicle, de manera que es crea la cadència final resolutòria entre els acords II i I de la Tonalitat.

És destacable la característica de convertir l'acord I de la progressió en un acord Perfecte Major (2 tons entre la fonamental i la tercera de l'acord) i no un acord Perfecte menor com li correspondria, degut a la influència d'altres sistemes musicals.

Transformació del segon tetracord dòric en acords harmònics:



Pel que fa a l'harmonia aplicada al *flamenc*, el seu estudi passa per l'aproximació a la guitarra, a les seves característiques tècniques i sonores, i a la disposició de les notes en l'instrument, ja que aquest ha estat el principal acompanyament a la veu des dels seus inicis. A partir dels primers acompanyaments es van crear dues formes de desenvolupar la cadència andalusa, és a dir, el que habitualment s'anomena “*por arriba*” (en Mi) i “*por medio*” (en La). La incorporació posterior de la celleta (“*cejilla*”), generalment atribuïda a un “*tocaor*” antic anomenat Patiño<sup>873</sup>, donà un impuls decisiu per mantenir aquestes posicions i per

<sup>872</sup> Creiem oportú fer algunes consideracions sobre la forma descendent grega. Segons Ann Livermore (Livermore, Ann. *Historia de la Música Española*. Pàg. 52 - 53), el tractat *Llibre sobre música* d'Ibn-al-Munajjim anomenat (deixeble d'Ishaq Al-Musoli de Bagdad, any 912) mostra que l'escala clàssica àrab era idèntica a la pitagòrica, amb l'excepció de que els seus intervals es llegien en sentit ascendent i no en sentit descendent (mètode utilitzat pels grecs). Això s'explica per la influència que el sistema grec va exercir en les teories musicals de la tradició àrab<sup>872</sup>, resultant un sistema musical encara avui vigent entre els àrabs de Mauritània. El moviment en sentit descendent de l'escala mitjançant adornaments de procedència àrab, segons l'autora, és un recurs de molts dels cants camperols a Espanya.

<sup>873</sup> Diversos investigadors atribueixen al *tocaor / guitarrista flamenc* Patiño al segle XIX la incorporació de la celleta, un element d'ajuda per acompanyar al *cantaor* a un to que li resulti còmode, sense haver de canviar els acords i el rasgueig amb els que el *tocaor* està familiaritzat. Però segons altres documents (Christian Segure al seu llibre *L'Univers des Guitares*), cap a finals del segle XVIII el luthier francès Pacquet de Marsella (el qual es

conservar-les amb la finalitat d'ampliar el nombre de tonalitats. Sembla existir també una certa similitud<sup>874</sup> entre la música grega antiga i el cant *flamenc*, ja que les odes i els poemes èpics grecs es cantaven acompanyats de cítara amb preludis, interludis i postludis, és a dir, amb petits dissenys melòdics o falsetes al final dels versos i de l'estrofa.

Però el *flamenc* no es fonamenta únicament en el sistema musical grec. Segons Patricio Galindo<sup>875</sup> els sistemes musicals que estan relacionats amb el *flamenc* són el de l'antiga Grècia, l'àrab, l'indi, l'hebreu i el sistema musical modern. De la música occidental el *flamenc* ha incorporat el sistema musical temperat (divisió de l'octava en 12 sons o semitons), els modes major i menor amb les conseqüents modulacions, i en els darrers anys fins i tot algunes tècniques dodecafòniques o atonals. Dels sistemes musicals àrab i indi (els quals divideixen l'octava en 17 i 24 sons respectivament), el *flamenc* fa ús d'alguns matisos amb ornaments i melismes que no s'utilitzen en la música occidental. Alguns *flamencòlegs* també consideren que el *flamenc* ha rebut la influència del sistema musical hebreu, però resulta difícil saber amb exactitud en què consisteix aquesta influència. A tot això caldria afegir també la forta influència que la música afroamericana ha tingut en el *flamenc* durant aquests darrers anys. Com podem veure, les influències musicals del *flamenc* són molt variades. Sintetitzant, podem considerar que el *flamenc* ha anat desenvolupant influències d'aquests sistemes musicals fins arribar a un llenguatge musical propi, conformant unes característiques que sovint són considerades pels propis *flamencs* com uns fonaments identitaris.

### El text

Pel que fa als texts del *flamenc*, tractarem d'analitzar-los tenint present dues vessants: D'una banda analitzant literalment el significat dels texts, pero també el missatge i contingut que hi ha darrera (una mica seguint la línia oberta per Voloshinov<sup>876</sup>). De l'altra interpretant els signes, tenint present que aquests s'han d'entendre dins la xarxa simbòlica i de valors del *flamenc* (seguint la línia dels plantejaments i els mètodes semiòtics d'autors com

---

va especialitzar a la construcció de l'anomenada guitarra arpa) hauria aplicat ja la celleta, com es pot comprovar en un exemplar encara existent.

<sup>874</sup> Galindo, Patricio. *Método de guitarra flamenca*. Pàg. 78.

<sup>875</sup> Galindo, Patricio. *Método de guitarra flamenca*. Pàg. 7.

<sup>876</sup> "la paraula sempre apareix plena d'un contingut i d'una significació ideològica o pragmàtica" (Voloshinov. *El marxismo y la filosofía del lenguaje. Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje* Pàg. 101. Traduït al català de la versió castellana).

Ricoeur<sup>877</sup>). El llenguatge i principalment l'ús que d'ell en fem no s'esgota en la seva funció instrumental, i per això aquest ens pot aportar molta informació sobre la ideologia que hi ha darrera les lletres *flamenques*. Però fins i tot el propi llenguatge pot ser en alguns casos un fonament identitari<sup>878</sup>. Els texts, en tant que manifestació escrita del llenguatge, també ens informen de la procedència (mitjançant els dialectes i els accents), de l'entorn social i familiar dels individus... De tal manera que a més de ser el vehicle per a poder comunicar-nos, el llenguatge ens aporta sempre més informació que el contingut del text.

Començarem la nostra anàlisi dels texts estudiant la part històrica i formal dels pals *flamencs*, de manera que després puguem passar als continguts. Els pals són els diferents estils que engloben el *flamenc*, distingibles per característiques rítmiques i temàtiques dependent dels casos. Segons José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz al *Diccionario Flamenco*, les característiques mètriques i interpretatives del text de cada pal *flamenc* serien les següents:

*Alboreá:* Del llatí *albor - oris*, és a dir llum de l'alba. Cant amb cobla de quatre versos hexasíl·labs i una tornada. Ball mimic que forma part de les sambres gitanes. Aquest estil amb compàs de *soleá* lleugera forma part del ritual de les noses gitanes, generalment en referència a la virginitat de la núvia.

*Alegrías:* Cant amb cobla de quatre versos octosíl·labs, que pertany al grup de les *cantiñas*. Va néixer com a cant per ballar, de caràcter festiu. Es caracteritza pel seu dinamisme i la seva gràcia. Es creu que pot estar originat en la jota de Cadis.

*Bambera:* De bamba, o balanceig. Cant de cobla de quatre versos octosíl·labs, o de vegades, el primer i el tercer heptasíl·labs i el segon i el quart pentasíl·labs. D'origen campestre, del costum d'acompanyar cantant el balanceig del gronxador. Segons l'antic costum, la parella es col·locava al doble gronxador, on un grup els gronxava, de manera que cada cobla era

---

<sup>877</sup> "Si, en efecte, l'acció pot contar-se, és que ja està articulada en signes, regles, normes: des de sempre està mediatitzada simbòlicament" (Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración*. Pàg. 119). Recolzent-se en Geertz, per a Ricoeur comprendre un ritus és també situar-lo en un ritual, aquest darrer en un culte i progressivament en el conjunt de convencions, creences i institucions que formen la xarxa simbòlica de la cultura. (Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración*. Pàg. 121). Sense la simbologia i la tradició cultural no seria possible comprendre la trama. Per això els signes estan per ser interpretats.

<sup>878</sup> Un exemple proper és el cas de la llengua catalana com a fonament identitari per a molts catalans, i en aquest sentit també com a signe ideològic.

contestada d'un grup a l'altre. Els amants guardaven per aquesta ocasió les seves queixes, zels o ressentiments.

Bulería: De *bullería*, i aquest de *bullá*, referent a cridòria; o també de *burlería* o burla. Cant amb cobla de tres o quatre versos octosíl·labs, que amb freqüència intervé com a remat d'altres cants, principalment de la *soleá*. Es tracta d'un cant sorollós, que generalment acompanya al ball. El seu origen és de finals del XIX. Es distingeix per un ritme ràpid i un compàs redoblat, el qual admet crits d'alegria i veus de "*jaleo*", a més de la intensitat al picar de mans.

Campanilleros: De *campanillero*, individu d'una agrupació que en alguns pobles andalusos entona cançons de caràcter religiós, amb acompanyament de guitarres, campanetes i altres instruments. Cant amb cobla generalment de sis versos assonants, essent el primer, tercer i cinquè decasíl·labs, segon i quart dodecasíl·labs, i de vegades de quatre versos octosíl·labs, enllaçada a una altra de quatre versos hexasíl·labs. Es creu originat per les cançons populars andaluses entonades amb motiu del Rosari de l'Aurora.

Cantiñas: Del gallec *cantiña*. Nom genèric d'una sèrie de cants de música alegre, de cobles curtes i probablement emparentats amb l'antiga jota de Cadis.

Caña: D'origen incert, probablement derivat d'un ball practicat a Andalusia el segle XVIII. Cant de cobla de quatre versos octosíl·labs, que rimen amb el segon i el quart. Es tracta d'un cant dur, fort, llarg, malenconiós, que es remata amb un mascle de diferent mètrica i més rauxa, i de vegades amb una *soleá*.

Caracoles: Pregó que remata el cant, on s'empra el mot *caracoles*. Cant amb cobla de tornades, amb versos de diferents mesures. Pertany al grup de les *cantiñas*, i musicalment és molt proper a les *alegrías* i al *mirabrás*.

Carcelera: Referent a la presó. Cant amb cobla generalment de quatre versos octosíl·labs, que com el *Martinete* es considera una modalitat de la *Toná*.

Cartagenera: De Cartagena. Quatre o cinc versos octosíl·labs que pertanyen als anomenats cants de Llevant, i dins d'aquests als cants de les Mines. Està originat en el Fandango.

Colombiana: De Colòmbia. Cant amb cobla de sis versos octosíl·labs, dels quals el *cantaor* acostuma a repetir els dos primers, a mode de tornada. Segons els *flamencòlegs* es tracta d'un "cante de ida y vuelta".

Debla: Del caló *Debla* (Déu). Cant amb cobla de quatre versos amb ornamentació melismàtica. Segons José Blas Vega es tracta d'una antiga *Toná* anomenada de Blas Barea, però hi ha diversitat d'opinions sobre això.

Fandango: Del portuguès fado, i aquest del llatí *fatus*. Cant amb cobla de quatre o cinc versos octosíl·labs, que en ocasions es converteix en sis per repetició d'un d'ells. Per a d'altres autors com José Luis Navarro García, el Fandango<sup>879</sup> tindria el seu origen en un ball africà.

Fandanguillo: Fandango interpretat pel ball, allargant els terços o cantant-los amb gran lleugeresa.

Farruca: De *farruco*, denominació amb què els andalusos designaven al galleg o l'asturià acabat d'arribar (ahora de *furuq*, valent). Cant d'origen galleg, amb cobla de quatre versos octosíl·labs que rimen el segon i el quart. És cadenciós i melancòlic amb clares influències d'algunes formes gaditanes.

Garrotín: Originat possiblement en el mot asturià *garrotiar* o *garrotiada* (és a dir, donar cops al blat amb un garrot a l'era per tal de que es desgrani). Sembla originari d'Astúries o Lleó, el qual en passar per Catalunya va ser assimilat i recreat per gitanos catalans.

Granaina: Cant amb cobla de cinc versos octosíl·labs que rimen, generalment en consonant el primer, tercer i cinquè, i que en cantar-se es poden convertir en sis, per repetició d'un dels primers. Pertany al grup dels cants emparentats amb el fandango. El fandango de l'Albaicín de Granada, que en un temps va ser ballat, en fer-se *flamenc* es desprèn del ritme.

---

<sup>879</sup> Navarro García, José Luis. *De Telethusa a La Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Pàg. 171.

Guajira: De Guajiro, cançó popular entre els camperols de Cuba, i aquest de *guajiro*, que significa camperol blanc de Cuba. Cant *aflamencat* procedent del folklore Cubà amb cobla de deu versos octosíl·labs o desena. Les seves lletres es refereixen fonamentalment a L'Havana i als seus habitants, o a temes d'amor i nostàlgia.

Jabera: De *habera* o venedora de faves, que en fonètica andalusa passa de "h" a "j". Cant amb cobla de quatre versos octosíl·labs, que pertany al grup dels fandangos malaguenys.

Liviana: El mot ve de la comparança d'aquest pal en referència a la importància i força dramàtica d'altres estils. Cant de cobla de quatre versos, el primer i el tercer heptasíl·labs, el segon i el quart pentasíl·labs, amb rima als parells.

Malagueña: Fandango originari de Màlaga, que en interpretar-lo Don Antonio Chacón en un moment en què era un cant local, el converteix en un dels cants grans i li dóna la forma que té en l'actualitat. Així s'arriba a parlar de la "*Malagueña grande de Chacón*". Cant amb cobla de quatre o cinc versos octosíl·labs, amb rima creuada assonant o consignant, que generalment es converteixen en sis per repetició del primer o del tercer.

Mariana: De Maríana, nom que fa referència a una de les lletres més populars del cant en què s'anomena a una mona a la que els gitans feien ballar al compàs del forner. També podia tenir aquest mateix nom una cabra o algun altre animal domèstic que pugés i baixés escales, o que ballés. Molt propera als *tientos*. La lletra que caracteritza més a aquest cant migratori és la següent: "*Yo lleigo de Hungría, con mi mariana me busco la vida.*"

Martinete: Probablement iniciat en una forja. S'anomenava així, en plural, a les manxes bessones que s'utilitzaven a les forges. També s'anomenava *Martinete* al martell piló que bat els metalls abans de donar-los forma definitiva.

Media Granaína: Cant amb cobla igual a la *Granaína* que pertany al grup dels fandangos locals de Granada.

Milonga: De la llengua blinda<sup>880</sup>, designa l'indret on es balla, o el lloc de reunió. Significat provinent de la regió del Plata (Argentina i Brasil). Cant *aflamencat* procedent del folklore argentí, amb cobla de quatre versos octosíl·labs, amb repetició ocasional d'un d'ells.

Minera: De mina i probablement relacionada amb els treballs a les mines. Cant amb cobla de quatre o cinc versos octosíl·labs, que segurament va aparèixer a mitjans del segle XIX, derivat de fandangos locals, pertanyent al grup dels cants de Llevant, i dins d'aquests als balls de les mines, constituint una modalitat actualment molt definida i molt marcada de la *Taranta*.

Mirabrás: Rep el nom de la popular lletra de la tornada amb què s'acostuma a acabar aquest cant. D'origen incert, probablement com a corrupció fonètica de "*mira Blas*" o de "*mira y verás*". Cant amb cobla de quatre versos molt irregulars, que el *cantaor* enfila amb d'altres de les mateixes característiques mètriques. Segons alguns *flamencòlegs* es tracta d'una *Cantiña* gaditana nascuda probablement a Sanlúcar de Barrameda, que comparteix el mateix ritme que les *Alegrías*.

Nana: De l'onomatopeia de la repetició "*na na*" (veus de l'àmbit infantil). Cançó de bressol i veu per dormir al nen. Cant amb cobla que s'adapta al balanceig del bressol. Habitualment de quatre versos, el primer i el tercer heptasíl·labs i el segon i el quart pentasíl·labs. No es tracta pròpiament d'un cant *flamenc*, però els *flamencòlegs* acostumen a incloure'l dins els cants *aflamencats* d'origen andalús.

Petenera: De la Petenera, cognom gentilici d'una cantaora nascuda a Paterna de Rivera (Cadis). Cant amb cobla de quatre versos octosíl·labs que al cantar-se es converteixen generalment en sis per repetició d'un d'ells i l'afegit d'un altre aliè a la cobla. D'entonació pausada, melòdica i sentimental.

Polo: D'origen incert, probablement agafat d'un ball popular andalús del segle XVIII. Cant amb lletra de quatre versos octosíl·labs, amb rima entre el segon i el quart, similar a la *caña* (viril i emotiu).

---

<sup>880</sup> Llengua de la regió del Plata (Argentina).

Romance: Cant *flamenc* també anomenat *corrido* o *corrida*, originat per una especial entonació de la forma individual dels romanços populars andalusos sense acompanyament musical, i que per tant podria tractar-se de l'estil més primitiu del *flamenc* d'on haurien sorgit les tonás.

Romera: De la continua cita a *La Romera*, personatge que apareix a les lletres més antigues d'aquesta *Cantiña*. Cant amb cobla de quatre versos octosíl·labs gairebé sempre amb rima assonant en els parells.

Rondeña: De Ronda ciutat, o de cantar durant la ronda, o d'anar a rondar. Cant amb cobla de quatre versos octosíl·labs generalment amb rima consonant, que es converteix en cinc per repetició normalment del segon, o de cinc sense repetició de cap d'ells. Segons alguns *flamencòlegs* es tracta d'un fandango molt antic.

Rumba: Veu que s'origina en el soroll que vibra en les coses, o potser en els grups de persones quan es diverteixen. Ball popular i provocador d'origen negre acompanyat amb música que, des de Cuba, ha anat a altres països americans i europeus. Cant folklòric *aflamencat* amb cobla de quatre versos generalment hexasíl·labs. Popularitzat a través del teatre i els espectacles de varietats, on els intèrprets *flamencs* li donaren un aire festiu entre el *Tango* i la *Bulería*. Els darrers anys cinquanta els gitanos catalans posen de moda aquest cant.

Saeta: D'origen incert. Potser de la paraula llatina *sagitta*, que significa sageta, i que s'usa per referir-se a la pregària que va dirigida a Déu o a la Verge com una sageta. Cant estès per tota Espanya que tenia com a objectiu incitar a la devoció i a la penitència i que es practicava amb ocasió del Via Crucis o com a càntic de Passió. La *saeta* era emprada per germandats com les de l'Aurora i de la Ronda del Pecat Mortal. Cap el 1840 ja es té constància de que es la *saeta* popular es cantava per expressar el sentiment religiós del poble. D'entonació greu, pausada i monòtona, pobre d'estil i d'execució. Segons les variacions en la interpretació de cada localitat i de cada intèrpret, les *saetes* es van anar diferenciant, rebent diferents noms com la cordovesa o "vieja", la "cuartelera" de Puente Genil, la "samaritana" de Castro del Río, etc.



Serrana: Etimològicament ve de pertinença a les Serres, o als habitants d'aquestes. Cant de cobla de quatre versos de rima parell, el primer i el tercer heptasíl·labs i el segon i el quart pentasíl·labs, al que s'afegeix un tercet en el que rima el primer amb el tercer (ambdós pentasíl·labs), quedant lliure el segon de set síl·labes. Es tracta d'un cant valent, melodiós i enganxós, de frases llargues i solemnes. Pel fet de tenir la mateixa mètrica que les seguidillas, entre els *flamencs* s'hi refereixen amb l'expressió “*cantar por arriba*”, indicant així al guitarrista que ha de començar la peça en Mi major. El principal impulsor d'aquest cant va ser Silverio Franconetti<sup>881</sup>, el cantaor referent de l'anomenada època dels cafès cantants.

Sevillana: De Sevilla. Cant i ball amb cobla similar a la seguidilla castellana, és a dir, la formada per quatre o set versos, dels quals heptasíl·labs i lliures el primer i el tercer i pentasíl·labs i assonants els altres dos. Quan són set versos, el cinquè i el setè són pentasíl·labs assonants i el sisè és heptasíl·lab i lliure. S'acobla també a la quarteta, és a dir, a l'estrofa de quatre versos octosíl·labs.

Siguiriya: Deformació de seguidilla o de seguida. Cant amb quatre versos, els dos primers i l'últim habitualment hexasíl·labs i el tercer hendecasíl·lab dividit en hemistiquis de cinc i sis síl·labes. També n'hi ha de tres versos, un hendecasíl·lab entre hexasíl·labs, però en cantar es repeteix el primer o s'anteposa un de postís. Apareix a finals del XVIII accentuant-se la seva pràctica durant el XIX. No té cap relació amb la *seguidilla* tradicional espanyola. Es tracta d'un cant dramàtic, fort, ombrívol i desolador. És un dels estils essencials del *flamenc*, amb lletres tristes i sentimentals. Un reflex de la tragèdia humana, entre patiments i dolors entorn a temes com l'amor, la vida i la mort. La forma com aquest pal ha arribat als nostres dies és hereva de la *siguiriya* del cantaor El Mellizo.

Soleá: De soledat. Cant en cobla de tres o quatre versos octosíl·labs amb rima consonant o assonant, probablement originat durant el primer terç del segle XIX, per acompanyar al ball per *jaleos*, però que en la pràctica es va anar convertint en un cant amb entitat, fins arribar a ser considerat un dels estils bàsics del *flamenc*. La temàtica és molt àmplia, passant de la trivialitat a la tragèdia, sempre amb al·lusions a l'amor, a la vida i a la mort. En rigor, al

---

<sup>881</sup> Cantaor d'ascendència italiana que va significar un punt d'inflexió en el *flamenc*. Al poema *Retrato de Silverio Franconetti*, Lorca va versar “*Entre italiano y flamenco, ¿cómo cantaría aquel Silverio? La densa miel de Italia, con un limón nuestro...*”

*flamenc* no es parla de *soleá*, sinó de cant per *soleá* o per *soleares*, degut a la gran quantitat de variants i matisos que té.

Toná: Etimològicament ve de la paraula tonada, en la seva forma dialectal andalusa, que equival a cant tradicional o cobla popular. Cant de cobla de quatre versos octosíl·labs, el segon i el quart asonats, que s'acostumen a rematar amb un tercer imperfecte. Es tracta d'un cant molt primitiu derivat probablement dels romanços andalusos.

Tangos: De *tang*, onomatopeia d'un soroll ressonant, o del repicar d'un tambor o un altre instrument; també del soroll que produeix la percussió en altres instruments; també onomatopeia simbòlica de trontollar. Cant amb cobla de quatre o de vegades tres versos octosíl·labs; seré i solemne. El sentit primitiu del tango potser sigui una dansa de l'illa de Hierro, i en alguns indrets d'Amèrica, com a reunió de negres per ballar al so d'un tambor. La majoria de *flamencòlegs* insisteixen en l'origen andalús del tango, concretament en les cobles antigament anomenades *jaleos*. És un dels estils bàsics del *flamenc*.

Tanguillo: De tango, ball i cant. També de baldufa que es fa ballar. Cant gadità amb cobla que admet qualsevol mètrica, amb tornada també polimètrica. Les seves lletres són iròniques i satíriques, però sempre festives. Folklore propi de les festes de Carnaval, amb temes que es renoven cada any seguint l'actualitat.

Taranta: Potser de *Tarantela* (cant napolità), o de *Taranto* (gentilici popular amb què s'anomena als naturals d'Almena o de la ciutat de Tarenium o Tárenlo). Cant amb cobla de quatre o cinc versos octosíl·labs, que en cantar-la es repeteix un d'ells, primer o segon. Pertany al grup dels cants de Llevant, a la varietat dels cants de mina. Originat possiblement en el fandango d'Almeria, que en traslladar-se a les mines va agafar una forma pròpia. Les lletres s'inspiren en aspectes de l'existència humana, principalment en queixes de la duresa del treball a les mines. És un cant llarg, dur, sobri i viril.

Taranto: De Taranta. Cant i ball similar a la *Taranta* que es distingeix per un toc amb la tendència acompassada de la Samba, en el mateix to que la *Taranta* i la *Cartagenera*.

Tiento: Composició curta amb preludi que originàriament s'executava amb orgue als interludis de la Missa, amb una forma definitiva que a aquest cant litúrgic li va donar Antonio

de Cabezón<sup>882</sup>. Posteriorment fou popularitzada i interpretada com un acte d'improvisar sobre la guitarra per provocar el “*duende del cantaor*”, és a dir, l'emotivitat i la improvisació. Cant amb cobla de ritme monòton i cadenciós, de tres o quatre versos octosíl·labs, seguit per una o més tornades de tres versos amb mesura uniforme.

*Trillera*: De trillo o trilla. Cant camperol procedent del folklore andalús, amb cobla de quatre versos, el primer i el tercer heptasíl·labs i el segon i el quart pentasíl·labs.

*Verdiales*: De *Los Verdiales*, comarca malaguenya on es conrea una varietat de l'oliva coneguda per conservar-se verda fins i tot quan està madura. Cant amb cobla de cinc versos octosíl·labs que acostuma a repetir el primer en tercer lloc, i de vegades de quatre versos, amb repetició del tercer enloc de l'últim dues vegades. Les seves lletres són senzilles i alegres.

*Vidalita*: De *vidala*, híbrid de vida i del sufix quítxua “-la”, significat “*oh!, vida vidita*”. Cant *aflamencat* procedent del folklore argentí, fonamentalment de cançons camperoles, amb cobla de quatre versos octosíl·labs. Cant de caràcter trist, lent, amb lletres que parlen d'amor, de penes i desenganys.

*Zambra o Sambra*: De *zambr*, onomatopeia del soroll d'alguns instruments amb veus confoses. Potser derivat de la veu àrab *zamara* (*zamir, música*). *Zambra* també havia significat en castellà festa morisca amb música d'*algazara*. La *Sambra* que es pot escoltar en l'actualitat és la de les Coves del Sacromonte, integrada per tres balls de caràcter mímic; *l'Alboreá*, la *Cachucha* i la *Mosca*, que simbolitzen tres moments de les noses gitanes.

*Zorongo*: De la lletra “*!ay, zorongo, zorongo!*” d'una tornada avui perduda que va entrar com a ball de *Tonadilla* escènica, des de finals del XVIII fins a mitjans del XIX. D'origen incert, proper a les veus de les cançons *zarango* i *zerengue*, o potser originades en l'onomatopeia de *zaran* o *sarand*, és a dir, balanceig. Es tracta d'un cant compost per una successió de lletres de quatre versos octosíl·labs, que serveixen per acompanyar al ball que porta el mateix nom.

---

<sup>882</sup> Música de cambra de la capella de Carles V y Felip II (Castrillos de Matajudíos, 1510 – Madrid, 1566).

Com podem observar, la varietat d'influències que intervenen en els diferents pals *flamencs* citats per Blas Vega i Ríos Ruiz és impressionantment àmplia: romanços castellans i andalusos, cants gallecs, asturians, llevantins, catalans, cubans, colombians, brasilers, argentins... Alguns d'ells amb reminiscències africanes passades per l'Amèrica Llatina, i d'altres amb influències morisques o gitanes. Amb tot, trobem alguns aspectes molt interessants, com per exemple tres grans temàtiques: Els pals que estan relacionats amb cants religiosos (o de pràctica religiosa), els que estan relacionats amb el món del treball i dels gremis, i els que o estan amb la sexualitat.

També podem observar que aquests pals tenen orígens clarament populars, la majoria d'ells emmarcats en el que en termes gramscians anomenaríem "grups subalterns". Curiosament aquest fet contrasta amb la gran varietat d'autors dels texts *flamencs*, perquè si bé alguns dels texts són anònims i altres són escrits pels propis *cantaors* (com per exemple Don Antonio Chacón), altres texts emprats en el *flamenc* ens remetent a autors d'elit (com per exemple Góngora, F. G. Lorca, Lope de Vega o Manuel Machado). La diferència està en que aquests texts s'empren de manera diferent. Larrea Palacín<sup>883</sup> va observar la tendència del *flamenc* a descomposar l'ordre lògic del text, intercalant exclamacions, apòstrofs i altres recursos. En les lletres *flamenques* es poden detectar diversos recursos com ara metàfores, antítesi, al·literacions, assonàncies, proverbis, repeticions, fórmules pesadament rítmiques, etc. Bona part de les lletres *flamenques* es caracteritzen per les seves reflexions sobre l'experiència existencial de l'home. La seva originalitat resideix en la recreació d'un món menyspreat, en un llenguatge propi, establint normes i convencions pròpies. És habitual recórrer al dramatisme, al cinisme o a la ironia.

---

<sup>883</sup> A partir d'aquí Larrea Palacín va deduir que la melodia imposa la seva llei en detriment de la lletra i va arribar a formular la següent hipòtesi: Si la música i la lletra deixen d'ajustar-se és perquè l'evolució de cadascuna és diferent (Palacín Larrea, Arcadio de. *El flamenco en su raíz*. Madrid, 1974. Pàg. 76). Altres autors com Bernard Leblon hi estarien d'acord, entenent que les melodies perduren en el temps experimentant menys variacions, cosa que no succeiria amb el llenguatge (Leblon, Bernard. *El cante flamenco*. Pàg. 139-140). Però segons Bartók succeeix exactament el contrari, ja que l'aplicació d'altres idiomes o accents a una mateixa melodia produeix precisament alteracions en la mètrica i en la melodia. Bartók fa aquesta observació durant els seus estudis sobre la música dels camperols hongaresos i romanesos, afegint a més que "*com més gran sigui la diferència entre les dues llengües, bé en la pronunciació o en l'accent, o en les relacions mètriques o en l'estructura sil·làbica, més grans seran les alteracions que afortunadament experimentaran les melodies "emigrades"*". Bartók qualifica aquest fet d'afortunat, doncs considera que aquest fenomen genera nous tipus i subtipus, augmentant així la varietat i quantitat de modes mitjançant el que ell anomena "encreuaments" i "empelts" (Barók, Béla. *Escritos sobre música popular*. Pàg. 83). En aquesta mateixa línia estarien els arguments de Prys Morgan (Morgan, Prys. *From a death to a view: La caça del passat Gal·lès en el període romàntic*. Extret del llibre *L'invent de la tradició*) sobre la desaparició de la música tradicional gal·lesa. Així doncs, no sembla tant clar que les melodies subsisteixen a través dels segles, i encara menys sense experimentar alteracions més o menys profundes. En això sembla tenir molt a veure tant el llenguatge emprat com l'element funcional.

*El que nace pa ser bueno  
Aunque no quiera lo es.  
El que nace pa ser malo  
Quié ser bueno y no pué ser*<sup>884</sup>

Alguns recursos habituals dels texts *flamencs* són la “*guasa*”, els “*jaleos*” i els “*ayeos*”. Però cal tenir present que la part formal del llenguatge implica l’ús que d’aquest se’n fa segons les circumstàncies. No s’empren les mateixes paraules *flamenques* per animar al cantant en una *bulería*, que és un estil més festiu, que en una *soleá*, que és un estil més sobri. Tampoc la mètrica ni l’entonació és la mateixa en cada pal. De fet, la pròpia denominació del pal fa referència en molts casos a la funció individual (anímica) i social de cada pal.

Una altra qüestió sobre la part formal dels texts *flamencs* és el predomini de l’accent andalús, fet que podem observar si tenim present les característiques (tant orientals com occidentals) de la modalitat lingüística andalusa<sup>885</sup>:

1. Absència de “*leísmos*”, “*laísmos*” i “*loísmos*”.
2. Gran nombre de paraules que s’utilitzen únicament a Andalusia. Exemple: “*arresío*”, “*hamá*”, etc.
3. Substitució de “*vosotros*” per “*ustedes*” sense canviar la forma verbal.
4. Neutralització dels sons de “*s*” i “*z*” inicials o intervocàlics, fet que segons la zona deriva en el “*ceceo*” o el “*seseo*”. Molts *flamencs* pronuncien “*zevillanas*” enlloc de “*sevillanas*”.
5. Transformació de la “*s*” final de síl·laba en una breu aspiració, que sovint pot arribar a modificar la consonant següent.
6. Refús de la “*d*” intervocàlica. Exemples: “*bebío*” o “*cantao*”.
7. Refús de nombroses consonants finals. Exemples: “*comé*” per “*comer*” o “*soleá*” per “*soledad*”.
8. Neutralització de “*l*” i “*r*” implosives. Exemple: “*arcarde*” per “*alcalde*” o “*bulerías*” per “*burlerías*”.

<sup>884</sup> Lletra del cantaor José Moreno “Onofre” (Ricardo Molina i Antonio Mairena. *Mundo y formas del cante flamenco*. Pàg. 114).

<sup>885</sup> Segons la definició oficial de la *Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía*.

9. Pronunciació aspirada de la “j”, sonant com una “h” aspirada anglesa. Es pronuncia “*halear*” i no “*jalear*”.
10. Realització palatal del so castellà de “ch”, arribant a sonar com una “sh” anglesa.
11. Desaparició del “de” de possessió. Exemples: “*casa María*” enlloc de “*casa de María*” o “*Niño Ricardo*” enlloc de “*Niño de Ricardo*”.
12. Articulació de noms propis. Exemple: “*el Pedro*” o “*el Niño Pura*”.

També trobem altres influències lingüístiques en els texts *flamencs*, com per exemple la influència del “caló” (llengua gitana). Si bé el *caló* o “*chipicallí*” (idioma del poble gitano) s’ha perdut quasi totalment des de fa aproximadament un segle, moltes paraules s’han conservat filtrant-se cap el castellà. Especialment a Andalusia s’utilitzen molts mots en “*caló*”, com per exemple *gaché* (nen), *mui* (boca), *pinreles* (peus), *barojí* (fred), *canguelo* (por), *chinorri* (petit), *diñar* (morir), *endiñá* (pegar), *mangar* (demanar almoïna), *piños* (dents), i l’extensió d’aquests mots al nivell col·loquial ha arribat a molts altres indrets. En el cas concret del *flamenc*, i donada la coincidència de que molts artistes *flamencs* són gitanos i andalusos, és fàcil trobar a diverses lletres de cançons *flamenques* paraules com *sacais*<sup>886</sup> (ulls) o *undibel*<sup>887</sup> (Déu). Un altre element habitual a les lletres *flamenques* és l’ús dels juraments, quelcom que estaria clarament relacionat amb allò popular, i que alhora és molt habitual entre els gitanos. Potser aquest ús dels juraments forma part d’una espècie de protocol per tal d’explicar un sentiment, o d’un recurs per tal d’emfatitzar l’exageració i donar així credibilitat a allò que es diu. Una altra figura habitual en els texts *flamencs* és la metàfora, la qual cosa és vista per Leblon com una característica d’aportació gitana, que segons aquest autor es tractaria de quelcom que també succeeix a les lletres de les cançons dels zíngars hongaresos<sup>888</sup>.

L’existència de texts *flamencs* tradicionals també en català no deixa de ser un fet al qual se li presta poca atenció per part dels *flamencòlegs*. La *Rumba Catalana*<sup>889</sup> és un fenomen ben conegut arreu, amb representants de gran repercussió internacional com *Peret* o

<sup>886</sup> Emprat a la lletra de Niña Pastori.

<sup>887</sup> Emprat a lletres de Diego el Cigala.

<sup>888</sup> Segons Leblon, tot i que àmpliament difoses en la poesia popular en general, les metàfores dels gitanos acostumen a tenir un significat particular, ritual o sexual, de vegades, tot i que la frontera no és sempre molt clara, ja que els andalusos i gitanos tenen també un llenguatge poètic comú (Leblon, Bernard. *El cante flamenco*. Pàg. 154). Leblon aporta diversos exemples en el seu llibre, amb texts de lletres *flamenques* i de lletres hongareses que, les quals segons l’autor tenen el mateix significat.

<sup>889</sup> Per aprofundir sobre aquesta qüestió és molt interessant el treball d’Albert Álvarez, David Iglesias i Joan Sánchez, *Sabor de rumba. Identitat social i cultural dels gitanos catalans*.

*El Pescailla*, els quals han emprat el català a moltes de les seves rumbes. Un altre exemple cantat també en el nostre idioma serien els *Fandangos de la Ribera del Xúquer*, els quals tenen la singularitat de que s'interpreten en acord de setena dominant del mode menor. Aquests Fandangos ja havien estat documentats per Felip Pedrell, el qual hauria tingut notícia de la seva existència pel compositor valencià Salvador Giner:

*Visantenta, filla meua (bis)*  
*No tires aigua al carrer*  
*Per que passarà el teu novo*  
*I s'embrutarà el calcer (bis)*

Segons Hipólito Rossy<sup>890</sup> el *Cant de l'Horta de València* seria també un fandango, similar al de Huelva o als *Verdiales*, del qual l'autor ens aporta algunes lletres força divertides:

*Els churros de l'Aragó*  
*Al cresol diuen candil,*  
*A la finestra, ventana*  
*I al xoliver, perejil.*

La *Rumba*, els *Fandangos de la Ribera del Xúquer* i el *Cant de l'Horta de València* són en definitiva pels *flamencs*, els quals tot i tenir les seves singularitats, són una mostra de que el *flamenc* sovint és objecte d'apropriacions geogràfiques restrictives que no s'ajusten a la realitat.

Sintetitzant, direm que els texts *flamencs* ens aporten una àmplia informació sobre les influències increïblement variades i disperses d'aquests cants, amb fortes arrels relacionades amb el món del treball però aplicades al món del lleure (excepte pels músics professionals), i amb missatges tràgics i profunds sobre els principals valors importants per a l'hemisferi *flamenc*.

---

<sup>890</sup> Rossy, Hipólito. *Teoría del Cante Jondo*. Pàg. 241, 242.

### Els malnoms

Una altra característica del *flamenc*, alhora relacionada amb el llenguatge i amb el seu ús, és el recurs habitual dels malnoms. El sobrenom, o com diuen els *flamencs* “nom de guerra”, és el nom que s'utilitza habitualment en l'àmbit *flamenc* i en totes les activitats relacionades amb aquest àmbit, independentment del nom “civil”. Es tracta de quelcom que és usat principalment pels artistes *flamencs*, però que sovint s'estén també a afeccionats, *flamencòlegs* i altres persones relacionades amb aquest àmbit. Quan durant la nostra entrevista del maig de 1999 a la seva casa d'Almeria varem anomenar al constructor de guitarres Gerundino pel seu nom civil, em va dir: “*Ese nombre no lo uses, eso es para la familia, no para la guitarra*”. Quelcom similar em va succeir amb el *flamencòleg* Sr. Juan de la Plata, quan em va argumentar que en l'àmbit del *flamenc* el sobrenom “De la Plata” era el que ell volia que la gent utilitzés, i no pas el seu nom privat que és un altre. Tot plegat no deixa de ser quelcom significatiu, i en la nostra opinió amb clares connotacions identitàries. El malnom fa una espècie de funció de màscara, fet que encara podem copsar més clarament en els artistes *flamencs*. Per tant seria possible que aquesta capacitat de l'artista sigui la que fa possible l'apropiació del personatge que està representant i que té relació amb el text de la cançó que està interpretant. Un exemple d'això seria un document audiovisual enregistrat el 1972<sup>891</sup>, on el cantant Manolo Caracol no solament canta uns fandangos, sinó que també interpreta amb les seves gesticulacions exagerades allò que expressen la lletra i la música del tema, és a dir; dolçor, angoixa, severitat... Com si el cantant representés diversos personatges segons la cançó, el pal i el text que interpreta en cada moment. Les seves gesticulacions i les seves expressions facials semblen ser l'experimentació d'una transfiguració, semblant a la d'un actor amb el seu personatge. És possible, doncs, que el malnom tingui la funció d'ubicar, de passar de la persona “civil” a la persona artista.

Tractarem ara de classificar els malnoms o “noms de guerra”, relacionant-los amb allò a què fan referència:

- Quan es refereixen a característiques físiques o psíquiques: Habitualment es refereixen a defectes o qualitats físiques i també a la personalitat del subjecte. Per exemple: *Tomate* perquè es posava molt vermell, *Rançapino* perquè arranca a cantar amb molta força, *La garza* pels seus trets físic, etc. En aquest cas el

---

<sup>891</sup> *Rito y Geografía del Cante*. Manolo Caracol (I), TVE.



malnom respon sovint a una motivació burlesca, quelcom que tractarem més endavant.

- Quan es refereixen a un indret geogràfic: Es refereixen a la terra on han nascut, o bé a l'indret on s'han donat a conèixer o s'han criat, com per exemple *Paco de Lucena*, *Dolores de Córdoba*, *Porrina de Badajoz*, *Paquera de Jerez*...
- Quan es refereixen a la família: La referència materna i paterna és també molt emprada en el malnom *flamenc*, fet que observem en malnoms com ara *Paco de Lucía* (la seva mare es diu Lucía) o *Niño Ricardo* (el seu pare es diu Ricardo). També s'utilitza a nivell de parentesc bilineal, del tipus oncle/nebot, cosí, etc. És probable que això estigui relacionat amb els costums gitanos de parentesc i els usos que aquesta ètnia dona als mots oncle, nebot, cosí, etc.

Per què es recorre tant habitualment a l'ús del malnom en el *flamenc*? Anteriorment hem comentat la possible funció de màscara del malnom, tot i que podríem trobar altres raons. Una altra possibilitat de caràcter pràctic és la informació que el malnom aporta sobre el subjecte, la qual pot resultar fàcil de recordar. En alguns casos el malnom ens parla de com és la persona, de la seva manera de ser i del seu aspecte físic. En altres casos ens informa del lloc d'origen, la qual cosa té més sentit en una societat rural on les diferències en els usos i costums de diferents pobles eren més accentuades. També la referència familiar té més sentit en un àmbit rural on la gent es coneix, i on tothom sap a quina família fa referència el malnom en concret.

En definitiva, la qüestió de fons és clarament identitària. Les diferents designacions que pot tenir un individu responen a les necessitats que la cultura de l'individu planteja. És a dir, l'aplicació d'una designació o d'una altre dependrà, novament, de la situació. Així, en l'àmbit *flamenc* un individu utilitzarà una designació diferent de la del seu àmbit laboral (si aquests no coincideixen). Clifford Geertz<sup>892</sup> es refereix a aquestes designacions amb la frase “*ordres simbòlics de definició de la persona*”.

---

<sup>892</sup> Geertz, Clifford. *La interpretació de las culturas*. Pàg. 305.

Això és un exemple de que existeix un espai vital on el subjecte es defineix a ell mateix en funció de la seva identitat “*d'ésser flamenc*”, i en aquest àmbit s'utilitza la designació corresponent, de manera que succeeix que el subjecte s'incomoda quan algú utilitza una designació aliena a aquell àmbit.

### **La guasa**

Analitzant l'ús dels malnoms en el *flamenc*, hem observat que quan aquest fa referència a les característiques físiques o psíquiques, existeix una motivació de caràcter burlesc a l'hora d'escollir el malnom. Aquestes connotacions de befa o de broma pesada<sup>893</sup>, i segons les investigacions d'alguns antropòlegs com Brandes<sup>894</sup>, serien una pràctica habitual entre els barons adults del món mediterrani. Burke<sup>895</sup> també ha observat aquesta pràctica habitual en els seus estudis sobre les fronteres d'allò còmic a la Itàlia moderna. Però alhora, aquesta befa que sovint ratlla la “falta de respecte” i que es pot manifestar en diverses formes de burla com l'ús de malnoms, o directament la broma pesada, és un fenomen típicament popular. Si Burke fa referència al mot *beffa*, més emprat a Itàlia, a Andalusia i en l'àmbit *flamenc* el mot utilitzat és la paraula *guasa*, la qual també fa referència a aquesta actitud burlesca. Però anem a pams. Segons Stanley Brandes (fonamentat en el seu anàlisi en una comunitat rural andalusa), caldria distingir entre broma i “*cachondeo*”. La broma seria una burla festiva realitzada per un antagonista ben intencionat (tot i que quan la broma traspasa els límits del respecte, això seria una “*broma pesá*”). El “*cachondeo*” seria una broma més seriosa, amb malícia i intenció de ferir. Brandes no es refereix exactament al mot *guasa*, però entenem que aquesta seria quelcom molt similar al “*cachondeo*”, amb la diferència de que amb la *guasa* la víctima experimentaria un aïllament social del que aquesta no és conscient.

Així doncs, la *guasa* (malgrat que a Andalusia s'utilitza també aquest mot de forma general per definir allò còmic), és quelcom proper al concepte de “grotesc” que trobem als llibres de Rabelais<sup>896</sup>, però que a Andalusia agafa un tarannà més proper a la picaresca del *Lazarillo de Tormes*. Es tracta en qualsevol cas d'una característica clarament popular, la qual podria tenir també connotacions socials<sup>897</sup>. La *guasa* dels *flamencs* i dels andalusos

<sup>893</sup> En el *flamenc* trobem alguns exemples d'això als malnoms *Perico el del Lunar*, *El Borrico de Jerez*, *Fosforito*, etc.

<sup>894</sup> Brandes, Stanley. *Metáforas de la masculinidad. Sexo y status en el folklore andaluz*. Pàg. 146.

<sup>895</sup> Burke, Peter. *Formas de Historia Cultural*. Pàg. 112.

<sup>896</sup> Apliquem aquí el punt de vista de Mijail Bajtin sobre l'obra de Rabelais a la seva obra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*.

<sup>897</sup> Segons Stanley Brandes les bromes tendeixen a concentrar-se entre els qui es consideren iguals i fomenten la

(essencialment és la mateixa), en general es refereix a fer broma, però amb una malícia que reclama certa complicitat amb els altres. La *guasa* apareix en la vida quotidiana, en converses i diàlegs, però en el cas del *flamenc* també apareix a l'escenari. Quan això succeeix (com quan en una festa *flamenca* s'interpreten unes *bulerías*), la *guasa* pren un to més general, però sempre en un sentit grotesc. De fet, és probable<sup>898</sup> que l'ús original de les *bulerías* (que ve de *burlerías*) fos precisament aquesta burla grotesca, i encara avui podem observar en alguns artistes *flamencs* certs gestos burlescos quan interpreten aquest pal.

*La guasa* estaria doncs, com diem, relacionada amb el concepte d'allò còmic i grotesc, proper a altres conceptes també analitzats per Bajtin<sup>899</sup> com la burla i l'àmbit popular més carnavalesc. Les *bulerías*, per exemple, destaquen especialment a Cadis (una ciutat on el Carnaval es viu amb gran intensitat), on són especialment valorades pel seu compàs. Aquesta pràctica burlesca respon al recurs de ridiculitzar a tot allò més seriós i pompós, i a tot el que representa la moral estricta i allò establert. Tenint present el punt de vista de Mijail Bajtin<sup>900</sup> quan l'autor analitza la cultura popular del Renaixement, diríem que la *guasa* comparteix aquesta funció de "descens", per tal de rebaixar els personatges i els costums més seriosos i sagrats i convertir-los en grotescos. Es recorre sovint a una "falta de respecte" per tal de mostrar la fragilitat de la vida, i alhora la cara més l'absurda de la vida. La finalitat d'aquesta burla seria doble: d'una banda gaudir amb el riure, de l'altra protestar contra un ordre social o un estat de les coses. Aquesta burla grotesca és, com diu Bajtin<sup>901</sup>, la "*victòria sobre la por mitjançant el riure*", doncs és amb la burla més grotesca, carnavalesca i popular on allò terrible es torna ridícul.

D'altra banda, la *guasa* és un element que ens aporta informació sobre qui són (o eren) els *flamencs*. La presència de la *guasa* en el *flamenc* només pot ser explicada a partir de l'existència de grups subalterns i marginats, i per tant en això hi ha també un element social. Perquè de la mateixa manera com en el *flamenc* trobem a la tragèdia i la desesperació en pals

---

pertinença comú a una concreta categoria social (Brandes, Stanley. *Metáforas de la masculinidad. Sexo y status en el folklore andaluz*. Pàg. 155).

<sup>898</sup> Aquesta és l'opinió d'alguns *flamencòlegs*, fonamentats en la similitud dels mots *bulerías* i *burlerías*, tot i que altres *flamencòlegs* hi estan en desacord. En qualsevol cas, aquesta explicació encaixa força bé amb el tarannà d'aquest pal.

<sup>899</sup> Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Pàg. 274 - 331)

<sup>900</sup> Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Pàg. 332 - 334.

<sup>901</sup> Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Pàg. 86.

com la *soleá*, també trobem a la *guasa* en pals com la *bulería*. És la doble via d'escapament dels grups subalterns: la queixa i la burla. Però en el país de la picaresca, com dèiem, la *guasa* esdevé a costa d'algú. I això ens fa tornar a parlar de l'ús dels malnoms: *El Brillantina*, *Perico el del Lunar*, *el Cojo de Huelva*, *Fosforito*, *El Tiriri*... Aquests malnoms al·ludeixen a defectes físics o a costums i vicis de la persona. En llenguatge freudià es tractaria d'un *desemmascarament*<sup>902</sup>, en tant que procés amb el que es degrada la dignitat de l'individu, tot cridant la nostra atenció sobre la seva debilitat específicament humana. És relativament fàcil trobar alguna debilitat en els altres, ja que segons Bergson<sup>903</sup> “*peut devenir comique toute difformité qu'une personne bien conformée arriverait à contrefaire*”. Aquest procés acostuma a evolucionar mitjançant l'exageració fins arribar a la caricatura i a la degradació del subjecte.

Segons el *flamencòleg* González Climent, etimològicament el mot “*guasa*” estaria originat en l'expressió “*sangre gorda*”, que hauria degenerat en “*sanguaza*”. A partir d'aquí, Climent diferencia dos tipus de “*guasa*”; la “*guasa negra*” i la “*guasa blanca*”. Aquesta distinció de Climent d'una *guasa* més ingènua i d'una altra *guasa* més malintencionada ens porta novament a la distinció entre broma i “*cachondeo*” (Brandes), la qual també trobem amb més o menys diferències en altres autors com Baudelaire ( “*còmic absolut*” i “*còmic ordinari*”<sup>904</sup>), o Burke<sup>905</sup>.

Una altra qüestió important és el moment en què la *guasa* apareix. Ja hem comentat que el *flamenc*, a més d'aquesta cara més grotesca i burleta, té també una faceta molt seriosa, de gran sobrietat. En una festa *flamenca*, quan s'interpreten estils com la *soleá*, la *siguiriya*, el *martinete*, o la *saeta*, a ningú se li acudeix de prendre's la situació a la lleugera: Els participants estan seriosos i atents, expectants a l'evolució del cant i a la inspiració dels intèrprets. En aquests moments es segueix una mena d'ortodòxia, amb respecte tant per l'estil com per la temàtica del gènere. Es parla de patiment, de dolor, de sentiments, de la mare, de

<sup>902</sup> Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Pàg. 205.

<sup>903</sup> Bergson, Henri. *Le rire*. Pàg. 18.

<sup>904</sup> El còmic absolut seria el més grotesc, al que ja ens hem referit, i el còmic ordinari tindria un caràcter més aviat ingenu. El primer degenera en ocasions fins a extrems cruels, i el darrer seria un joc divertit i relativament innocent (Baudelaire, Charles. *Pequeños poemas en prosa. Críticas de Arte*. Al capítol *De la esencia de la risa y de lo cómico en las artes plásticas*. Colección Austral, nº 885. Madrid, 1968).

<sup>905</sup> Referint-se a Itàlia a partir del segle XVI, Burke diferencia una broma d'un entreteniment (més ingènua) i un tipus de befa més burlesca en la que arriba a diferenciar fins a cinc usos diferents: 1) Presentada com una obra d'art. 2) Com a cultura de l'astúcia. 3) Com a mitjà per humiliar a ribals i enemics. 4) Com allò que Bajtin anomena “estrat corporal inferior” 5) Com a extravagància de nans i bufons, sovint apreciada pel cler i per les classes dominants (Burke, Peter. *Formas de Historia Cultural*. Pàg. 117, 118, 119).

la terra... I sovint els assistents es senten identificats amb el personatge de la història. Però resulta curiós per a una persona aliena a la “litúrgia” *flamenca* observar com en un moment de serietat cerimonial com el que hem descrit, de sobte s'escoltin les veus d'algun *cabal*<sup>906</sup> dient disbarats o absurds, o fent alguna broma sobre la situació, del tipus “*y no tiene novia*” o “*viva París*”. Es tracta d'un acte que té la funció d'alliberar la tensió, i per això els cabals acudeixen al recurs de l'acudit i de la *guasa*, per tal de desplaçar l'atenció (un exemple d'aquest recurs es pot observar al document audiovisual de Manolo Caracol enregistrat el 1972<sup>907</sup>). Per tant, en la vessant més ritual del *flamenc*, la gresca i l'acudit tenen una funció important, i s'utilitza el disbarat i el riure com a fonts de plaer, habitualment dirigint-les cap el *cantaor*, per tal de que aquest recordi que allò que explica només és una cançó. Això li permet allunyar-se del dolor del seu personatge, prendre distància i recordar la funció de la seva màscara.

### **La festa flamenca**

I això ens porta a rumiar si aquestes situacions que hem descrit succeeixen sempre que hi hagi música *flamenca*, o és necessària una certa ritualitat. Si en el *flamenc* es pot parlar de ritual, aquest s'hauria de concebre en un entorn diferent del *flamenc* entès com a espectacle. El ritual *flamenc* esdevé principalment en els entorns familiar, veïnal i d'amistats. En aquest sentit, el *flamenc* tradicional queda lluny del *flamenc* professional que podem veure avui als escenaris, i estaria més proper al document audiovisual de Manolo Caracol citat anteriorment. Nosaltres hem pogut observar un esdeveniment similar Jerez de la Frontera, en un acte celebrat l'any 2003 a les Bodegues González Byass-Tío Pepe, al qual varem ser convidats per la gentilesa del Sr. Juan de la Plata i la Càtedra de Flamencología de Jerez. Hem de destacar la nostra percepció durant l'acte, on ens varem adonar que l'àmbit natural del *flamenc* és desenfadat i festiu, familiar i entre amics, però alhora respectuós i seriós, crític i compromès. És possible que aquesta cara més tradicional, familiar i popular, eròtica i atractiva, fos un reclam per a Lorca i Falla quan varen organitzar el Concurs de Cante Jondo del 1922. Probablement aquells intel·lectuals es van sentir atrets pel concepte original del cant, per les seves connotacions rituals, i per les seves característiques musicals i rítmiques,

<sup>906</sup> Ens referim aquí al que en *flamenc* anomenen “persona cabal”, és a dir, persones que mantenen una complicitat ritual durant una festa *flamenca*.

<sup>907</sup> És interessant observar en aquest document (enregistrat a casa del propi Caracol en un àmbit festiu i ritual alhora), la diferència en les actituds de Caracol i dels assistents en el moment d'interpretar una *buleria* respecte del moment d'interpretar una *soleá*. Però especialment en els *fandangos* s'observa clarament la funció dels *cabals* i els seus acudits, els quals alliberen la tensió i relaxen la identificació de Caracol amb el personatge que està interpretant amb la seva transfiguració (*Rito y Geografía del Cante*. Manolo Caracol - I, TVE).

tant singulars. Atrets en bona part per aquests elements, i influïts pel romanticisme impregnat en el *flamenc*, Falla i altres intel·lectuals del moment van qualificar el *flamenc* de “*cant primitiu andalús*”, en un intent per cercar, preservar i fomentar una “puresa” idealitzada del *flamenc*; i amb aquesta finalitat van cridar a cantants *amateurs* perquè poguessin representar la mitificada “*saviesa popular*”. Aquest anhel per trobar una “puresa” del *flamenc* entre les classes subalternes els va portar a intentar encarnar aquella idealització en el guanyador del concurs. Val a dir que el guanyador va ser el *cantaor* Manolo Caracol, qui des d'aquell moment fins els finals del franquisme va encarnar la veu del *flamenc* (pràcticament fins l'arribada de Camarón).

La festa *flamenca* pot ser considerada des d'una perspectiva antropològica com un esdeveniment de caràcter ritual. De fet, qualsevol festa popular per si mateixa és susceptible d'esdevenir un ritual. La concepció de festa entesa com un context complex on té lloc una intensa interacció social, un conjunt d'activitats i de rituals, ens obre la perspectiva a estudiar-la com un sistema de signes que cal desxifrar. Delgado comenta en un interessant debat al Tradicionari sobre la cultura popular que la festa és “*un ambient, un aire, un autèntic microclima suscitat durant un període limitat de temps, en un context espacial que la praxi festiva territorialitza per tal d'operar-hi determinades mutacions efímeres: guarniments, disfresses, talls de trànsit, canvis en les qualitats sensibles –sons, colors, olors, llum...–, aspecte, densitat i nombre de les persones que hi concorren, irrupció de personatges mítics o representacions fantàstiques...*”<sup>908</sup>. Hi ha, per tant, una sèrie de símbols i de material expressiu en el marc d'un llenguatge popular, que en un àmbit festiu pretén expressar quelcom amb un missatge. Per exemple, la riquesa del folklore d'un poble i la identificació del poble amb aquell folklore. En aquest sentit Prat concep la festa de la següent manera: “*com a representació efectiva o simbòlica de la comunitat, amb les característiques que la defineixen –origens, història, especificats en l'activitat productiva, etc.–, serveix per a mostrar-se als altres. En definitiva, la persona creu formar part de la comunitat familiar, veïnal o nacional perquè, entre altres mecanismes, participa de la seva festa, perquè en reconeix els símbols i n'interioritza les pràctiques*”<sup>909</sup>.

En el cas de la festa *flamenca*, aquesta ens aporta molta informació, molts signes, susceptibles d'interpretacions semiòtiques: El menjar, la roba, els gestos, i en definitiva les

<sup>908</sup> Tradicionari volum X. Pàg. 129.

<sup>909</sup> Tradicionari volum X. Pàg. 158.

estructures profundes existents en un esdeveniment proper al ritual. Així observem, per exemple, que cada participant (el cantant, el guitarrista, els ballarins i ballarines, els *cabals* i el públic) exerceix una funció. El *cantaor* és qui parla, qui explica una història amb la que la resta de presents es poden sentir identificats, però que en qualsevol cas informa als participants d'una forma de viure i d'entendre la realitat. El principal protagonista és el cantant, perquè és qui porta la paraula (per tant el text i el missatge), i el guitarrista i els ballarins o ballarines el recolzen musicalment i escènica, tot i que teòricament el seu paper seria secundari<sup>910</sup> (existeixen cants sense acompanyament de guitarra i cants sense ball, com per exemple el *Martinete*). Els *cabals* són els encarregats d'establir una complicitat amb la història que s'explica, amb el cantant i amb els assistents. Porten el ritme tot picant de mans, i amb uns crits determinats animen i fan *guasa* amb la complicitat del cantant i dels assistents. Les seves mirades, els crits i els comentaris oportuns en cada moment, són una part important de la festa *flamenca*, ja que exerceixen una funció explicativa. La seva funció seria probablement similar a la del cor a la tragèdia grega. Finalment, el públic és el receptor de tot plegat, però també cal que aquest estigui familiaritzat amb cada procés de la festa, doncs ha de ser també còmplice de la història que el *cantaor* explica. Aquest fet és important per tal de que els intèrprets se sentin còmodes amb la seva tasca. Han de sentir-se “en confiança”, i per això l'ambient adequat acostuma a ser familiar i entre amics. Existeixen unes regles relacionades amb els pals i les pautes de temps: els moments per picar de mans, els moments perquè algú del públic es comuniqui amb el *cantaor*, els moments de restar en silenci... Tot plegat segueix un ordre i un protocol, i és per tot això que podem considerar a la festa *flamenca* com una celebració de caràcter ritual. Segons Delgado “ *l'estat d'excepció que és la festa popular és de caràcter ritual, en el sentit que els ritus que la componen generen una prolongació de la realitat* ”<sup>911</sup>.

Per tal d'explicar-ho millor, de nou fem referència al document audiovisual de Manolo Caracol enregistrat el 1972, doncs és força il·lustratiu i pot ser fàcilment consultat. La descripció de la imatge és més o menys la següent: El cantant Manolo Caracol i el guitarrista Melchor de Marchena estan reunits al voltant d'una taula amb altres persones que aparentment no hi intervenen musicalment; són els anomenats *cabals*. En aquest document,

---

<sup>910</sup> Tanmateix, en l'actualitat a molts espectacles *flamencs* succeeix que són el guitarrista o el ballarí els realment imprescindibles, perquè són el centre de l'espectacle, i per tant la figura a qui el públic vol veure. En aquests casos és un fet habitual que bona part del públic siguin afeccionats o amateurs de la guitarra, del ball, del calaix, etc.

<sup>911</sup> *Tradicioniari* volum X. Pàg. 130.

davant el seu got de whisky, Caracol no solament canta, sinó que també interpreta amb les seves gesticulacions exagerades allò que expressen la lletra i la música del tema, és a dir; dolçor, angoixa, severitat... Dona la sensació de que representa diversos personatges segons la cançó, el pal i el text que sona en cada moment. Això es pot observar, per exemple, en el moment en què interpreta uns *fandangos*. És un moment que els *flamencs* descriuen amb la paraula “*duende*”. Es tracta de que l'artista (principalment el *cantaor*) doni el millor de sí mateix, però no únicament en qualitat musical, sinó en l'expressivitat. Cal que “visqui” allò que està interpretant com si fos en primera persona. Hi ha per tant una actuació en el sentit teatral del terme, i de fet el *cantaor* (si aquella nit té *duende*) adopta una màscara com si realment estigués vivint el que canta. Es posa totalment dins el paper, i en l'ambient s'intueix una “electricitat” (per definir-ho d'alguna manera) que de vegades experimenten els músics en algunes interpretacions (això no succeeix només amb el *flamenc*, sinó també amb altres gèneres musicals, per bé que ho anomenen d'una altra manera). L'artista és per tant qui aporta una energia i un missatge, i els assistents els qui perceben tota aquesta energia i els qui poden retornar-la a l'interpret, de tal manera que hi hagi una retroalimentació de caràcter circular que es vagi ampliant. El guitarrista li segueix el joc, mostrant una comunicació amb el *cantaor*, quelcom que únicament és possible per algú que porta anys acompanyant-lo, que coneix bé la seva professió i que domina perfectament el llenguatge *flamenc*. Els altres assistents, els “*cabales*” segons l'argot *flamenc*, es comuniquen mitjançant un joc de mirades. El volum dels seus “*jaleos*” (crits) és a mitja veu i en certs moments piquen de mans (“*palmean*”), tot cridant amb entusiasme. Els *cabals* fan la funció d'auxiliars de la cerimònia quan retiren la cadira del *cantaor* per tal que aquest s'aixequi, el qual enfonsant les mans a la cara per treure una mena de transfiguració, representa un personatge relacionat amb el text del seu cant. Aquest és el moment que els *flamencs* anomenen “*negre*”, quan els cabals criden, en la seva consciència d'estar “posseïts” pel “*duende*”<sup>912</sup>. Llavors els cabals criden frases com “*Y no tiene novia!*” o “*Viva París!*”, les quals aparentment poden resultar absurdes. Es tracta de la “*guasa*”, que ja hem comentat amb anterioritat. Aquestes frases pronunciades en un moment concret i no en cap altre, tenen la funció de fer d'acudit al final d'un moment de gran tensió, de manera que ajuden al *cantaor* a tornar a la normalitat i sortir d'una mena de tràngol. Aparentment, no sembla que els *cabals*<sup>913</sup> portin a terme una activitat gaire important, ja que ni canten, ni ballen, ni toquen cap instrument. Tanmateix, la seva

---

<sup>912</sup> En flamenc el *duende* seria quelcom semblant a la capacitat de transmissió de l'artista.

<sup>913</sup> Lorca es referia als cabals d'una manera personal i simpàtica: “*Esos hombrecillos que parecían salir de las botellas*”. Potser perquè el vi i el whisky són elements habituals en la festa *flamenca*.



complicitat és imprescindible en la festa *flamenca* tradicional. La funció de cadascun dels assistents només pot ser explicada a partir dels signes de la festa *flamenca*, la qual cosa fa que aquesta hagi de ser entesa com un ritual. Degut a que el llenguatge *flamenc* és un gran dominador de les passions, sovint aquestes experiències poden portar a pensar que en certs moments tant alguns dels artistes com alguns dels assistents puguin arribar a experimentar una mena de tràngol extàtic, a l'estil xamànic i tribal del terme, on la música té el poder de crear un altre món fonamentat en un temps virtual. Nosaltres no creiem que a les festes *flamenques* existeixi el tràngol extàtic tribal de caràcter xamànic, en la línia de les investigacions de Ferigcla<sup>914</sup>, però cal destacar alguns elements interessants:

- a) l'ús ja esmentat de la broma (*guasa*) com a mitjà per trencar la visió quotidiana de la realitat.
- b) L'ús de desinhibidors (tradicionalment alcohol, recentment també drogues).
- c) L'ús de ritmes musicals intensos i marcats, repetitius i monòtons que es van accelerant (compàs d'alguns pals flamencs com els *tangos* o les *bulerias* acompanyats pel picar de mans)...

També podem trobar una vessant identitària força interessant en aquesta experiència. A les festes *flamenques* existeix una exaltació del *flamenc* on la simbologia i el missatge són molt importants: estigma social i ètnic (gitanisme<sup>915</sup>), zels, amor, referències a la violència... En definitiva, una manera de copsar i experimentar les passions que està relacionada amb un estil de vida, amb una manera d'entendre què és important i què no ho és tant, amb una moral.

Una festa *flamenca* com aquesta pot exercir també una funció de catarsi<sup>916</sup>, de manera anàloga a com el teatre (tragèdia), l'òpera i el cinema també poden generar aquesta capacitat. La catarsi, relacionada amb la capacitat medicinal i curativa, també pot actuar en un esdeveniment musical. En un breu parèntesi recordarem les dues concepcions del concepte

---

<sup>914</sup> Ferigcla, Joseph M<sup>a</sup>. *La relación entre la música y el trance extático*.

<sup>915</sup> Segons hem pogut observar en aquest treball el gitanisme no s'emmarca exclusivament en l'ètnia gitana, sinó que fou una moda inspirada en els costums, l'estètica i l'estil de vida gitano, però de la que també en formaven part subjectes d'altres ètnies.

<sup>916</sup> Segons la noció aristotèlica del terme (*Poètica* 49b, 28), vinculada a la definició de la tragèdia, la catarsi suscitaria una purificació de les passions. Si bé la funció catàrtica podria ser ampliada a la música en general (especialment segons alguns autors com Aristòtil o Schopenhauer), en el *flamenc* succeeix també s'hi descriuen de forma dramàtica incidents que susciten pietat, temor, alegria, bogeria, desesperació...

de catarsi<sup>917</sup>; la dels pitagòrics i Damó (suposat introductor del terme), i la dels aristotèlics. Segons Damó<sup>918</sup> (visió *al·lopàtica* del terme), la música no es limita únicament a la seva funció educadora de l'esperit, sinó que també pot rectificar les males inclinacions. La rectificació es produiria gràcies a una música que imiti la virtut que es pretén inculcar en l'esperit i que elimini el vici o inclinació. En canvi, la versió *homeopàtica* del terme vindria de la mà d'Aristòtil<sup>919</sup>, per a qui la correcció dels vicis s'assoleix mitjançant la imitació del vici en sí del que l'esperit es vol alliberar. D'aquesta manera els vicis es tornen inofensius i l'esperit es "purifica" d'ells quan escolta una música que, en imitar els sentiments que ens oprimeixen (pietat, por, entusiasme) es troba en les mateixes condicions de qui s'ha curat o purificat. És destacable que tant si la catarsi esdevé en la tragèdia com en la música, la imitació de sentiments està relacionada amb la identificació amb els personatges que experimenten els sentiments. En el cas del *flamenc*, bona part del públic se sent identificat amb moltes de les històries que les cançons expliquen (com per exemple quan es parla del patiment per una dona, per la mort d'un familiar, per la desigualtat social...), la qual cosa facilitaria la projecció d'aquestes passions, i alhora l'alliberament. Segons Cristina Cruces Roldán "en el flamenco no se trata de cantar para uno, sino de pertenecer a un coro de oficiantes que acompaña a quien, en forma de relevo, asume en cada momento el rol de intermediario entre su emotividad y la de los iguales, congregados en una fiesta o una reunión. Este fenómeno, denominado por algunos catártico y por otros transitivo, se produce sobre todo en el seno de grupos de iguales, segmentados por las líneas de la afición común, la etnicidad o el género, pero no siempre tiene que ver con el número de asistentes a una ceremonia flamenca, sino con el grado de paridad e identificación emotiva entre quienes la conforman"<sup>920</sup>. Com veiem, Cruces es refereix amb els seus comentaris a la concepció del *flamenc* com a experiència identitària.

Tornant a la qüestió de la festa *flamenca*, cal tenir present altres circumstàncies que l'envolten i que observem en la seva evolució al llarg de la història. Si bé la festa *flamenca* nasqué de manera espontània i popular, aquest tarannà va evolucionar poc a poc esdevenint en l'espectacle *flamenc*, ja professionalitzat, dels Cafès Cantants. Com diem, això va succeir com a conseqüència de la professionalització. Ja al segle XIX aquest espectacle es

---

<sup>917</sup> Lasserre distingeix entre catarsi *alopàtica* i catarsi *homeopàtica* (Lasserre, F. *De la musique*, pp.63-64. Lausane, Olten, 1954).

<sup>918</sup> Plató, *La República*, III, 400a,b

<sup>919</sup> Aristòtil. *La Política*, VIII, 7.1342

<sup>920</sup> Cruces Roldán, Cristina. *Antropología y flamenco. Más allá de la Música II*. Pàg. 234.

representava mitjançant el quadre *flamenc*, que avui és considerat com una estructura del *flamenc* tradicional. Segons José Luis Navarro García<sup>921</sup> el quadre *flamenc* estava compost per tres o quatre *bailaores*, generalment “*mozas de tronío*”, i un “*bailaor de fuste*”. El completava el guitarrista, el *cantaor* o *cantaora*, i quatre o cinc “*mozuelas*” que acompanyaven picant de mans, amb “*jaleos*” o ballant quan l'amo del local considerava que estaven preparades per donar les seves primeres passes davant del públic. Es posicionaven en el “*tablao*” amb les cadires i esperaven a que les guitarres comencessin. En començar la funció s'establí una comunicació entre els artistes que actuaven i el públic, tot marcant el compàs per tal de que una vegada finalitzada cada actuació, el públic acabés en *olés* i aplaudiments.

També cal tenir present les diferències entre la *festa flamenca* i el que habitualment es coneix per “*juerga flamenca*”. Aquesta última existeix almenys des de l'època dels cafès cantants al segle XIX, tot i que José Cadalso<sup>922</sup> al segle XVIII ja ens descriu una celebració que coincideix molt amb els trets principals d'una “*juerga flamenca*”. Les cròniques d'alguns viatgers estrangers<sup>923</sup> que relaten a gitanes que ballen fandangos amb soldats a les posades també podrien referir-se a una celebració d'aquestes característiques. A les *juergas*, conegudes per la seva “proximitat al vici” (alcohol, prostitució, baralles, etc.), era habitual que les úniques dones que hi assistien fossin artistes femenines o prostitutes, les quals en alguns casos jugaven un doble paper, ja que moltes sabien cantar i ballar. Alguns “*señoritos*” hi assistien per diversió, els quals finançaven l'espectacle. La quantitat que aquests nobles pagaven als artistes incloïa el vi i les tapes, i podia suposar el doble del que guanyava un jornalero al camp a canvi de llargues hores de feina esgotadora, quantitat que tot just donava per a viure si els gustos eren senzills i no s'estava carregat de fills. La durada d'una *juerga* es podia allargar tota la nit. Es tractava d'un tipus de celebracions s'exalta la vessant més eròtica del *flamenc*, i on s'acostumen a interpretar els pals més alegres. Però a la *juerga* el *flamenc* és un component més amb una funció, i no pas el protagonista de la celebració, tal i com succeeix a la *festa flamenca*.

---

<sup>921</sup> Navarro García, José Luis. *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Pàg. 286.

<sup>922</sup> Cadalso, José. *Cartas marruecas*. Pàg. 27, 28.

<sup>923</sup> El viatger anglès Twiss, que va recórrer Espanya entre els anys 1772 i 1773, explica les pèssimes condicions d'una *posada*, i que en queixar-se la posadera li va oferir un petit espectacle que consistia en ballar-li un fandango acompanyada d'un soldat. Segons Twiss, a Andalusia la major part de les *posadas* estaven en mans de gitanos (*Richard Twiss, Voyage en Portugal et en Espagne, fait en 1772 et 1773*, Berna, 1776).

Fins ara hem comentat la vessant més tradicional del *flamenc*, que hem qualificat de festa *flamenca*. Però existeixen altres formes de celebració del *flamenc*: l'època dels Cafès Cantants (segle XIX) i l'època Teatral (segle XX) són dos moments de la història del *flamenc* en què aquest arriba a públics més nombrosos, i on s'aproxima més al format de l'espectacle. Tanmateix, és important destacar que en ambdós casos el *flamenc* sempre va esdevenir una celebració fonamentalment popular. Però des de finals del segle XX hem observat com els teatres més prestigiosos han anat incloent el *flamenc* en les seves programacions, amb l'assistència d'un públic divers; de vegades amb un percentatge important de públic popular, però també amb públic més proper a la cultura d'elit, i sovint amb un gran nombre de turistes. En un context com aquest, sembla difícil poder ubicar un espectacle *flamenc* exclusivament en l'àmbit de la cultura popular. Potser això succeeix precisament perquè en aquests casos el *flamenc* ja no es tracta d'una festa, sinó d'un espectacle. Pensem per exemple en els espectacles de Joaquín Cortés; és un professional del ball *flamenc* tradicional, però el seu espectacle no està dirigit al públic de *flamenc* tradicional, sinó a “mostrar-lo als altres”, als no tant *flamencs*, i en aquest sentit Cortés adapta el *flamenc* tradicional als gustos d'aquest públic potencial. Potser per això els espectacles de Cortés necessiten un escenari més gran que un senzill *tablaó*, perquè és necessari més moviment per tal de que la gent no s'avorreixi. És per això que en molts espectacles *flamencs* observem diferències de fons i de forma. Les diferències de forma són evidents i han estat bastament comentades per crítics i *flamencòlegs*. Les diferències de fons no són menys significatives: Ja hem comentat que en una festa *flamenca* popular de caràcter ritual podem trobar una apropiació, una identificació i un simbolisme entre tots els assistents. Però en un espectacle de ball *flamenc* celebrat, per exemple, al Teatre del Liceu, difícilment observarem una identificació dels assistents amb els personatges. No és un marc d'àmbit popular, sinó tot el contrari. Si bé l'objectiu de la festa *flamenca* és el “nosaltres”, en els espectacles *flamencs* pensats per als grans escenaris l'objectiu és el “mostrar als altres”. En tot això trobem, per tant, connotacions identitàries.

El missatge *flamenc*, les seves percepcions, i en definitiva la seva ideologia, no pot ser expressada ni representada de la mateixa manera en un teatre d'elit, doncs el públic també té una funció, també participa de la celebració. No sembla possible que en un espectacle *flamenc* representat en un gran teatre amb públics diversos i on ni tant sols hi ha la presència de *cabals* hi hagi una emotivitat que faciliti l'experimentació del “*duende*”, ja que en aquest cas el *flamenc* es troba descontextualitzat. El públic pot ser més o menys receptiu, però aquesta ja no és la qüestió. La qüestió és que bona part del públic ja no forma part del

“nosaltres”, sinó del “altres”. Aquests espectacles *flamencs* estan orientats a un públic encuriós i respectuós amb les expressions musicals, interessat en expressions musicals amb personalitat, “autèntiques”, amb un regust localista. No és la nostra funció jutjar la qualitat artística d'aquests espectacles, senzillament destaquem que es tracta un cas de descontextualització, perquè es tracta d'un “show” en el sentit literal anglosaxó de la paraula: “Mostrar als altres”. És a dir, allò important són els atractius i el potencial de la forma del *flamenc*, i no tant el seu missatge. I es que per comprendre correctament el *flamenc* (o altres gèneres musicals) cal una precomprensió<sup>924</sup>. Aquest simbolisme (estètica *flamenca* com els vestits de “bata de cola”, l'expressió corporal, el llenguatge musical...) és en definitiva quelcom que cal conèixer per comprendre el missatge *flamenc*. El públic no avesat al *flamenc* comprendrà bona part dels temes *flamencs*, perquè molts d'ells són universals; el patiment per una dona, la mort d'un familiar, la desigualtat social. Però probablement no compartirà el tractament d'aquests temes (el concepte de l'honor, de la virginitat de la dona, les baralles amb navalla...), perquè no es sentirà identificat amb alguns dels posicionaments. En aquest sentit podríem dir que les capacitats catàrtiques de la música són més importants quan també es produeix una identificació amb el missatge i amb els personatges. La precomprensió és probablement una exigència habitual en l'obra d'art, que no succeeix únicament al *flamenc*. De la mateixa manera que sense una precomprensió de la mitologia clàssica no podem entendre algunes òperes (malgrat estar escrites els segles XIX i XX), sense comprendre els signes i els símbols del *flamenc* (els pals *flamencs*, el picar de mans a compàs, els “*jaleos*” i els “*olés*”, els moments de silenci i els moments de gresca, la comprensió del missatge i una certa identificació amb els personatges...) no és possible comprendre una festa *flamenca*, i probablement tampoc la totalitat d'un espectacle *flamenc*. Cal que poeta i lector, o en aquest cas artistes i públic, tinguin una precomprensió comuna, que siguin coneixedors d'uns mateixos paràmetres culturals i temporals, d'una cultura i d'una època que siguin, per dir-ho així, “*compatibles*”. L'acció humana és presignificada per l'articulació simbòlica, i per això pot ser sobresignificada després. Els signes i els símbols són necessaris per la comprensió perquè aporten un missatge, una ideologia. Això va ser observat per Voloshinov quan argumenta que “*una semblant imatge simbòlica i artística d'una cosa física determinada*

---

<sup>924</sup> Probablement a això es refereix Ricoeur quan tot argumentant la *Mimesis I* diu que “*imitar o representar l'acció és, en primer lloc, comprendre prèviament en què consisteix l'obrar humà: la seva semàntica, la seva realitat simbòlica, la seva temporalitat. Sobre aquesta precomprensió, comú al poeta i al seu lector, s'aixeca la construcció de la trama i, amb ella, la mimètica textual i literària*” (Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. Pàg. 129).

*representa ja un producte ideològic*”<sup>925</sup>, i per això els sistemes de símbols són útils i necessaris per a les cultures.

### **Activitat productiva i classe**

Una altra qüestió interessant és la possibilitat de trobar una relació entre el *flamenc* i alguna classe social. Anteriorment ja hem esmentat la vinculació del *flamenc* tradicional als grups subalterns. Però ho podem mirar des d'una altra perspectiva si investiguem la relació entre el *flamenc* i alguns tipus d'activitats productives. Ja hem observat que diversos pals *flamencs* van ser originats en relació amb un tipus de treball; és el cas del *Martinete* o del *Garrotín*, per exemple. Al llibre *El Cante Flamenco*, Ángel Álvarez Caballero ens explica com els primers *flamencs* cantaven mentre realitzaven les seves tasques d'aiguader, o altres feines per l'estil. La relació d'alguns cants amb certs gremis o col·lectius com per exemple els ferrers o els miners, és una constant a les lletres *flamenques*. Es tracta d'un fet habitual de la cultura popular. També hem observat que les principals feines de l'ètnia gitana han exercit una influència important en diversos pals *flamencs*. Existeix, doncs, una clara relació originària dels cants i les cobles amb certs oficis i certes feines. En aquest sentit, molts cants serien una mostra dels oficis i de les professions que els han vist néixer, i aquestes feines concretes que els individus portaven a terme en el cas del *flamenc* han de ser emmarcades en un àmbit popular. Generalment parlem sempre d'activitats productives de classes pobres, inicialment rurals i posteriorment urbanes / obreres. Es tracta del tipus de feina que podríem relacionar amb les ocupacions habituals de les classes subalternes properes a la marginació.

Segons Cristina Cruces Roldán: “*Aunque el flamenco es una expresión totalizadora, el protagonismo de su producción, difusión y práctica es evidentemente popular y en gran medida atribuible a situaciones de marginación y aislamiento social, excluidas en sus orígenes de la cultura oficial. No tiene otro origen sino la exposición y expresión de los sentimientos y rutinas que las clases desfavorecidas afrontaron en sus vidas cotidianas, asentando un acervo que los profesionales se encargaron de pulir y redondear*”<sup>926</sup>.

L'expressió d'aquests sentiments va anar evolucionant poc a poc, amb millores tècniques sovint agafades de la cultura d'elit i apropiades al llenguatge musical *flamenc*. Els primers *cantaores* no eren professionals, sinó que compaginaven les seves feines amb el cant, és a dir, cantaven al mateix temps que realitzaven les seves feines. Per això aquests treballs,

<sup>925</sup> Voloshinov, Valentin N. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Pàg. 32.

<sup>926</sup> Cruces Roldán, Cristina. *Antropología y flamenco. Más allá de la Música II*. Pàg. 33.

aquestes tasques, han influït en els primers *cantaors*, i a partir d'aquí a les generacions de *flamencs* posteriors. En aquest sentit podem parlar de descontextualització de diversos pals *flamencs* almenys des de l'època dels Cafès Cantants, ja que aquests es van desvincular de la seva relació amb la feina<sup>927</sup>. Alguns exemples del caràcter obrer del *flamenc* del segle XIX el podem trobar en el desenvolupament miner del Llevant i la migració d'andalusos a les noves regions mineres. Aquest encreuament va tenir com a resultat un conglomerat obrer, i així podem observar com les lletres dels cants de llevant posen un especial èmfasi en la situació de classe i del treball<sup>928</sup>. En aquest cas, segons ha observat Cristina Cruces Roldán<sup>929</sup>, es substitueix l'habitual oposició *gitanos / no gitanos* per dos grups enfrontats: els representants de les forces socials dominants i el proletariat (o com diria Gramsci, les oficials i les subalternes). És a dir, en l'exemple posat per Cristina Cruces Roldán l'enfrontament no és ètnic, sinó més aviat de classe. En alguns texts de cobles llevantines podem trobar exemples sobre aquesta tensió:

*Vale más un minero  
Con su ropa de trabajo  
Que todos los señoritos  
Calle arriba, calle abajo.*

*Pobre minero, tú vales  
Tanto como vale el rico  
Porque cortas con el pico  
Toda clase de metales.*

<sup>927</sup> Amb el pas del temps i els canvis socials aquests cants ja no mantenien una activitat relacionada amb el treball. Segons Jaume Ayats (Ayats, Jaume. *Tradicioniari. Enciclopèdia de la cultura popular de Catalunya.*) al segle XX els canvis socials i de costums fan que es perdi el cant al treball, i que el seu ús vagi a menys, tot esvaïnt-se. Ayats argumenta que feines com ara llaurar, segar i batre eren les activitats habitualment acompanyades de cant; Jotes, follies, corrandes, cobles.. La tonada o veu era la guia, i la cançó (el text) era ja prefixat; la gràcia residia en saber adequar al moment els texts retinguts en la memòria. Els cants s'alternaven habitualment entre homes i depenent de les feines també amb dones (per exemple, en recollir la fruita). Era una forma de crear grup i de millorar l'actitud a la feina. En l'actualitat aquests cants estan majoritàriament descontextualitzats, en el sentit de que s'interpreten en escenaris de teatres, auditoris o "tablaos" *flamencs* on ja no hi ha cap relació amb la feina que havia acompanyat a aquests cants en el seu origen. I es que en moltes ocasions el context i el significat de les cançons varien amb el temps.

<sup>928</sup> Fet observat per Génesis García Gómez, que cita diversos exemples al seu llibre *Cant flamenco, cante minero* (Cruces Roldán, Cristina. *Antropología y flamenco. Más allá de la Música II.* Pàg. 41).

<sup>929</sup> Cruces Roldán, Cristina. *Antropología y flamenco. Más allá de la Música II.* Pàg. 41.

Aquest text incorpora un missatge clar, o com diria Voloshinov una ideologia, i per tant un posicionament social i gairebé polític. Fins i tot podríem parlar de la descripció d'un *ethos*<sup>930</sup>. Es dóna més valor a la suposada honestedat com a treballador que no pas a la capacitat econòmica. Però tot i que en el cant miner trobem un clar missatge de protesta, es tracta d'una protesta molt singular. Fins i tot a finals del XIX, època de creixement del sindicalisme, observem en les lletres de les cobles l'existència d'una barreja entre la denúncia directa, el fatalisme del sinus, i l'assimilació d'allò dominant. En tots els temes (amor, odi, etc.) s'observa la desigualtat social de fons, però alhora una certa resignació. Sovint es recorre a la intervenció divina com a ajustament de comptes per les desigualtats:

*A la puerta de un rico avariento,  
Llegó Jesucristo y limosna pidió  
Y en iguá de darle la limosna,  
Los perros que había se los achuchó.  
Y Dios permitió  
Que al momento los perros murieran  
Y el rico avariento pobre se queó.*

Potser amb ànim de cercar consol, és freqüent en les lletres *flamenques* el fet de recórrer a ideals ètics per tal de suportar una resignació inevitable, doncs no s'observa una actitud de lluita, sinó més aviat de denúncia barrejada amb submissió. Però aquesta suposada "honestedat" ha estat posada en dubte pels *flamencòlegs* quan es refereixen als primers artistes *flamencs* que conformaven al segle XVIII una mena de *melting-pot* originari, segons ens informa Cruces Roldán "*entre aquellos jornaleros y este proletariado urbano habría una considerable proporción de gitanos, y muchos de los campesinos sin tierra andaluces emigrados de las fértiles tierras de los latifundios, estériles en cambio para quienes las trabajaban, se incorporaron al mundo capitalino aspirando a mejorar una situación de desamparo y hambre. Adyacente al proletariado y el campesinado sin tierras, rayando en su zona más baja, un sector de lumpenproletariado desarraigado, delictivo incluso, ha sido citado con frecuencia en los orígenes del flamenco. Bandoleros, presos, mendigos, prostitutas... incluidos muchas veces dentro de una misma categoría con quienes no eran*

<sup>930</sup> Seguint la concepció de Geertz *ethos* seria el "to, caràcter i qualitat de vida, estil moral i estètic d'un poble". O també els "trets morals i estètics d'una cultura" (Geertz, Clifford. *La interpretació de las culturas*. Pàg. 89, 118).



*sino arrieros, tartaneros y obreros del campo, y siempre compartiendo cante y vida en las ventas y los tabancos, constituyeron un colectivo de gentes que participaban eventualmente de las mismas condiciones de vida y de trabajo de los sectores sociales anteriores, con quienes a menudo se mezclaban*<sup>931</sup>.

Javier Aguirre<sup>932</sup> també considera que aquest ambient de “*majismo*” era l’element existent en el moment de l’aparició del *flamenc*, on el *flamenquisme*, la gitaneria i el bandolerisme es barrejaren. Es tractaria, segons aquesta teoria compartida per diversos *flamencòlegs*<sup>933</sup>, d’un *modus vivendi* que complementava una “singular honestat” amb la picaresca i la lluita per la supervivència.

Significa això que el *flamenc* del XIX no va arribar a les classes altes? El *flamenc* era reprimat o almenys ignorat per bona part de les classes altes durant aquells anys. Existeixen nombrosos exemples a la premsa sevillana<sup>934</sup> sobre la visió que les classes altes, en honor a les “bones costums”, tenien del *flamenc*. Tanmateix alguns *señoritos* gaudien del *flamenc* contractant a *cantaors*, guitarristes i *bailaoras* per celebrar festes privades i *juergas*, fet que ja hem comentat amb anterioritat. En l’època dels Cafès Cantants el *flamenc* era habitualment representat a tavernes freqüentades per prostitutes on, segons la premsa de l’època, en més d’alguna ocasió la nit acabava a ganivetades. Almenys de cara a la galeria, i malgrat algunes excepcions<sup>935</sup>, el *flamenc* no era ben vist per les classes ben posicionades.

Però malgrat la mala imatge que el *flamenc* tenia en aquells anys, l’èxit dels Cafès Cantants era notable. Si bé la professionalitat en el *flamenc* existeix aproximadament des que el *cantaor* Silverio Franconetti va obrir el seu cafè cantant al segle XIX, on ell mateix i altres artistes flamencs actuaven a canvi de diners, aquests cafès es van convertir en una moda a la

<sup>931</sup> Cruces Roldán, Cristina. *Antropología y flamenco. Más allá de la Música II*. Pàg. 40.

<sup>932</sup> Aguirre, Javier. *Historia de las itinerancias gitanas. De la India a Andalucía*. Pàg. 416, 424, 538.

<sup>933</sup> Però no compartida per altres *flamencòlegs* com Bernard Leblon.

<sup>934</sup> Nombrosos exemples es repeteixen al llarg del llibre d’Ortiz Nuevo (Ortiz Nuevo, José Luis. *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX*).

<sup>935</sup> Cristina Cruces Roldán esmenta l’existència d’un procés de refinament expressiu (d’altra banda comú a moltes produccions populars) que s’inicia al segle XIX: “*experimenta así trayectorias ascendentes en la aquiescencia de las clases más altas, siempre atraídas por estas artes que desde el punto de vista de su ajuste estético bien podrían considerarse inicialmente tabúes. A ello no es ajena la comercialización misma de lo popular, que obliga a una codificación que rompe con las formas improvisadas. En este contexto nacen los primeros manuales de baile y toque flamencos, de la mano de burgueses y no, obviamente, de los flamencos. Sería interesante analizar aquí las distintas máscaras que toma el ritual como criterio de separación, más que las formas expresivas en sí mismas*” (Cruces Roldán, Cristina. *Antropología y Flamenco. Más allá de la música II*. Pàg. 186).

Sevilla de la segona meitat del XIX, i posteriorment també a d'altres ciutats. Aquests Cafès Cantants (inspirats en els cafès cantants francesos) van significar l'inici d'una professionalitat que poc a poc va anar millorant les tècniques musicals. Aquestes millores tècniques que el flamenc ha anat experimentant al llarg de la seva història han ajudat a que l'ambient *flamenc* sigui també més elitistes. Però segons Larrea Palacín, no va ser fins ben entrat el segle XX el moment en què el *flamenc* va penetrar a “*las más altas esferas sociales*”<sup>936</sup>. Al llarg de tot el segle passat, la societat va experimentar unes transformacions molt profundes que van portar a que avui sigui difícil concebre el *flamenc* com un patrimoni únicament de les classes subalternes. Per mostrar aquests canvis que hem observat en els estereotips *flamencs*, força intensos a les darreres dècades, farem referència a les observacions del professor de guitarra flamenca Eduard Orriols “*Palmito*”. Fonamentat en una experiència de trenta anys, com a artista *flamenc* primer, i després com a professor docent de guitarra a la ciutat de Sabadell, l'Eduard ens ha informat sobre les característiques del seu alumnat *flamenc*, atenent a criteris socials, culturals i ètnics, els quals tipificat en la següent taula:

---

<sup>936</sup> Larrea Palacín, Arcadio de. *El flamenco en su raíz*. Signatura Ediciones. Sevilla, 2001. Pàg. 22, 31.

Ètnia	Perfil ocupacional	Configuració cultural	Edat	Tipus de flamenc que els interessa	% any 1980	% any 1996	% any 2006	Grup
Gitana	Diversa, generalment en el comerç.				0	3		1
No gitana	Diplomats i llicenciats universitaris, amb feina estable de tipus tècnic.	Catalana	Entre 20 i 40 anys.	Nou flamenc, fusió, etc.			40	2
No gitana	Obrers (construcció, transports, autònoms...). Han augmentat el seu poder adquisitiu de manera progressiva.	Andalusa	Entre 45 i 60 anys	Seguidilla, soleá, flamenc anys 50 i 60.	80		5	3
Gitana i no gitana	Artistes professionals del flamenc		Totes les edats				4	4
No gitana	Diversa, generalment inestable.	Catalans fills d'emigrants andalusos, extremenys, murcians, etc.	Entre 20 i 40 anys	Rumba.			3	5
No gitana	Artesans, jardiniers.	Catalana.	Entre 25 i 30 anys		10		40	6
No gitana	Professors professionals del flamenc.	Catalana i Andalusos.	Entre 30 i 50 anys.	Tots els pals.				7

Aquesta taula respon a uns criteris parcials i segmentats, amb dades fins l'any 2006, i no és objectivament representativa ja que ens basem únicament en un barri de la ciutat de Sabadell (tot i que el seu alumnat resideix en diferents indrets del Vallès Occidental). És evident que aquestes dades poden variar depenent del segment i de la ubicació. Tanmateix, sí que ens pot donar una idea dels estereotips socials dels subjectes interessats pel *flamenc* a Catalunya, i de com aquests estereotips s'han anat transformant o rellevant. Creiem d'utilitat ampliar aquesta informació indicant quins són els estereotips en el grup d'intèrprets de *flamenc*, per la qual cosa podem reproduir aquí l'estudi realitzat per Cristina Cruces Roldán<sup>937</sup>:

<b>Criteris de distinció</b>	<b>Tipologies</b>
Branca d'activitat	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Cantaores/as</li> <li>- Bailaores/as</li> <li>- Guitarristes</li> <li>- Palmeros/as i jaleos</li> <li>- Percussionistes</li> <li>- Altres instrumentistes</li> <li>- Cors</li> </ul>
Sexe/gènere	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Femení</li> <li>- Masculí</li> </ul>
Generació/experiències laborals (en molts casos, vinculades a l'edat)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Intèrprets veterans</li> <li>- Generacions mitjanes</li> <li>- Flamencs joves</li> </ul>
Ètnia	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Gitanos</li> <li>- No gitanos</li> </ul>
Règim de dedicació i fluctuacions de la demanda	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Professionals a temps complert</li> <li>- Professionals a temps parcial</li> <li>- No professionals o eventuals</li> </ul>
Assoliment econòmic i projecció pública	<ul style="list-style-type: none"> <li>- "Estrelles" del gènere o grans figures</li> <li>- Figures consolidades</li> <li>- Professionals entremitjos</li> <li>- Afecionats</li> </ul>

Del que no ens informa aquest quadre és de la quantitat de subjectes que es poden ubicar en cada quadrant. Tanmateix, és interessant la classificació tipològica dels intèrprets de *flamenc*.

<sup>937</sup> Cruces Roldán, Cristina. *Antropología y Flamenco. Más allá de la música*. Pàg. 261.

## Gènere

Cruces Roldán ha dedicat bona part de la seva investigació al rol diferenciat que segueixen homes i dones en el *flamenc*. Segons aquesta autora, la diferenciació dels gèneres podem observar-la en molts aspectes del *flamenc*, però resulta especialment significativa quan parlem del ball *flamenc*. El ball, organitzat sobre la base de polaritzacions tècniques masculí/femení, manifesta també signes que tenen molt a veure amb la figura, amb l'ús dels braços, de les mans i dels peus. Segons Cristina Cruces Roldán en el *flamenc* hi ha normes que delimiten perfectament el tipus de ball adequat per cada gènere. L'escriptora ho esquematitza en el següent quadre<sup>938</sup>:

### Ball de dona

Curvatura

Blanesa, suavitat

Insinuació

Decoració

### Ball d'home

Linealitat-Verticalitat

Força

Precisió

Sobrietat

Segons Cruces Roldán, aquestes normes simbolitzen els rols de cada gènere en el *flamenc*, de tal manera que la racionalitat masculina es mesuraria a través del control, de l'objectivitat i de la dominació. En canvi, l'emoció femenina es mesuraria a través del cos com a instrument de subjectivitat, debilitat i subordinació. El ball per a la dona es coneix com “*de cintura para arriba*”, degut al joc de braços tant característic. La configuració del ball masculí / femení s'hauria format<sup>939</sup> durant l'anomenada època dels Cafès Cantants. A partir d'aquí, les dones haurien aprofundit més en la “*gràcia*”, mentre que els homes haurien parat més atenció al recurs d'una activitat frenètica amb els peus, amb més desgast energètic i amb alguns moviments acrobàtics. Podríem reproduir aquí altres quadres de l'autora fent un detall de les diferències pel que fa a la figura, al moviment dels peus i al moviment dels braços i mans, però no ho creiem necessari. Tanmateix, sí que creiem adient reproduir el quadre comparatiu<sup>940</sup> dels vestits *flamencs* masculins i femenins, ja que el considerem una informació semiòtica força interessant:

<sup>938</sup> Cruces Roldán, Cristina. *Antropología y Flamenco. Más allá de la música II*. Pàg. 172.

<sup>939</sup> Cruces Roldán, Cristina. *Antropología y Flamenco. Más allá de la música II*. Pàg. 133.

<sup>940</sup> Cruces Roldán, Cristina. *Antropología y Flamenco. Más allá de la música II*. Pàg. 180.

**Vestits i adornaments femenins**

Vistositat:

- Color
- Adornaments corporals (arracades, *peineta*).
- Accessoris per ballar: Ventall, etc.

Exuberància del vestit:

- Figura trapezoïdal.
- Volants en falda i mànigues.
- Mantó.
- Serrells.

Intermediacions expressives

- Vestit decoratiu / cerimònia.

**Indumentària masculina**

Sobrietat:

- Negre – blanc.
- Absència generalitzada d'adornaments corporals.
- Ús mínim d'accessoris extracorporals.

Barret, capa...

Vestit - despullat:

- Figura lineal.
- Roba agafada al cos.
- Jaqueta curta.
- Calces curtes.

Expressivitat directa:

- Solemnitat de la indumentària.

Allò permès i allò prohibit en el *flamenc* per dones i homes s'expressaria a través del cos i dels moviments i accessoris. Aquests serien els paràmetres culturals que posteriorment seran transmesos a les noves generacions mitjançant l'aprenentatge del *flamenc*, i conservant així aquestes adscripcions naturalitzades.

En el ball trobem la intensa participació dels dos gèneres. En el cant també, però el nombre de *cantaors* sempre ha estat més nombrós. La guitarra *flamenca*, en canvi, és un instrument interpretat majoritàriament per homes. És un fet significatiu, ja que això no succeeix en altres estils musicals com la música clàssica o fins i tot el rock, on trobem a moltes dones guitarristes en un gran nombre de formacions i orquestres. Tanmateix, queda clar que en la música *flamenca* els rols de l'home i de la dona estan força definits (quelcom que no succeeix en altres gèneres musicals com el rock), tant pel que fa a la forma d'expressar-se com a les actituds.

**Matrilinealitat**

En relació amb el rol de cada gènere en el *flamenc*, i en un sentit més estructural i organitzatiu, Cristina Cruces Roldán ha destacat el predomini de la matrilinealitat o matrifocalitat en el *flamenc*:

*“La mujer flamenca ha gozado históricamente de gran centralidad en el aprendizaje en el ámbito de la casa, donde muchos artistas reconocen haber bebido los primeros compases y practicado los primeros cantes. Para la conservación y difusión de estructuras musicales básicas y de aquellas variantes comarcales, locales e incluso familiares de su ejecución, la matrilinealidad ha sido la secuencia preferente. Ello puede explicarse en tanto la mujer ha ocupado en Andalucía el marco de las relaciones básicas, informales, las costumbres cotidianas y hábitos domésticos, el entorno primario del niño, mientras que la posición del varón prevalece en los ámbitos formalizados y públicos de la vida social (...) En la cultura tradicional andaluza los hijos adoptan actitudes de distanciamiento respecto al padre, pero la mujer ha funcionado como su locus de la afectividad e identificación. La mujer-madre, centro referencial, adquiere en el flamenco una relevancia inestimable que se manifiesta a la hora de forjar nombres artísticos denotativos de la filiación por vía materna”<sup>941</sup>.*

Segons això, sembla evident que el paper dona/mare és de gran importància en el *flamenc*, on el paper de la dona tindria molta força, i els homes serien més afectats a la mare i als seus valors. Però en definitiva aquest paper de la dona/mare en el *flamenc* està clarament vinculat amb el paper global de la família. De fet, la família es concep com un nucli molt important en l'àmbit *flamenc*: Tot es pot fer en família. És habitual en l'àmbit *flamenc* veure com els nens petits aprenen a ballar o a cantar en família, tot ballant amb la mare, o picant de mans amb els germans i els avis. Si comparem aquest fet amb la realitat d'una societat urbana occidental on els joves ballen a la discoteca (un indret al qual no acudeixen amb pares o avis) i el ball i la música d'una generació són molt diferents al de la generació següent (la qual cosa fa més difícil que varies generacions s'apleguin per ballar junts), observem que el *flamenc* funciona (o almenys fins ara ha funcionat) d'una altra manera.

Donada la influència de l'ètnia gitana en el *flamenc*, caldria preguntar-nos si aquesta matrilinealitat és compatible amb el tradicional patriarcat<sup>942</sup> de les societats gitanes. De fet, com hem observat en aquest treball, el flamenc no remet únicament a una ètnica, i per tant

<sup>941</sup> Cruces Roldán, Cristina. *Antropología y flamenco. Más allá de la música*. Pàg. 146-147.

<sup>942</sup> Segons l'article de Jesús Moreno y Marcelo Sánchez-Oro publicat a la *Revista de Estudios Sociales y Sociología Aplicada "Documentación Social"*, nº 143 (200), un exemple d'aquest patriarcat tradicional seria que en l'organització social gitana, si bé hi ha "hombres de respeto", no és habitual l'existència de "mujeres de respeto".

difícilment li és aplicable el concepte de matrilinealitat en sentit estricte. Cal interpretar, per tant, que l'ús que Cruces Roldán fa del terme té més valor metafòric que no pas tècnic. En aquest sentit, això faria més fàcil d'entendre que hi pugui no haver incompatibilitat entre la matrilinealitat i el patriarcat, ja que la matrilinealitat es refereix més al sistema de descendència, mentre que la societat patriarcal fa referència al predomini dels membres masculins en posicions de poder. Per tant, l'argument de Cruces Roldán no entraria en conflicte amb la forta empremta dels costums gitanos en el *flamenc*.

### **Mites, models i ídols**

Un altre tret significatiu del *flamenc*, d'altra banda habitual en la cultura popular (i encara més des de l'existència dels *mass media*), és l'existència de models a imitar, quelcom relacionat amb un procés de mitificació. En el *flamenc* han existit diferents personatges que han estat agafats com a *model* o *ídol* per la cultura *flamenca*. L'aparició de models a seguir és en certa mesura un procés d'identificació amb un personatge, i per tant amb uns valors, una estètica i una manera de fer les coses. En definitiva es tracta d'un exemple que encaixaria amb un programa, o més concretament de l'encarnació d'uns costums i d'una manera d'actuar.

Per a un adolescent atret per la música *flamenca*, fixar-se en personatges *flamencs* admirats, mitificats i venerats per l'àmbit del *flamenc* com per exemple Camarón de la Isla<sup>943</sup>, pot ser un procés generador d'identitats. Es tracta d'un tret habitual en la cultura popular, que ha estat observat per Joan Elies Adell en la música rock quan argumenta que les estrelles de rock han de ser venudes com artistes individuals, i que la seva música popular acabarà essent venuda com un mitjà generador d'identitats<sup>944</sup>. És significativa l'observació d'Adell, quan argumenta que “*lo importante en el acto comunicativo de mucha de la música popular contemporánea no es tanto el “objeto”, una canción determinada, sino el “sujeto”, el “cuerpo” que le da soporte (.) , un cuerpo que funciona como marca, como firma, como rúbrica*”<sup>945</sup>. És una qüestió en la que també hi intervenen altres àmbits de les societats complexes com la publicitat i el màrqueting, que gràcies a la difusió dels *mass media* també actuen com a elements transmissors d'ideologia. En aquest sentit la funció dels *mass media*

<sup>943</sup> En els moments de més popularitat, la figura de Camarón de la Isla va arribar a ser entesa per alguns seguidors *flamencs*, i especialment els pertanyents a l'ètnia gitana, com una mena de gurú amb capacitats de curació.

<sup>944</sup> Adell, Joan Elies. *La música en la era digital. La cultura de masas como simulacro*. Pàg. 80

<sup>945</sup> Adell, Joan Elies. *La música en la era digital. La cultura de masas como simulacro*. Pàg. 141.



és significativa, perquè en una societat global de consum tenen una influència cabdal. Els *mass media* contribueixen en el procés perquè utilitzen els ídols i en general els personatges famosos per tal de promoure el consum. L'ídol sovint es converteix en la imatge, en la cara humana del producte que es pretén vendre. Amb aquesta finalitat moltes campanyes publicitàries de productes utilitzen a persones famoses per augmentar les seves vendes. Aquest fet és comprovable en l'àmbit musical amb el creixent augment del *merchandising*; samarretes amb la cara de Camarón, clauers, encenedors, CD's, adhesius...

Però aquestes vendes són possibles perquè els models i els ídols són paràmetres informatius de la cultura. Aquests ídols ho poden ser per la possessió d'algunes habilitats (habilitat musical, esportiva, etc.), per gaudir d'una posició social, o senzillament perquè són famosos. Segons Ian Gilmour “*les societats modernes encara necessiten mites i rituals. Un monarca i la seva família en forneixen*”<sup>946</sup>. Però també en cultures més aïllades i menys fragmentades, un investigador com Peter Burke<sup>947</sup> va concloure que els mites configuren els somnis, i que aquests poden ser interpretats culturalment. Per tant sembla clar que els mites i els models exerceixen una funció d'enculturació en societats i cultures ben diferents.

El personatge que progressivament és mitificat fa la funció de model a seguir i la seva figura representa un arquetip informatiu. L'ídol (cada vegada més allunyat del personatge real i de les contradiccions i defectes que acompanyen a tots els éssers humans) es converteix en un exemple per als més joves, els quals sota l'aprovació o la influència d'altres adults, el prenen com a model. Es tracta doncs d'un element constitutiu més d'un programa d'aprenentatge, que també existeix en l'àmbit de la cultura *flamenca* i dels seus sistemes de símbols. El fenomen de l'artista-mite, cal entendre'l com un prototipus de personatge de proporcions heroiques amb una clara finalitat educadora. La cultura *flamenca*, potser per les seves arrels populars, és molt donada a la mitificació d'artistes *flamencs*. Com a exemple recent podem referir-nos al ja citat *cantaor* Camarón de la Isla (i en temps més antics al també *cantaor* Don Antonio Chacón). En aquest sentit, cada generació *flamenca* ha tingut el seu ídol.

La figura del model possibilita que alguns subjectes idealitzin certes actituds, certs paràmetres d'actuació que encaixarien amb una manera de pensar, amb uns valors, i en

---

<sup>946</sup> Ian Gilmour, parlamentari conservador britànic (Gilmour, Ian. *The Body Politic*, Londres 1969. Pàg. 313).

<sup>947</sup> Burke, Peter. *Formas de Historia Cultural*. Pàg. 48.

definitiva amb una cultura o subcultura. Perquè en el fons són les cultures les que creen els mites. La cultura *flamenca*, per exemple, s'apropia d'un personatge real, i si cal el transforma. Moltes vegades trobem diferències entre el personatge real i el personatge mitificat, i fins i tot fusions i assimilacions amb altres personatges. Camarón era un artista individual, diferent de tots els altres, i amb un gran carisma. El seu carisma va arribar a tal extrem que en cert moment els seguidors de Camarón van arribar a atribuir-li poders xamànics o guaridors. Fins i tot després de la seva mort la seva figura continua projectant-se, i així observem en alguns CD pòstums com la imatge de Camarón està superposada en un fons vermell i amb un traç concret de la seva cara, el qual recorda molt a la popular imatge del Che Guevara, amb la que d'una manera subliminal o inconscient queda fusionada. D'aquesta manera queda establerta d'una manera visual una vinculació entre Camarón i el Che, ambdós exposats en la seva vessant més rebel, subalterna i llibertaria. D'aquesta manera observem com la mitificació va evolucionant per altres camins que van més enllà del personatge real, i que continuen forjant una llegenda.



Reflexionant sobre les observacions d'Adorno<sup>948</sup> de que hi ha una promesa de felicitat en el missatge de fons de la música popular contemporània, ens adonem que el reconeixement en un model estaria motivat per un plaer que aquest mateix reconeixement proporciona. Aquest plaer estaria també fonamentat per la consciència de compartir una determinada càrrega de material simbòlic, és a dir, una sensació de pertinença. Així, en el *flamenc* existeixen diversos models amb els que cadascú es pot trobar més reconegut (o identificat). Evidentment en això hi trobem una funció catàrtica. La personalitat i l'estètica d'aquests models han estat miralls pel reconeixement de diverses generacions, i el fenomen

---

<sup>948</sup> Adorno, Theodor W. *Dialéctica de la Il·lustració*. Pàg. 190.

ha augmentat i crescut quan el mite ja era mort, forjant així la llegenda d'un mite que destaca les vessants més positives del personatge.

El fet de que els ídols *flamencs* estiguin relacionats amb les classes subalternes i amb la marginalitat també ens informa de l'imaginari *flamenc*. La major part d'aquests ídols (Antonio Chacón, Sabicas, Camarón) neixen a la pobresa, aconseguen tenir diners, fama i reconeixement en algun moment de la seva vida, i acaben morint en la misèria. El seu recorregut és significatiu, perquè des de la vessant més popular el personatge inicia el seu camí essent un "dels nostres" (grup subaltern), però tot i assolir el seu somni i escalar posicions socials (possibilitat de formar part del grup dominant), tornen a ser "dels nostres" quan moren. Només així són exemplars, perquè malgrat ser admirats i acceptats pel grup dominant, no renuncien als seus orígens.

Alguns exemples són força significatius: Manuel Torre va arribar a guanyar mig milió de pessetes de l'època amb el seu cant i ho va gastar tot amb llebrers i galls de baralla<sup>949</sup>. Els vicis, els errors, i la mala fortuna del personatge, el fan més humà i més proper al poble, més popular. Però aquesta faceta humana, cal combinar-la amb la grandesa del personatge, ja que sinó aquest no tindria cap tipus d'atractiu. Es tracta d'un altre tret característic de la cultura popular. Un altre exemple conegut en l'àmbit *flamenc* és Agustín Castellón "Sabicas", que després d'haver actuat per tot el món i de tenir una bona posició econòmica va morir en la més absoluta misèria<sup>950</sup>.

Des de la perspectiva més popular del *flamenc*, aquestes tragèdies apropen l'artista al poble. La glòria en vida de Sabicas i la tornada a la misèria en la seva mort, fa més proper a l'artista i alhora el mitifica, perquè ha aconseguit arribar a l'èxit sense donar l'esquena als seus orígens. Neix del poble, i mor com un més del poble.

---

<sup>949</sup> Juan de la Plata ho explica extensament al seu llibre *La pena Sonora. Vida, cante y gloria de Manuel Torre*.

<sup>950</sup> Agustín Castellón "Sabicas" va morir a l'hospital de Sant Claire a Nova York, degut a la ruïna econòmica causada per les seves apostes de cavalls. Paco de Lucía estava a Centreamèrica quan aquest fet va succeir i va decidir cancel·lar els seus compromisos, anar a Nova York i tramitar la repatriació de Sabicas cap Espanya.

**Sabicas deja de rasgar la cuerda de su vida**

**El legendario 'tocaor', pionero de la escuela moderna de guitarra gitano-flamenca, falleció en Nueva York, a los 83 años. El maestro, ya enfermo, estaba ultimando su regreso a España.**

AGENCIAS

**Nueva York.** — La muerte del guitarrista español de origen gitano Agustín Castellón Campos, Sabicas, ocurrida el pasado sábado en Nueva York, representa la desaparición de una de las figuras más legendarias del flamenco, gran maestro de la escuela moderna de la guitarra gitano-flamenca y pionero en el uso de la guitarra española como solista.

Agustín Castellón, quien se ganó el apodo de Sabicas porque le gustaban las hacichuelas cuando era joven, falleció el pasado sábado a los 83 años en el hospital Saint Clare de Nueva York, a consecuencia de un ataque cerebral complicado con una neumonía. El guitarrista fue ingresado en dicho hospital una semana antes y los médicos que le atendían diagnosticaron que la mitad de su cuerpo quedaría paralizado si conseguía sobrevivir al ataque cerebral.

Su esposa, Esperanza González, recurrió al consulado español en Nueva York para poder el traslado de Sabicas a España, donde el artista quería pasar el resto de sus días. Sin embargo, la muerte le sobrevino antes de que pudiera estar en condiciones para su traslado y de que empezaran a realizarse los trámites para ingresarle en una residencia en España. La familia de Sabicas ha solicitado al consulado español el traslado del cuerpo del artista a España, según fuentes cercanas al difunto.

**Homenaje**

La última vez que Sabicas pisó un escenario en Nueva York fue

**TOROS**

**La URSS se opone finalmente a que se celebren festejos taurinos en su territorio**

EUROPA PRESS

**Madrid.** — La posibilidad de que se celebren corridas de toros en la URSS ha quedado finalmente descartada, en contra de lo que anunció la prensa soviética el pasado noviembre. Según se publicó, el próximo verano iban a celebrarse en Moscú varios festejos taurinos bajo el patrocinio conjunto de la empresa española Tres Km y de la soviética Most. Sin embargo, las reacciones antitaurinas ante la violencia que entraña el festejo no se han hecho esperar y las negociaciones se han roto.

La sociedad de la Unión Soviética ha razonado mayoritariamente en contra de la mencionada posibilidad. Un grupo de diputados se ha dirigido al Soviet Supremo —según informa la agencia de noticias Novosti— con una carta de protesta hacia “ese espectáculo medieval sangriento que compleja los instintos más salvajes y crueles y que provocará mayor auge de la criminalidad”.

Por contra, el ministro de Justicia ha calificado la omisión de toros como un espectáculo “impresionante, interpretado por algunas personas como manifestación del carácter español, sin que por ello se deba tildar a los españoles de ‘crueles y sanguinarios’”.

Sin embargo, el ministro concede que, en las condiciones de criminalidad actual que se dan en la URSS, “ese espectáculo podría provocar una mayor escala de violencia. El presidente de la Sociedad Protectora de Animales de la URSS ha señalado que en la historia de la Unión Soviética ha habido ejemplos de que “una imprudente manifestación de crueldad

Sanlúcar, que estuvo con Agustín Castellón Campos por última vez el verano pasado, ha manifestado: “Lo que más me llamó la atención del maestro era el extraordinario sonido que sabía arrancar de la guitarra, sobre todo por esa pureza que tienen las cosas añejas”.

“Su arte se hundió en las raíces del flamenco, pero sin renunciar a las armonías modernas. Además —ha añadido el guitarrista—, supo difundir la guitarra flamenca con gran dignidad por todo el mundo”.

Para Sanlúcar, con la muerte de Sabicas “se pierde una gran personalidad. Era un hombre con una gran cultura de la sangre, un exaquito, extraordinariamente educado, aunque nunca hubiera pisado un colegio, con mucha gracia a pesar de su aparente senectud”.

**Flamenco puro**

Como concertista, Sabicas se dio a conocer en España en los años 50 con la publicación del disco *Flamenco puro*, aunque su discografía se compone de más de medio centenar de álbumes, grabados íntegramente en Estados Unidos.

Sus cualidades más destacadas fueron su prodigiosa técnica y la gran energía de su mano izquierda. Sabicas aprendió a tocar la guitarra solo y debutó con 7 años en su tierra natal, de donde se trasladó a Madrid para actuar como concertista en el teatro El Dorado, junto a la culeteleta La Ochéa.

Entre otros galardones, el guitarrista fallecido recibió el Premio

**ARCHIVO**



Sabicas, durante su última actuación en España, en BarceWOMAD 89.

En septiembre pasado, el guitarrista tuvo que suspender una gira por España al ser hospitalizado por sufrir un edema pulmonar, del que consiguió recuperarse a pesar de su avanzada edad. El guitarrista vivía solo en un apartamento del barrio neoyorquino del Bronx, y desde hacía años estaba separado de su esposa.

Sabicas llegó a Nueva York hace unos 30 años como representante

Robinson y Charles Chaplin.

El guitarrista Manolo Sanlúcar manifestó ayer que “la muerte de Sabicas supone la pérdida de un gran maestro que ha sido luz y que pers el flamenco, y con el desaparece el último de una época extraordinariamente fecunda para este arte”.

Maestro de Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar, Sabicas, de or

Els personatges model del *flamenc* són considerats per l'hemisferi *flamenc* com a genis, però alhora com un geni del *poble*, d'aquí que fins i tot els propis personatges acostumin a exagerar la seva vessant més autodidacta i salvatge. En la memòria col·lectiva del *flamenc* és força coneguda l'anècdota d'un cantant del segle XIX que es va negar a actuar per al Rei d'Espanya, i no per motius econòmics. Avui podríem pensar en una motivació de caire publicitari, però al segle XIX aquesta explicació no té sentit. En aquest cas el *cantaor* experimentava una consciència de pertinença vers el poble, i per tant el despit i el gest de mostrar que un home del poble no està al servei del Rei d'Espanya podia ser considerada com una actitud de fidelitat vers els seus orígens i a l'orgull de classe. Amb aquest gest, el cantant volia mostrar que seguia essent “dels seus”, que no el podien comprar, i per tant això va alimentar que els sectors populars el reafirmessin com “un dels nostres”, en el sentit d'autenticitat del personatge.

Però com podem imaginar aquesta no és una característica exclusiva del *flamenc*. Si observem altres tipus d'expressió musical com el jazz, i en un clar paral·lisme entre aquest tipus d'ídols, també trobem a personatges amb vides brillants i morts decadents com ara

Charlie Parker<sup>951</sup>. Es tracta doncs d'un element habitual en el món de l'expressió musical popular contemporània.

D'altra banda, en aquest tipus d'ídols existeix també una dissociació entre la persona artista i la persona quotidiana. Camarón de la Isla tenia l'estranya afecció d'arreglar petits transistors i altres aparells que ell anomenava “*cachibaches*”. Al guitarrista Niño Ricardo li encantava llegir novel·les de tipus “*western*”... Aquesta dissociació de la personalitat artística i la personalitat quotidiana, de l'individu artista i de l'individu comú, és una constant habitual en el personatge “*model*” *flamenc*. La consciència de pertànyer al poble (subaltern), i alhora de sentir-se portador d'un do (*duende*) que és considerat com una genialitat per la crítica més erudita fa possible aquest tipus de comportaments. L'ídol ha tingut la possibilitat d'haver estat “dels altres”, però ha decidit seguir essent “un dels nostres”.

Per què és tant important l'existència d'un model o ídol ? Segons Clifford Geertz els esquemes culturals-religiosos, filosòfics, estètics, científics, i ideològics, són programes. És a dir, que subministren un patró o model per organitzar processos socials i psicològics, de la mateixa manera com els sistemes genètics proveeixen un corresponent model de l'organització de processos orgànics<sup>952</sup>. El caràcter extremadament general, difús i variable de la capacitat de resposta innata de l'home facilita que els particulars esquemes que assumeix la seva conducta estiguin guiats predominantment per patrons culturals abans que genètics<sup>953</sup>.

Per què aquest fenomen succeeix més amb el *flamenc* i amb altres gèneres musicals concrets ? Perquè la música és portadora d'una ideologia i d'una actitud davant la vida que pot ser encarnada en alguns subjectes. L'ídol *flamenc* representa i simbolitza el missatge i l'actitud *flamenca*, tot quedant identificat amb l'àmbit popular dels grups subalterns. Però tot i la seva pertinença a l'àmbit popular, l'ídol *flamenc* és alhora una element d'atracció per a altres grups socials més elevats. De la mateixa manera com els intel·lectuals romàntics sentiren atracció pel folklore en les seves formes populars, el *flamenc* d'avui segueix exercint

---

<sup>951</sup> Conegut per Bird o Yardbird. Saxofonista afroamericà de jazz nord-americà (Kansas City, 1920 – Nova York, 1955), el qual va portar una vida d'excés d'alcohol, sexe i drogues. Marcat des de la seva infància pel racisme de la primera meitat del segle XX als Estats Units, la seva personalitat rebel topava amb el sistema blanc iconoclasta americà. Al final de la seva vida va demostrar certa tendència cap a l'autodestrucció, amb un diagnòstic mèdic d'alcoholisme agut i d'esquizofrènia indiferenciada.

<sup>952</sup> Geertz, Clifford. *La interpretació de las culturas*, Pàg. 189.

<sup>953</sup> Geertz, Clifford. *La interpretació de las culturas*, Pàg. 190.

una atracció cultural cap a altres grups socials més elitistes. Un exemple d'aquesta atracció seria la figura de Diego del Gastor. La seva actitud austera de no voler sortir pràcticament mai de Morón de la Frontera, ni de deixar-se enregistrar com a artista en LP o per la televisió<sup>954</sup>, ni tampoc d'acceptar cap tipus d'homenatge, va contribuir a fer créixer una fama de rebel i d'artista al seu voltant que va atraure al moviment “hippy”. Els seus cursos d'estiu a Morón de la Frontera estaven plens de nord-americans, francesos i catalans, i no tant de joves artistes de Sevilla, Xerès o Cadis. En Diego del Gastor molts hi veien l'arquetip de l'artista *flamenc* tradicional i auster, hereu de la saviesa musical del poble andalús i portador de la “puresa” del *flamenc*.

### Altres àmbits expressius

Continuant la nostra documentació, descripció i interpretació sobre els elements constituents del *flamenc* i sobre la seva estructura formal, hem de reconèixer que la cultura expressiva *flamenca* no es limita a l'expressió musical, malgrat que aquesta sigui el tema central. Podem trobar altres àmbits de la cultura expressiva que estan relacionats amb el *flamenc*, com per exemple la pintura, l'escultura o el cinema... Aquesta relació es fonamenta amb vincles estètics, però també ideològics. Es tracta d'altres formes d'expressar el *flamenc*, o bé d'altres manifestacions expressives d'inspiració *flamenca*?

La pel·lícula/documental d'Edgar Neville Romerce titulada *Duende y misterio del flamenco*, íntegrament dedicada al *flamenc*, és un document força interessant. Molts *flamencòlegs* consideren aquesta cinta un document cabdal del *flamenc*, doncs era l'única aproximació seriosa al *flamenc* fins que més recentment Carlos Saura va començar a dedicar-li alguns dels seus treballs. Malgrat que Neville no era un investigador del *flamenc*, sinó més aviat un afeccionat, tracta els pals i els temes *flamencs* amb gran delicadesa i coneixement, sempre des d'una perspectiva que Goicoechea ha definit amb l'expressió “*con un pie fuera*”<sup>955</sup>. Neville va saber copsar l'estètica del *flamenc*, la seva simbologia, els ambients on el aquest es desenvolupa, i en definitiva el seu llenguatge estètic. Es tracta doncs d'un document descriptiu del *flamenc*, però no de quelcom fet des del *flamenc*.

Altres exemples similars els trobem en altres àmbits com la pintura o l'escultura; les escultures de ballarines del català Pablo Gargallo, algunes pintures de Sorolla i Picasso...

<sup>954</sup> Excepte en un homenatge realitzat a Niño Ricardo.

<sup>955</sup> Goicoechea, José Maria. *Flamenco, y cante jondo*. Pàg. 27.

Però podem qualificar aquestes obres de *flamenques*, o a aquests autors de *flamencs*? No creiem que això sigui possible.

Tanmateix, existeixen obres d'altres autors que són molt properes a la perspectiva *flamenca*. En alguns quadres de Julio Romero de Torres com *Las Alegrías*, *Cante Hondo* o la *Copla*, els temes no s'esgoten en una inspiració estètica, sinó que presenten signes i símbols *flamencs* projectats des d'una perspectiva *flamenca*: Els vestits, els colors, la temàtica (amor, odi, gelosia, mort, queixa social)... Les seves obres es tracten des d'una perspectiva que podríem qualificar de *flamenca*. Tenim una impressió similar quan mirem pel·lícules com *Los Tarantos* (1963) o *El amor brujo* (1967) de Rovira-Beleta, on trobem la descripció d'uns costums i d'un temps que semblen realitzades per a un públic *flamenc*.

No deixa de ser interessant el fet de que un dels àmbits expressius que sempre ha estat més estretament relacionat amb el *flamenc* sigui la tauromàquia. Què comparteixen el *flamenc* i els toros? Aparentment es tracta d'espectacles (si es que podem considerar els toros com un espectacle) molt diferents. Tanmateix podem trobar alguns elements comuns. Comparteixen un ús del llenguatge gairebé idèntic (les expressions “tenir *duende*”, “*estatuari*” o “*volapié*”, algunes d'elles originades en la tauromàquia, després han estat emprades en el *flamenc*), i l'ús habitual dels malnoms i de la *guasa*. També el fet de tractar-se de dues manifestacions expressives amb fortes arrels al sud peninsular, amb inicis cronològics similars i molt relacionades amb el món rural i el tradicionalisme, fa que sempre hagin estat properes i s'hagin viscut amb passió en aquelles terres. Podríem dir que el *flamenc* i la tauromàquia comparteixen elements comuns, quelcom observable en una estètica aparentment diferent, però amb moltes similituds (hom hi observa el predomini del vermell i el negre, però difuminats amb molts altres colors variats que podrien semblar desordenats). També els gestos tenen algunes similituds, com per exemple la posició estirada i aixecada (també dita *flamenca*) del torero, semblant a la del ballarí de *flamenc*. És habitual en nombrosos artistes *flamencs*, i en particular en el ball *flamenc*, la gesticulació o la imitació dels gestos taurins durant les seves actuacions, acompanyats d'uns quants “*olé!*”.

Els propis *flamencòlegs*, com José Luis Navarro García<sup>956</sup>, consideren que el *flamenc* ha estat des de sempre lligat al món del toro. Aquesta vinculació seria tant emotiva com

---

<sup>956</sup> Navarro García, José Luis. *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Pàg. 311.

plàstica, ja que *bailaores* com Francisco Ruiz “El Jerezano”, Salvador Rueda, “El Canene”, Antonio “el de Bilbao”, “El Estampío” i d’altres, emulaven les passes del toreig amb el seu ball. El mateix podríem dir de la reacció del públic, similar també pel que fa tant a les exclamacions com als silencis. Les posades en escena són en ambdós casos austeres i força tradicionals, sense oblidar unes ornamentacions carregades i sovint costoses, habitualment sense grans variacions. Es tracta doncs de dues activitats molt properes, viscudes amb passió per executants, afeccionats i cabals. És destacable que el públic tradicionalment *flamenc* sovint coincideix amb el públic de les *corridas*. Segons Génesis García Gómez, no es que s’assemblin els toros i el *flamenc*, es que sempre han anat junts. El *flamenc* i el toreig comparteixen elements comuns relacionats amb la cultura popular, i també és significatiu el fet de que tots dos hagin estat projectats com a símbols i referents del folklore espanyol durant molts de temps (recordarem que el *flamenc* i la *corrida* van ser els principals símbols folklòrics de l’Espanya franquista).

Aquests signes i símbols ens aporten informació sobre la cosmovisió i el contingut ideològic del *flamenc*, fonamentat principalment en uns valors tradicionals que, com hem vist al llarg d’aquest treball, també estan en evolució.

## **2.7. Narratives de la identitat del flamenc**

Com ja hem comentat amb anterioritat, molts *flamencòlegs* han tractat d’establir relacions històriques i funcionals d’altres èpoques amb el *flamenc*. De fet bona part de les teories dels *flamencòlegs* es fonamenten en fets o moments històrics que ja hem introduït amb anterioritat. A continuació observarem l’esforç dels *flamencòlegs* per tal de trobar antecedents històrics antics i allunyats, preferiblement de caire orientalitzant i exòtic. En aquest sentit podem parlar de la creació d’un discurs, portat a terme principalment per *flamencòlegs*. Un discurs, o discursos, sempre amb un regust romàntic. Recordem que aquesta concepció romàntica del folklore i dels costums dels pobles no va tenir els seus orígens a Espanya, sinó que responia al punt de vista de viatgers francesos, anglesos i alemanys que concebien Espanya com un indret exòtic i orientalitzant. Per tot això, i malgrat que bona part dels *flamencòlegs* coincideixen a situar el naixement del *flamenc* a finals del segle XVIII, veurem com molts d’ells insisteixen en relacionar el *flamenc* amb moments històrics molt anteriors. A l’extensa bibliografia dels *flamencòlegs* es percep la sensació de que una cosa és el moment en què es pot considerar que neix el *flamenc*, i una altra ben diferent són els elements anteriors al seu naixement, els quals han pogut tenir més o menys



influència en la posterior formació del *flamenc*. Pel que fa a aquests elements podem trobar una gran varietat de teories fonamentades en possibles relacions històriques i funcionals, tant pel que fa als orígens i antecedents del *flamenc* com als del *cante jondo*. De les moltes teories proposades per diversos *flamencòlegs*, aquestes són les que hem considerat més destacables:

### **2.7.1. Teoria històrica de Manuel de Falla i Federico García Lorca**

El poeta Federico García Lorca<sup>957</sup> i el compositor Manuel de Falla<sup>958</sup> van ser els principals impulsors i organitzadors del Concurso de Cante Jondo realitzat el 1922 a Granada. A la conferència realitzada per Lorca al *Centro Artístico y Literario de Granada* el 19 de febrer de 1922, el poeta exposa una de les més conegudes teories sobre els orígens del *Cante Jondo* i l'aparició del *flamenc*: “*El Cante Jondo tiene sus origenes en los primitivos sistemas musicales de la India, es decir, en las primeras manifestaciones del cante, mientras que el flamenco es fruto del primero y no se forma definitivamente hasta el siglo XVII. El Cante Jondo es el más antiguo de toda Europa, ya que lleva la emoción de las primeras razas orientales. Partiendo de esta teoría y argumentando otras influencias y las circunstancias de su gestación, para estos autores el Cante Jondo nace como fruto de tres corrientes: El Canto litúrgico adoptado por la Iglesia española, la invasión musulmana y la llegada a la Península de bandas de gitanos*”<sup>959</sup>.

La repercussió d'aquesta teoria és important pel fet d'haver estat una de les primeres sobre el tema, però per evidents distàncies geogràfiques i temporals sembla excessiu fonamentar les arrels del *Cante Jondo* en els primitius sistemes musicals de l'Índia. A més, avui hom pensa que Falla es va precipitar en formular aquesta teoria, probablement motivat per la passió que ell sentia pel *flamenc* i també per la influència que el Romanticisme exercia encara en els compositors espanyols de l'època. Però més enllà de l'encert o desencert de les teories de Falla, la iniciativa d'aquest Concurs va suposar tot un esdeveniment a l'època, del qual encara avui en parlen gairebé tots els *flamencòlegs*. Aquest Concurs va ser possible gràcies a l'esforç i a l'interès que Falla, Lorca, i d'altres intel·lectuals van mostrar pel *Cante*

<sup>957</sup> Escriptor andalús (Fuente Vaqueros 1898 – Víznar 1936). Fill d'un ric llaurador granadí i d'una mestra de Fuente Vaqueros.

<sup>958</sup> Manuel de Falla, compositor andaluz (Cadis 1876 – Alta Gracia, Còrdova, Argentina 1946). Compositor d'obres destacables com *El amor brujo*, *Noches en los jardines de España* o *Elegía a la guitarra* (en homenatge a Debussy), entre d'altres. Entre els anys 1907 i 1914 Falla va residir a París, on es va relacionar musicalment amb Isaac Albéniz, Claude Debussy, Maurice Ravel, Paul Dukas, Igor Stravinsky, Serge Diàguilev, etc.

<sup>959</sup> García Lorca, *Obras Completas*, III. Pàg. 195-216. Val a dir que el propi Lorca admet que bona part de les argumentacions explicades a la conferència estan fonamentades en moltes de les idees de Falla, fet que admet el mateix Lorca a la seva conferència.

*Jondo* i pel *flamenc*. En el Concurs de Granada hi varen participar Turina<sup>960</sup>, Juan Ramón Jiménez<sup>961</sup>, Pérez de Ayala<sup>962</sup>, Oscar Esplà<sup>963</sup>, Adolfo Salazar<sup>964</sup>, Alfonso Reyes<sup>965</sup>, Fernando de los Ríos<sup>966</sup>, Santiago Rusiñol i García Lorca, entre d'altres. Aquest interès del món intel·lectual del moment vers la cultura popular no s'havia produït des que els primers romàntics arribaren a la península. De fet, l'interès dels intel·lectuals pel *flamenc* havia estat trencat per la Generació del 98. Per això el *Concurso de Cante Jondo* va suposar un abans i un després, i va obrir de nou un interès de la cultura d'elit vers la popular. Aquest Concurs també va suposar l'inici de les teories sobre els orígens i les arrels del *flamenc*, i alhora un intent de recuperar la “puresa” del Cante Jondo, fet que va propiciar que una de les condicions del concurs fos que els participants no podien ser professionals. Aquesta “puresa” és encara avui una de les principals fonts de polèmica entre els *flamencòlegs*.

### **2.7.2. La teoria històrica de Blas Infante i el “melting-pot”**

La hipòtesi desenvolupada per Blas Infante a *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo* (una recopilació de texts de la dècada de 1930 publicada el 1980), parteix de l'argument que després de les sublevacions morisques es produí una aliança entre moriscs i gitanos. La suposada confusió d'un gran nombre de moriscs entre grups de gitanos explicaria la formulació comú d'un sistema musical que amb els segles desembocaria en el *flamenc*. Aquesta hipòtesi d'un grup subaltern multiètnic (*melting-pot*) com a fonament del *flamenc* ha estat ja comentada anteriorment. Per tal de que aquesta hipòtesi fos possible, Infante ubica cronològicament el naixement del *flamenc* en una franja de dos segles (des de finals del XVI fins a l'últim quart del XVIII). Davant l'imminent expulsió, alguns moriscs s'haurien refugiat a les zones geogràfiques més inaccessibles, on també diversos grups de gitanos circularien tot esquivant les autoritats. Segons Blas Infante, en aquest context s'haurien reconegut com iguals i s'haurien cohesionat en una identitat comuna.

<sup>960</sup> Joaquín Turina (1882 – 1949). Nascut a Sevilla i amb un gran interès pel folklore en general, va crear una llarga sèrie de composicions entroncades en el *flamenc* i el folklore andalús.

<sup>961</sup> Juan Ramón Jiménez, poeta nascut a Moguer el 1881 i mort a San Juan de Puerto Rico el 1958.

<sup>962</sup> Ramón Pérez de Ayala, escriptor nascut a Oviedo el 1888 i mort a Madrid el 1962.

<sup>963</sup> Óscar Esplà, compositor nascut a Alacant el 1889 i mort a Madrid el 1976.

<sup>964</sup> Adolfo Salazar, musicòleg i compositor nascut a Madrid el 1890 i mort a Mèxic el 1958.

<sup>965</sup> Alfonso Reyes, escriptor i crític mexicà (Monterrey, 18898 – Mèxic, 1959).

<sup>966</sup> Fernando de los Ríos, polític nascut a Ronda el 1879 i mort a Nova York el 1949.

Durant les darreres dècades aquesta hipòtesi ha estat compartida per alguns autors com Gelardo Navarro<sup>967</sup> o Juan de la Plata<sup>968</sup>, i refusada per altres autors com Leblon<sup>969</sup>, el qual com ja hem vist es decanta per l'ètnia gitana com a ètnia creadora i transmissora del *flamenc*. Aquesta teoria també ha anat prenent força gràcies a cròniques com les citades per José Luis Navarro García<sup>970</sup>, el qual ens informa de l'existència d'un bon nombre de moriscs en dates posteriors a l'expulsió de 1611 (fet comprovable en alguns informes del Consell d'Estat i de la Inquisició dels segles XVII i XVIII on es relata que “*ay presunción que muchos de los que abundan como gitanos son moriscos*”<sup>971</sup>). També reforçarien aquestes hipòtesi les detencions de diverses famílies (en un cas haurien arribat a les tres-centes seixanta a Granada) acusades de practicar la religió mahometana, o els texts ja comentats de Borrow sobre les bones relacions existents entre gitanos i magribins del nord d'Àfrica. Més concretament, per als autors Domínguez Ortiz i Bernard Vincent aquests grups multiètnics estarien incorporats per “*tropas de mendigos, ... peregrinos, maleantes y bandidos*”<sup>972</sup>, i segons aquests mateixos autors el 1569 els moriscs s'haurien convertit en desarrelats en perpetu moviment, els quals haurien començat a unir-se a les caravanes de gitanos. A tot això

<sup>967</sup> Gelardo Navarro aporta dades sobre un ambaixador marroquí que hauria vist durant els anys 1690 i 1691 a moriscs al seu pas per Sevilla, Lebrija, Jerez, Utrera i Marchena, on “*un grupo de estas mujeres tenían entre sus manos unas guitarras. Su canto es diferente del de los cristianos que viven en las ciudades civilizadas*” (Gelardo Navarro, J., *Mestizaje étnico en el flamenco: los moriscos*, Pequeña Gran Historia del Flamenco, Diputación de Córdoba, 2001, Pàg. 39). La cita de Gelardo Navarro és del *Voyage en Espagne d'un ambassadeur marroccain (1690-1691)*, traduït de l'àrab per H. Sauvairé, Paris, Ernest Leroux, 1884. El mateix autor també es refereix a aquesta qüestió a Gelardo, *Viaje a España de un embajador marroquí (1690-1691)*, Posdata, Murcia, 2<sup>o</sup> época, números 12 y 13, primavera de 1994.

<sup>968</sup> Per a qui “*el arte flamenco fue posible gracias a estos entronques entre gente de raza prieta, morisca y, posteriormente, gitana*” (Plata, Juan de la. *Noticias de esclavos, moriscos y gitanos (Jerez, siglos XV y XVI)*, a Navarro García, José Luis y Miguel Roperó Núñez, *Historia del Flamenco*, vol. I, Editorial Tartessos, Sevilla, 1995, Pàg. 189).

<sup>969</sup> Segons Leblon “*es a través del folklore más antiguo (como el caso de los verdiales) como deben manifestarse esas influencias. Dicho de otro modo, toda coincidencia entre rasgos musicales comunes entre flamenco y música árabe, que no estarían presentes en el folklore andaluz, deben ser explicados de otra forma que por la transmisión directa. Hay que recordar aquí el papel jugado por los gitanos, cuya cultura musical, de origen indo-irani, es prácticamente la misma que la que va a inspirar la música árabe más clásica*” (Leblon, B., *Flamenco*, « Musiques du monde », Cité de la musique / Actes Sud, 1995, Pàg. 14)

<sup>970</sup> “*A partir de 1611 oficialmente no quedava ningún morisco en nuestro país. La realidad, sin embargo, no era exactamente así. En Andalucía quedaron bastantes. Unos, los que fueron hechos esclavos tras la rebelión de Granada de 1568 o los llamados encomendados, niños huérfanos o abandonados, entre siete y diez años, que quedaron en un estado de semi servidumbre gracias a unas cartas de encomienda, en virtud de las cuales ciertas familias cristianas se reponsabilizaban de ellos y, a cambio de manutención, una pequeña remuneración final para tomar estado, o el aprendizaje de un oficio, podían aprovecharse de su trabajo. Otros, posiblemente menos, los que se arriesgaron a regresar a la tierra que durante siglos había sido su única patria, como demuestran la Real Cédula de 31 de mayo de 1611 y los Bandos de 19 de septiembre de 1612 y de 20 de abril de 1613, o las cartas que envían al Rey el conde de Salazar, designado para dirigir la expulsión general de 1610, y Pedro de Arriola, nombrado para el mismo fin en Andalucía, en las que manifiestan su inquietud por el gran número de moriscos que estaba regresando a nuestro país*”. (Navarro García, José Luis. *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Pàg. 33).

<sup>971</sup> Navarro García, José Luis. *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Pàg. 34.

<sup>972</sup> Domínguez Ortiz, A. y B. Vincent, *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*. Alianza Editorial, Madrid, 1984, Pàg. 250.

caldria afegir la moda del gitanisme i la fascinació que els romàntics van sentir pels gitans, la qual va contribuir a la popularització del gitanisme. Les robes gitanes i la seva estètica s'estenien arreu, i aquesta fascinació d'alguns romàntics estrangers va contribuir probablement a un sentiment d'orgull de ser gitano. Sembla que van ser força nombrosos els no-gitans que van començar a vestir i a fer com ells, en el moment en què aquesta moda estava al seu punt àlgid. És significatiu que diverses Pragmàtiques prohibissin la “*moda del gitanismo*”, doncs amb aquests termes es referien a un corrent que anava en augment i que estava inspirat en les classes subalternes.

La teoria del *melting-pot*, iniciada per Blas Infante i posteriorment ampliada i continuada per aquests altres autors, té doncs la particularitat de poder explicar la gran diversitat d'elements que trobem en el *flamenc*. Diferents col·lectius com ara camperols, bandolers, gitans, mulats i moriscs, tots ells de classes subalternes, cohesionant-se a les “*ventas*” de la Baixa Andalusia i identificant-se amb una manera d'expressar-se que reelabora elements ja existents, els quals s'apropien tot aportant un nou significat a tot plegat, i convertint amb els anys a aquesta expressió musical en refugi i símbol de la seva identitat. Continuarà d'aquesta manera una convivència entre gitans i moriscs que ja havia estat força intensa (segons Navarro García<sup>973</sup>) especialment a Granada, i concretament al barri de Rabadasif. Alhora, aquesta teoria també mostra les dificultats de grups tant heterogenis puguin romandre junts amb una certa continuïtat.

Podem considerar seriosament la possibilitat d'integració de moriscs en una cultura aparentment hermètica com la gitana? Davant les dades aportades per tots aquests autors no podem excloure la integració de moriscs i d'altres grups ètnics en la societat gitana, així com tampoc podem saber fins a quin punt aquesta possible integració va ser real i significativa. Però els arguments iniciats per Blas Infante no pretenen únicament posar de manifest l'existència del *melting-pot*, sinó argumentar una continuïtat entre la música dels moriscs i el *flamenc*. Tanmateix, tot i admetent l'existència del *melting-pot*, gitans i moriscs no serien les úniques ètnies que n'haurien format part. Ja hem vist com Juan de la Plata cita també als *prietos* (subsaharians), i cal no oblidar que estem ubicats en una època de tràfic d'esclaus cap a les Amèriques. En aquest sentit, i segons les dades aportades per Navarro García, l'origen afroamericà de diversos pals *flamencs* i les germandats d'esclaus citades amb anterioritat,

---

<sup>973</sup> Navarro García, José Luis. *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Pàg. 33.

haurien pogut tenir un paper força important en el *flamenc*. Segons Navarro García<sup>974</sup>, a Sevilla les danses africanes es ballaven a finals del XVI a les reunions multitudinàries i sovint tumultuoses que els negres i mulatos celebraven els dies de fira a la plaça de Santa Maria la Blanca, i un segle després a la de la Magdalena. El mateix succeïa a Cadis i a d'altres poblacions andaluses, on els “morenos” arribats probablement de Cuba i d'altres indrets del Carib es quedaven i tractaven de fer-se un espai als barris d'extramurs. Les seves danses d'origen ritual, descontextualitzades durant la seva etapa d'esclavitud a Amèrica, s'havien convertit en aquells anys en danses populars. Si existeixen notícies dels “*bailes de morenos*”, no sembla esbojarrat pensar que païos, gitanos i negres, tots ells grups subalterns, coincidissin als barris marginals d'algunes ciutats com Sevilla o Cadis. Durant els segles XVI i XVII, balls d'origen africà reinterpretats al Carib pels esclaus, com per exemple la Sarabanda, el Zorongo, el Fandango, el Zarambeque, el Cumbé, o la Xacona eren de nou reinterpretats per negres, gitanos i païos, sovint ajudant-se amb l'acompanyament d'una viola de mà o *vihuela* (instrument antecessor de la guitarra). Segons Navarro García<sup>975</sup> les seguidilles castellanes van passar a dir-se gitanes perquè s'interpretaven a la manera exòtica i gitana.

Sintetitzant, observem que els elements ètnics són força variats: moriscs, gitanos, hebreus, flamencs (de Flandes i Alemanya), esclaus subsaharians, camperols i bandolers andalusos... Tot plegat sembla difícil de cohesionar. I a això cal afegir el problema a l'hora de relacionar el *melting-pot* amb el *flamenc*, el qual arriba amb la dificultat per explicar per què el *flamenc* no apareix fins a finals del XVIII. La tasca dels *flamencòlegs* més o menys adeptes a aquesta teoria és la d'investigar la possibilitat de que diversos elements musicals (dels quals tots aquests grups serien portadors) anessin quallant en la música popular peninsular.

### **2.7.3. Teoria històrica de Medina Azara**

L'escriptor espanyol d'origen jueu Máximo José Kahn, lies “*Medina Azara*”, ja havia esmentat anteriorment (l'any 1930) el paral·lelisme entre aquest sistema musical i el *flamenc*, fet al que també fan referència Molina i Mairena. Per a Medina Azara<sup>976</sup> el mot *Cante Jondo* te la seva ascendència etimològica en el mot hebreu *Jom tob*, que significaria “dia de festa”.

<sup>974</sup> Navarro García, José Luis. *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Pàg. 55.

<sup>975</sup> Navarro García, José Luis. *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Pàg. 101.

<sup>976</sup> Medina Azara, *Cante jondo y cantes sinagogales*. Pàg. 53, 84.

Segons aquest autor, la religiositat del cant jueu també es podria observar en el *flamenc*, degut a l'ús del calderó, el qual dóna en ambdós casos la solemnitat i el to greu de la música religiosa. Aquesta possibilitat ha estat comentada per diversos investigadors, d'entre els que destaquem a Caro Baroja<sup>977</sup>. Una possible prova d'aquesta relació entre la música hebrea i el *Cante Jondo* seria el fet de que els jueus sefardites espanyols residents als Balcans cantin la *Petenera* entre el seu repertori de “*viellas canciones de España*”, fins i tot amb la popular cobla que es refereix al nom de *La Petenera*<sup>978</sup>. La conservació avui d'aquesta cançó per via tradicional entre aquells antics espanyols, significaria admetre que la coneguessin abans de ser expulsats, fet que va succeir el març de 1492, dos mesos després de la rendició de Granada.

#### **2.7.4. Teoria històrica dels germans Caba Landa**

En el seu polèmic llibre *Andalucía, su comunismo y su cante jondo*, escrit durant els anys vint, editat per primera vegada el 1933 i posteriorment perseguit durant el franquisme (no es va reeditar fins els 1988), els germans Carlos i Pedro Caba Landa exposen les seves conclusions sobre el *flamenc* a Andalusia i sobre la cultura andalusa en general. Podríem sintetitzar els seus arguments amb la següent frase: “*en Andalucía confluyen la desesperación filosófica del Islam, la desesperación religiosa del hebreo y la desesperación social del gitano*”<sup>979</sup>.

En el *flamenc* podem trobar elements islàmics, hebreus i gitanos. En aquest sentit sovint es tendeix a idealitzar un Al-Andalus on ètnies i religions diferents conviuen com si es tractés d'un oasi multicultural. Aquesta és la percepció dels germans Caba Landa. Però aquesta concepció idealitzada de la societat de l'Al-Andalus pot no correspondre's totalment amb la realitat d'aquell moment històric i amb el seu context. A l'Europa medieval, l'Islam i

<sup>977</sup> “Un estudio sugestivo de autor cubierto por un pseudónimo al parecer, publicado hace algunos años, tendía a relacionar el cante jondo con ciertos cantos religiosos hebreos. La posibilidad de una gran influencia que en conjunto pudiéramos llamar semítica y mediterráneo-oriental en la población de Andalucía siempre ha podido apoyarse mejor, mediante datos de todo género, que la de una influencia estrictamente africana de proporciones análogas. El bereber, el indígena del África occidental ofrece características somáticas muy diversas a las del andaluz en conjunto – suponiendo, lo cual es mucho suponer, que haya un tipo andaluz -. En cambio, en el extremo sur de Andalucía, en Cádiz, se señala un núcleo de semibraquicéfalos cuyo origen puede estar en emigraciones de braquicéfalos armenoides, como los hetitas y otros pobladores de Asia Menor y el Egeo, de los que los judíos asquenásim heredaron varios de sus rasgos (la nariz, por ejemplo.). Un tipo andaluz corriente es, sin embargo, más parecido al sefardí, que tampoco difiere gran cosa de tipos árabes, sicilianos y griegos con mucha frecuencia” (Caro Baroja, *Los pueblos de España II*. Pàg. 318).

<sup>978</sup> Segons el text d'aquesta cobla *La Petenera* és una dona a qui se li atribueix ser “*la perdición de todos los hombres*”.

<sup>979</sup> Caba Landa, Carlos i Pedro. *Andalucía, su comunismo y su cante jondo*. Pàg. 89.

el cristianisme no eren únicament religions, sinó més aviat cosmovisions. Segons Joan F. Mira<sup>980</sup> la imatge idealitzada d'estats ibèrics on convivia en pau i harmonia cristians, musulmans i jueus, formant una única societat que ara anomenem multicultural, és una visió que té molt poca utilitat per comprendre les condicions reals de la història social d'aquells segles. A l'Al-Andalus el grup de confessió musulmana era políticament dominant, i els grups d'hebreus i cristians coexistien amb ells exercint unes funcions amb certes limitacions. Però això no vol dir que hebreus i cristians no fossin necessaris en aquella societat. Caro Baroja<sup>981</sup> destaca elements bàsics de l'economia castellana nova i extremeña incompatibles amb d'islamisme: Un seria la indústria vinícola<sup>982</sup> i l'altre la cria de porcs. Com és possible que aquestes activitats es continuessin en una Andalusia dominada per musulmans? Probablement la funció de jueus i cristians (grups subalterns a l'Al-Andalus?) era necessària en aquella societat, i malgrat les tensions algunes pràctiques eren tolerades amb limitacions. En aquest sentit, si bé els musulmans controlaven políticament i socialment l'Al-Andalus, els hebreus tenien una funció destacada pel que fa a la cultura i a l'economia, a més de fer de pont de diàleg entre musulmans i cristians, com a traductors i com a comerciants. S'acostuma a suposar que els cristians ocupaven l'escalafó social més baix.

Una de les aportacions interessants dels germans Caba Landa és la seva observació sobre la influència que la música de l'Al-Andalus va tenir al Magrib i als països àrabs després de l'expulsió dels moriscs. Tot i que la *música andalusí*<sup>983</sup>, nascuda al califat de Còrdova al segle IX de la mà de Zyriab, ja havia arribat al nord d'Àfrica amb anterioritat<sup>984</sup>, va ser amb l'arribada massiva de moriscs i sefardites quan aquesta música va experimentar una veritable expansió al nord d'Àfrica. Concretament al Magrib, els ritmes i cants hispanomusulmans hi han estat presents amb no poca popularitat. Un exemple d'això és l'anomenada *música garnatí* (expressió que significa música de Granada). Els germans Caba Landa argumenten que durant el segle IX, degut a l'exili d'alguns habitants de Còrdova<sup>985</sup>, la música andalusí s'hauria transmès també a Creta, Egipte, el Marroc, Fes i Alexandria.

---

<sup>980</sup> Joan F. Mira. *Vida y final de los moriscos valencianos*. Pàg. 28.

<sup>981</sup> Caro Baroja, Julio. *Los pueblos de España*, I. Pàg. 242.

<sup>982</sup> Caro Baroja argumenta que si bé és probable que la fabricació de vins en època romana estigués força desenvolupada, les extensions on antigament es cultivava el vi coincideixen amb les actuals. L'autor suggereix que no hi ha indicis de que en l'època dels califats s'hagués aturat aquesta producció.

<sup>983</sup> També coneguda com a música àrab-andalusí, música de l'al-Andalus, hispanoàrab, o hispanomusulmana.

<sup>984</sup> Concretament durant les dinasties Almohade i Benimeriní, gràcies als intercanvis comercials.

<sup>985</sup> Revolta contra Alhaquen I.

Aquests fets són ben coneguts històricament, però la qüestió en l'àmbit de la *flamencologia* ha estat investigar si aquesta *música andalusí* conservada fins avui als països musulmans, tot i que naturalment amb certes modificacions, evolucions i transformacions produïdes al llarg dels segles, té alguna cosa en comú amb el *flamenc*. La possibilitat d'aquests elements comuns hauria de fonamentar-se en moments històrics anteriors al naixement del *flamenc* (segles XVIII-XIX), i per tant amb alguns dels diversos elements que van contribuir a la seva formació.

### **2.7.5. Teoria històrica d'Aziz Balouch**

Una altra teoria és la que manté el filòsof i cantant pakistanès Aziz Balouch, que arribà a Espanya el 1934. Atret per l'audició de discos de Chacón i Pepe Marchena, en els que segons ell trobà una gran semblança amb les músiques i cançons del Pakistan, es va decidir a estudiar la música *flamenca*. Al seu llibre *Cante Jondo, su origen y evolución*, editat el 1955, l'autor argumenta que el cant *flamenc* prové del Pakistan. Des d'aquest punt de vista la seva teoria pretén emfatitzar l'element gitano en el *flamenc*, basant-se en que l'origen de l'ètnia gitana estaria situat al nord de l'Índia, concretament de l'actual estat del Punjab i també al Pakistan.

Si fos possible trobar elements semblants entre la música *flamenca* i la música del Pakistan, se'ns acudeixen dues possibles vies de comunicació. La primera estaria fonamentada en el paper dels gitanos i de la seva migració com a portadors d'aquests elements, que és l'element que apareix en l'argument d'Aziz Balouch. La segona seria un improbable contacte cultural continuat Orient – Occident<sup>986</sup> estimulat per les rutes comercials. Creiem que la teoria de Balouch és incompleta si tenim present que els elements hindús i els orientals no són els únics que contribueixen a la formació del *flamenc*.

### **2.7.6. Teoria històrica de Ricardo Molina i Antonio Mairena**

El poeta i escriptor Ricardo Molina i el cantaor *flamenc* Antonio Mairena, al seu llibre *Mundo y formas del Cante Flamenco*<sup>987</sup> (editat el 1964), exposen la seva teoria sobre els orígens del *flamenc*. Inicialment fonamentada en la teoria de Lorca i Falla, els autors aporten

---

<sup>986</sup> En la transmissió d'aquest coneixements hi trobaríem a grecs i fenicis comerciant amb espècies procedents de l'Índia.

<sup>987</sup> Ricardo Molina y Antonio Mairena, *Mundo y formas del Cante Flamenco*. Pàg. 218 i següents.



altres elements nous, principalment elements musicals que haurien conviscut a l'Andalusia del segle VIII, fins el XV:

- 1) *“Modos jónico y frigio (dramático y cromático), inspiradores del canto litúrgico bizantino o griego, mantenido en Córdoba hasta el siglo XIII por la Iglesia Mozárabe y cuyo influjo en el cante flamenco ha sido subrayado por Manuel de Falla”<sup>988</sup>.*
- 2) *“Primitivos sistemas musicales hindúes transmitidos a través del elemento humano sirio y del cantaor y poeta badgadí Ziryab, durante el emirato de Abd-ar-Rahman II, reconocibles técnicamente en el enhamornismo, el estilo reiterativo y ornamental de algunos cantes (la seguiriya de Curro Durse, por ejemplo)”.*
- 3) *“Cantos y música musulmanas, introductores de la “gama oral” (deriva de la chino-iraniana), y de una nueva categoría musical cual fue “la medida”. El fandango y sus múltiples derivaciones, estudiado por don Julián Ribera, son expresión de este influjo, así como el frecuente uso de melismas, característico tanto del flamenco como de los cantos norteafricanos actuales. La influencia islámica debió actuar hasta mediados del siglo XVII, especialmente en las tierras bajo andaluzas y en el campo con preferencia a las ciudades. La gama es extraña al cantaor popular, según Arcadio Larrea (La Canción Andaluza, Jerez, 1961, Pág. 90).”*
- 4) *“Melodías salmódiales y sistema musical judío, entre los siglos IX y XV. Ecos del canto sinagoga aparecen en algunas seguiriyas, concretamente en las de Joaquín la Serna, cantadas por Manuel Torre (“Te fuiste de mi vera”); también en las saetas, emparentadas con la famosa oración hebrea “Kol Nidrei”. Una saeta vieja sevillana cantada por Centeno puede ilustrar sobre el citado parentesco. (Dichas analogías son las señaladas por Medina Azara; García Matos no cree probable la influencia musical judía).”*

---

<sup>988</sup> Bernard Leblon està en desacord sobre l'assimilació del ritus hispànic amb la litúrgia bizantina, tot i haver estat avalada per Pedrell i Falla. Gregori VII, el 1081 va suprimir la litúrgia hispànica o mossàrab, però no la bizantina. La restauració de la música mossàrab va ser iniciada quatre segles més tard, de manera que resulta difícil saber amb exactitud si es tracta de la mateixa música. Donada la complexitat per conèixer avui correctament la notació que s'ha conservat, Leblon considera que basar-se en la influència de la música bizantina a la Península és anar massa lluny.

- 5) “*Canciones populares mozárabes, de tipo indígena, autóctonas andaluzas, en las que se proyectaría la sombra y el ritmo de las “cantigas gaditanas”, que acaso fuese sus antepasados. A este tipo de canto pertenecieron las “jarchyas”. Mozárabes fueron también las callejeras “zamras” o “zambbras”, tan caras a muchos Califas cordobeses.*”

Aquesta teoria fa referències concretes a diferents elements que haurien contribuït a la formació del *flamenc*. Ens endinsarem breument en el comentari de diversos elements citats per Molina i Mairena, a fi de poder comprendre millor la aquestes teories:

La cita al músic i poeta Ziryab no deixa de tenir certa importància, ja que a partir de la seva arribada a Còrdova (segle VIII) exerceix una influència important per la música i la cultura andalusí, amb elements culturals orientals que es van posar de moda a l'Al-Andalus del moment. Ziryab va donar valor al *sawt*<sup>989</sup> i va recórrer amb les seves composicions al poema monorim i rígid de la *qasida*<sup>990</sup>.

Pel que fa al sistema musical hebreu, Molina i Mairena fan referència a la teoria ja exposada de Medina Azara.

Pel que fa al cinquè element, les *kharja* citades per Molina i Mairena, recordarem que aquestes van ser descobertes per Samuel Stern<sup>991</sup> i García Gómez l'any 1948. Gràcies a les investigacions de Stern sabem que les *kharja* són breus estances poètiques escrites en àrab dialectal, en llengua romanç o en hebreu, que feien de tancament al cant de la *muwassaha*, o *muwassaha*. D'altra banda, això ens aporta informació sobre el fet de que a l'Al-Andalus es parlaven diferents idiomes i que les relacions entre les diferents comunitats (cristiana, jueva i musulmana), esdevenia de manera quotidiana. Molina i Mairena també es refereixen a la *zamra* o *samra* (suposat antecedent del pal avui anomenat sambra o “*zambra*” al *flamenc*), la qual s'interpretava a l'Al-Andalus en celebracions de festes on la música, però sobretot la seva dansa, tenien un lloc especialment destacat. Aquests cants i balls originats a l'Al-

<sup>989</sup> Cançó responsorial acompanyada amb llaüt.

<sup>990</sup> Tot sembla indicar que la música persa va tenir un desenvolupament notable entre els segles III i VII, moment en què els contactes culturals entre l'Índia i Pèrsia van ser fluids gràcies als reis sassànids. Els instruments i els modes musicals haurien circulat lliurement entre l'Índia i Grècia, creuant per Iran, Turquia, etc. La música persa va incidir notablement en la música àrab, i Bagdad es va convertir en el centre musical durant el regnat dels Abasíds (s. VIII – s. XIII). Tanmateix, entrant el segle IX Ziryab va marxar de Bagdad per anar a Còrdova.

<sup>991</sup> Stern, S. M. *Les Chansons mozarabes*. Paleremo, U. Manfredi Editore, 1953. Pàg. 66.

Andalus haurien tingut una important repercussió als rentes cristians, segons ens informa Julià Ribera i Tarragó a *La música de las cantigas, estudio sobre su origen y naturaleza*<sup>992</sup>, on l'autor (fonamentat en les seves investigacions sobre les Cantigas) ens explica el lloc que ocupava la música àrab a les composicions reunides pel rei castellà Alfons X el Savi (segle XIII).

Molina i Mairena, en parlar de les cançons populars mossàrabs, les defineixen com “*de tipo indígena, autóctonas andaluzas*”. Podríem pensar que aquests autors volen fer referència a cançons o danses populars anteriors a les cançons mossàrabs, però desconeixem si aquesta era la seva intenció.

### **2.7.7. Teoria històrica d'Hipólito Rossy**

En el seu llibre *Teoría del Cante Jondo*, Rossy argumenta similituds entre els cants àrabs i el Cante Jondo:

*“El empleo constante y abusivo de notas de adorno, trinos, melismas, arrastres o portamentos común a ambos géneros, si bien que su conocimiento y empleo en España es pre-islámico (.) El cantar de manera diversa cada repetición de un cante, que es costumbre, no solo árabe y andaluza, sino oriental en general, como ha comprobado Vellesz (.) El empleo de apoyaturas ascendentes al comenzar un canto o algunos giros o frases dentro del mismo canto, de uso acostumbrado de andaluces y murcianos, árabes, hindúes, paquistaníes y otros pueblos orientales, así como de los gitanos, y de los cingaros cuando cantan o tocan música eslava (.) La inclusión en el flamenco de la zambra mora y su influencia en algunos cantes murcianos y andaluces, como el tango flamenco, el taranto y la rondeña binaria”*<sup>993</sup>.

Rossy exposa en el seu llibre que el poble andalús, juntament amb el de Cartagena i Múrcia, ha estat el creador del cant i ball *flamencs*, tot i que en la seva formació i desenvolupament també hi han contribuït elements d'altres procedències. Aquests elements serien sirians, perses, hebreus, coptes, fenicis, àrabs i indostànics. Per sobre de tots aquests

---

<sup>992</sup> Rivera i Tarragó, Julià. *La música de las cantigas, estudio sobre su origen y naturaleza*. Tipografía de la Revista de Archivos. Madrid, 1922. Pàg. 345.

<sup>993</sup> Rossy, Hipólito. *Teoría del Cante Jondo*. Pàg. 47.

elements, segons l'autor, caldria destacar l'aportació feta pels pobles andalusos i llevantins, els quals segons l'autor han estat sempre en contacte i convivència.

En la nostra opinió, Rossy ens parla de diversos elements que haurien contribuït a la formació del *Cante Jondo*, i per tant resulta difícil emfatitzar un suposat element autòcton andalús i llevantí sobre el que ell mateix fonamenta els seus raonaments. L'expressió “*elementos arborígenes*” no aporta cap informació concreta quan parlem de zones com Andalusia o Llevant on les migracions i les arribades d'altres pobladors han estat tant freqüents, fet que d'altra banda el mateix Rossy admet. Tanmateix, és interessant la seva aportació i llista de similituds del *flamenc* amb altres cultures orientals.

Si analitzem alguns dels raonaments de Rossy, com per exemple “*cantar de manera diversa cada repetición de un cante, que es costumbre, no solo árabe y andaluza, sino oriental en general*”, ens adonem que aquesta característica existent en el *Cante Jondo* i en el *flamenc* efectivament té connotacions orientals, però que no sempre han estat considerades únicament com a orientals. Abans del segle XI<sup>994</sup> la improvisació era pràctica habitual en la música occidental, doncs l'escissió entre la l'art culte i el popular encara no s'havia produït. L'executant recreava la música cada vegada que la tocava. La música occidental adoptà inicialment molts elements de la música oriental, però posteriorment es va anar modificant fins a l'aparició de la notació fixa. Així doncs, el fet de cantar d'una manera diversa cada repetició d'un cant és una pràctica existent en la música oriental, però també ho és en la música popular, principalment degut a que no existeixen unes regles tant rígides d'interpretació com en la música d'elit i la música clàssica, hereves en bona part dels modes eclesiàstics. L'aplicació de la notació fixa al *cante jondo* i el *flamenc* no arriba fins el segle XX, sense que puguem dir que es tracti d'una pràctica generalitzada; la diversitat en la repetició dels cants és una pràctica habitual i tradicional en els pals *flamencs*. Però ben mirat, es tracta de característiques habituals de la música popular.

---

<sup>994</sup> La notació fixa de la música occidental no es produeix fins els modes eclesiàstics, concretament al segle XI. És quan Guido d'Arezzo (ca. 991-d. 1033) fixa la mesura única per al to, segons la relació 9:8 en la seva obra *Micrologus* (ca. 1025-28). Guido ens descriu l'afinació a realitzar per produir quartes, cinques i octaves pures, i s'aparta de la teoria grega o pitagòrica basada en el tetracord (dominant fins aleshores). La música grega era improvisada gairebé en la seva totalitat i tant la melodia com el ritme estaven profundament units a la melodia i el ritme de la poesia. En canvi, Guido descriu a la seva obra com inventar melodies i mostra l'existència d'un conjunt de modes que no tenen cap relació amb els *tonoi* o *harmoniai* dels antics. Abans de Guido d'Arezzo els estudiants de la baixa Edat Mitja tenien poques referències musicals (entre elles Boeci), i per això es trobaven amb problemes de notació, lectura, classificació i entonació dels cants. La música oriental no va seguir el sistema de Guido adaptat pels modes eclesiàstics, facilitant que les diferències s'anessin accentuant.

### 2.7.8. Teoria històrica de Bernard Leblon

Leblon concedeix una gran importància a l'aportació gitana en el *flamenc*. Al seu llibre *El Cante Flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*<sup>995</sup> Leblon troba coincidències entre el sistema rítmic *flamenc*, el del *tala* indi (palma o picar de mans) i el sistema rítmic dels *rom* hongaresos anomenat *bögö*. Altres coincidències observades per aquest autor són les de la cançó lenta *loki dili* dels rom valacs (Hongria) i els cants llargs del *flamenc* (*tonás* i *seguiriyas*), doncs es tracta de cants sense compàs que recorren, segons Leblon, a l'enamormisme<sup>996</sup>. A més, l' "ayeo" o "ripío" i un determinat ús de les pauses són característiques que els etnomusicòlegs consideren com a pròpies de la música zíngara. Aquests recursos es poden trobar, segons Leblon, tant en el cant *loki dili* com en les *tonás* i *seguiriyas flamenques*<sup>997</sup>.

Segons Bernard Leblon “*el flamenco no existiría – o por lo menos no sería lo que es – si los gitanos que se han asentado en el sur de España no se hubieran sentido andaluces hasta el punto de asimilar las tradiciones musicales autóctonas y de hacer de ellas el símbolo de su identidad (.) Los gitanos no han sido tan sólo buenos intérpretes de un género musical totalmente ajeno, y contribuyeron a forjarlo, aportándole sus propias estructuras melódicas, una concepción particular de los modos y de los períodos rítmicos, su manera particular de utilizar las lalias y, a guisa de firma, una fórmula final reconocible de inmediato. Todo ello constituye, sin duda, una etapa importante de la investigación efectuada acerca de los orígenes del flamenco desde algunos decenios, pero no explica todo, ni mucho menos*”.

Tanmateix, tot i concedir una gran importància a l'aportació gitana en el *flamenc*, Leblon és conscient de que existeixen elements incompatibles amb el fet de donar un exclusiu protagonisme a l'ètnia gitana com a creadora del *flamenc*:

“*No se deja de repetir que hay cingaros en el mundo entero y que sólo hay flamenco, al principio, en Andalucía, y esto es cierto (.) La forma métrica de la estrofa, el nombre mismo de la seguiriya – que no es más que una adaptación andaluza de*

<sup>995</sup> Leblon, Bernard. *El Cante Flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Pàg. 125.

<sup>996</sup> Desconeixem a què es refereix Leblon exactament amb el mot enamormisme.

<sup>997</sup> Leblon, Bernard. *El Cante Flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Pàg. 142 – 143.

*seguidilla -, la existencia, en el siglo XVIII de una seguidilla gitana, parecen indicar, en conjunto, que existe una continuidad entre ambas ”<sup>998</sup>.*

Tanmateix, Leblon veu poc probable una influència gaire important d'altres elements ètnics com l'hebreu o l'àrab:

*“Si es posible descubrir unos rasgos musicales de origen judío o árabe, sabiendo que los judíos son desterrados por los Reyes Católicos en 1492, que la mayor parte de los moriscos tiene que exiliarse a principios del siglo XVII y que los supervivientes de estas grandes expulsiones procuraron hacerse olvidar, fundiéndose en la masa de la población, si tales caracteres pueden manifestarse en el cante flamenco, cuando habían desaparecido, prácticamente, de las músicas circundantes y, entre otras, del folklore andaluz, entonces hay que admitir que los gitanos pudieron ser los transmisores, ya que fue precisamente entre ellos, en sus hogares de la Baja Andalucía, en donde surgió, a principios del siglo XIX, un arte musical nuevo con raíces lejanas que pronto se va a llamar flamenco ¿Cómo ocurrió el fenómeno? Según una hipótesis bastante difundida, se creó una especie de asociación o de complicidad entre las diversas minorías perseguidas – judíos, moriscos y gitanos – y los intercambios musicales se produjeron en tales circunstancias, que me parecen, a mí, muy improbables (.) En efecto, la expulsión de los judíos se realiza muy temprano (.) Las romanzas y cantigas de los judíos sefarditas de los Balcanes, interpretados con melodías orientalizantes, son de naturaleza puramente silábica y nada parece indicar un origen específicamente andaluz (.) Lo que el folklore andaluz ha podido transmitir hasta nuestros días de las antiguas tradiciones musicales de Al Andalus no tiene una relación obvia con el flamenco...”<sup>999</sup>*

Per tant, segons Leblon la música andalusí i la música sefardita estarien poc relacionades amb el *flamenc*, el qual va aparèixer quan aquestes minories ètniques ja havien estat expulsades. Ell aposta per dos elements importants: el folklore andalús i el folklore gitano, com podem observar en les argumentacions de Leblon:

<sup>998</sup> Leblon, Bernard. *El Cante Flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. PG. 159.

<sup>999</sup> Leblon, Bernard. *El Cante Flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Pàg. 163-164.

“En Andalucía los gitanos se hicieron sedentarios muy temprano. La riqueza de la herencia cultural andaluza, la rapidez de la aculturación de los gitanos, la prohibición de las actividades musicales profesionales, el contexto muy particular de las persecuciones, todo ello contribuyó con certeza al nacimiento de este arte singular que llamamos flamenco y que no es ni una música puramente gitana – o cingara - , como la loki dili, ni una música tradicional autóctona simplemente agitanada – o cingarizada – como la música húngara llamada cingara, sino un fenómeno musical aparte, inclasificable único en su género (.) Ser flamenco no es lo mismo que ser gitano”<sup>1000</sup>.

Aquesta darrera frase de Leblon és força significativa. Sembla evident que ser *flamenc* no és el mateix que ser gitano, però és interessant observar que per a molts gitans el *flamenc* sovint és concebut amb un sentiment d’apropiació, amb clara connotació identitària. I malgrat l’opinió de Leblon, tot sembla indicar que el mateix succeeix amb els zíngars i la música hongaresa o *magyar*. Segons Aguirre<sup>1001</sup>, els músics gitans professionals, havent perdut les seves tradicions i la llengua romaní, han convertit la seva pràctica musical en el signe d’identitat cultural més important. És el procés que Aguirre ha anomenat “*cultura refugi*”<sup>1002</sup>. En aquest sentit també podríem preguntar-nos si els elements de folklore andalús a què fa referència Leblon són únicament andalusos, únicament castellans, o d’alguna altra zona geogràfica peninsular concreta. No trobaríem també en això una possible apropiació, i una voluntat d’afirmació identitària?

### **2.7.9. Teoria històrica d’Antoni Espinós**

En el seu interessant article *Dos orígenes en el flamenco*, publicat a la Revista de Flamencología de la Càtedra de Flamencología de la Universitat de Cádiz, Espinós exposa que la formació del *flamenc* està fonamentada principalment en dos elements: la forma poètica anomenada *kharja* i l’element gitano. Comentarem breument aquests dos elements:

Sobre el primer element, direm que quan fem referència a la *kharja* cal també fer referència a altres formes poètiques, com per exemple la *quasida*, el *zàjal* i la *muwassaha*. La

<sup>1000</sup> Leblon, Bernard. *El Cante Flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Pàg. 167-169.

<sup>1001</sup> Aguirre, Javier. *Historia de las itinerancias gitanas. De la India a Andalucía*. Pàg. 522.

<sup>1002</sup> Aguirre, Javier. *Historia de las itinerancias gitanas. De la India a Andalucía*. Pàg. 20.

*quasida*<sup>1003</sup>, segons Espinós, hauria arribat l'any 711 a Andalusia de la mà dels àrabs, essent la forma poètica fonamental d'aquells invasors. La *muwassaha* i el *zàjal*<sup>1004</sup>, en canvi, representen la base fonamental de la música coneguda com aràbic-andalusa, i tindrien el seu origen al califat de Còrdova. Així doncs la *muwassaha* i el *zàjal* no haurien estat portats l'any 711 pels musulmans, sinó que serien de creació posterior. La *muwassaha* hauria estat creada per Muqqadan Ibn Mu`afa "al-Qabri", conegut també com el "Cec de Cabra", degut a que va perdre la visió durant la seva joventut. Al final de la *muwassaha* és habitual trobar la *kharja*<sup>1005</sup>. La *muwassaha* amb *kharja* no s'escriu únicament en àrab, sinó també en hebreu o en romanç. Pel que fa al *zàjal*, es tracta d'una forma estròfica derivada de la *muwassaha*, que es diferencia de la primera en la forma interior de la rima. S'escriu en àrab dialectal hispànic i és més popular que la *muwassaha*. El *zàjal* va adquirir posteriorment vertadera forma literària de mans del famós trobador cordovès Ben Guzmán<sup>1006</sup>.

Segons Espinós la *kharja*<sup>1007</sup> ja existia quan la *muwassaha* va aparèixer i s'hauria estructurat tècnicament, fet que mostraria que anteriorment a l'arribada dels àrabs a la península ja existia una literatura romancedada, funcionant com una lírica a l'estil tradicional en el sentit assenyalat també per Menéndez Pidal, per a qui la poesia popular de la península es tractava d'una constant existent i adaptada a la cultura andalusa. Particularment a Andalusia, segons Espinós, es cantaria la *kharja* abans de l'arribada dels àrabs, enquadrada en una estructura musical, essent molt probable que es cantés quelcom que tingués certa afinitat amb determinat cant *flamenc*. La *kharja* existiria doncs a la península manifestant-se de diverses maneres i en diferents indrets. Així, a Andalusia haurien evolucionat en forma de *flamenc*, a l'Aragó en forma de jota, etc. Exemple de *kharja* (nº 4 de Stern):

*Garid bos, ay yerman ellas,  
Kon kontener-hé mew male.  
Sin al-habib non bireyo:  
¿ad ob L'iréy demandare?*

<sup>1003</sup> Els àrabs haurien portat la *qasida* al segle VIII, que constava de versos llargs aparellats monorims, adaptats a la transmissió oral que realitzava cada mestre, i semblants al tipus de vers amb què està escrit l'Alcorà.

<sup>1004</sup> En aquest gènere les paraules o frases dels romanços no apareixien al final del poema, sinó a la meitat. Mentre el *zàjal* està compostat en llengua vulgar, la *muwassaha* estaria escrita en àrab clàssic.

<sup>1005</sup> *Jarcha* en castellà, també coneguda com a *markaz*.

<sup>1006</sup> Muhammad ibn `Abd al-Malik ibn Quzman, o Ibn Gumán, 1078-1160. Aquest poeta va compondre *El cancionero de Abel Guzmán*.

<sup>1007</sup> Sèrie de versos que componen la *muwassaha*, els quals apareixen a la tornada en llengua romanç, hebrea o àrab vulgar. Fou descoberta per Stern l'any 1948.



Tot sembla indicar que la *muwassaha* i el *zàjal* es van emprar en nombroses “*canciones de amigo*” galaicoportugueses del segle XIII, entre elles a les Cantigas d'Alfons X. Autors com Julián Ribera Tarragó<sup>1008</sup> o Emilio García Gómez<sup>1009</sup> han argumentat l'origen aràbic-andalús en la lírica romànica, desbancant així altres teories que el situaven en la lírica provençal. A partir de les teories d'aquests autors, el *flamencòleg* Antonio S. Urbaneja<sup>1010</sup> ha argumentat que les cançons populars andaluses, asturianes, gallegues i aragoneses tindrien un tronc comú en el *zàjal*. Segons Osuna<sup>1011</sup>, en aquest sentit, la música que es va assentar a l'Al-Andalus entre els segles IX i XVI era una música “pont” entre el món antic i el modern, fins el punt de que el *flamenc* també pertanyeria, com a sistema musical, a aquest mode mediterrani/oriental.

L'altre element exposat per Espinós és l'aportació dels gitanos al *flamenc*. Segons Espinós l'idioma dels gitanos prové de les llengües mares de l'Índia, fonamentalment el sànscrit, que des de fa segles va deixar de ser una llengua viva, però de la qual es derivà el *pràcrit*, que avui es pot assimilar també a la llengua *pali*. Però només els descendents de l'antic regne de Magadha han conservat la llengua *pali*; gitanos que haurien adquirit la religió budista pel fet d'existir la tradició que en aquesta zona el mateix Buda va divulgar la seva doctrina. Les llengües gitanes solament s'haurien conservat amb “puresa” a l'Índia i en aquells indrets propers a la zona asiàtica d'on han emigrat, com per exemple l'Illa de Ceilan, l'actual Sri Lanka. L'origen del poble gitano s'ubicaria amb una localització que va de la conca del riu Indus fins l'estat del Punjab i en l'actual Pakistan, on els gitanos eren coneguts amb el nom de “*karachis*”, probablement degut a que tenien importants nuclis de població prop de la ciutat de Karachi, a la desembocadura de l'Indus. S'haurien estès una part important de gitanos fins la regió de Magadha, al *doab*<sup>1012</sup> gangètic del nord de l'Índia, disseminant-se per les províncies de Better i Oudh, amb capital a Patna. Els gitanos haurien

<sup>1008</sup> Julián Ribera y Tarragó (Carcagente, València, 1858 – Madrid, 1934). Descubridor de l'existència del dialecte romànic mossàrab. Als seus estudis de musicologia hispanoàrab (*Música de las Cantigas*, 1922), demostra la importància que va tenir la síntesi musical aràbic-andalusa pel desenvolupament de la música medieval dels trobadors i dels minnesänger.

<sup>1009</sup> Emilio García Gómez, conde de los Alixares (Madrid, 1905 – Granada, 1995). L'any 1948 publicà juntament amb un jove hebreu nacionalitzat anglès, Samuel Miklos Stern, un treball amb què es descobrí l'existència de les jaryas o kharjas: 20 jaryes, trobades en manuscrits semidestruïts a la sinagoga de Fostat, a la ciutat d'El Caire, els va donar arguments suficients per donar suport a la tesi de l'origen aràbic-andalús de la lírica romànica, desbancant altres teories anteriors que situaven el seu origen en la lírica provençal.

<sup>1010</sup> Urbaneja, Antonio S. *Cantes, canteres y cantarillos*. Pàg. 62.

<sup>1011</sup> Osuna Lucena, M.I., “*La música arábigo-andaluza*”, a Navarro García, José Luis y Miguel Roperó Núñez, *Historia del Flamenco*, vol. I, Editorial Tartessos, Sevilla, 1995. Pàg. 85.

<sup>1012</sup> Doab (o dues aigües) és el nom donat al subcontinent indi a les terres entre dos grans rius confluents.

emigrat d'aquesta manera per tot el món, tot i que aquells que haurien marxat a Occident haurien creuat el Bòsfor, seguint per Tràcia i Macedònia, i penetrant per Europa.

Segons Espinós, existeix una manifestació molt expressiva en el folklore dels cingalesos, que produeix una impressió inesborrable en els seus cants i balls autòctons de gran antiguitat. Així doncs, la majoria dels habitants de l'illa de Ceilan, coneguts amb el nom de *cingalesos* o *tàmils*, parlen una llengua afina al *pali*, coneguda amb el nom d'*ela* pels primers i *tàmil* per als segons, i que per la seva procedència (segons l'autor) es podria afirmar que és una part del poble gitano que s'ha conservat amb més o menys puresa, degut a l'evolució i al mestissatge que amb el temps s'ha produït. Existeix un cant anomenat *jaga gee* que segons Espinós té una gran similitud amb el cant flamenc anomenat *martinete*. Per a comprendre millor l'exposició d'Espinós, recordarem que el *martinete* és un cant *flamenc* que té el seu origen rítmic en els cops que el ferrer dona a l'enclusa per tal de forjar el ferro. Entenent que l'ofici de ferrer és un dels oficis tradicionalment gitano, Espinós suggereix una relació del tipus gitano-Ceilan / ferrer / cant *martinete* / cant *jaga gee*.

Espinós sintetitza els seus arguments en dos possibles orígens del *flamenc*. Els cants *flamencs* que es corresponen als pals anomenats *toná*, *martinete*, *debla*, *carcelera* i d'altres, tindria la seva procedència en el poble gitano. La prova d'aquest origen seria el cant conegut com a *jaga gee*, que els gitano interpreten encara avui a l'illa de Ceilan. Els cants *flamencs* que es corresponen als pals anomenats *soleares*, *fandango*, i d'altres cants, tindrien el seu origen i procedència en el poble andalús. La prova d'aquest origen estaria en la *kharja* romanç descoberta per Stern. Tot i l'existència d'aquests dos orígens, el complement i la bona afinitat d'aquests dos elements hauria fet possible la formació d'un tot inclòs en un context que s'identifica com a cant *flamenc*.

Com hem pogut observar, Espinós s'interessa per elements molt llunyans (en l'espai i en el temps), fonamentant-se en possibles arrels musicals i lingüístiques molt allunyades del probable moment de gestació del *flamenc* (finals del XVIII). Igual que altres *flamencòlegs*, també es fonamenta en elements exòtics i orientaltzants. Però les argumentacions d'Espinós són força interessants. Com podem observar en el proper apartat, la *kharja* exerceix efectivament un paper important en les cantigues i en els cants populars de la península des de molt antic, i el *flamenc* és en bona mesura un hereu de tota aquesta tradició. També cal reconèixer la importància de l'element gitano com un dels més influents en el *flamenc*,

independentment de les similituds d'alguns cants *flamencs* amb altres cants de l'Índia. Per tant, si bé els dos principals elements argumentats per Espinós no són els únics, i més enllà de la manera com Espinós els argumenta en el seu pas per l'Índia, la *kharja* i l'ètnia gitana es perfilen com a elements importants en la formació del *flamenc*.

#### **2.7.10. Interpretació i síntesi de les teories històriques. Memòria col·lectiva en el *flamenc***

Hem cregut oportú fer una breu referència a la memòria col·lectiva després d'haver comentat les diferents teories històriques sobre el *flamenc*. Ja hem observat com diferents teories històriques elaborades principalment per *flamencòlegs* han creat diversos discursos històrics al voltant del *flamenc*, i de retruc amb tot allò que s'identifica amb el *flamenc*. També hem observat que històricament el *flamenc* adapta i reinterpreta formes expressives ja existents. Aquest fenomen, segons Steingress, és típic del Romanticisme, i enquadra la seva formació precisament en una època d'influència dels valors romàntics. D'aquí la gran diversitat d'antecedents i d'elements que presumptament trobem en el *flamenc*, els quals hem pogut observar al llarg de tot aquest apartat. I és que la influència del Romanticisme va portar a molts *flamencòlegs*, artistes i afeccionats *flamencs*, a obsessionar-se per enaltir el *flamenc*, per cercar-hi unes arrels antigues i glorioses, gairebé mítiques. Aquesta és una de les constants que hem pogut detectar, però no es tracta de l'única dada significativa. Existeix també en aquests arguments un moviment d'apropiació d'aquestes arrels, el qual està relacionat amb un intent per delimitar espacialment el *flamenc*, i per determinar quin és el *flamenc* "autèntic". Així sovint s'acostuma a relacionar el *flamenc* autèntic amb Andalusia, i a la música *flamenca* amb uns pals determinats. Existeix doncs, en el món *flamenc*, una obsessió per la "puresa" i per "l'autenticitat". Aquests intents d'apropiació només tenen sentit quan existeix la consciència d'un "nosaltres". Però qui és aquest "nosaltres"? Els andalusos, els espanyols, els gitanos? Potser la memòria col·lectiva ens pot donar llum sobre aquesta qüestió.

Si el *flamenc* té una memòria col·lectiva, aquesta passa per una història marcada pels seus personatges. Això és clarament observable als llibres històrics del *flamenc*, com per exemple *El cante flamenco* d'Angel Álvarez Cavallero o *El Gran libro del Flamenco* de Manuel Ríos Ruiz. La vida i la mort de personatges com Silverio Franconetti, Don Antonio Chacón, Manuel Torre, La Niña de los Peines, Manolo Caracol, o Camarón de la Isla han marcat la memòria *flamenca*. Però els personatges no són únicament persones, sinó que

ahora representen i simbolitzen quelcom; la pobresa, la marginalitat i les condicions de vida d'una part de la societat del sud peninsular, la qual cosa té com a fruit una reacció que es sintetitza en una actitud davant la vida. Això era així fins fa pocs anys, i el guitarrista Gerardo Núñez es refereix a aquest fet en diverses entrevistes i conferències<sup>1013</sup>. La pobresa i a l'ambient que descriu Gerardo Núñez quan fa referència als seus anys de formació com a guitarrista *flamenc* és força significativa. De fet es tracta d'una realitat en la que insisteixen gairebé tots els artistes *flamencs*, que apareix a moltes lletres *flamenques*, i amb la qual els afeccionats habitualment s'hi identifiquen (amb les excepcions dels señoritos que pagaven la “*fiesta*”). Hi ha per tant un teló de fons; les circumstàncies socials i econòmiques, i una cultura popular que ho expressa. Aquest missatge, aquesta ideologia, també molt influïda per la consciència d'estigma de l'ètnia gitana, ha facilitat el discurs de grups subalterns que denunciïn l'abús de la classe dominant, però sense cap finalitat política (en la major part dels casos). Alhora, aquest discurs ha fet possible l'existència d'una memòria col·lectiva del *flamenc*. L'estètica *flamenca*, els mites *flamencs*, les seves festes, els seus indrets emblemàtics<sup>1014</sup>, i altres signes que hem comentat al llarg d'aquest apartat serien alguns dels exemples, els quals fomenten el record i la memòria d'una forma de viure.

En el proper apartat reflexionarem sobre la possibilitat de que el naixement del *flamenc* es pugui ubicar en un marc temporal i espacial. Pel que fa a l'ubicació ètnica, i amb les relacions ètniques i culturals tant diverses com les que hem pogut observar en el present apartat, d'entrada ens trobem amb una evident problemàtica per delimitar el *flamenc* com a patrimoni d'una sola ètnia o d'una sola cultura. Per això mateix no deixa de ser interessant que diverses ètnies o diverses societats considerin el *flamenc* com a quelcom “propi”, en el sentit d'apropiació.

---

<sup>1013</sup> Sobretot a la conferència organitzada per la Universidad Internacional de Andalucía, titul·lada “*Flamenco, un arte popular y moderno*”, i celebrada a la Sede de la Cartuja el 24 de Novembre de 2004, juntament amb José Luis Ortiz Nuevo.

<sup>1014</sup> Com per exemple la Venta de Vargas de San Fernando, indret que va popularitzar el *cantaor* Camarón de la Isla. Un altre indret (menys mitificat popularment) seria el desaparegut *Villa Rosa* de Barcelona, que estava al carrer Arc del Teatre, 3. Aquest establiment, inicialment anomenat Casa Macià, va ser el que l'any 1916 el guitarrista català de *flamenc* Miquel Borrull, animat pels seus èxits al Folies Bergère parisenc, va adquirir convertint-lo en un símbol del *flamenc* a Barcelona.

### **III. CONCLUSIONS**

#### **1. Síntesi dels arguments**

En aquest treball hem mostrat diversos exemples de qüestions identitàries que esdevenen al llarg de tota la història, però és especialment amb la Modernitat quan apareix la qüestió de la identitat com a problema. És probable que si la problemàtica de la identitat és una qüestió moderna, aquest fet estigui motivat en que anteriorment no era possible per a molts subjectes triar qui volien ser i construir ells mateixos el seu projecte de *jo*. Abans de la Modernitat bona part de les decisions importants en la vida d'un individu no les prenia el propi individu, sinó que aquestes ja venien donades, configurades o decidides per altres persones. Així doncs, la problemàtica de la identitat apareix també com a resultat d'una llibertat més gran, d'una capacitat de projectar i de "controlar" les nostres vides que resulta especialment efectiva a l'entrada del segle XX. La societat actual, hereva de la Industrialització, fa que ens plantejem qüestions relacionades amb el desplegament de la identitat del *jo*. A més, cal tenir present que la societat actual no es pot comprendre sense concebre-la en un sentit global. Precisament en aquesta societat global on teòricament hi ha més llibertat i igualtat de possibilitats (tot i que en la pràctica no és exactament així ni en totes les societats ni amb totes les persones) els individus experimenten una necessitat més gran que mai de pertànyer almenys a un grup o col·lectiu i d'expressar les seves singularitats. Els exemples d'aquesta necessitat són nombrosos: Identificar-se amb un equip de futbol o amb un tipus de música en serien alguns d'ells. Així doncs, observem que si bé amb la modernitat la identitat apareix com a problema, la recerca de la identitat fonamentada a partir de singularitats més enllà dels subjectes agafa noves perspectives en el context d'un món globalitzat i contemporani. Un ciutadà anglès pot sentir-se identificat amb el F. C. Barcelona, i un ciutadà de Tokio pot sentir-se sorprenentment identificat amb la música *flamenca*. Sense tenir cap tipus de relació parental o pertànyer a cap altra identitat primordial que expliqui un interès d'aquests subjectes per aquestes formes d'expressió, aquestes identifications assumides també formen part del *jo* d'aquests subjectes. Aquestes aparents "aficions" o "simpaties" poden ser també una part del *jo* influent del subjecte.

Observem per tant que aquesta voluntat de diferenciació contrasta amb una creixent individualització, perquè en definitiva la identificació amb el grup en alguns casos no respon a motivacions estructurals o infraestructurals, sinó més aviat identitàries. Ens trobem per tant, davant la paradoxa de que en front d'una creixent homogeneïtzació de la societat, els

individus cerquen l'heterogeni. Però si ho interpretem amb una mica més de profunditat, sembla lògica l'aparició d'una forta necessitat per tal de reafirmar-nos com a individus, doncs en un món global hom és més conscient que mai de la seva petitesa i de la improbable repercussió a nivell social i global de les seves decisions i dels seus actes; és a dir, hom és més conscient que mai de la poca repercussió i importància de la seva voluntat. Davant el perill d'esvair-se en el no res, i de restar oblidat com una petita part d'una gran maquinària que marxa a un ritme vertiginós, el subjecte necessita més que mai seguir essent un individu únic, o almenys reivindicar el seu *jo* i la seva voluntat.

La paradoxa és que per ser únics, necessitem als altres. El descobriment de *l'altre* és, al mateix temps, el redescobriment del *jo* a un nivell superior de l'experiència humana. Seguint els plantejaments d'autors com Berger o Luckmann<sup>1015</sup>, la identitat és un fenomen que sorgeix de la dialèctica entre individu i societat. Des d'aquest punt de vista la identitat es constituïria a partir de la diferència. Per això, entre altres motius, la idea d'una identitat estàtica i constant no ens aportaria explicacions satisfactòries sobre la problemàtica que se'ns planteja. En canvi, la concepció d'un subjecte fragmentat i artificialment construït com una funció del llenguatge, enllaçaria més amb la visió d'identitats enteses com a processos dinàmics i complexos, freqüentment reinterpretats, generalment imaginats o auto-explicats, i subjectes a negociacions conjunturals. El concepte d'identitat, en definitiva, es mostra més comprensible si el pensem actuant amb el que Pujades ha anomenat *dinamisme*. Aquest *dinamisme* seria l'eix central de la identitat, el qual en definitiva faria la funció de pedra angular per poder comprendre el funcionament identitari. Tot plegat explicaria que els elements abastament comentats al llarg d'aquest treball com ara el procés narratiu, el discursiu, o la identitat "*en front de*", siguin susceptibles d'encaixar en un procés de construcció dinàmica. Per tot això recordarem l'exemple ja citat en aquest treball, sobre el supòsit perfectament possible de que algú pogués experimentar el comportament següent:

*Davant d'un nord-americà s'identificarà com a espanyol, davant d'un català s'identificarà com a andalús, davant d'un sevillà s'identificarà com a gadità, i davant*

---

<sup>1015</sup> Berger i Luckman, al seu llibre *La construcció social de la realitat: un tractat de sociologia del coneixement*, van desenvolupar l'anomenada "Teoria de la construcció de la realitat social". Segons aquesta teoria la realitat de la vida quotidiana seria una construcció intersubjectiva, un món compartit, la qual cosa pressuposa processos d'interacció i comunicació mitjançant els quals compartim amb els altres i experimentem als altres. És una realitat que s'expressa com un món donat, naturalitzat, per referir-se a un món que és "comú a molts homes".

*d'un gadità paio s'identificarà com a gitano. Tanmateix, també s'identificarà com a gitano davant d'un paio que no sigui gadità.*

I recargolant una mica més l'exemple: *També podria succeir que coincidint un andalús gitano de Cadis, un català gitano de Perpinyà i un paio de Cadis, els dos gitanos s'identifiquessin com a gitanos en front del paio, o bé que els dos gaditans s'identifiquessin com a gaditans davant del perpinyanès.*

Així doncs, tenim motius per pensar que el diàleg amb l'altre fonamenta la nostra personalitat i possibilita la construcció de la nostra identitat. Autors com Giddens consideren que sense aquest diàleg no seria possible ni tan sols el llenguatge. El dinamisme que abans comentàvem fa possible que l'individu sigui capaç de descobrir una identitat pròpia suficientment "discreta" com per adaptar-se a les expectatives dels altres en el seu medi social<sup>1016</sup>. D'alguna manera la construcció de la identitat és també la construcció del sentit d'un mateix, específic i únic pel qual un mateix *es reconeix*. I es que en realitat la construcció de la identitat és el gran projecte de cada persona, però cal no oblidar que fins i tot per a la construcció d'aquesta individualització necessitem als altres. Per tant, la individualització necessita de l'alteritat, i tot plegat forma part d'un procés que alguns autors com Popper han anomenat "autoconeixement".

A partir de les explicacions sobre els processos identitaris, hem pogut comprovar que el funcionament *discursiu o narratiu* és el que ens aporta respostes més satisfactòries sobre la construcció de la identitat. En aquest sentit ens hem fonamentat en algunes idees d'autors com Ricoeur o Giddens entre d'altres: Per a Ricoeur és la identitat de la història la que fa la identitat del personatge. Per a Giddens una persona amb un sentiment raonablement estable de la identitat personal té sensació de continuïtat biogràfica i és capaç de captar-la reflexament i, en més o menys grau, de comunicar-se amb els altres.

<sup>1016</sup> Recordarem que a partir d'aquest argument que Giddens descriu els principals dilemes del jo:

**Unificació front a fragmentació:** *el projecte reflex del jo s'apropia de nombrosos esdeveniments i formes contextuals d'experiència mediada que li permeten traçar un rumb.*

**Impotència front a apropiació:** *les opcions d'estil de vida que la modernitat posa a la nostra disposició ofereixen possibilitats d'apropiació, però generen també sentiments d'impotència.*

**Autoritat front a incertesa:** *en circumstàncies en què ja no existeixen autoritats últimes, el projecte reflex del jo ha d'obrir-se camí entre l'entrega i la incertesa.*

**L'experiència personalitzada front a l'experiència mercantilitzada:** *la crònica del jo ha de construir-se en circumstàncies en què l'apropiació personal està sotmesa a influències tipificades que afecten al consum.*

Tot plegat ens porta a pensar que la identitat està en bona mesura determinada per la pròpia representació que el subjecte fa del món i del que ell mateix creu que és la seva funció o la seva posició en el món. Segons hem pogut observar en apartats anteriors considerem que aquesta representació està en bona part possibilitada per la memòria, la qual conserva sobretot allò que el subjecte considera o bé impactant o bé rutinari, amb certa distorsió i imprecisió però amb aparença d'objectivitat. Però alhora aquesta representació, aquesta concepció del món, també ve donada per les diferents circumstàncies (infraestructura, estructura i superestructura, llenguatge...) del medi en què el subjecte neix i es desenvolupa. En aquest procés hi intervenen tant els elements innats (temperament) com els atributs adquirits que constitueixen i conformen la identitat personal. Per això el subjecte necessita la creació de formats narratius com a mecanisme per donar sentit a les seves accions i a la seva "realitat", tractant de cercar una "coherència"<sup>1017</sup> i una continuïtat en els seus actes, i buscant també justificacions que el portin a experimentar una sensació de més o menys unitat i continuïtat com a individu al llarg de la seva vida. La identitat necessita d'un procés narratiu en primera persona per poder donar sentit i continuïtat a la identitat que l'individu va construint i modificant.

Però el funcionament dinàmic de la identitat i la teoria de la construcció narrativa que hem exposat generen una pregunta evident: Si el subjecte canvia al llarg de la seva vida, si la diferència és generadora d'identitats i aquesta es comporta com un "sistema mirall", com és possible mantenir un mínim sentit de continuïtat i d'unitat al llarg de la seva vida? Aquí és on introduïm la idea del *centre de gravetat narrativa* de Dennet. Si bé existeixen diferents cares d'un mateix *jo*, més o menys diferents, més o menys fragmentades, contradictòries o diverses, el *centre de gravetat narrativa* (que és la biografia del cos vivent) explicaria la permanència i la possibilitat d'un sol *jo* enmig d'aquest dinamisme. Per a Dennet és precisament gràcies a aquests recursos que no poden existir diversos *jos*, doncs aquest centre de gravetat està possibilitat per la narració creada pel propi personatge. Per a Dennet el cos seria el centre de gravetat narrativa, la qual cosa sembla força raonable. Però encara falta explicar com és possible que tot aquest mecanisme tant complex funcioni. Nosaltres creiem que el responsable de que tot aquest procés es pugui portar a terme és la memòria. No podríem narrar-nos a nosaltres mateixos partint del no-res, i per això necessitem els records. La memòria és el tipus d'informació que en definitiva ens permetrà tenir una concepció de

---

<sup>1017</sup> Fins i tot quan aquesta coherència només ho sigui per al propi subjecte.



nosaltres mateixos cada vegada que necessitem tenir-la. Per això necessitem la memòria humana, i és per això que ens sembla evident pensar que sense memòria no hi ha identitat. Tot plegat explicaria que el subjecte pugui emfatitzar més una vessant identitària que no pas una altra, doncs malgrat l'aparent sensació de continuïtat (la qual és precisament creada pel propi recurs narratiu del subjecte) la identificació seria un procés sempre en construcció, mai acabat. Evidentment ens trobem en la perspectiva del que Hall anomena *enfocament discursiu*, però que a la pràctica és el que ens ha estat útil per tal de comprendre la qüestió central d'aquest treball. En resum, podríem dir que la construcció de la identitat és precisament un procés dinàmic i canviant on nosaltres mateixos som els protagonistes d'una història: la nostra història.

Una altra qüestió és que en realitat moltes de les coses que fem estan motivades en l'inconscient, d'aquí que ens semblin irracionals. Com podem incorporar aquests tipus de comportaments en la narració del nostre projecte de *jo* ? Sempre hi ha alguna manera de fer-ho. L'ésser humà és una autèntic mestre de la justificació, tant dels seus actes com de les seves motivacions i intencions. Giddens ens parla de la possibilitat de portar vides rutinàries falses, i també de la possibilitat de creació d'un "*fals jo*". Tots els éssers humans en totes les cultures mantenen una divisió entre la seva identitat del *jo* i les actuacions efectuades en circumstàncies socials concretes. Els individus poden sentir-se identificats amb un col·lectiu purament per interès. L'individu arribarà a una decisió argumentada per uns "motius", que poden encaixar amb els seus principis o no, que poden ser coherents o no ser-ho, que fins i tot poden ser reals o directament imaginaris, però que el subjecte sempre intentarà fer encaixar en el seu *projecte de jo* de la manera més coherent possible. Totes les decisions aniran configurant la identitat de l'individu, aniran conformant una trajectòria del personatge que després cal explicar i encaixar en la crònica personal, d'aquí la importància del projecte de creació narrativa del *jo*. La nostra concepció del *jo* és com la veiem, però només per a nosaltres és així, de la mateixa manera que l'aparent objectivitat dels nostres records no és tant real com creiem, perquè en definitiva els nostres records només són realment objectius per a nosaltres. Els altres tenen probablement un concepte diferent del nostre *jo*, i també uns records diferents de vivències que haguem compartit amb ells.

Cal reconèixer que el centre de gravetat narrativa i el recurs de la narrativitat no són precisament un exemple d'objectivitat; el cervell elucubra per sobreviure, de tal manera que modifiquem els records. De fet, els records inventats ens poden semblar completament reals.

Així doncs, tot plegat ens porta a reflexionar sobre el fet de que allò que considerem sovint com a veritat (fets objectius) en realitat són fruits d'un procés de comprensió fet a la mida dels homes (subjectivisme). Aquesta idea portada a la identitat personal vindria a dir-nos que hi ha molts universos diferents que en definitiva són diferents interpretacions portades a terme per diferents individus o col·lectius. Però aquesta problemàtica, enlloc de ser una dificultat, en realitat ens aporta una visió més àmplia de la qüestió. Aquesta perspectiva ens ajuda a comprendre a Giddens quan argumenta que els sentiments de la *identitat del jo* són alhora fermes i fràgils. Fràgils perquè la història del *jo* finalment construïda pel subjecte és una de les moltes possibles, i fermes perquè sovint es manté amb prou seguretat com per capejar tensions o canvis del medi social. En definitiva, estem parlant de decisions personals, les quals probablement responen més a una voluntat a l'estil de Schopenhauer que no pas a motius racionals i empírics. Existeix per tant una vessant irracional important en la qüestió identitària, perquè en definitiva hi ha moltes coses de la realitat que la raó no pot fabricar. Els actes inconscients, per exemple, hauran de ser incorporats en el *projecte de jo* amb tota la coherència possible. Però quan no ens és possible incorporar aquestes experiències a la nostra narració, al nostre projecte del *jo*, llavors ens trobem en un conflicte intern que pot desembocar en frustracions. És per això que quan una experiència o actes realitzats topen amb la nostra superestructura, llavors podem tenir problemes com ara la personalitat múltiple.

Però per tal de comprendre tot plegat també cal pensar en la manera com el subjecte interpreta les coses, en com el subjecte aporta significació a tot allò que l'envolta. Seguint els plantejaments de Ricoeur i d'altres autors esmentats al llarg del treball, la mateixa noció de la identitat del *jo* apareix dependent de la interpretació dels signes, dels símbols, del llenguatge... perquè la funció simbòlica és condició de possibilitat del *jo*. Precisament aquesta funció simbòlica juga un paper clau per la identitat, ja que el símbol es converteix en el mitjà per la reafirmació ideològica i identitària del subjecte. L'home dóna significació de la seva pròpia experiència mitjançant un sistema de símbols, els quals probablement ens configuren un concepte de cultura. Una de les aportacions de Geertz ha estat el fet de que considerar les dimensions simbòliques de l'acció social (art, religió, ideologia, ciència, llei, moral, sentit comú) no és apartar-se dels problemes existencials de la vida, sinó submergir-se enmig d'aquest problemes. Per a Geertz l'home necessita tant d'aquestes fonts simbòliques d'il·luminació per orientar-se en el món, perquè la classe de fonts no simbòliques que estan constitucionalment insertades en el seu cos projecten una llum molt difusa. Per això els

sistemes de símbols creats per l'home, els quals són fonamentalment compartits, convencionals i apresos, subministren als éssers humans un marc significatiu dins el qual es poden orientar en les seves relacions recíproques, en la seva relació amb el món que els envolta i en la seva relació amb ells mateixos. L'acció humana és presignificada per l'articulació simbòlica, i per això pot ser sobresignificada després. Els signes i els símbols són necessaris per la comprensió perquè aporten ideologia, és a dir, un missatge. Recordarem que per a Voloshinov una semblant imatge simbòlica i artística d'una cosa física determinada representa ja un producte ideològic. Quan els subjectes necessitem quelcom amb el que identificar-nos, els símbols són un bon recurs per poder projectar aquest sentiment d'identificació en quelcom material, visual, auditiu... Per això, en definitiva, el símbol és una representació d'allò amb què el subjecte s'identifica. Així doncs, la funció simbòlica és quelcom fonamental per tal de comprendre la relació entre la cultura expressiva i la identitat.

Seguint el nostre raonament, podem comprendre que la identitat fonamentada en expressions culturals pot ser una forma de cohesió (o fins i tot una eina per la cohesió) quan existeix, per exemple, una diversitat d'individus amb mancances d'autorepresentacions col·lectives. En alguns casos, quan les identitats primordials són difuses o estan desestructurades, les identitats assumides poden donar un important suport. L'ús de símbols, mites, música i d'altres elements amb caràcter identitari poden generar una forta consciència de grup. Aquests elements sovint actuen com a formes expressives que té l'individu de dir: "sóc dels vostres", o "sóc dels teus". Els rituals, per exemple, en serien un exemple. I cal tenir present que els rituals no són practicats únicament per societats primitives, sinó que la societat contemporània també posa en pràctica una variada i rica gamma de rituals. Fins a quin punt una festa *flamenca* o un concert multitudinari de pop / rock no poden ser considerats com un ritual contemporani? Partint del plantejament de Harris de que les manifestacions artístiques han de ser considerades com a expressions de rituals culturals, podem dir també que els rituals són formes mitjançant les quals les comunitats afronten pors, simbolitzen esperances, celebren alegries, i en definitiva marquen o es preparen pels fets importants de la vida, assolint així una sensació de control i poder. Aquesta sensació de control i poder s'assoleix quan es poden aportar significacions als actes. Per això el ritual és una forma d'acció simbòlica, on trobem cohesió, apropiació, i en definitiva l'experiència del subjecte de formar part de quelcom, de pertinença a un grup

Sembla doncs que l'individu, si no vol quedar-se al marge de la societat, té una necessitat social de posicionar-se amb un grup o col·lectiu, amb un segment social. Aquest grup/grups o col·lectiu/col·lectius, és el que precisament li permetrà en bona mesura cohesionar-se en la societat, formar-ne part. El grup (ètnic, cultural, gremial, esportiu, etc.) és l'agent que permet al subjecte formar part de la societat. Des del naixement, l'enculturació del subjecte es produeix en l'àmbit d'una identitat primordial (familiar, local, ètnica), sobre la qual es va construir una identitat individual. Però al llarg de la seva vida, el subjecte anirà assumint altres identitats (de gènere, generacional, de classe i professional) que també li permetran identificar-se amb altres grups. En la nostra societat, aquestes identitats assumides seran fonamentalment triades per l'individu, si bé les circumstàncies fan que aquesta tria estigui dins uns paràmetres. La tria d'aquest "estil de vida" esdevé en forma de petits actes i eleccions, els quals en definitiva també ens porten a ser qui som. Aquests posicionaments, per tant, respondrien tant a decisions de la voluntat com a motivacions estratègiques.

Totes aquestes consideracions només són comprensibles en una societat com la nostra (en una societat de castes la situació seria força diferent), on el marc cultural és un element que també ens aporta significació. La cultura és el lloc on les expressions musicals, artístiques, rituals o simbòliques tenen sentit. L'estructura social és la forma en què això es porta a terme, i l'indret on entenem qui són els participants i quina és la funció de cadascun. Estar sols en aquest món seria una càrrega insuportable, i necessitem vincles amb altres subjectes per poder compartir les nostres vivències, per poder contrastar i construir la nostra percepció de la realitat. Prenem decisions, triem opcions que ens porten a ser allò que som, o a allò que creiem que som (probablement els altres ens veuen d'una altra manera a com ens veiem nosaltres mateixos). Identificar-nos amb un equip de futbol, o amb un tipus de música, per exemple, ens fa sentir vincles amb altres subjectes com nosaltres. Les motivacions poden ser diverses i diferents en cada individu, conscients o inconscients, racionals o aparentment irracionals. Necessitem un recolzament, necessitem formar part de quelcom per iniciativa pròpia, i aquesta necessitat queda clarament explicada per Giddens quan afirma que el *jo* de la societat moderna és fràgil, trencadís, fracturat i fragmentat. Un gènere musical capaç d'incorporar una ideologia pot ajudar als individus a sentir que formen part de quelcom, d'un col·lectiu, i en definitiva d'un estil de vida. Perquè alhora, aquesta ideologia que el subjecte incorpora ens aporta també una cosmovisió. En els moments difícils de la vida d'una persona (adolescència, crisis personals), quan és necessari cercar un recolzament i un posicionament, una nova actitud davant la vida, la música és capaç d'exercir una funció pràctica en la creació

d'identitats. Un estil o gènere musical com el *flamenc* és capaç exercir la funció de vincle que uneix a un grup (o a més d'un grup, ja que és capaç d'absorbir diferents variants).

Però les proves del per què un subjecte s'identifica amb un col·lectiu que té en comú la passió per un estil musical les trobem fonamentalment de les interpretacions dels seus actes. Aquestes interpretacions les hem dirigit en aquest treball a l'estudi dels símbols i dels signes, que són els que en definitiva ens poden explicar la ideologia que hi ha al darrera. La manera de vestir, de comportar-nos, la manera de parlar, el llenguatge, els gestos, la manera de fer broma, el tarannà... En el cas del *flamenc* (i també d'altres estils musicals) aquests signes giren entorn d'un estil musical més o menys definit. Així hem pogut detectar els signes visibles que aporten informació sobre la pertinença del subjecte a determinats grups que tenen com a vincle comú un estil musical... Són les pistes, els senyals, i en definitiva les indicacions que serveixen al subjecte per orientar-se en un món difús, però alhora també per mostrar-se als altres. A partir d'un gènere musical, un subjecte pot decidir orientar-se en el món i mostrar-se al món fonamentant-se en els signes relacionats amb aquell gènere, i principalment amb la ideologia i l'actitud que l'apropiació d'aquell gènere musical comporta. Evidentment, ja hem observat que aquesta no serà l'única referència identitària del subjecte per orientar-se en el món, però és una de les possibles.

Com ja hem comentat, la importància dels signes també rau en que aquests serveixen per projectar una imatge de nosaltres cap els altres. Això és així perquè els símbols específics o únics que es donen en els comportaments dels individus són referents d'identitat cultural. Per tots aquests motius considerem que la construcció de la identitat és d'alguna manera la construcció del sentit d'un mateix, i que la importància de la cultura rau en que aquesta és precisament l'element que ens aporta la significació, alhora que també és l'indret on les expressions musicals, artístiques, rituals i simbòliques tenen sentit. És per això que, per exemple, la majoria dels occidentals no entenem la música xinesa. Però més enllà de la importància de les qüestions estructurals/culturals, cal tenir present l'important paper que juga el simbolisme en la construcció de les identitats, i com la cultura expressiva pot ser incorporada a aquest simbolisme.

Tot aquest procés que hem explicat, en el qual un gènere musical té la capacitat d'esdevenir el símbol d'una manera de viure, d'una actitud, i d'unes característiques identitàries, pot tenir també diverses formes, perquè en definitiva la funció identitària de la

música no rau en la música per si mateixa, sinó en la ideologia i el missatge que acompanya als estils o gèneres musicals. Quan al llarg del treball hem comentat la funció de la música al llarg de la Història, ens ha cridat especialment l'atenció el cas dels himnes. Aquí es veu perfectament el paper simbòlic de la música, el seu paper de representació d'ideologies. Els exemples són força significatius: *La marsellesa* esdevé el símbol de la República Francesa, i per tant símbol d'un dels moments en què es produeixen uns canvis socials importantíssims. Els estats africans adopten himnes en el moment en què cal crear o construir un nou estat, com a resposta contra un passat colonial, i alhora com a emulació de bona part de l'estructura social del mateix passat colonial. Els himnes també es canvien quan canvia el sistema; és habitual (tot i que no sempre succeeix) canviar l'himne quan es passa d'una monarquia a una democràcia, o a l'inrevés. De la mateixa manera com succeeix amb l'individu, és especialment en els moments de crisi i de creació quan es recorre al paper simbòlic de la música, perquè és en aquest moment quan hi ha l'aparició d'una nova identitat, o la recuperació d'una identitat del passat. En qualsevol dels casos, assistim a la creació d'una nova identitat, perquè la situació i el context són diferents. A nivell nacional o ètnic, és habitual en molts casos que es generin veritables programes de recuperació o de creació quan la identitat està en crisi, i amb aquesta finalitat es poden fer ús de totes les eines a l'abast. Alguna de les més utilitzades i eficaces és la de convertir trets de la cultura expressiva, del llenguatge i d'altres trets diferencials, en símbols identitaris. Es tracta d'un procés que accentua les diferències, i ja hem vist que precisament la diferència és una de les figures que en bona part motiva i explica el funcionament de la identitat. I es que en definitiva aquestes diferències adquireixen la funció de signes. Diferències en l'estil musical, diferències en el llenguatge / idioma o en l'accent, diferències en la manera de vestir, en la manera de pentinar-se o de portar la barba. Signes, en definitiva, que es poden anar convertint en símbols identitaris (religiosos, ètnics, culturals, etc.).

Aquests arguments explicarien l'ús que diferents estats i nacions han fet de la cultura popular i del folklore. També explicarien que especialment en moments de crisi identitària (per exemple, davant l'amenaça de pèrdua o esvaïment d'una identitat) es tingui un especial interès per rescatar el folklore de l'oblit. Aquest procés de recuperació iniciat al XVIII pel Romanticisme segueix en actiu en els nostres dies. El fet de que bona part del folklore i la cultura popular en general siguin quelcom prescindible, i que per tant no podem classificar en els apartats d'estructura o infraestructura de Harris, és un clar exemple de que la motivació per la recuperació d'aquestes manifestacions de la cultura expressiva respon a qüestions

identitàries. Ja hem comentat com bona part dels cants folklòrics (hem posat diversos exemples dels cants flamencs com el *garrotín*, etc.) han perdut els seus usos originals i des de fa molts anys es practiquen en un sentit veritablement folklòric, sovint entesos com un patrimoni de la memòria col·lectiva que cal preservar. En aquest sentit, els cants folklòrics i les expressions musicals, artístiques, rituals i simbòliques, poden ser portadores de continguts.

La força simbòlica de l'himne o del folklore rau en què es tracta de formes musicals. La música té una força especial que pot fer canviar ràpidament el comportament de les persones, ja que difícilment els humans restem impassibles davant la música. Ens fa reaccionar. O ens agrada o no ens agrada, o la volem seguir escoltant o no. Però la reacció davant la música és gairebé inevitable. Probablement les imatges o les paraules difícilment aconseguen una reacció tant immediata, tant participativa de la gent. I el comportament és una de les coses més visuals i evidents. Quan algú canta un himne està participant en allò que l'himne significa simbòlicament, i en definitiva està dient que forma part d'un grup, d'un col·lectiu (des d'una tribu urbana a un partit polític o a una nació). Val a dir que els himnes no són exclusius dels estats. Pensem per exemple en el camp del F. C. Barcelona i en la reacció de la gent quan sona l'himne de l'entitat. Pensem per exemple en la cançó de Camarón "*Soy Gitano*", la qual ja no és una cançó qualsevol, sinó un himne de l'ètnia gitana amb un missatge identitari explícit. En aquests casos detectem clarament una apropiació. Això no és així quan algú canta una cançó només pel fet de que li agrada, de que experimenta plaer quan l'escolta o la canta. D'aquí la gran diferència entre una cançó qualsevol i un himne. Amb aquestes consideracions hem pogut explicar com una cançó esdevé un símbol quan es converteix en himne, i com és possible que la música exerceixi la funció de símbol d'una identitat.

Però també quan un gènere musical comporta alhora una ideologia, una actitud, aquest gènere té clares referències identitàries. Probablement una de les cançons del gènere destacarà com a possible himne, però el fet de que un subjecte consideri a aquell gènere musical com el "seu" en sentit d'apropriació ja tindrà connotacions identitàries per tot el gènere. És per tant en la capacitat simbòlica de la música on poden trobar les articulacions identitàries. Si una cançó pot esdevenir símbol identitari, un gènere musical com el *flamenc* també pot esdevenir símbol identitari. Per això el *flamenc* és considerat avui per a molts com un dels símbols d'Andalusia, i també per a molts com un dels símbols de l'ètnia gitana, i

probablement per a d'altres com un dels símbols d'altres coses. Però val a dir que aquesta apropiació a què fem referència no és arbitrària, i que sovint de fons existeix la construcció d'un discurs identitari. Segons hem pogut observar al llarg del treball, els *flamencòlegs* han anat configurant una història del discurs del *flamenc*. Es tracta d'una història que ha anat configurant la memòria col·lectiva i històrica dels *flamencs*, la qual ha estat perfectament assumida per artistes i afeccionats. Aquest relat s'inicia amb Demófilo i els primers folkloristes, i ha anat continuant fins a l'actualitat amb Félix Grande o Ríos Ruiz. És òbvia l'existència de moltes diferències d'opinió existents entre els diversos *flamencòlegs* al llarg d'aquests anys, però en general podem observar unes tendències comunes d'herència romàntica força interessants: La importància donada a cultures allunyades en l'espai i el temps, la importància donada a elements autòctons sovint força difusos, l'existència d'una consciència estigmatitzada de grup subaltern possiblement relacionada amb l'ètnia gitana, la tensió existent entre el tradicionalisme / purisme i el nou *flamenc* / *metaflamenc*. És possible, per tant, observar en la memòria col·lectiva del *flamenc* l'existència d'algunes actituds que podríem comprendre mitjançant figures com la diferència o l'articulació.

Si la cultura expressiva és en definitiva una manera d'expressar la singularitat i la identitat dels individus i de les col·lectivitats, comprendre el missatge ideològic d'una pintura, d'una cançó o d'una dansa és posar-nos en la pell del seu autor, en la seva representació del món, en la seva cosmovisió. La música fa comprendre als altres la representació que l'autor o autors fan del món d'una manera molt directa i emotiva. Schopenhauer va resumir aquesta idea quan digué que “*l'artista ens fa veure el món amb els seus ulls*”<sup>1018</sup>. Més recentment Joan-Elies Adell<sup>1019</sup> es refereix a aquesta idea amb el mot “dialogia”, entenent que es tracta d'una mena d'activitat que ens submergeix en altres visions (és a dir, en la visió de l'Altre). Tant és així, que sovint els comunicadors, els artistes, o els ídols, es converteixen també en símbols. Adell ho anomena “*un cuerpo que funciona como marca, como firma, como rúbrica*”<sup>1020</sup>.

A partir d'aquesta visió personal, el receptor és qui atribueix sentit i significació a l'obra d'art. És a dir, “fem nostra” la visió de l'altre quan la comprem. Per això és

---

<sup>1018</sup> Arthur Schopenhauer. *El mundo como voluntad y representación*. Pàg. 205. Pàg. 268.

<sup>1019</sup> Adell, Joan-Elies. *La música en la era digital. La cultura de masas como simulacro*. Pàg. 117, 118.

<sup>1020</sup> Adell, Joan Elies. *La música en la era digital. La cultura de masas como simulacro*. Pàg. 141.



especialment en l'àmbit de la identitat col·lectiva on la *cultura expressiva* té sentit, perquè en definitiva l'art sempre té un destinatari (fins i tot quan es tracta d'un destinatari imaginat).

És interessant observar que la capacitat identitària i simbòlica de la música pot esdevenir en dues vessants oposades: tant pot servir per la diferència com per la cohesió. Pel que fa a la diferència, un exemple força significatiu l'hem trobat en les minories ètniques. Tant si es tracta d'una minoria per motius migratoris com si no, acostumen a refusar l'assimilació com a procés d'adaptació, i tracten de mantenir la seva identitat dins un marc plural. En aquests casos són habituals els arguments fonamentats en trets diferencials d'aquella música respecte d'altres músiques, ja que el més important no és ja l'estructura musical en si mateixa, sinó el fet d'accentuar que és diferent d'altres estructures musicals. Com més singular i diferent, millor. També és molt interessant el fet que l'element de la diferència i la funció de contrast que aquesta aporta en la construcció de les identitats prengui encara més força en una societat global. Aquest *repte front a la globalització* ens fa adonar de que el paper de la cultura popular en els processos identitaris és important perquè pot simbolitzar elements diferenciadors.

Pel que fa a la capacitat de la música com a eina de cohesió, aquesta pot aparèixer en diferents situacions. Des de la vessant més didàctica (segons hem pogut observar en els exemples l'orfeó esmentats per Cheyronnaud) fins a altres exemples més lúdics. En l'article d'en Jaume Ayats *El gest digne per cantar tots junts a una sola veu* l'autor ens relata el moment en què es canta l'himne del F. C. Barcelona com una clar exemple de cohesió simbolitzat en la música. El reclam d'aquesta cohesió és un objectiu comú aparentment emmarcat en l'àmbit d'allò esportiu (ser campions, guanyar a l'etern rival, etc), però més enllà de la vessant esportiva, per a molts seguidors del F. C. Barcelona hi ha altres ideologies diverses que van més enllà d'allò estrictament esportiu. Per tant, són aquestes ideologies les que cohesionen als seguidors d'aquest equip esportiu, i no la música en sí mateixa. Però val a dir que és amb l'ajuda de la música que es fa visible la cohesió i la consciència de formar part de quelcom amb uns objectius comuns. Podríem trobar molts altres exemples no esportius que servien per explicar més o menys el mateix.

Però en aquest treball hem triat l'àmbit del folklore i de la cultura popular, i per tant és en aquest camp d'estudi on hem de centrar les nostres conclusions. De manera semblant a com succeeix amb les minories ètniques, quan parlem de folklore aquest sovint representa la

singularitat del col·lectiu front la universalitat creixent, la solidaritat del grup front la cultura dels subjectes. El folklore pot estar assimilat ètnicament, però també pot ser una forma d'expressió més oberta a diferents ètnies o a grups subalterns independentment de la seva ètnia. El folklore, amb les connotacions romàntiques que aquest comporta, és un mostrar als "altres" el "nosaltres". Al voltant del folklore trobem diverses formes de cultura expressiva, les quals adquireixen el seu sentit en l'àmbit de la col·lectivitat, de la cultura. Un folklore individual seria absurd. El motiu és que el folklore té una significació, un simbolisme, un missatge en clau de grup. El folklore també expressa a la seva manera una forma d'entendre la vida, i en el cas del *flamenc* això es converteix en una actitud davant la vida, davant la quotidianitat. Els signes *flamencs* són un fet: La manera de parlar, la manera de vestir, l'actitud... I també és possible la importància donada a certs valors. Ja hem observat com en els quadres de Julio Romero de Torres podem detectar una descripció d'aquests valors que podríem relacionar amb els textos *flamencs* i en general amb els missatges de les cançons *flamenques*: La mort, la passió, la pena, la desesperació, la rauxa... Es tracta en bona part de valors romàntics, però que en definitiva ens parlen d'una manera d'entendre la vida. El *flamenc* es serveix d'aquests signes, els quals són en bona part vertebradors per als subjectes que s'identifiquen com a *flamencs*. Tot aquest material simbòlic proporciona a aquests subjectes una informació que es materialitza en un posicionament i una actitud davant el món, en un estil de vida. Per tot plegat considerem que hi ha una clara motivació identitària darrera els actes musicals folklòrics.

La ideologia d'un gènere musical pot ser precisament una sèrie de valors fonamentats en aquell gènere musical. Aquests valors sovint responen a una actitud davant la vida, a una manera de parlar, de vestir, d'actuar, de pensar, i de donar prioritats a uns valors front a uns altres. Això pot tenir connotacions ètniques (*flamenc* / gitanisme) o no tenir-les (*heavy metal*). Pot tenir connotacions nacionals (sardana, *flamenc*) o no tenir-les. D'altres gèneres com el *reggae* o el blues tindrien uns orígens amb connotacions bàsicament ètniques o nacionals, però la progressiva transterritorialització els hauria anat tornant més internacionals i diluïts. Aquest és també el camí seguit pel *flamenc* en els darrers anys. Així doncs, el *flamenc* pot anar de la mà amb algunes identitats primordials, però que tampoc serien les mateixes per a tots els *flamencs*. Per exemple, hi ha *flamencs* d'ètnia gitana, però també molts altres d'ètnies diferents. Però el més important d'alguns d'aquests gèneres musicals, com el cas del *flamenc*, és la seva força a nivell identitàri, ja que sovint són capaços de generar identitats i de canviar el comportament dels subjectes. No acostuma a succeir amb qualsevol tipus de música, ni

podem dir que sigui el cas de la majoria dels individus, però alguns exemples com el *flamenc*, el rock, o el jazz, són força significatius. Quan diem que algú és un *jazzman* no diem que és un músic de jazz (pot ser músic o no). La paraula *jazzman* significa viure com un *jazzman*; és una actitud davant la vida, una “forma de vida”. El mateix succeeix quan diem que algú és un *flamenc*. I efectivament allò que porta als individus a convertir-se en *jazzman*, en *flamencs* o en *heavies*, no acostuma a ser una decisió argumentada per motivacions racionals, sinó més aviat tot el contrari. Té molt de “visceralitat” i d’aparent irracionalitat, i és possible que una vegada el subjecte ha pres la decisió d’identificar-se amb un gènere musical i de donar sentit a moltes de les coses que fa en relació als valors i a l’actitud davant la vida de la ideologia d’aquell gènere musical, llavors comença a pensar racionalment, narrativament, les justificacions i motivacions que l’han portat a prendre aquesta decisió. L’actitud davant la vida d’una persona que s’identifica com a *punk* no pot ser la mateixa que la d’una persona per a qui el *punk* no significa res més que un estil musical del qual no coneix gran cosa. La persona que s’identifica com a *punk* tindrà una actitud molt diferent vers quines coses són importants en la vida i quines no ho són.

Què hi ha de racional i d’irracional en aquestes actituds ? Que una música ens agradi, experimentar plaer en escoltar-la, fer viatges per anar a concerts i pagar elevats preus per unes entrades... Fins i tot algunes de les reaccions i respostes dels subjectes davant la música semblen irracionals, com per exemple el mateix fet de ballar. Probablement la reacció humana davant la música ens porta en bona part a explicacions relacionades amb l’inconscient, les quals ens donen la impressió de ser precisament irracionals. És probable que la concepció il·lustrada de la música com pertanyent al món de l’irracional estigui fonamentada en una vinculació de les passions a l’àmbit de l’irracional, quelcom que d’altra banda és característic de la cultura occidental. Però que les reaccions dels individus davant la música responguin a una canalització de les passions cap el món de l’art, és quelcom útil en aquesta societat perquè és una experiència que resulta catàrtica i alliberadora. Es tracta de quelcom que és útil en la nostra societat, però no en altres societats com la dels *venda*, descrita per Blacking. Un *venda* no pagarà una gran quantitat de diners per sentir cantar a un altre *venda*, per més bé que aquest ho faci. La diferència rau en què la identitat de l’expressió musical és un fenomen clarament originat en la societat occidental, malgrat que després hagi estat adoptat per altres societats orientals, cada vegada més occidentalitzades. Si Perrault trobava en l’òpera del XVII un clar exemple d’irracionalitat, amb el seu contingut fantàstic, irreal i sobrenatural, això és degut a que la música ja llavors era una eina per escapar de la

realitat, de la quotidianitat. Aquesta mateixa concepció de la música arriba a fer que Berlioz o Paganini arribessin a l'extrem d'aplicar l'actitud romàntica tant a les seves obres com a la seva vida personal.

## **2. Conclusió 1. L'apropiació musical és una qüestió contemporània**

Aquesta manera d'entendre la música com un estil de vida, com una actitud davant la vida, és relativament recent. Si la problemàtica de la identitat arriba amb la modernitat, la fonamentació d'identitats en la pertinença a un gènere musical és una qüestió contemporània<sup>1021</sup>. Un exemple clar d'això el trobem en el que Farré Coma ha definit com l'impuls dels *mass media*, esdevingut en el context de la postguerra (a partir de 1945). Aquest impuls suposà que varies societats experimentessin un desplaçament del treball cap el lleure. En aquest ambient de construcció social el sentit de la música es troba implicat de manera significativa en les qüestions identitàries, concretament en la construcció d'una imatge amb un conjunt d'actitud o comportaments i en la posada en marxa d'una estratègia d'identitat per sentir-se com una part diferenciada de les masses uniformadores i de la societat conservadora. Aquest procés constructiu sovint arribà relacionat amb el marc generacional, fonamentalment juvenil, el qual també ha estat investigat per Eriksson. No entrarem en la qüestió de si és abans o després de la II Guerra Mundial quan realment es comencen a generar identitats a partir de certs gèneres i modes musicals. En la dècada de 1930 ja havia succeït quelcom similar amb la música *swing*, tot i que efectivament en aquells moments no existia el poderós impuls dels *mass media*, els quals a partir de la postguerra es van configurar com a determinants. També és probable que aquesta nova actitud davant la música que aquí ubiquem aproximadament en l'època contemporània estigui fortament influïda pels ideals del Romanticisme, on la música deixa de ser un mer entreteniment per passar a ser més simbòlica i portadora de significat. Aquest ideal hauria estat reformulat en diferents moments de l'època Contemporània, amb la particularitat de que en la societat contemporània el lleure adquireix més importància per als subjectes.

Els gèneres musicals contemporanis que generen tantes passions són en bona part hereus del Romanticisme, dels seus valors i de la seva actitud. Les llegendes sobre guitarristes de rock com Jimmy Page ens recorden inevitablement a la singular personalitat de Niccoló Paganini. El folklore i la cultura popular són hereus del Romanticisme, perquè en definitiva es fonamenten en un material reelaborat a partir dels ideals romàntics. Segons hem pogut explicar en aquest treball, el *flamenc* és en bona part també hereu d'aquesta irracionalitat estètica del Romanticisme. Els exemples de descontextualització dels cants són

---

<sup>1021</sup> Cal tenir present que parlem de fonamentar identitats en la pertinença a un gènere musical, i no de la funció identitària que ja anteriorment havia jugat la música en altres àmbits, com per exemple en el cas dels himnes nacionals. Recordarem que és a partir del segle XV quan podem començar a parlar d'estils de música nacionals (França, Països Baixos, Itàlia...).

evidents. Si bona part dels antecessors dels pals *flamencs* s'originen en cants de feina, en celebracions religioses i amb motiu de ritus socials, a partir del Romanticisme el *flamenc* descontextualitza aquests cants per donar-los una nova significació, on les passions i la irracionalitat són en bona part el seu principal atractiu. Perquè en definitiva la fugida cap a la fantasia i l'imaginari és atractiva, i probablement útil en una societat on la problemàtica sobre la identitat ja era un fet evident.

Si per al Romanticisme la música instrumental és un mitjà perfecte per expressar les emocions, en el *flamenc* aquestes emocions poden ser expressades també d'una manera molt natural amb el cant. Diferents recursos tècnics del *flamenc* com els “ayeos” o els “quejíos” tracten la veu talment com si fos un instrument, fins el punt de que el text és incompreensible o directament inexistent. Les passions que tant agradaven als romàntics són habituals en el *flamenc*, les quals no s'expressen tant en l'estructura musical (els pals tradicionals subjectes a compàs estan perfectament mesurats) com en els texts, els temes i el missatge. El *flamenc* sembla aplicar la *catarsi homeopàtica* aristotèlica quan ens parla dels zels, dels odis, de la ira, de baralles i morts motivades per passions amoroses o per rivalitats entre famílies. El fet de tractar obertament aquests temes amb personatges del passat o imaginaris aporta una sensació d'alliberament catàrtic a aquells qui l'escolten, l'entenen i el representen. Si amb la *catarsi homeopàtica* l'esperit es purifica dels vicis quan escolta una música que, en imitar els sentiments que ens oprimeixen, es troba en les mateixes condicions del qui s'ha curat o purificat, el *flamenc* exerceix una funció similar quan en la narració de les seves històries cerca la identificació amb certs personatges i certs actes (el bandoler, els zels, la violència, la venjança, el menyspreu) que sovint ubicaríem més en l'àmbit del vici que no pas en el de la virtut. Aquesta identificació, o com a mínim “punt de vista” proper al personatge, aporta plaer estètic i alhora dona sentit a actes personals. La comprensió de l'hemisferi *flamenc* passa per ser interpretat com una forma d'expressió simbòlica que aporta significació a uns valors culturals compartits per individus que s'hi veuen identificats. Per això es consideren *flamencs*.

### **3. Conclusió 2. L'element musical com a símbol definitori d'identitat**

Seguint tots els elements que hem pogut observar al llarg del treball podem afirmar que l'element musical pot esdevenir un element definitori d'identitat. Això succeeix en el *flamenc*, però fonamentalment en l'àmbit contemporani. I és que el *flamenc*, malgrat la seva aparent irracionalitat, té una utilitat pràctica. La música combinada amb el seu missatge té la capacitat de portar-nos a un món imaginari, però simbòlic i representatiu. Per tant la música és susceptible de ser apropiada pels subjectes, i aquesta apropiació esdevé en el sentit més simbòlic, representatiu i identitari. Això és possible perquè la música, i en concret alguns gèneres musicals com el *flamenc*, tenen significació. La música, en tant que portadora d'ideologia i de valors pot contribuir a satisfer la construcció de la identitat dels subjectes, perquè en definitiva la identitat és un procés narratiu que ofereix amb intensitat una percepció del *jo*, del *nosaltres* i com dels *altres*. El fet ja apuntat per Adell de que la música estableix relacions entre imatges, sons, memòria, sensacions i records, és una mostra de que la música té percepció i significació. Una significació que seguint els plantejaments de Bajtin / Voloshinov ens porta a considerar que la *música* (Voloshinov diria *llenguatge*) no és neutral. Aquesta no neutralitat també succeeix amb altres formes artístiques, però la música té la possibilitat de funcionar amb una temporalitat diferent (virtual<sup>1022</sup>) de la nostra experiència del món real, la qual resulta impactant i pràctica per als éssers humans.

L'experiència de la música està relacionada amb la memòria i amb les nostres experiències. Quelcom que ens succeï, per exemple, fa deu anys en l'època en què escoltàvem un tipus de música, queda associat per sempre en la nostra memòria amb aquella música i ho recordem quan la tornem a escoltar. La possible apropiació d'aquesta música per part dels subjectes, el fet de sentir-la com a pròpia i com a referent d'experiències viscudes, ens porta a pensar en les conseqüències identitàries de les experiències musicals. La música té una capacitat especial per establir relacions i vincles associatius entre sentiments. Aquesta capacitat possibilita l'existència de les quatre interessants funcions que Simon Frith<sup>1023</sup> atribueix a la música en l'actualitat. I és que com també ha observat Joan-Elies Adell, la capacitat de la música com a discurs és possible pels elements extra-musicals (experiències, records, imatges, etc.). Diversos elements ideològics i discursius poden estar relacionats o

---

<sup>1022</sup> Recordarem que aquesta capacitat de la música és argumentada per autors com Robin Maconie (*La música como concepto*) o Josep M<sup>a</sup> Fericgla (*La relación entre la música y el trance extático*).

<sup>1023</sup> Comentades en apartats anteriors, recordarem que són les següents: 1. Respon a qüestions referents a la identitat; 2. Proveeix fórmules de gestió personal en la relació entre vida pública i privada; 3. Dóna forma a la memòria personal, organitza el nostre sentit del temps i intensifica la nostra experiència del present; 4. La música popular contemporània és una cosa que pertany als fans.

associats amb la música. Per tot això creiem que la música, en tant que portadora d'ideologia, pot ser en alguns casos i per a alguns subjectes, un element generador d'identitats. Això no succeeix així per a tothom, però sí per a aquells qui atribueixen a la música una significació i un simbolisme amb caràcter de fonament per la construcció narrativa del seu *jo*, el qual descansa alhora sobre la construcció narrativa d'un *nosaltres*. Això succeeix quan el subjecte decideix fonamentar el seu estil de vida en base als valors i als missatges que li arriben des d'un gènere musical com per exemple la música jazz o la música *flamenca*. Llavors és quan el subjecte diu “jo sóc un *jazzman*”, o “jo sóc *flamenc*”, enlloc de “jo escolto jazz” o “jo escolto *flamenc*”. És a dir, no és la música en sí mateixa la que fonamentaria la identitat, sinó l'apropiació per part del subjecte del missatge i de la ideologia de la qual la música n'és portadora, i l'aplicació d'aquesta ideologia en la seva vida quotidiana.

Un exemple d'això que expliquem l'hem trobat en els rituals musicals contemporanis. En definitiva, els rituals resulten més emotius amb la música feta símbol que sense ella. Però segons alguns investigadors com Ramon Pelinski l'expressió musical no quedaria esgotada en la funció simbòlica, sinó que seria la vivència de l'activitat musical allò que construeix la realitat social de l'individu, de manera que una expressió sonora contribuiria a la identificació explícita d'un grup. Podem atorgar més o menys importància a la música dependent del context social, i a primera vista sembla que sigui a les societats primitives on aquests rituals i aquesta funció musical pugui tenir més importància. Però el *flamenc* com a espectacle és quelcom que avui interessa a una diversitat de subjectes: des del públic curiós que sent atracció per la vessant més estètica i singular del *flamenc* (el que comercialment entenem per música ètnica), fins a subjectes per als qui el *flamenc* és en bona mesura un ritual d'afirmació i d'exaltació identitària, bé sigui associat a motivacions ètniques, nacionals, socials, etc. En les festes *flamenques*, de la mateixa manera com també succeeix amb el jazz o el blues, bona part dels assistents estan predisposats a experimentar una l'experiència “autèntica” de la nit amb “*duende*”. Hi ha per tant una vessant identitària en aquesta experiència, on l'artista sembla experimentar una transfiguració acompanyada de diversos elements: l'ús de la broma (guasa) com a mitjà per trencar la visió quotidiana de la realitat, l'ús de desinhibidors (tradicionalment alcohol, recentment també drogues), l'ús de ritmes musicals intensos i marcats, repetitius i monòtons que es van accelerant (compàs d'alguns pals *flamencs* com els *tangos* o les *bulerías* acompanyats pel picar de mans)... En els exemples citats de possibles rituals *flamencs* (com el document televisiu de Caracol) trobem l'exaltació d'alguns dels símbols *flamencs* amb un clar contingut ideològic: estigma



social i ètnic (gitanisme<sup>1024</sup>), actituds irracionals / passions... Amb la ritualització de la festa *flamenca*, el participant creu formar part d'una comunitat vinculada al *flamenc* perquè reconeix i interpreta una simbologia que pot ser explicada i la interioritza amb un acte d'apropiació. Aquesta és la diferència entre el participant que s'identifica com a *flamenc* i el que no: el participant que experimenti una apropiació de l'actitud i del missatge s'identificarà com a *flamenc*, i aquell que no experimenti l'apropiació serà únicament un espectador. Per l'apropiació caldrà quelcom més que una precomprensió de la realitat simbòlica, i serà necessària una identificació catàrtica amb els personatges i el seu missatge. Aquesta simbologia (la roba, els gestos, les formes...) pot ser interpretada semiòticament. Cada participant (el cantant, el guitarrista, els ballarins i ballarines, els cabals i el públic) exerceix una funció.. L'expressió musical *flamenca* tracta de sintetitzar una herència en la que el propi *flamenc* s'hi troba identificat: reminiscències àrabs, hebrees, afroamericanes, gitanes, autòctones peninsulars localistes (Xerès), tartèssies... El nostre treball no tracta d'aclarir si aquestes herències són certes o no, sinó el fet de que aquells qui s'hi senten identificats es senten alhora portadors i hereus de tot un llegat ancestral i exòtic. Tot això ho hem comentat analitzant les argumentacions de molts *flamencòlegs*, els quals han contribuït en bona part a construir un discurs identitari i una història del discurs del *flamenc*. Per a nosaltres, a nivell identitari, no és important saber fins a quin punt aquestes reminiscències són reals o imaginades, fins a quin punt hi ha invenció de la tradició o no, sinó que allò realment important és analitzar el fet de que el *flamenc* i els *flamencs* es sentin hereus d'aquestes cultures, i investigar com s'ha anat construint tot aquest procés.

Des d'una perspectiva que percebi la música com a interpel·lació d'identitats socials, la música ofereix formes de gaudir identitats desitjades o existents. De fet, la identificació amb l'element musical pot venir donada per motivacions que el subjecte considera com a reals i evidents, però sovint aquesta evidència o realitat no és compartida per tothom. Així, un gitano pot sentir-se identificat amb el *flamenc* perquè considera que aquesta és la música pròpia dels gitans, tot i que com hem observat en aquest treball això no és exactament així. També un noi de barri més o menys "marginal" pot sentir-se identificat amb el flamenc perquè la majoria de nois del barri escolten *flamenc*, i és una manera de mostrar als altres la seva identitat de barri, i no únicament de *flamenc*. Però el més significatiu és que en els dos

---

<sup>1024</sup> Segons hem pogut observar en aquest treball el gitanisme no s'emmarca exclusivament en l'àmbit de l'ètnia gitana, sinó que fou una moda inspirada en els costums, l'estètica i l'estil de vida dels gitans, però de la que també en formaven part subjectes d'altres ètnies.

casos aquests subjectes escoltarien música *flamenca* per qüestions identitàries, no únicament per plaer estètic, i que serien qüestions identitàries diferents.

#### **4.- Conclusió 3. Qüestions obertes sobre la continuïtat de l'element musical com a definitori d'identitat després de la societat contemporània**

Fa pocs anys molts adolescents s'identificaven amb un gènere musical d'una manera estable, i alguns d'ells ho sentien així per tota la vida. Cada generació quedava pràcticament marcada per algun estil musical. Les diverses etapes del *flamenc* que hem exposat en aquest treball quan hem seguit la seva evolució, en serien un exemple. Tanmateix trobem altres exemples més significatius, com les persones que a les dècades dels seixanta i setanta (en la seva joventut) s'identificaven amb la música Rock i que actualment segueixen circulant els caps de setmana amb un ciclomotor Harley Davidson i escoltant la mateixa música Rock. En aquesta actitud hi ha una motivació generacional i identitària, i no deixa de ser un posicionament davant la vida, una actitud que marca amb més o menys força la seva personalitat. Però avui aquesta identificació generacional amb un gènere musical no es viu de la mateixa manera, i de fet són molts els adolescents que escolten diversos gèneres musicals sense identificar-se amb cap gènere en concret. Això pot respondre a diferents qüestions: una gran quantitat d'informació difícil d'assimilar, una gran facilitat per accedir a aquesta informació, la nova configuració d'un món global, un canvi en els hàbits o en l'escala de valors... El cas és que entrant el segle XXI la música sembla tenir menys contingut, menys ideologia. Si abans la música era el principal mitjà vehicular perquè els joves expressessin la seva disconformitat amb diverses qüestions socials, o senzillament per mostrar una actitud rebel, avui la protesta (quan existeix) sovint arriba per altres camins. No entrarem ara en aquesta qüestió perquè pertany al camp de la sociologia, però es tracta de quelcom que comença a ser visible en l'anomenada "Generació Y". Si abans argumentàvem que la fonamentació d'identitats en la pertinença a un gènere musical és una qüestió contemporània, ¿és possible que aquesta característica contemporània estigui arribant a la seva fi?

Al llarg del treball hem observat com amb la concepció romàntica de la música es produeix un trastorn amb el qual la música, que fins llavors era la darrera entre les arts, es converteix en un llenguatge privilegiat i absolut. Recordarem que per a Rousseau la música és un llenguatge per expressar els sentiments, i que per a Schopenhauer la música és un ordre superior que expressa directament l'objectivació de la voluntat. Els filòsofs d'aquells anys s'interessaven per la música, teoritzen sobre la seva força expressiva i en alguns casos més recents com Adorno arriben a ser un referent en el camp de la musicologia. Així doncs, a efectes pràctics, a partir de la concepció romàntica de la música, i coincidint amb l'Edat Contemporània, el públic comença a concentrar-se únicament en l'audició, i ja no tant en el

text. El públic contemporani ja no està interessat únicament en el text o en l'acció, o en el ball, sinó que experimenta plaer únicament escoltant. Aquesta concepció va possibilitar en bona mesura la fonamentació d'identitats en la pertinença a un gènere musical.

Les nostres observacions ens porten a pensar que aquesta tendència iniciada amb el Romanticisme està canviant. La música feta per escoltar és cada vegada més minoritària. A diferència de fa unes dècades, la música d'avui es fa per ballar, per vendre un producte, o també com a funció d'acompanyament a una celebració. Bona part del públic vol divertir-se amb la música, i no pas esforçar-se per entendre-la o apreciar el que aquesta ens vol comunicar. Tot sembla indicar que aquella elevada missió de la música a què Rousseau, Schopenhauer o Wackenroder feien referència, està arribant a la seva fi. En bona mesura, avui el músic torna a ser un artesà, i sovint un assalariat. Per això la música cada vegada és menys portadora d'ideologia. Si durant la segona meitat del segle XX bona part de les protestes socials i ideològiques es llençaven des de la plataforma musical, avui la música és cada vegada menys portadora d'ideologia. I precisament per tots els motius que hem anat explicant al llarg del treball, això afecta directament a la capacitat de la música per satisfer la construcció de les identitats.

Si recordem els apartats en què hem parlat dels moments de formació del *flamenc*, recordarem també que el *flamenc*, en tant que cultura popular, simbolitzava el sentir d'uns grups subalterns. El *flamenc* era l'expressió d'una manera d'entendre el món, d'una actitud, i la seva forma d'expressar les seves preocupacions els ajudava a mostrar-se als altres. Aiguaders, miners, ferrers, bracers i camperols, expressaven cantant i ballant allò que els estava prohibit de dir parlant, i s'ajudaven facilitant la formació d'una consciència de grup (en alguns casos com els cants miners, fins i tot una consciència de classe). Posteriorment, als anys de dictadura franquista el *flamenc* va esdevenir un tòpic folklòric, però a partir de la dècada de 1960 el *flamenc* torna a ser el símbol de la música de camperols i treballadors, dels immigrants, i per tant dels grups subalterns. Poc després el *flamenc* va esdevenir música de protesta amb *cantaors* com Manuel Gerena. La música (i en especial alguns estils i gèneres musicals) té per tant aquesta capacitat de fer arribar un missatge, principalment des del moment en què els valors i ideals romàntics van influenciar profundament la societat. Però la societat ha anat canviant, i si l'anomenada "Generació X" posava en dubte l'existència d'una identitat pròpia, tot i que seguia identificant-se al voltant de l'anomenada música Indie Rock (Sonic Youth, Pixies, R.E.M, Nirvana), ara caldrà veure què succeeix amb la Generació Y.

La tendència actual sembla practicar el buidat ideològic de l'art, la simplificació i sovint l'enaltiment de la mediocritat. Aquest buidat ideològic, acompanyant d'una homogeneïtzació creixent, podria tenir com a conseqüència el desús de les capacitats identitàries de l'art. I aquest és també el dilema del *flamenc* en el segle XXI: La dificultat real del *flamenc* per tal d'evolucionar i d'adaptar-se en una societat canviant, cada vegada més allunyada dels ideals romàntics. Serà interessant observar si en el futur aquesta capacitat de la música continuarà essent efectiva, o bé si es desplaçarà cap a un altre àmbit de la societat com per exemple l'esport. En qualsevol cas, els subjectes necessiten canalitzar la seva inquietud identitària cap a algun camp de la realitat, doncs necessitem un àmbit o element que ens aporti una identitat (interpel·lació) per tal de construir-nos i trobar-nos còmodes amb la nostra història del *jo*. I això està íntimament relacionat amb el procés de narrar-nos/crear-nos a nosaltres mateixos.

#### **IV. REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES I FONOGRAFÍQUES**

##### **BIBLIOGRAFIA**

**Adell, Joan-Elies.** *La música en la era digital. La cultura de masas como simulacro.* Editorial Milenio. Lleida, 1998.

**Adorno, Theodor W.** *Crítica cultural y sociedad.* (Títol original *PRISMEN. Kulturkritik und Gesellschaft*). R.B.A. Proyectos Editoriales, S.A. Sarpe. Tomo 41. Madrid, 1984.

**Adorno, Theodor W.** *Escritos Musicales.* Ediciones Akal, 2006.

**Adorno, Theodor W; Horkheimer, Max.** *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos.* Editorial Trotta, S. A. Madrid, 2006.

**Aguirre Felipe, Javier.** *Historia de las itinerancias gitanas. De la India a Andalucía.* Institución "Fernando el Católico". Zaragoza, 2006.

**Albert Álvarez, David Iglesias i Joan Sánchez.** *Sabor de rumba. Identitat social i cultural dels gitanos catalans.* Pagès Editors. (16). Lleida, 1995.

**Álvarez Caballero, Ángel.** *El Cante flamenco.* Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1994.

**Amat Cortés, Joan.** *Isaac Albéniz. Un català universal.* Diputació Girona, 1998.

**Anónimo.** *Lazarillo de Tormes.* Cátedra, Letras Hispánicas. Nº 44. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid, 1987.

**Arcipreste de Hita.** *Libro del Buen Amor.* Colección Austral, nº 98. Espasa- Calpe. S.A. Madrid, 1939.

**Argullol, Rafael; Nivas Mishra, Vidya; Pujol Riembau, Òscar.** *Del Ganges al Mediterráneo, Un diàlogo entre las culturas de India y Europa.* Ediciones Siruela, S. A. Madrid, 2004.

**Argullol, Rafael.** *El Héroe y el Único*. Ed. Acantilado, Quaderns Crema, S. A. Barcelona, 2008.

**Aristòtil.** *Metafísica*. Espasa – Calpe, S. A. Madrid, 1990.

**Aviè, Ruf Fest.** *Periple (Ora Maritima)*. Fundació Bernat Metge. Escriptors llatins. Introducció, traducció i notes de Pere Villalba i Varneda. Barcelona, 1986.

**Ávila, Susana.** *Mitología de la India. Mítica y Mística*. Miraguano, S.A. Ediciones. Madrid, 1999.

**Ayats, Jaume i altres autors.** *Tradicionari. Enciclopèdia de la cultura popular de Catalunya*. Volums VI i XII: Música, dansa i teatre popular. Enciclopèdia Catalana, SAU i Generalitat de Catalunya. Barcelona, 2006.

**Ayats, Jaume.** *El gest digne per cantar tot junts a una sola veu*. Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible per internet a :

<http://www.raco.cat/index.php/QuadernseICA/article/view/51443>

**Ayats, Jaume;** Montserrat Cañellas, Gianni Ginesi, Jaume Nonell i Joaquim Rabaseda. *Córrer la sardana: balls, joves i conflictes*. Col·lecció Camí Ral, nº 26. Rafael Dalmau, Editor. Barcelona, 2006.

**Ayats, Jaume.** *Explica'm una cançó. 20 Tradicionals catalanes*. Col·lecció Toc de Gralla, 1. Rafael Dalmau, Editor. Barcelona, 2009.

**Balouch, Aziz.** *Cante Jondo (su origen y evolución)*. Ediciones Ensayos. Madrid, 1955.

**Bajtín, Mijail.** *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Versión de Julio Forcat y César Conroy. Alianza Editorial. Madrid, 1987.

**Barth, Fredrik.** *Los Grupos étnicos y sus fronteras : la organización social de las diferencias culturales*. Fondo de Cultura Económica. Méjico, 1976.

**Barry, Geni.** *Manual práctico de Jazz*. Libro expres. Editorial Mitre. Barcelona, 1984.

**Bartók, Béla.** *Escritos sobre música popular*. Siglo XXI Editores, S. A. (5ª Edició) Madrid, 1997.

**Baudelaire, Charles.** *Críticas de arte*. Colección Austral nº 885. 3ª edición. Espasa Calpe, S.A. Selección de curiosidades estéticas. Madrid, 1968.

**Baudelaire, Charles.** *Correspondances. "Les fleurs du mal"*. Libros Rio Nuevo. Serie Bolsillo, 2. Ediciones 29, nº 688. Barcelona, 1977.

**Baumeister, Roy F.** *Identity. Cultural Change and the Struggle for Self*. Oxford University Press. New York, 1986.

**Berendt, Joachim E.** *El Jazz. Su origen y desarrollo. De Nueva Orleans al Jazz Rock*. Fondo de Cultura Económica. México – Madrid – Buenos Aires, 1962. Títol original: Das neue Jazzbuch. Entwicklung und Bedeutung der Jazzmusik. Frankfurt, 1959.

**Bergson, Henri.** *Le rire*. Presses Universitaires de France. Paris, 1950.

**Berger, Peter L. i Luckmann, Thomas.** *La Construcció social de la realitat : un tractat de sociologia del coneixement*. Editorial Herder. Barcelona, 1988.

**Blacking, John.** *Fins a quin punt l'home és músic?* Col·lecció Interseccions, 20. Eumo Editorial. Vic, 1999.

**Blas Vega, José.** *Temas flamencos*. Ed. Distribuciones Dante. Madrid, 1973.

**Blas Vega, José.** *La tesis flamenca de Sender*. Librería del Prado. Madrid, 2002.

**Blas Vega, José.** *Vida y cante de Don Antonio Chacón. La edad de oro del flamenco (1869-1929.)*. Editorial Cinterco, S.L. Madrid, 1990.



**Blas Vega, José / Ríos Ruiz, Manuel.** *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Editorial Cinterco. Madrid, 1990.

**Borrow, George.** *Los Zincaí (los gitanos en España)*. Traducción de Manuel Azaña. Ediciones Turner. Madrid, 1979.

**Boulez, Pierre.** *Relevés d'apprenti*. Editions du Seuil. Parid, 1966.

**Botey, Francesc.** *El gitano: una cultura folk a casa nostra*. Editorial nova terra. Barcelona, 1970.

**Boulez, Pierre.** *Hacia una estética musical*. Monte Ávila Editores Latinoamericana, C.A. Caracas, 1990.

**Brandes, Stanley.** *Metáforas de la masculinidad. Sexo y status en el folklore andaluz*. Ed. Taurus. Madrid, 1991.

**Bruner, E. M.** *Medan: The Role of Kinship in an Indonesian City*. Boston, 1970.

**Burke, Peter.** *Formas de Historia Cultural*. Versión de Belén Urrutia. Título original: *Varieties of Cultural History*. Alianza Editorial. Madrid, 2000.

**Butler, Judith.** *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Editorial Paidós. Buenos Aires, 2002.

**Butterworth, D. S.** *A Study of the Urbanization Process among Mixtec Migrants from Tlatongo In Mexico City*. Boston, 1970.

**Caba Landa, Carlos y Pedro.** *Andalucía, su comunismo y su cante jondo*. Ed. Servicio de publicación de la universidad de Cádiz. 1988.

**Cadalso, José.** *Cartas marruecas*. Imprenta de Sancha. Madrid, 1793.

**Calefato, Patricia.** *Mass moda. Linguaggio e immaginario del corpo rivestito.* Meltemi Editore. Roma, 2007.

**Candel, Francesc.** *Els altres catalans.* Edicions 62. 6<sup>a</sup> Edición. Barcelona, 1965.

**Cano Tamayo, Manuel.** *La Guitarra.* Ed. Anel, S.A. Granada, 1991.

**Cansinos-Asséns, Rafael.** *La copla andaluz.* Colección Biblioteca de la cultura andaluz, nº 11. Folclore. Editoriales Andaluzas Unidas, S.A. Sevilla, 1985.

**Carretero, Mario.** *Documentos de identidad. La construcción de la memoria histórica en un mundo global.* Editorial Paidós. Buenos Aires, 2007.

**Caro Baroja, Julio.** *Los pueblos de España I.* Ediciones Istmo S.A. Madrid, 1981.

**Caro Baroja, Julio.** *Los pueblos de España II.* Ediciones Istmo S.A. Madrid, 1981.

**Cassirer, Ernst.** *Filosofía de las formas simbólicas.* Volumes I, II i III. Fondo de Cultura Económica. México, 2003.

**Cervantes Saavedra, Miguel de.** *Novelas Ejemplares.* Espasa Calpe. Madrid, 2009.

**Cheyronnaud, Jacques.** *Memoires en recueils. Jalons pou une histoire des collectes musicales en terrain français.* Publicat per l'Office Départemental d'Action Culurelle de l'Hérault (reprise de deux conférences de l'auteur données par l'association Musica Nostra, collectif ethnomusicologie du Languedoc, 22-23 octobre 1983 à Montpellier).

**Certeau, Michel de.** *L'invention du quotidien. Arts de faire (Vol. I).* Éditions Gallimard, 1990.

**Certeau, Michel de; Luce Giard; Pierre Mayol.** *Habiter, cuisiner (Vol. II).* Éditions Gallimard, 1994.

**Clébert, J. -P.** *Los gitanos*. Prólogo del Dr. Julio Caro Baroja, Director del Museo Etnológico Nacional. Título original: Les Tziganes. Traducción de Carmen Alcalde y M<sup>a</sup> Rosa Prats. Aymá S.A. Editora. Barcelona, 1965.

**Clemente, Luis.** *Filigranas*. Ed. La Máscara. València, 1995.

**Comín, Alfonso Carlos.** *Noticia de Andalucía*. Colección Biblioteca de la cultura andaluza, nº 14. Ensayo. Editoriales Andaluzas Unidas, S.A. Sevilla, 1985.

**Cook, Deryck.** *The Language of Music*. Oxford University Press, 1963.

**Croce, Benedetto.** *Breviario de estética*. Editorial Planeta-De Agostini, S. A, 1993.

**Cruces Roldán, Cristina.** *Antropología y Flamenco. Más allá de la Música*. Signatura Ediciones de Andalucía, S. L. Sevilla, 2003.

**Cutillas, Abel.** *Pensar l'Art. Kant, Nietzsche, Tàpies, Bauçà*. Centre d'Estudis de Temes Contemporanis (CETC) i Angle Editorial. Barcelona, 2006.

**De Miguel, Amando.** *La España de nuestros abuelos*. Espasa Calpe, 1995.

**Dennet, Daniel.** *La conciencia explicada. Una teoría interdisciplinar*. Ediciones Paidós Ibérica, S. A. Barcelona, 1995.

**Descartes, René.** *Discurso del Método. Meditaciones Metafísicas*. Colección Austral. Editorial Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1991.

**De Luna, José Carlos.** *Gitanos de la Bética*. Servicios de publicaciones Universidad de Cádiz, Chiclana, 1951.

**De Persia, Jorge.** I Concurso de Cante Jondo. Edición conmemorativa 1922 – 1992. Archivo Manuel de Falla, Granada 1992.

**Dominique Lapierre y Larry Collins.** *...o llevarás luto por mi.* Plaza&Janés, S.A., Editores. Títol original: *I'll dress you in mourning.* Esplugas de Llobregat (Barcelona), 1967.

**Dubos, Jean-Baptiste.** *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture.* Ed. Pissot. Paris, 1770.

**Elias, Norbert.** *La sociedad de los individuos.* Ediciones Península. Barcelona, 2000.

**Epstein, A. L.** *Ethos and Identity, Three Studies in Ethnicity.* Tavistock Publications Limited. London, 1978.

**Erikson, Erik H.** *Identidad. Juventud y crisis.* Taurus Ediciones, S. A. Madrid, 1990.

**Estébanez Calderón.** *Escenas Andaluzas.* Ed. Càtedra, 1985.

**Esteva Fabregat, Claudi.** *Antropología, folklore e identidad cultural.* Antropología cultural en Extremadura. Mérida, Editora Regional de Extremadura. S. I., 1989.

**Esteva Fabregat, Claudi.** *El Folklore en el contexto de la Antropología Cultural.* Editores Mexicanos Unidos, S. A. México, D. F. 1980.

**Esteva Fabregat, Claudi.** *Identidades No-Estatales en la Europa de los pueblos. Dialécticas: Pueblos, naciones y estados.* Editorial Trotta, S. A. Madrid, 1994.

**Estrabó.** *Geografía.* Editorial Gredos, S.A. Madrid, 1991.

**Farré Coma, Jordi.** *Invitació a la teoria de la comunicació.* Col·lecció Eina 30. Cossetània Edicions. Valls, 2005.

**Ferrater Mora, Josep.** *Diccionario de Filosofía.* Círculo de Lectores, S. A. Barcelona, 1991.

**Feigl, Herbert.** *The mental and the physical.* University of Minnessota Pr. 1967.

**Fericgla, Josep M<sup>a</sup>.** *Al trasluz de la ayahuasca. Antropología cognitiva, oniromancia y conciencias alternativas*, Libros de la Liebre de Marzo, Barcelona, 1997.

**Fericgla, Josep M<sup>a</sup>.** *Plantas, chamanismo y estados de conciencia*, Libros de la Liebre de Marzo, Barcelona, 1994.

**Fericgla, Josep M<sup>a</sup>.** *La relación ente la música y el trance extático*. Text publicat a la revista Música Oral del Sur, nº 3. PÀGS. 165 – 179. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía. Granada, 1998.

**Fernandez de la Cuesta, Ismael.** *Historia de la música española. Desde los orígenes hasta el “ars nova”*. Alianza Editorial, S. A. Madrid, 1988.

**Fernández Flores, Álvaro y Rodríguez Azogue, Araceli.** *Tartessos desvelado. La colonización fenicia del suroeste peninsular y el origen y ocaso de Tartessos*. Editorial Almuzara, 2007.

**Fernando el de Triana,** *Arte y artistas flamencos*. Ediciones Demófilo, S.A. Córdoba, 1978.

**Fichte, J. G.** *Introducciones a la doctrina de la ciencia*. Edicions 62. Barcelona, 2004.

**Finkelstein, Sidney.** *How music Express Ideas*. New York International Publishers, 1970.

**Fischer, Ernst.** *La necesidad del arte*. Edición Planeta-De Agostini, S.A. Barcelona, 1993. Títol original: *The necessity of Art* (1966).

**Forns, Jose.** *Historia de la Música*. Talleres Gráficos Marisa, Madrid. 1948.

**Foucault, Michel.** *Foucault vist per Foucault. La filosofia com a activitat il·lustrada*. Edicions Bromera. Alzira, 2003.

**Freud, Sigmund.** *Psicoanálisis del arte*. El libro de bolsillo, BA0635. Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1970.

**Freud, Sigmund.** *El Chiste y su relación con lo inconsciente.* El libro de bolsillo, nº 162. Alianza Editorial, 1990. Madrid.

**Frith, Simon.** *Taking popular music seriously. Selected Essays.* Ashgate Publishing Limited. Hampshire, 2007.

**Fubini, Enrico.** *Los enciclopedistas y la música.* Universitat de València. València, 2002.

**Fubini, Enrico.** *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX.* Alianza Editorial, S. A. Madrid, 1990.

**Gadamer, Hans-Georg.** *Verdad y método.* Ediciones Sígueme, S. A. Salamanca, 1991.

**Galindo, Patricio.** *Método de guitarra flamenca.* Editorial de Música. València, 1974.

**García Gómez, Génesis.** *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural.* Coedición Editorial Anthropos y Editora Regional de Murcia, Barcelona 1993. (Autores, Textos y Temas. Antropología; 27)

**García Jiménez, Modesto.** *Homos modulans. Aspectos dinámicos de la práctica musical.* Capítol inclòs a Checa, Francisco / Molina, Pedro. *La función simbólica de los ritos. Rituales y simbolismo en el Mediterráneo.* Icària Editorial. Barcelona, 1997.

**García Lorca, Federico/ Falla, Manuel De.** *El "Cante Jondo" (Cante primitivo Andaluz). Sus origenes. Sus valores musicales. Su influencia en el arte musical europeo.* Editorial Urania. Granada, 1922. Digitalitzat per Versos Libres, La Habana, 2005.

**García Lorca, Federico.** *Obras completas, III.* Aguilar. Madrid, 1986.

**García Lorca, Federico.** *Poema del Cante Jondo.* 1ª Edic. 1972. Editorial Espasa Calpe, S.A. 1997, Madrid. Colección Austral, nº 161.

**García Lorca, Federico** *Romancero Gitano.* 1ª Edic. 1972. Espasa Calpe, S.A. 1997, Madrid. Colección Austral, nº 156.

**García Vizcaino, Félix.** “Félix de Utrera”. *Acrósticos del arte flamenco*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz. Cádiz, 1987.

**Giddens, Anthony.** *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Ediciones Península. Barcelona, 1997.

**González Climent, Anselmo.** *Flamencología*. Publicaciones del Ayuntamiento de Córdoba, 1989. Córdoba.

**Gramsci, Antonio.** *La política y el Estado moderno*. Editorial Planeta-De Agostini, S. A, 1993.

**Gramsci, Antonio.** *Quaderni del carcere*. Edizione critica dell’Istituto Gramsci. Giulio Einaudi editore, S. P. A. Tornio, 2001.

**Granados, Manuel.** *Teoría musical de la guitarra flamenca. Fundamentos de la armonía y principios de composición*. Volumes I i II. Publicacions Beethoven 2000, S.L. Sant Feliu de Codines, 1988.

**Grande, Félix.** *Memoria del flamenco*. Colección Gran Bolsillo, nº 1001. Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1999.

**Geertz, Clifford.** *La interpretación de las culturas*. Títol original: The Interpretation of Cultures. Serie CLA·DE·MA. Editorial Gedisa, S.A. Barcelona, 2003.

**Hagendoorn, Ivar.** *Some Speculative Hypotheses about the Nature and Perception of Dance and Choreography*. Journal of Consciousness Studies 11. 2004.

**Halbwachs, Maurice.** *La Memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza. Zaragoza, 2004.

**Hall, Stuart / Du Gay, Paul / Donald, James /.** *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu Editores, S. A. Buenos Aires, 1996.

**Harris, Marvin.** *Antropología cultural*. Títol original: Cultural Anthropology. El libro de Bolsillo. Antropología. Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1990.

**Harris, Marvin.** *El Materialismo cultural*. Títol original: Cultural Materialism (1979). Alianza Editorial, S. A. Madrid, 1987.

**Heidegger, Martin.** *El ser y el tiempo*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1991.

**Hegel, G. W. F.** *Fenomenologia de l'esperit*. Editorial Laia. Barcelona, 1985.

**Hermann Hesse,** *Demian. Historia de la juventud de Emil Sinclair*. El Libro de Bolsillo nº 138., Alianza Editorial, Madrid. 1968. Títol original: *Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend*.

**Herrero, Germán.** *De Jerez a Nueva Orleans. Análisis comparativo del flamenco y del jazz*. Editorial Don Quijote. Granada, 1991.

**Hobsbawn, Eric J. & Ranger, Terence.** *L'invent de la tradició*. Eumo Editorial. Vic, 1988. Títol original: *The invention of tradition* (University of Cambridge, 1983).

**Horkheimre, Max / Adorno, Theodor W.** *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Editorial Trotta, Madrid 2006.

**Humberto J. Wilkes,** *Niño Ricardo, "Rostros de un maestro". Revelación artística y mística de un genio español*. Bienal de Arte Flamenco VI. El Toque. 1990.

**Hume, David.** *Tratado de la naturaleza humana*. Editorial Tecnos. Madrid, 2002.

**Hume, David.** *Investigació sobre l'enteniment humà*. Edicions 62, S. A. Barcelona, 1998.

**Hurtado Torres, Antonio i David.** *El Arte de la Escritura Musical Flamenca*. Bienal de Arte Flamenco. Sevilla, 1998.



**Infante, Blas.** *Origenes de lo flamenco y secreto del cante jondo.* Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Sevilla, 1980

**Jan Lichardus, Marion Lichardus- Itten.** *La protohistoria de Europa. El neolítico y el calcolítico entre el Mediterráneo y el Báltico.* Editorial Labor, S.A. Barcelona, 1987.

**Jiménez Díaz, Emilio.** *Del amigo y maestro Manuel Cano.* Bienal de arte flamenco. VI. El toque. Área de Cultura. Ayuntamiento de Sevilla. 1990.

**Juvenal, Juni.** *Sàtires.* Fundació Bernat Metge. Escriptors llatins. Text revisat i traducció de Manel Balasch. Barcelona, 1961.

**Kandinsky, Vasily.** *De lo espiritual en el arte.* Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona. 1997. (Paidós estética, 24). Títol original: *Über das Geistige in der Kunst.* (1912).

**Kant, Immanuel.** *Crítica de la razón pura.* Taurus Ediciones, 2005.

**Kant, Immanuel.** *Crítica de la facultat de jutjar.* Edicions 62. Barcelona, 2004.

**Kant, Immanuel.** *Antropología.* Alianza Editorial, S. A. Madrid, 2004.

**Lagrange, Frédéric.** *Músicas de Egipto (Musiques d'Égypte.).* Ediciones Akal, S.A., 1997. Madrid.

**Leblon, Bernard.** *El cante flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas.* Editorial Cinterco, S. L. Madrid, 1991.

**Leibniz, Gottfried Wilhelm von.** *Tratados fundamentales. Discurso de metafísica.* Editorial Losada, S. A. Buenos Aires, 2004.

**Levinas, Emmanuel.** *Le temps et l'autre.* Presses Universitaires de France. Paris, 1983.

**Liceu Joan Maragall** (Salvi Turró, Gonçal Mayos, Lluís Alegret, David Murillo, Domingo Cabezas, Ramon Alcoberro, Marta Doltra, Roberto agosto Mínguez, Miquel Seguró, albert

Llorca, Josep Lluís Sarrato, Misse Hinojosa, Jesús Ricart, Manuel Satué, Concha Fernández Martorel, Adriana Ferran). *Pensar l'Alteritat*. La Busca edicions, S. L. Barcelona, 2005.

**Livermore, Ann.** *Historia de la Música Española*. Barral Editores, S. A. Barcelona, 1973.

**Locke, John.** *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Editorial Fondo de Cultura Económica. México, 2005.

**Lomax, Alan.** *Song Structure and social structure*, *Ethnology* I, (1). 1962.

**Lopez Chávarri, Eduardo.** *Música popular española*. Editorial Labor, S. A. Barcelona, 1927.

**Llorens, José M<sup>a</sup>.** *Estudio de los instrumentos que aparecen descritos en la relacion de dos festines celebrados el año 1529 en la corte de Ferrara..* Separata del Anuario Musical vol. XXV. Editat per Casa Provincia de Caridad. Barcelona, 1971.

**Machado Álvarez, Antonio.** “Demófilo”. *El folk-lore andaluz*. Editorial “Tres-catorce-diecisiete”. Madrid, 1981.

**Machado Álvarez, Antonio** “Demófilo”. *Letras de Cante flamenco*. Ed. Demófilo. Colección Llegaremos pronto a Sevilla. Sevilla, 1975.

**Machado, Antonio.** *Obras completas*. Colección Austral. Espasa-Calpe. Madrid, 1998.

**Machado, Manuel.** *Obras Completas*. Colección Austral. Espasa-Calpe. Madrid, 1979.

**Maconie, Robin.** *La música como concepto*. Acantilado, Quaderns Crema, S. A. Barcelona, 2007.

**Malm, William P.** *Culturas musicales del Pacífico, el Cercano. Oriente y Asia*. Alianza Editorial. Madrid, 1985.

**Maluquer de Motes, Joan.** *Tartessos. La ciudad sin historia*. Ediciones Destino, S. A. Barcelona, 1989.

**Manfredi Cano, Domingo.** *Geografía del Cante Jondo*. Universidad de Cádiz. Servicio de Publicaciones. 1988, Cádiz.

**Mangado Artigas, Josep María.** *La guitarra en Catalunya, 1769 – 1939*. Tecla Editions, 1998, Londres.

**Marcial, M. Val.** *Epigramas*. Fundació Bernat Metge. Escriptors llatins. Revisió i traducció de Miquel Dolç. Barcelona, 1949.

**Marcuse, Herbert.** *El hombre unidimensional*. Editorial Planeta-De Agostini, S. A, 1993.

**Martínez Casanova, Manuel.** *Cultura popular e identidad: una reflexión*. Ponència presentada a l'event Cultura y Desarrollo. La Habana, juny 2001. *Revistas Islas*, 43 (130) 49 – 58. La Habana, 2001.

**Martorell, Joanot / Martí Joan de Galba.** *Tirant lo Blanc*. Editorial Barcino. Barcelona, 1980.

**Mauss, Marcel.** *Ensayo sobre los dones: Razón y forma del cambio en las sociedades primitivas*. 1923. Publicat a *Sociología y antropología*. Editorial Tecnos. Madrid, 1971.

**Mead, George H.** *Espíritu, persona y sociedad*. Desde el punto de vista del conductismo social. Ediciones Paidós Ibérica, S. A. Barcelona, 1999.

**Medina Azara:** *Cante Jondo y cantares sinanogales*. “Revista de Occidente”, número 88. Madrid, 1988.

**Menéndez Pidal, Ramón.** *Flor Nueva de Romances Viejos*. Colección Austral, nº 100. Decimoséptima edición. Espasa-Calpe, Madrid. 1969.

**Meyer, Leonard B.** *Emotion and meaning in music*. University of Chicago Press. Chicago, 1956.

**Miguel Espin y José Manuel Gamboa.** *Luis Maravilla "Por derecho"*. Coedición de la Fundación Machado y del Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 1990.

**Miler, Geoffrey. Miller, G. F.** *The origins of music*. MIT Press (2000). Evolution of human music through sexual selection. N. L. Wallin, B. Merker, & S. Brown (Eds.).

**Mira, Joan F.** *Vida y final de los moriscos valencianos*. Edicions Brumera. Alzira, 2009.

**Mithen, Steven.** *The Singing Neanderthals: the Origins of Music, Language, Mind and Body*. Harvard University Press, 2006. Weidenfeld & Nicolson, London.

**Montaigne, Michel de.** *Assaigs*. Edicions PPM Proa. Barcelona, 2006.

**Montserrat, Albert.** *La música del s. XX*. Salvat Editores, S.A. Barcelona, 1973.

**Moreno, Isidoro.** *Cofradías y Hermandades andaluzas*. Colección Biblioteca de la cultura andaluza, nº 17. Ensayo. Editoriales Andaluzas Unidas, S.A. Sevilla, 1985.

**Morris, Desmond / Peter Collet /Peter Marsh / Marie O'Shaughnessy.** *Gestures, their origins and distribution*. Jonathan Cape, Ltd. London, 1979.

**Mounier, Emmanuel.** *Manifiesto al servicio del personalismo*. Ed. Taurus, 1938.

**Navarro García, José Luis.** *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Portada Editorial, S. L. Dos Hermanas (Sevilla), 2002.

**Nietzsche, Friedrich.** *El nacimiento de la tragedia*. El libro de bolsillo, nº 456. Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1973. Títol Original: *Die Geburt der Tragödie. Order: Griechentum und Pessimismus*.

**Nietzsche, Friedrich.** *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Editorial Tecnos. Madrid, 2001.

**Nkogo Ondó, Eugenio.** *Síntesis sistemática de la filosofía africana.* Ediciones Carena, Centro de Estudios Africanos, Universidad de Murcia, 2001.

**Ortiz Nuevo, José Luis.** *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX.* Ediciones El Carro de la Nieve. Sevilla, 1990.

**Ortega y Gasset, José.** *La deshumanización del arte.* Editorial Biblioteca Nueva, S.. L. Madrid, 2005.

**Orwell, George.** *1984.* Edicions 62. Barcelona, 2003.

**Palau, Manel.** *Canciones y danzas de Onteniente y Belgida.* Cuadernos de Música Valenciana, tomo I.. 1ª edición. Instituto Valenciano de Musicología. València, 1950.

**Panikkar, Raimon.** *Llenguatge i identitat.* Simpòsium celebrat a Vivarium (Travertet). Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona, 1994.

**Parain, Brice.** *Historia de la Filosofía. El pensamiento prefilosófico y oriental.* Siglo XXI Editores, S.A. Madrid, 1972. Títol original: *Histoire de la Philosophie 1. Encyclopédie de la Pléiade.* 1969.

**Pedrell, Felip.** *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos españoles y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos.* Acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación. Volum I (no figura editorial ni any).

**Pelinsky, Ramón.** *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango.* Ediciones Akal, S. A. Madrid, 2000.

**Pemán, César.** *El Pasaje tartésico de Avieno a la luz de las últimas investigaciones.* Imp. La semana Gráfica. Madrid, 1941.

**Pessoa, Fernando.** *Antología poética. El poeta es un fingidor.* Colección Austral, nº 67. Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1982.

**Plata, Juan de la.** *Los gitanos de Jerez.* Cátedra de Flamencología y estudios folklóricos andaluces. Jerez de la Frontera, 2001.

**Plata, Juan de la.** *La pena sonora. Vida, cante y gloria de Manuel Torre.* Edición del autor. Jerez de la Frontera, 2002.

**Plini Cecili Segon, Gai (Plini el Jove).** *Lletres.* Fundació Bernat Metge. Escriptors llatins. Text revisat i traducció de Marçal Olivar. Barcelona, 1927.

**Plutarc.** *La música.* Adesiara Editorial. Martorell, 2008.

**Poché, Christian.** *La música arábigo-andaluza (La musique arabo-andalouse).* Ediciones Akal, S.A. Madrid, 1997.

**Pohren, Donn E..** *Paco de Lucía y familia: el plan maestro.* Sociedad de Estudios Españoles, Madrid, 1992.

**Pohren, Donn E..** *Una forma de vida.* Fundación Fernando Villalón, Morón de la Frontera. 1980. Títol original: *A way of life* (1980).

**Polo Pujadas, Magda.** *Música pura i música programàtica en el Romanticisme.* Autor-Editor, 2010.

**Popper, R. Karl i Eccles, C. John.** *El yo y su cerebro.* Editorial Labor, S. A. Barcelona, 1980.

**Popper, R. Karl.** *El cuerpo y la mente.* Ediciones Paidós Ibérica, S. A. Barcelona, 2002.

**Porfirio.** *Vida de Pitágoras. Argonáuticas Órficas. Himnos Órficos.* Biblioteca clásica Gredos, 104. Editorial Gredos, S. A. Madrid, 1987.

**Pousseur, Henri.** *Música, semàntica y sociedad.* Alianza Editorial. Madrid, 1983.

**Pujadas, Joan Josep.** *Etnicidad. Identidad cultural de los pueblos.* Eudema, 1993. Madrid.

**Punset, Eduard.** *El viatge a la felicitat. Les noves claus científiques.* Edicions 62, S. A. Barcelona, 2007.

**Punset, Eduard.** *El alma está en el cerebro.*

**Quiñones, Fernando.** *El flamenco, vida y muerte.* Editorial Laia, Barcelona. 2ª edición, 1982.

**Renaut, Alain.** *La era del individuo.* Ediciones Destino, S. A. Barcelona, 1993.

**Ribera y Tarragó, Julián:** *La música de la jota aragonesa.* Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid, 1928.

**Ricardo Molina y Antonio Mairena.** *Mundo y formas del cante flamenco.* Librería Al-Andalus. Sevilla. 1979.

**Ricoeur, Paul.** *Sí mismo como otro.* Siglo XXI de España Editores, S. A. Madrid, 1996.

**Ricoeur, Paul.** *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico.* Siglo Vientiuno Editores, S. A. México, 2000.

**Rioja, Eusebio.** *Paco el de Lucena o la Redonda Encrucijada.* Ayuntamiento de Lucena. Córdoba, 1998.

**Rios Mozo, Rafael.** *Tauromaquia fundamental.* Colección Biblioteca de la cultura andaluza, nº 14. Folclore. Editoriales Andaluzas Unidas, S.A. Sevilla, 1985.

**Ríos Vargas, Manuel.** *Breve antología del cante flamenco.* Ediciones El Carro de la Nieve. Sevilla, 1989.

**Rosaldo, Renato.** *Cultura y verdad. La reconstrucción del análisis social.* Ediciones Abya Yala. Quito, Ecuador, 2000.

**Rousseau, Jean-Jacques.** *Els somieigs del passejant solitari.* Edicions Proa. Barcelona, 1996.

**Rossy, Hipólito.** *Teoría del Cante Jondo.* Ed. Credsa, S.A. 1966, Barcelona.

**Russell, Ross.** *Bird, biografía de Charlie Parker (Bird Lives.).* Ediciones B, S.A. 1989, Barcelona. 1ª edición.

**Salazar, Adolfo.** *La música orquestal en el siglo XX.* Fondo de Cultura Económica. México, 1956.

**Salazar, Adolfo.** *La música de España. Desde las cuevas prehistóricas hasta el Siglo XVI.* Colección Austral. Espasa-Calpe, S.A. Madrid, 1953.

**Salcedo Hierro, Miguel.** *El museo Julio Romero de Torres.* Editorial Everest, S.A. León, 1993.

**Salinas Rodríguez, José Luis.** *Jazz, Flamenco, Tango: las orillas de un ancho río.* 1ª Edición, 1994. Editorial Catriel, S.L. Madrid.

**San Isidoro de Sevilla.** *San Isidoro de Sevilla. Precursor español de la informática.* Fundación Citema. Madrid, 1987.

**Sartre, J. P.** *Els mots.* Aymà, S. A. Editora. Barcelona, 1980.

**Sartre, J. P.** *El existencialismo es un humanismo.* Ediciones Orbis, S. A. Barcelona, 1984.

**Saussure, Fernidand de.** *Curso de lingüística general.* "Obras maestras del Pensamiento Contemporáneo". Editorial Planeta-De Agostini, S. A. Barcelona, 1994.

**Schaya, Leo.** *La dorctirna sufí de la unidad.* José J. De Olañeta Editor. Palma de Mallorca, 2001.

**Scheler, Max.** *El saber y la cultura.* Madrid: revista de Occidente, cop. 1934.



**Schelling, F. W. J.** *Filosofía del arte (Philosophie der kunst.)*. Editorial Nova, Buenos Aires, 1949.

**Schelling, F.W.J** *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados*. Editorial Anthropos. Madrid, 1989.

**Schmith, Jean-Claude.** *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*. Éditions Gallimard, Paris, 1990 8ed. Italiana: Il gesto nel Medioevo, Editori Laterza, Roma, 1999).

**Schopenhauer, Arthur.** *El mundo como voluntad y representación*. Editorial Porrúa, México, 2003.

**Schulten, Adolf.** *Tartessos*. Colección Austral, n. 1471. Editorial Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1972.

**Searle, John.** *Mentes, cerebros y ciencia*. Ediciones Càtedra, 2004.

**Seguret, Christian.** *El mundo de las guitarras*. Títol original: L'univers des Guitares. Ultramar Editores, S.A. Barcelona, 1999.

**Serrano, Sebastià.** *L'instint de la seducció*. Ara Llibres, S. L. Badalona, 2004.

**Simmel, Georg.** *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Editorial Gorla. Buenos Aires, 2003.

**Spengler, Oswald.** *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la Historia Universal (volúmenes I y II)*. Planeta-De Agostini, S.A. Barcelona, 1993. Títol Original: *Der Untergang des Abendlandes* (1917).

**Stirner, Max.** *El único y su propiedad*. Valdemar, letras clásicas nº3. Madrid, 2004.

**Streingerss, Gerard.** *Sociología del Cante flamenco*. Biblioteca de Estudios Flamencos, 8. Ed. Centro andaluz del flamenco. Junta de Andalucía. Jerez, 1991.

**Storey, John.** *Teoría cultural y cultura popular.* Ediciones Octaedro, S. L. Barcelona, 2002.

**Swanson, G. E.** *Interaccionismo simbólico.* Article a D. Sills. *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales.* Aguilar. Madrid, 1975.

**Swanson, Bert E. / Swanson, Edith.** *Discovering the community. Comparative Analysis of social, political, and economic change.* Irvington Publishers. New Yor, 1977.

**Tong, Diane.** *Cuentos populares gitanos.* Ediciones Siruela, S.A. Madrid, 1997. Títol original: *Gypsy Folktales.* 1989

**Touraine, Alain.** *Crítica de la modernidad.* Ediciones Temas de Hoy. Madrid, 1993.

**Turina, J.** *La música andaluza.* Ed. Alfar. Publicaciones del Excelentísimo Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 1982.

**Urbaneja, Antonio S.** *Cantes, cantares y cantarcillos.* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz. Cádiz, 1989.

**Vandier-Nicolas, Nicole.** *Historia de la Filosofía. El pensamiento prefilosófico y oriental.* Editorial Siglo Veintiuno. Madrid, 1992.

**Vico, Giambattista.** *Principios de Ciencia Nueva.* Volúmenes I y II. Ediciones Orbis, S. A. 1985, Barcelona.

**Villen, D. Juan Manuel.** *Novísimo Cancionero erótico, sentimental y flamenco.* Librería de José G. Fernández. Sevilla, 1887.

**Voloshinov, Valentin N.** *El marxismo y la filosofía del lenguaje. Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje.* Alianza Editorial, S. A. Madrid, 1992.

**Weber, Max.** *Economía y sociedad. Fundamentos racionales y sociológicos de la música.* Fondo de cultura económica. México. Reimpresión 2002 (Madrid).

**Wittgenstein, Ludwig.** *Los cuadernos azul y marrón.* "Obras maestras del Pensamiento Contemporáneo". Editorial Planeta-De Agostini, S. A. Barcelona, 1994.

**Worms, Claude.** *Duende Flamenco, anthologie méthodique de la guitare flamenca.* Combre, Paris, 1996 – 2003.

**Zamacois Soler, Joaquim.** *Guión de historia de la música.* Tenora edicions musicals. Barcelona, 1990.

**Zamora, Zamora Acosta, Elías.** *La Función de la Cultura en el Desarrollo Local*, pp. 21-31. Diputación Provincial de Córdoba, 1994.

**Zizek, Slavoj.** *El sublime objeto de la ideología.* Editorial s. XXI (Argentina), 2003.

## **REVISTES**

**Cátedra de Flamencología de la Universidad de Cádiz.** *Revista de flamencología.* Números del 1 al 16. Director: Juan de la Plata . Edita la Cátedra de Flamencología de la Universidad de Cádiz. Jerez de la Frontera, Cádiz, 1995.

*El Candil. Revista de Flamenco. Peña Flamenca de Jaén (nº 129). Septiembre- Octubre del 2000. Director: Rafael Valera Espinosa. Jaén.*

**Esprit** (nº 160). Ricoeur, Paul. *Approches à la personne.* 1990.

**La Caña de Flamenco** (nº 25). *El flamenco en Cataluña. Los estilos del cante: vigencia y evolución II.* Edita Asociación Cultural España Abierta. Director: Manuel Ríos Ruiz. Madrid, 1999.

*La Caña de Flamenco (Número 28-29). El siglo XX.* Edita Asociación Cultural España Abierta. Director: Manuel Ríos Ruiz. Madrid, 2000.

*L'Avenç (nº 119). Schönberg a Barcelona.* Edita L'Avenç, S.A. Barcelona, octubre de 1988.

**Música Oral del Sur**, N°3. Article La relación entre la música y el trance extático de Josep M<sup>a</sup> Fericgla. PÀGS. 165-179. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía. 1998.

**Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia** (nº 5). Ayats, Jaume. *El gest digne per cantar tots junts a una sola veu.* 2005.

**Sàpiens** (nº 87). Agustí Alcoberro, Manuela Fernández, Tania García, Andreu Mayayo, Arturo Pérez, José Enrique Ruiz-Domènec, Xavier Torrents. *La llarga història del poble gitano.*

## **FONOGRAFIA BÀSICA**

**Andrés Segovia.** *Maestro, maestro.* MCA, 1996.

**Antonio Chacón.** *Don Antonio Chacón, volumen 1.* Fonográfica del Sur, S.L.

**Camarón de la Isla con la colaboración especial de Paco de Lucía.** *Arte y Majestad.* Polygram Ibérica, S. A. Madrid, 1985.

**Camarón de la Isla con la colaboración especial de Paco de Lucía.** *La leyenda del tiempo.* Philips, 1979.

**Carles Benavent.** *Agüita que corre.* Nuevos Medios, S. A. 1995.

**Carles Trepát.** *Música espanyola per a guitarra. Del romanticisme al nacionalisme.* La mà de Guido, 1995.

**Chano Domínguez.** *Chano.* Nuba Records, Madrid, 1993.

**Chick Corea.** *Touchstone.* Stretch Records, 1982.

**Colección** Todo el flamenco. Polygram Ibérica, S. A. 1998.

“De los fandangos a las malagueñas”

“El cante de Camarón”

“La guitarra de Paco de Lucía

“De la alboreá a la caña”

“De los caracoles a los fandangos”

“De los fandangos a las malagueñas”

“De las marianas a la saeta”

“De la seguiriya a la soleá”

“De los tangos al zorongo”

**Dieguito el Cigala.** *Undebel.* Emi-Odeon, Madrid, 1998.

**Intérpretes varios.** *Músicas de Egipto.* Cité de la musique / Actes Sud, 1995.

**Jazzpaña II.** *Gerardo Nuñez & Chano Domínguez.* Act Music Vision, 2000. Feldafing, Germany.

**José Mercé.** *Del Amanecer.* Virgin Records España, S. A. 1998.

**Ketama.** *De akí a Ketama.* Polygram 1995.

**Manolo Sanlúcar.** *Colección Grandes guitarras del flamenco.* Polygram Ibérica, S. A. Madrid, 1994.

**Manolo Sanlúcar.** *Locura de brisa y trino.* Universal Music Spain, S.L. 2000.

**Manolo Sanlúcar.** *Tauromagia.* Polygram Ibérica, S.A. Madrid, 1988.

**Melchor de Marchena.** *Colección Grandes guitarras del flamenco.* Polygram Ibérica, S. A. Madrid, 1994.

**Michel Camilo & Tomatito,** *Spain.* Universal Music Spain, S. L. 2000.

**Miles Davis.** *Sketches of Spain.* Sony Music Entertainment, 1997.

**Miles Davis.** *The Real Birth of the Cool. Rare & Live.* Colección The golden age of jazz. 1948- 1952. Suiza.

**Morente.** *Omega.* El Europeo Música, 1996.

**Morente.** *Lorca.* Virgin Records España, S.A. 1998.

**Narciso Yepes.** *Genios de la música española.* Zafiro, S.A.

**Niño Miguel.** *Colección Grandes guitarras del flamenco.* Polygram Ibérica, S.A. Madrid, 1994.

**Niño Ricardo.** *Colección Recital de Guitarra flamenca. Primera época, años 1940-1950.* Fonográfica del Sur, S.A. Sevilla, 1993.

**Orquesta andalusí de Tánger, Juan Peña Lebrijano i Paco Cepero.** *Encuentros.* Ariola Eurodisc, 1985. Barcelona.

**Paco de Lucía.** *Siroco.* Polygram Ibérica, 1987. Madrid.

**Paco de Lucía, John McLaughlin, Al di Meola.** *Passion, Grace & Fire.* Phonogram, 1983. Madrid.

**Paco de Lucía, John McLaughlin, Al di Meola.** *Friday night in San Francisco.* Phonogram, 1981. Madrid.

**Paco de Lucía.** *Sólo quiero caminar.* Polygram Ibérica, S.A. Madrid, 1981.

**Paco de Lucía.** *Colección Grandes guitarras del flamenco.* Polygram Ibérica, Madrid, 1994.

**Paco de Lucía.** *Paco de Lucía interpreta a Manuel de Falla.* Philips, 1978.

**Paco de Lucía. Sextet.** *Live... one summer night.* Phonogram internacional, 1984.

**Paco Serrano.** *Mi Camino.* Encuentro Productions, 1999.

**Parfit, Derek.** *Razons y personas.* A. Machado Libros, S. A. Madrid, 2004.

**Pata Negra.** *Blues de la Frontera.* Nuevos Medios, 1987.

**Pepe Habichuela.** *A Mandeli.* Nuevos Medios, Madrid, 1983.

**Raimundo Amador.** *Gerundina.* MCA 1995.

**Ramón Montoya.** *Colección Recital de guitarra flamenca. Años 1910-1920.* Fonográfica del Sur, S. A. Sevilla, 1993.

**Sabicas.** *Colección Grandes guitarras del flamenco.* Polygram Ibérica, S.A. Madrid, 1994.

**Sabicas.** *Rock Encounter con Joe Beck.* Polydor, 1970.

**Sabicas.** *Grandes Figures du flamenco. Collection dirigée para Mario Bois. Volume 14. Le chant du monde.*

**Shakti with John McLaughlin.** Sony Music Entertainment, 1991.

**Vicente Amigo.** *Ciudad de las ideas.* BMG Music Spain, S. A. Madrid, 2000.



## **MATERIAL AUDIOVISUAL**

**Bodas de sangre:** Dirigida per Carlos Saura l'any 1981.

**Carmen:** Dirigida per Carlos Saura l'any 1983.

**Duende y misterio del flamenco.** Dirigida per Edgar Neville, l'any 1952.

Intèrprets: Antonio, Plar López y su Ballet Español, Roberto Ximénez, Manuel Vargas, Alejandro Vega. Fotografia: Enrique Guerner.

Música: Isaac Albéniz, Enric Granados, Federico Chueca, Padre Soler.

Estudis: Sevilla Films.

**El amor brujo:** Dirigida per Francesc Rovira-Beleta. L'any 1967.

Actors: Antonio Gades, La Polaca, Rafael de Córdoba, Nuria Torray

**El amor brujo:** Dirigida per Carlos Saura l'any 1986.

**Flamenco:** Dirigida per Carlos Saura l'any 1994.

Intèrprets: Paco de Lucía, Joaquín Cortés, Manolo Sanlúcar, Mario Maya, El Agujetas, Fernanda de Utrera, José Menese, Enrique Morente, Merche Esmeralda, Farruco, Carmen Linares, El Grilo, Duquende, Potito, Ketama...

Fotografia: Vitorio Storaro.

**Flamenco, un arte popular y moderno.** Conferència de Gerardo Núñez y José Luis Ortíz Nuevo organitzada per la Universidad Internacional de Andalucía, celebrada a la "Sede de la Cartuja" el 24 de Novembre de 2004.

**Hijos del Cante.** Documental dirigit per Miguel Ángel Nieto. ALEA TV per Canal +, any 2000.

**Los Tarantos:** Dirigida per Francesc Rovira-Beleta l'any 1963.

**Living without memory.** Documental realitzat per la BBC dirigit per Sarah Hardey.

**Memento.** Pel·lícula de suspens realitzada l'any 2000, guanyadora del Globus d'Or, amb guió i direcció de Christopher Nolan. El guió està basat en el relat *Memento Mory*, que en llatí significa “*recorda que ets immortal*”, escrit pel seu germà Jonathan Nolan.

**Rito y Geografía del Cante (FLAMENCO).** Sèrie dirigida per Mario Gómez, amb guió de Pedro Turbica, Mario Gómez i José María Velázquez-Gaztelu. Els 12 programes van ser enregistrats entre 1971 i 1973 i emesos per la segona cadena de TVE. Editada en DVD l'any 2006 per Círculo Digital, S. L.

## ANNEX I: Teoria musical del flamenc

Utilitzant com a exemple el Mode *Mi* dòric (*La* menor com a tònica), Granados desenvolupa i enumera set graus que es corresponen a les set notes de l'escala Dòrica descendent, tenint com a puntal l'acord IV, que correspon a una Gran Tònica d'ordre superior que actua com a centre Tonal i que resoldrà a la Tònica I del Mode, convertint-lo en acord Perfecte Major. L'“*empaquet*”, que en diuen els *flamencs*, es deu a que la composició comença en el 5er grau, per la qual cosa se'l denomina *Dòrica Flamenca*.

**Perfectes Majors:** Mi (I), Fa (II), Sol (III), Do (VI).

**Perfectes menors:** La (IV), Re (VII).

**Acord de 5<sup>a</sup> disminuïda:** Si (V).

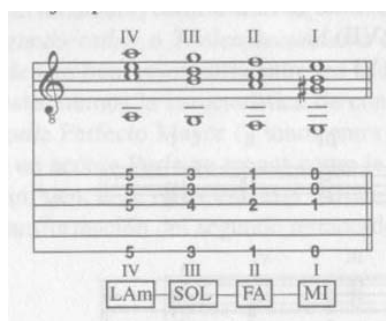
**Acords principals:** IV La m, III Sol, II Fa, I Mi.

**Acords secundaris:** VI Do, VII Re m, V Si 5<sup>a</sup> disminuïda.

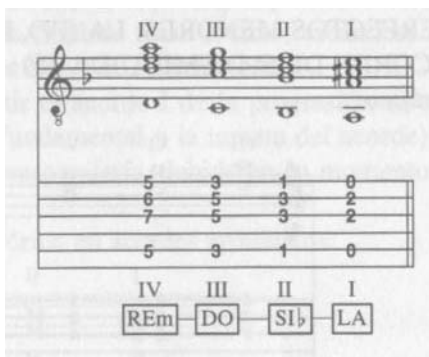


És important destacar que les prohibicions i limitacions dels moviments i encadenaments harmònics de la música clàssica deixen de tenir efecte en el *flamenc*, ja que allò que en la música culta pot ser totalment prohibitiu en la música *flamenca* és totalment coherent.

Exemple en Mi:

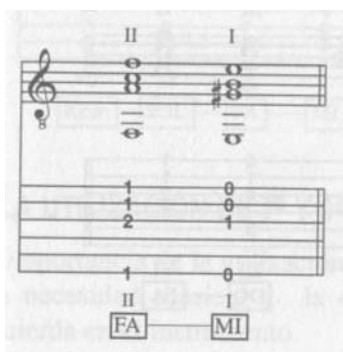


Exemple en La:

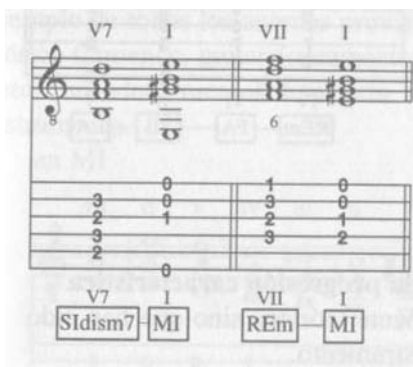


A diferència de les cadències conclusives i suspensives utilitzades per la música clàssica, el *flamenc* aplica un altre tipus de cadències:

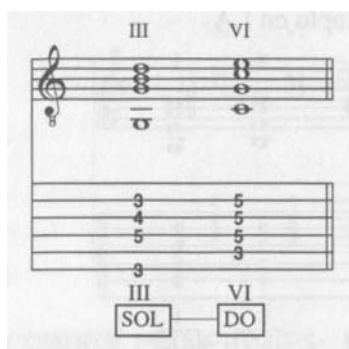
Cadència característica *flamenca* II – I de segona menor:



Cadències substitutòries V7 – I i VII – I:



## Cadència suspensiva o semi-cadència III – VI:



També és habitual en el *flamenc* la barreja d'encadenaments harmònics de la cadència andalusa amb els conceptes d'harmonia tradicional, i d'aquesta manera poder utilitzar la dominant de l'acord al qual es vol arribar, sempre que s'estigui de pas entre dos acords que formen part dels acords principals o secundaris.

La importància en la utilització d'acords de 7<sup>a</sup> i 9<sup>a</sup> ve donada per una necessitat musical, però també per tal de facilitar en la guitarra les posicions de la mà esquerra. La guitarra ha creat així acords amb dissonàncies que aporten una ambientació adequada per a l'ambigüitat melòdica vocal. Tradicionalment les 7es seran sempre menors en els set acords de la tonalitat i les 9es Majors en els acords II, III, IV, VI i VII, i menors el I i V.

L'ús d'aquest tipus d'acords és freqüent especialment des que el guitarrista de *flamenc* Paco de Lucía els aplicés a les seves composicions després d'estar en contacte amb músics de jazz americans. Des d'aquest moment comencem a trobar acords dissonants en el *flamenc*, passant a ser en l'actualitat un recurs habitual i característics dels subgèneres coneguts com a “nou *flamenc*”, “jazz-*flamenc*” i “*metaflamenc*”.

La constitució dels acords del mode dòric *flamenc* parteix de la disposició que es crea a l'escala dòrica grega descendent, obtenint així la següent classificació d'acords tríades:

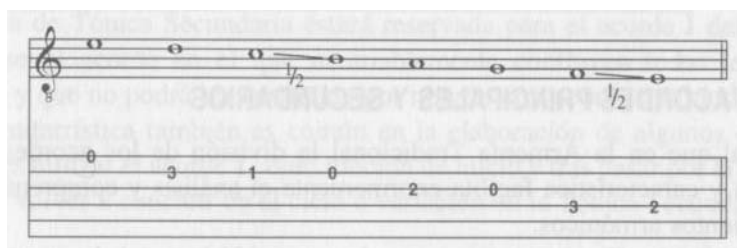
**Perfectes majors:** I, II, III i VI.

**Perfectes menors:** IV i VII.

**Acord de 5<sup>a</sup> disminuïda:** V.

La característica d'alterar la tercera de l'acord I del mode per a convertir-lo en Perfecte Major i no en Perfecte menor com li correspondria, és el que es coneix com a Mode Dòric *Flamenc*. Aquesta nota alterada artificialment que correspon a la tercera de l'acord I, no s'ha de confondre amb el de l'acord III de l'escala dòrica que no pateix cap alteració artificial.

Escala dòrica en *mi*:



Acords tríades en Mi dòric *flamenc* (tonalitat base en l'armadura La menor):

VII	VI	V	IV	III	II	I
REm	DO	SIdism	LAm	SOL	FA	MI

Així la denominació de cada grau del Mode que configura l'escala seria:

VII°	Semi-resolutiu.
VI°	Intermig.
V°	Disminuït.
IV°	Gran tònica.
III°	Mig.
II°	Resolutiu.
I°	Tònica secundària.

De la mateixa manera com succeeix en l'harmonia tradicional, la divisió dels acords segons la seva funció i característica facilita molt l'anàlisi i la comprensió dels moviments harmònics. El mode dòric *flamenc* quedaria així dividit en acords principals i secundaris:

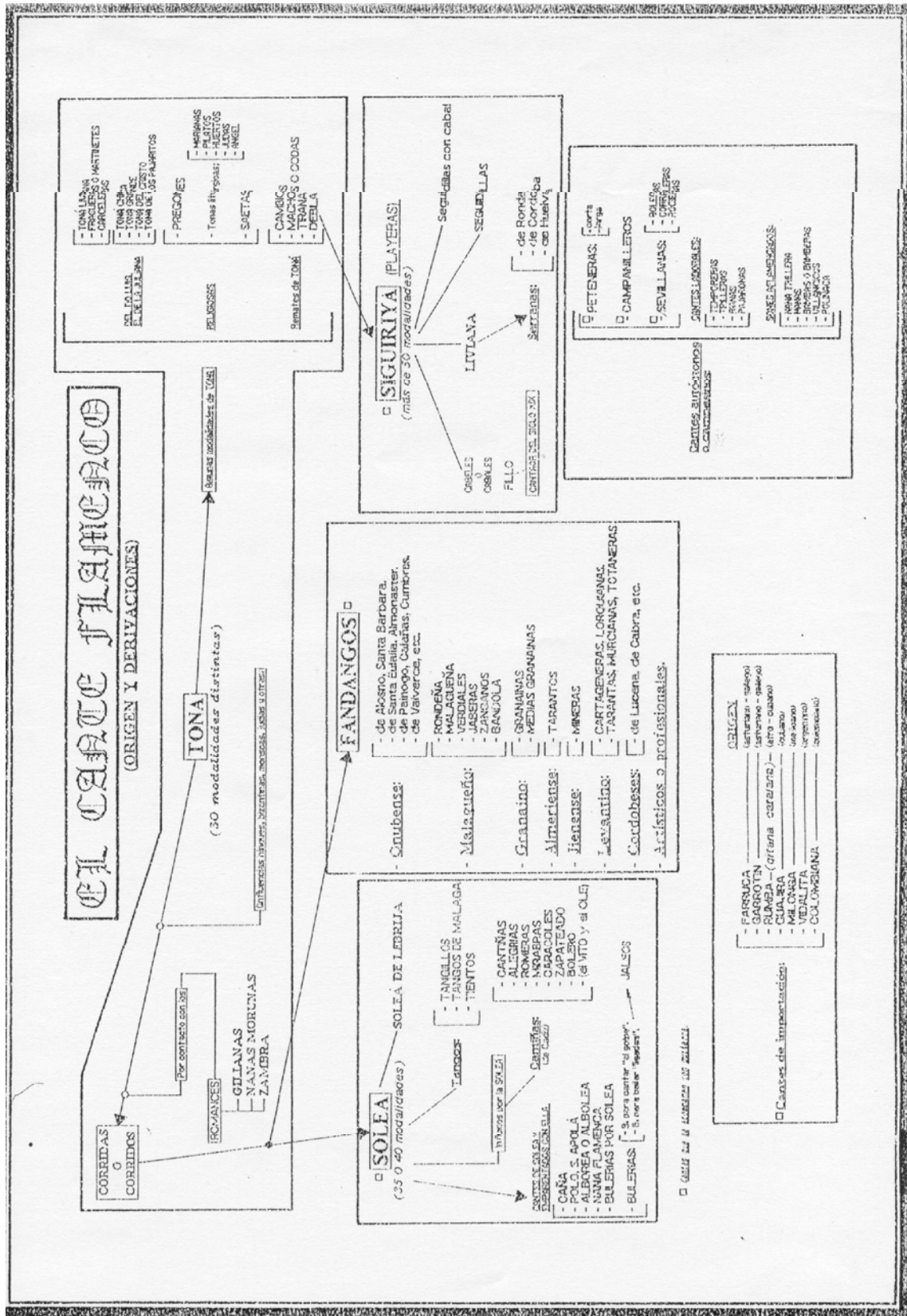
**Acords principals:** IV, III, II i I del mode.

**Acords secundaris:** VII, VI i V del mode.



Tenint en compte totes aquestes consideracions, a l'hora d'interpretar el *flamenc* calen diversos elements: El ritme, la melodia i l'harmonia és el que podríem anomenar la forma musical *flamenca*, mentre que el tema serà la melodia instrumentada característica de cada estil o pal, que es desenvolupa en uns passos harmònics concrets i amb una durada determinada.

Després hi ha la qüestió dels pals, o cants estructurals bàsics que els *flamencs* emmotllen i fan seus, mantenint però el compàs, les "llamadas" i les cadències tonals. Tot seguit adjuntem un esquema realitzat per Eduard Orriols "Palmito" en funció de l'origen i evolució de cada pal, per tal de mostrar així els diferents pals o estils i les diferents branques que configuren el *Cant Flamenc*:





Si fins aquí hem explicat l'harmonia emprada pel *flamenc* i el desenvolupament dels diferents pals, ens manca encara classificar el compàs emprat pels diferents pals. Granados<sup>1025</sup> ha realitzat una interessant classificació dels principals pals *flamencs* a partir del compàs:

**Compàs ternari (3/4):** *Soleá* ( *mi* dòric), *soleà por bulerías* (*la* dòric), *bulerías* (*la* i *mi* dòric en qualsevol tonalitat major o menor – tradicionalment en *la* major i menor-), *alegrías* (a qualsevol tonalitat major o menor – tradicionalment en *mi*, *la* i *do* major o bé en *mi* i *la* menor) i *fandango* (*mi* i *la* dòric).

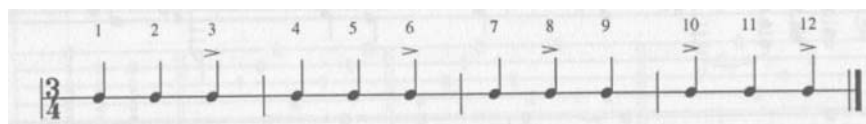
**Compàs altern (3/4 – 6/8):** *Siguiriya* (*la* dòric), *serrana* (*mi* dòric), *cabales* (*la* major), *petenera* (*mi* dòric) i *guajira* (en qualsevol tonalitat major – tradicionalment en *la*).

**Compàs binari i quaternari (2/4 - 4/4):** *Tientos* (*la* dòric), *tangos* (*la* dòric), *farruca* (en qualsevol tonalitat menor – tradicionalment en *la* menor-), *zapateado* (en qualsevol tonalitat major – tradicionalment en *do* major-) i *taranto* (*fa* sostingut dòric).

**Lliures (sense estructura mètrica determinada):** *Taranta* (*fa* sostingut dòric), *granáina* (*si* dòric), *malagueña* (*mi* dòric), *rondeña* (*do* sostingut dòric) i *minera* (*sol* sostingut dòric).

A partir d'aquí, els accents en el compàs seran quelcom molt important en el ritme, el qual serà diferent segons el pal i es mostrarà amb variacions fins i tot en el mateix pal. D'aquesta manera el ritme i els seus accents seran els elements imprescindibles per a poder identificar els diferents pals *flamencs*. Amb aquesta finalitat descrivim el ritme i els accents bàsics dels pals principals de les diferents branques:

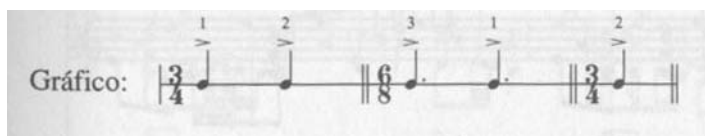
Compàs de la *Soleá*:



<sup>1025</sup> Granados, Manuel. *Teoría musical de la guitarra flamenca. Fundamentos de armonía y principios de composición*. Volum I. Pàg. 50.

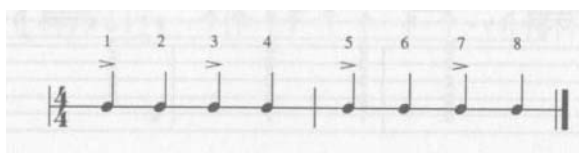
Cicle de 12 temps amb quatre compassos de  $\frac{3}{4}$ . Els accents poden tenir altres variacions.  
Escala del mode dòric grec en *Mi*..

Compàs de la *Siguriya*:



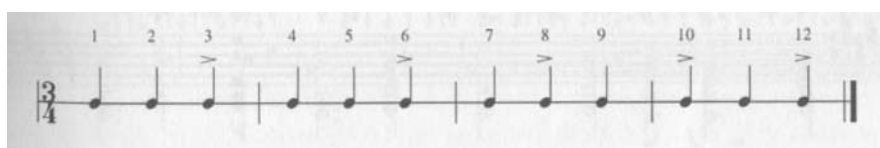
Cicle de 5 temps amb compassos de  $\frac{3}{4}$  i  $\frac{6}{8}$ . Els accents poden tenir altres variacions.  
Escala del mode dòric grec en *La*.

Compàs dels *Tientos*:



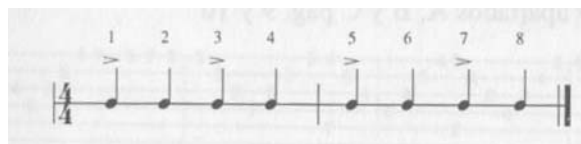
Cicle de 8 temps amb dos compassos de 4/4.  
Escala del mode dòric grec en *La*.

Compàs de les *Alegrías*:



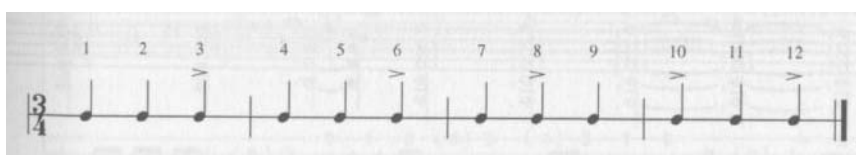
Cicle de 12 temps amb quatre compassos de  $\frac{3}{4}$ . Els accents poden tenir altres variacions.  
Escala de *Mi* Major.

## Compàs dels Tangos:



Cicle de 8 temps amb dos compassos de 4/4. Els accents poden tenir altres variacions.

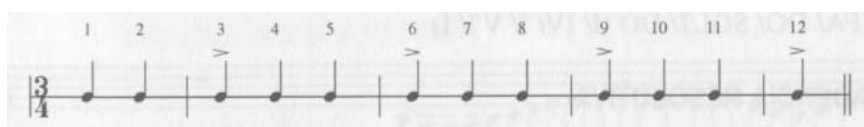
Escala del mode dòric grec en *La*.

Compàs de les *Bulerías*:

Cicle de 12 temps amb quatre compassos de 3/4. Els accents poden tenir altres variacions.

Escala del mode dòric grec en *La*.

## Compàs del Fandango de Huelva:



El Fandango de Huelva té un cicle de 12 temps, amb compàs de 3/4. Els accents poden tenir altres variacions.

Escala del mode dòric en *Mi*.

El Fandango Natural és *Ad libitum* o lliure.

Compassos de la *Taranta*, de la *Granaína* i de la *Malagueña*:

Tots tres s'executen *Ad libitum*.

L'Escala és sempre del mode dòric, en *Fa*, *Si* i *Mi* respectivament.

Altres aspectes molt importants en el ritme seran l'ús de la sincopa i del contratemps. La sincopa és una nota que ataca en temps o part del temps dèbil i es perllonga sobre un temps o part del temps fort. Aquí distingirem la sincopa regular (si les dues notes que la componen tenen la mateixa duració) de la sincopa irregular (les notes tenen diferent duració). El contratemps és una nota que ataca en el temps o part de temps dèbil precedida per un silenci i no es perllonga sobre un temps o part del temps fort o semifort. En aquest cas també es distingeix igualment entre contratemps regular i contratemps irregular.

També és quelcom característic del *flamenc* (principalment emprat per la guitarra) l'ús de l'anomenada "*falseta*", parenta de les velles variacions dels violistes del Renaixement, els quals es referien a ella com a "*las notas falsas que bordan el compàs*"<sup>1026</sup>. Així, en tots els pals és habitual introduir una "*falseta*", que és la idea musical tractada en relació a determinades pautes rítmiques i tonals i que venen donades pel tema. La "*falseta*" es basa en el típic desenvolupament de pregunta i resposta, però val a dir que és un dels espais on el músic pot improvisar amb més llibertat, tot i que té un temps i una nota dominant per fer-ho. Això significa que ha de tornar sempre a la roda del pal que està interpretant.

Probablement a partir del recurs de la "*falseta*" i també degut a la influència de la guitarra clàssica de concert, des de la segona meitat del segle XX ha evolucionat el concepte "concertístic" del *flamenc*, principalment en la guitarra, i ha donat lloc a dos estils diferents: a compàs i lliure.

Altres components de la forma musical *flamenca* són el pont i el tancament o "*remate*". El pont s'utilitza també en altres estils musicals, però el tancament utilitzat al *flamenc* és força singular, i la seva importància és bàsica quan la música acompanya al ball i al cant.

---

<sup>1026</sup> Aquesta era la descripció que Antonio de Cabezón o Luis de Narváez en feien el segle XVI. Segons Mudarra (compositor i violista contemporani d'aquests), es tractava de "*notas falsas que si se tocan de manera correcta no parecerán malas*" (aquesta és l'anotació que el mateix Mudarra en fa a la peça *Fantasia X que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico*, que l'autor publicà a Sevilla el 1546 a *Tres libros de música en cifra para vihuela*. Edició d'Emili Pujol. *Monumentos de la Música Española* 7. Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1949, reimp. 1984).

Sintetitzant, diríem que l'estructura habitual d'una peça *flamenca* seria la següent:

*Introducció – Variació 1 – Desenvolupament 1 – Pont – Variació 2 –  
Desenvolupament 2 – Tancament.*

Per tal de comprendre millor l'estructura del *flamenc*, a continuació adjuntem com a exemple l'anàlisi musical realitzat pels germans Antonio i David Hurtado Torres<sup>1027</sup> sobre la Malaguenya del cantant Enrique “El Mellizo”. Per facilitar la seva lectura musical, l'instrument que acompanya a la veu no és la guitarra sinó el piano, ja que les dificultats que existeixen a l'hora d'escriure en partitura el ritme i les variacions realitzades amb la mà dreta de la guitarra és un problema encara no resolt per l'escriptura musical.

---

<sup>1027</sup> Hurtado Torres, David i Antonio. *El Arte de la Escritura Musical Flamenca*. Bienal de Arte Flamenco. Sevilla, 1998. Pàg. 83.

**Anàlisi harmònic:**

El mode és frigi<sup>1028</sup> en *la* (*Fa* Major).

En el present anàlisi es passa per alt la introducció i les *falsetes* guitarrístiques, ja que aquestes poden variar segons cada interpretació, i comencem directament amb el moment en què entra el cant.

Anacrusa del compàs 13 al compàs 15. Es tracta d'un IV grau (*re*), que és un acord perfecte menor.

Del compàs 16 al compàs 20. II grau (*si b*).

Del compàs 21 al 22. Resolució en el I grau (*la*).

**Anàlisi del cant:**

Anacrusa del compàs 38 al compàs 40. Aquesta primera frase esta construïda sobre un VI grau (*fà*) del mode frigi de *la*, o un I grau de *Fa* Major. La idea de tonalitat dintre de la modalitat és la forma d'anàlisi més correcta segons els germans Hurtado.

Del compàs 42 al 43. Tot i que aquesta frase no porta suport harmònic per part de l'instrument acompanyant, la seva harmonització implícita és la d'un III grau del mode *-do-* (V de *Fa* Major) amb setena menor, que es resol en un VI (I) *-fà-*, en la segona meitat del compàs 43.

Anacrusa del compàs 44 al compàs 48. Tot aquest fragment és un VI grau *-fà-* (I).

Anacrusa del compàs 48 al compàs 45. És III grau del mode *-do-* (V del to) amb setena menor.

Anacrusa del 58 al 60. VI grau *-fà-* (I).

Anacrusa del 60 al 61. VI grau (I), tot i que també es pot introduir un II (IV) *-si b-* o un VII (II) *-sol-* a la tercera part del compàs 61.

Compàs 62. És un III grau *-do-* (V) amb setena, que es resol al VI (I) en el compàs 63.

Anacrusa del 63 al 66. VI grau (I) *-fà-*.

Anacrusa del 66 al 72. Tot aquest passatge és un III grau (V) *-do-* amb setena menor.

Anacrusa del 75 al 77. VI grau (I).

---

<sup>1028</sup> Respecte a l'habitual confusió entre els noms dels modes, hem d'aclarir que els modes gregorians van adoptar els noms dels modes grecs de manera confusa. Quan Henricus Glareanus (segles XV i XVI) va aplicar els modes grecs als gregorians no es va regir per la col·locació del semitò al tetracord, sinó pel seu ordre. Així, al segle XVI Gioseffo Zarlino va conservar els modes de Glareanus, però prenent com a primer mode el Do. Com a resultat de tot això, el mode dòric grec antic es va convertir en el frigi, i el frigi grec en dòric. Aquesta nomenclatura va tenir molta acceptació i continua aplicant-se a l'actualitat, i així veiem que quan Molina i Mairena parlen del mode Frigi en realitat es refereixen al mode dòric grec. El mode dòric grec és equivalent doncs al frigi del mode Gregorià.

Anacrusa del 77 al 79. III grau (V) amb setena fins el tercer temps del compàs 78, que és VI (I).

Anacrusa del compàs 79 al 83. És VI grau (I).

Tercer temps del compàs 83 al 87. III grau amb setena (V).

Compàs 88 al 90. Aquest passatge sols admet un anàlisi des d'un punt de vista exclusivament modal, per tractar-se d'un II grau –si b-, (amb setena menor des de la darrera part del cap. 89), que resol en un I grau –la- en el compàs 91, produint-se així la típica cadència frígia, pròpia del final de tots els cants *flamencs*.

The image displays two systems of musical notation for flamenco guitar. The first system, measures 1-5, features a vocal line with a tempo marking of quarter note = 90 and a guitar accompaniment starting with a forte (f) dynamic. The second system, measures 6-10, includes a vocal line with a tempo marking of quarter note = 100 and a guitar accompaniment starting with a mezzo-forte (mp) dynamic. The score concludes with a cadence in measure 10, marked with a 'meno forte' dynamic.

The image shows a musical score for piano and voice, spanning measures 10 to 15. The score is written in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The piano part is in the lower staves, and the vocal part is in the upper staves. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, mp, pp), articulation (accents, slurs), and fingerings (6, 7, 3). The vocal line includes the lyrics "ya--ya--a" and "ya--". The piano accompaniment consists of complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The score is divided into three systems, with measure numbers 10, 12, and 15 marking the beginning of each system.



Musical score system 1, measures 18-21. The treble clef part features a triplet of eighth notes, followed by a quintuplet of eighth notes, and then a series of sixteenth notes. The bass clef part has a piano (*p*) dynamic marking at measure 18, a mezzo-piano (*mp*) marking at measure 20, and a piano (*p*) marking with the instruction "intenso" at measure 21. A dashed line with a triangle above it spans measures 18-21.

Musical score system 2, measures 22-26. The treble clef part has a tempo marking of ♩.70 at measure 22 and ♩.98 at measure 25. The bass clef part has a mezzo-piano (*mp*) marking at measure 22 and a mezzo-forte (*mf*) marking at measure 25. A triplet of eighth notes is present in the treble clef at measure 25. A dashed line with a triangle above it spans measures 22-26.

Musical score system 3, measures 27-30. The treble clef part features a triplet of eighth notes at measure 27, a sextuplet of eighth notes at measure 29, and another triplet of eighth notes at measure 30. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. A dashed line with a triangle above it spans measures 27-30.

Musical score system 4, measures 31-34. The treble clef part has a triplet of eighth notes at measure 33. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. A dashed line with a triangle above it spans measures 31-34.

Musical score system 5, measures 35-38. The treble clef part has a tempo marking of ♩.115 at measure 35 and the instruction "recitando" at measure 37. The bass clef part has a piano (*p*) marking at measure 37. A triplet of eighth notes is present in the treble clef at measure 37. A dashed line with a triangle above it spans measures 35-38.

Musical score for measures 39-42. The vocal line (top staff) has lyrics: "--y a lla--mar-----me-----". The piano accompaniment (bottom staves) features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Dynamics include *mf* and *mp*. A tempo marking of  $\text{♩} = 150$  is present.

Musical score for measures 43-46. The vocal line (top staff) has lyrics: "e-----ran las do(s) de la no----che---- a-----". The piano accompaniment (bottom staves) includes a six-note chordal figure. Dynamics include *f* and *mp*. A tempo marking of  $\text{♩} = 115$  is present, along with the instruction "con decisión".

Musical score for measures 47-50. The vocal line (top staff) has lyrics: "y----- a----- y----- a-----". The piano accompaniment (bottom staves) features a *pp* dynamic. A tempo marking of  $\text{♩} = 115$  is present.

Musical score for measures 51-54. The vocal line (top staff) has lyrics: "y----- a----- y-----". The piano accompaniment (bottom staves) includes a six-note chordal figure. Dynamics include *p* and *pp*. A tempo marking of  $\text{♩} = 85$  is present.

Musical score for measures 55-58. The vocal line (top staff) has lyrics: "-----vi-nomiherna-----no a lla--mar-----me-----". The piano accompaniment (bottom staves) features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Dynamics include *mf*. A tempo marking of  $\text{♩} = 85$  is present.

59 *decidido*  
*f* des--pi--er-----ta-te----- *ff* „por-----

59 *mp* *mf*

63 *con tristeza*  
-que no te des--pier-----ta(s) tú her-ma-----ni-----to? *p*  
a-----

63 *mp*

Detailed description: This block contains the first system of a musical score, measures 59 to 63. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 59 with the lyrics 'des--pi--er-----ta-te-----' and '„por-----'. The tempo/mood is marked 'decidido'. Dynamics include *f* and *ff*. The piano accompaniment has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 63 begins with the lyrics '-que no te des--pier-----ta(s) tú her-ma-----ni-----to?' and 'a-----', marked 'con tristeza' and *p*. The piano accompaniment continues with *mp*.

66 *mp*  
-----y----- a-----y----- a-----y----- a-----

66 *pp*

70 *mp*  
-----y----- que-----shamuer-----to-----

70

73 *mf* *mp*  
-----nuestra ma-----re-----

73

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, measures 66 to 73. The vocal line continues with lyrics '-----y----- a-----y----- a-----y----- a-----' (measure 66), '-----y----- que-----shamuer-----to-----' (measure 70), and '-----nuestra ma-----re-----' (measure 73). The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics include *mp*, *pp*, *mf*, and *mp*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

The musical score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system (measures 77-80) features the vocal line with lyrics "y...nos quea-mos... y...nos que---a...mos...soli...tos." and the instruction "con desesperación". The piano accompaniment includes triplets and sixteenth-note patterns. The second system (measures 81-83) is marked "con dolor" and includes the vocal line "a...y... a...y... a...". The piano accompaniment features a wavy line above the vocal line and dynamic markings of *p*, *mf*, and *p*. The third system (measures 84-86) includes the vocal line "y... a...y... a..." and dynamic markings of *pp* and *mp*. The piano accompaniment has *pp* markings and complex sixteenth-note passages. The fourth system (measures 87-90) includes the vocal line "y... a...y-a-y a-y-a-y" and the instruction "breve". The piano accompaniment features a *mf* marking and a *fz* marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.



Des del punt de vista de l'interpret i segons les observacions de Molina i Mairena<sup>1029</sup> l'element musical característic del cant *flamenc* és el ritme. Després, vindrien altres factors constitutius com l'estil melòdic, els mel·lismes o el floreig vocalitzat, les al·lusions modals i la modulació que sempre s'identifiquen amb l'armònic. Per això és una qüestió complexa portar el *flamenc* a la partitura musical, doncs molts detalls i ornaments no disposen de símbols musicals adequats, especialment pel que fa a la guitarra. A diferència de la composició clàssica, el *flamenc* no ha estat creat a partir (o a la vegada) de l'escriptura, ja que tradicionalment l'aprenentatge es feia seguint un mètode oral, entre amics o familiars, i la interpretació sempre es realitzava de memòria, emprant també la improvisació. Des de fa uns quants anys s'estan fent esforços per escriure el *flamenc*<sup>1030</sup> de forma apropiada, però encara no existeix un sistema satisfactori compartit per la majoria dels músics *flamencs*.

Abans d'acabar aquest anàlisi teòric musical, val a dir que les formes musicals *flamenques* segueixen en un procés de transformació que no es dona mai per tancat, sinó que cada estil crea noves idees que amplien el seu marc musical. Precisament aquesta característica del *flamenc* (compartida també per moltes altres formes expressives musicals) aporta una flexibilitat que facilita la seva fusió amb altres estils com el jazz, la música clàssica, el rock, el pop, el blues, etc.<sup>1031</sup> Alguns *flamencòlegs* consideren aquestes fusions com una pèrdua de la "puresa" del *flamenc* tradicional. Però resulta difícil saber exactament a què es refereixen amb la paraula "puresa" quan parlem de música i de cultura popular, i més concretament de *flamenc*. El *flamenc* ha tingut influències diverses des dels seus inicis, i el

<sup>1029</sup> Ricardo Molina i Antonio Mairena, *Mundo y formas de Cante Jondo*. Pàg. 80.

<sup>1030</sup> Com a exemple podem citar els treballs d'Alain Faucher (affedis.com), Manuel Granados, Oscar Herrero i una llarga llista de publicacions japoneses.

<sup>1031</sup> La "fusió" del *flamenc* amb el jazz ha estat la més coneguda internacionalment, amb participacions de músics de gran renom com Miles Davis i Chick Corea (músics de jazz), o Paco de Lucía i Chano Domínguez (músics *flamencs*).

que avui es considera *flamenc* tradicional és en bona part una transculturació musical dels pals *flamencs* bàsics amb tècniques de música clàssica. Alguns exemples d'això serien Montoya, Silverio Franconetti i Sabicas entre altres. Tanmateix, aquestes altres qüestions estan tractades més abastament a l'apartat dedicat a l'evolució del *flamenc*.

## **ANNEX II: Organografia musical en el flamenc.**

Petites modificacions aplicades a un instrument, com per exemple afegir una corda o canviar la seva afinació, o altres variacions aplicades a la disposició i la manera d'organitzar una orquestra, són detalls que ens poden aportar informació respecte la música practicada en un moment i context històric, i respecte de l'evolució musical i possiblement ideològica dels gèneres musicals. Pel que fa als instruments musicals emprats en el *flamenc*, aquests van establir-se amb els Cafès Cantants del segle XIX. Inicialment, amb només el cant, la guitarra i una percussió bàsica (picar de mans, picar amb els tacons de les sabates, percutir amb els nusos dels dits en una taula de fusta, o emprar unes castanyoles) n'hi havia prou per expressar-se mitjançant el gènere *flamenc*. Posteriorment s'han anat incorporant altres instruments que durant els darrers anys s'han convertit en gairebé habituals, com per exemple el piano o el baix elèctric. Aquestes variacions i experimentacions instrumentals es van consolidar durant la dècada del 1970, moment en què de la mà de Paco de Lucía i Camarón de la Isla, una variada gama d'instruments musicals es comença a incorporar al *flamenc*. A partir d'aquell moment les diferències entre els instruments del *flamenc* tradicional i els instruments del *metaflamenc* més actual comencen a ser evidents. A continuació tractarem de descriure els instruments emprats en el *flamenc* tradicional i els orígens d'aquests instruments, a mode de contrapunt amb els instruments que s'empren en l'actualitat.

### **a) Instruments de percussió:**

*La castanyola*: D'entre els diferents instruments emprats en el *flamenc* cal destacar les castanyoles, que també són habituals en diferents músiques populars arreu de la península (com succeeix, per exemple, amb la jota). Aquest instrument rítmic que simula el picar de mans amb la possibilitat d'ampliar aquests pics rítmics en petits espais de temps, és una evolució del cròtal<sup>1032</sup>. Inicialment es tractava de trossos de fusta o marfil lleugerament corbats, però posteriorment aparegué una altra varietat en forma de petits martells de metall. D'aquí que l'evolució del cròtal hagués portat a l'actual castanyola. Diversos elements indiquen un hàbit en l'ús del cròtal al sud peninsular. Un exemple d'això és la troballa de

---

<sup>1032</sup> El cròtal és probablement un dels instruments més antics que es coneixen, i ja era utilitzat antigament per egipcis, fenicis, hebreus, i posteriorment pels grecs. El seu origen es deu probablement a la substitució de les palmellades que des dels temps més antics ritmaven els cants i les danses. L'origen fenici dels cròtals sembla ser la teoria més acceptada per alguns investigadors, com per exemple Curt Sachs (*The History of Musical Instruments, History of musical instrument*. New York, W.W. Norton & Co. 1940), tot i que en alguns relleus de les dinasties egípcies XI i XII ja es podien distingir cròtals i castanyoles. En un relleu de l'Antic Imperi conservat al Museu del Caire es representa un ball on apareix un acompanyament batent de mans.

cròtals a Cueva de Zájara, prop d'Almeria. D'altra banda, les “*puellae gaditanae*” del segle I també empraven cròtals, com es pot observar en diversos gravats i pintures.

*El picar de mans*: és la pràctica més difosa en qualsevol pal *flamenc*, habitualment emprada per marcar el compàs. En alguns pals i algunes zones com per exemple Xerès, és habitual picar amb els nusos dels dits a una taula de fusta. El propòsit és el mateix, és a dir, marcar el compàs i el tempo per ajudar al cant i al ball.

*El piano*: Instrument de percussió i de corda, va ser emprat en el *flamenc* esporàdicament al XIX, però la seva introducció al *flamenc* esdevé amb l'anomenada època teatral del *flamenc*, moment en què la música d'elit va influenciar musical i tècnicament al *flamenc*. Els referents més importants d'interpretació del *flamenc* al piano els trobem amb José Romero, i posteriorment amb Arturo Pavón. Actualment també el trobem present en el nou *flamenc* i el *metaflamenc*, habitualment amb experimentacions musicals de fusió entre el *flamenc* i el jazz com les del pianista Chano Domínguez, o amb experimentacions entre el *flamenc* i la música clàssica com les de també pianista Dorantes.

*El calaix*: És un dels instruments de percussió més emprats en el nou *flamenc* des de les dècades dels seixanta i setanta del segle passat. Es tracta d'un instrument d'origen afroperuà o peruà molt emprat a la música jazz i *latin-jazz*, que apareix al Perú a mitjans del segle XIX. També a partir de les dècades dels seixanta i setanta del segle passat trobem l'ús de la bateria en el nou *flamenc* i el *metaflamenc*, però aquesta darrera pràctica ha anat caient en desús en els darrers anys.

#### **b) Instruments de vent:**

El *flamenc* tradicional no utilitza cap instrument de vent, i no és fins a la dècada dels 70 del segle passat quan s'incorporen altres instruments en diverses experimentacions de *flamenc*, com per exemple la flauta travessera, la flauta dolça, el saxofon i el clarinet.

#### **c) Instruments de corda. La guitarra:**

És el principal instrument de corda utilitzat en *flamenc*, que a més fa la funció de principal acompanyant de la veu, tant a nivell rítmic com melòdic. Pel que fa als orígens de la guitarra, instrument que apareix evolucionat a partir d'altres instruments de corda, existeixen diverses teories. Començarem esmentant dues d'aquestes teories, la que considera que la guitarra



antiga és un descendent del llaüt<sup>1033</sup>, i la que considera que aquesta té els orígens en la cítara grega<sup>1034</sup>. Si bé és cert que el llaüt consta de sis cordes, es tracta de cordes dobles. Per tant, el principal inconvenient de la primera opció és que la tècnica per tocar la guitarra és força diferent de l'emprada pel llaüt, en la que sovint s'utilitza un plectre. Pel que fa a la possibilitat de que l'ascendent de la guitarra sigui la cítara, el principal argument és etimològic. El mot "guitarra" provindria etimològicament de l'assiri "kezarah", també anomenada "kithara" pels egipcis i "kitharis" pels grecs. Aquesta explicació suggereix que la guitarra aparegués com a fruit d'una evolució a partir d'aquest instrument.

Però en qualsevol cas, la guitarra ha experimentat també un procés evolutiu important. Segons Forns<sup>1035</sup> l'antiga "guitarra" va aparèixer a Egipte durant el Nou Imperi, i tot i que probablement es tracta d'un instrument d'origen asiàtic, aquesta podria haver evolucionat a partir d'una petita arpa portàtil. En qualsevol cas, aquella guitarra tenia originàriament dues o tres cordes i es tocava amb un plectre. Aquest instrument era força diferent, doncs, de la guitarra que acompanya avui als cants i balls *flamencs*, o de l'instrument que va servir a Tàrrrega per a les seves composicions. A la península trobem la primera referència escrita de la guitarra a les *Cantigas de Santa Maria* d'Alfons X el Savi<sup>1</sup>, que daten del segle XIII, i en aquell moment constava de tres parells de cordes més una de senzilla, que era la més aguda. També al segle XIII, al-Sabti cita a la "kitra" o "quetara" com un dels instruments musicals emprats a l'Al-Andalus. El fet que al pòrtic de la glòria de Santiago de Compostela aparegui representada una espècie de guitarra cap a l'any 1188, no ens aporta cap informació sobre com era o com es tocava exactament aquell instrument, ni sobre els seus possibles orígens. Pel que fa a les primeres cites escrites, entre els menestrals al servei del duc de Normandia (1349) trobem un tal Jean Hautemer amb la "*guitarre latine*" i un Rochart "*l'abbé*", amb la "*guitarre moresche*", la qual cosa ens mostra que a l'Europa d'aquell moment existien les dues

<sup>1033</sup> En l'àmbit europeu el llaüt s'ha conservat amb certes dificultats únicament com a instrument culte per interpretar obres del Renaixement. De fet, a Castella s'ha vingut utilitzant esporàdicament i més aviat en ambients aristocràtics. Però cal recordar que aquest instrument va ser introduït pels àrabs a Europa durant el segle X, i que va arribar a ser veritablement popular durant el Renaixement. Potser per això a l'Alta Andalusia era possible escoltar fandangos acompanyats pel llaüt fins no fa gaire temps. Es consideren descendents directes del llaüt a la *mandolina*, la *mandola* medieval i la *cobza rumana*. L'antecessor d'aquest instrument és el "ud", o "al'ud", anomenat "barbat" en persa, del qual es coneixen exemplars antics trobats a Mesopotàmia i datats del 2000 aC. Aquests exemplars mostren un cos profund i un *mástil* o pal llarg.

<sup>1034</sup> La cítara o lira va sorgir a l'Àsia i era emprada per assiris, caldeus i egipcis. Aquest instrument podia tenir des de cinc fins a divuit cordes i mostrava diverses variants, moltes d'elles a mig camí entre l'arpa, la lira i la cítara. Tot i això, foren els fenicis els qui el van utilitzar amb nombroses i variades formes, fins que arribà a tenir una gran difusió. Els hebreus utilitzaven també la *ketarah*, o cítara assíria, a més de l'arpa. A l'Índia utilitzaven la *vina* o "lira índia", que és l'instrument més antic dels instruments de la branca de la cítara, i que podríem comparar amb el que avui coneixem per *sitar*.

<sup>1035</sup> Josep Forns. *Historia de la música*. Talleres Gráficos Marisa. Madrid, 1948. Pàg. 31.

denominacions, també citades per l'Arxiprest d'Hita<sup>1036</sup>. Però com podem observar en el següent dibuix, i malgrat les similituds en la forma de tocar, aquests instruments encara distaven molt del disseny de les primeres guitarres barroques.



Dibuix del rabel i del llaüt àrab, extret de les *Cantigas de Santa Maria* n° 170.



Dibuix de guitarra morisca extret de les *Cantigas de Santa Maria* n° 150.

Així doncs, tant si l'ascendent de la guitarra antiga és llaüt com si és la cítara grega, les dues opcions ens condueixen a unes arrels probablement orientals de l'instrument. Encara més si tenim present l'existència d'evidències arqueològiques als baix relleus d'Alaçà Hüyük (Turquia), on s'observa que cap a l'any 1000 aC hitites i assiris ja disposaven d'instruments de corda semblants a la lira, però amb l'afegit d'una caixa de ressonància. Alguns autors aposten per un origen hispànic-morisc de la guitarra, basant-se en que a la França del segle XIII, s'al·ludeix a la guitarra amb el nom de "*guiterne mauresque*". Però segons Brennet<sup>1037</sup> a l'Anglaterra d'Enric VIII se l'anomenava "*gittern*" o *viola espanyola*; i segons Jorge Fresno la

<sup>1036</sup> L'Arxiprest d'Hita (Ruiz, Juan. *El libro de Buen Amor*. Biblioteca Económica de Clásicos Castellanos. Louis Michaud. Paris, 1910. Pàg. 146, 241) cita a més d'aquestes dues denominacions una gran quantitat d'instruments, entre els que hi trobem la viola de mà o *vihuela*, també dita *rabé morisc*.

<sup>1037</sup> M. Brevet: *Dictionnaire pratique et historique de la Musique*. Ed. A. Colin. 1926.

“*vihuela de mano*” seria un instrument d'origen grecoromà<sup>1038</sup>. És possible, per tant, que la unió de la cítara i el llaüt afavorissin l'evolució d'aquest instrument

Sigui com sigui, cap els segles XV i XVI la guitarra i la viola de mà (dita “*vihuela*” en castellà ) són instruments habituals a la península ibèrica, la península italiana i l'Amèrica llatina<sup>1039</sup>. En aquells anys la viola de mà era un instrument habitual entre les classes baixes i mitjanes de l'aristocràcia, mentre que la guitarra era l'instrument de les classes més pobres. Violistes famosos com Miguel de Fuenllana, Diego Pisador, Luis de Narváez, Alonso de Mudarra<sup>1040</sup> i Enríquez de Valderrábano<sup>1041</sup> s'introdueixen a la cort gràcies a la seva habilitat amb aquest instrument. Segons Adolfo Salazar<sup>1042</sup>, la guitarra no és sinó una viola, anomenada “*vyuela*”, “*vigüela*” o “*vihuela*” en castellà antic, i també *viola* en italià. La designació de l'instrument, segons Salazar, es feia dependent de l'ús d'aquest, de manera que quan es tocava amb arc s'especificava amb el nom de “*viola da braccio*” o “*da spalla*”, i quan es tocava amb la mà era anomenada “viola de mà”. La viola de mà disposava de sis cordes dobles i es tocava de amb una tècnica similar a la de la guitarra. Probablement la guitarra i la viola de mà eren dos instruments molt similars, però la primera calia que fos de gran duresa i resistència degut a l'ús entre les classes populars i a la tècnica més rítmica i agressiva del toc (com per exemple, la tècnica de picar a la tapa). La segona, en canvi, estava destinada a una tècnica més delicada i a un repertori més cortesà. A partir d'aquí, hi ha qui considera que el guitarró, el *guitarrico* o *requinto* i la guitarra actual serien descendents de la viola de mà, malgrat que per a altres investigadors es tracta d'instruments coetanis.

<sup>1038</sup> Fresno, Jorge. *Alonso Mudarra. Tres libros de música en cifras para vihuela y para canto y vihuela*.

Hispavox, 1981. Si bé aparentment podem trobar similituds entre el llaüt i la viola, morfològicament trobaríem trets força diferenciats. D'aquí les conclusions que Jorge Fresno indica a la tapa d'aquest recull de música per viola de mà.

<sup>1039</sup> La viola de mà havia desplaçat completament l'ús del llaüt a la península ibèrica, itàlica i a l'Amèrica llatina (no a d'altres indrets europeus, on es seguia utilitzant i on el seu moment d'esplendor començà el segle XVI i continuà fins a mitjans del XVIII).

<sup>1040</sup> Alonso Mudarra, intèrpret de viola de mà del segle XVI.

<sup>1041</sup> Enrique de Valderrábano, intèrpret de viola de mà del segle XVI nascut a Peñaranda de Duero.

<sup>1042</sup> Salazar, Adolfo. *La música de España*. Pàg. 167.



Dibuix de violes de mà extret de la  
*Cantigas de Santa María* n° 140.

El fet és que la viola de mà té molts elements en comú amb la guitarra. Les obres escrites i compostades per viola de mà són avui interpretades amb guitarra sense gaires dificultats, perquè les tècniques emprades per tocar aquests instruments són molt semblants. Per exemple, la tècnica de pulsació de corda de doble cor que els violistes anomenaven “*dedillo*”, es transforma a la guitarra en “*alzapúa*”, quelcom que encara avui s'utilitza habitualment en el gènere *flamenc*. Les anomenades “*notes falses*”, emprades per Mudarra i Vderrábano a les seves composicions de viola de mà serien probablement l'origen de les anomenades “*falsetes*”, o variacions melòdiques utilitzades avui pels guitarristes *flamencs*. El moment àlgid en el repertori de romanços de la viola de mà esdevé durant el segle XVI (temps en què aquell instrument servia per acompanyar la veu), però de la següent manera: es canta una sola veu als madrigals, romanços i cançons, nades i sonets, confiant les altres parts de la polifonia a la viola o el llaüt<sup>1043</sup>. Però poc a poc la guitarra anirà substituint a la viola de mà en un àmbit popular. L'article periodístic publicat al diari *El Porvenir*, el 120 d'octubre de 1879<sup>1044</sup> ens relata la

<sup>1043</sup> Fresno, Jorge. *Alonso Mudarra. Tres libros de música en cifras para vihuela y para canto y vihuela*. Hispavox, 1981.

<sup>1044</sup> “A pesar de ser conocida la guitarra en tiempo de los árabes, y aun antes, y de emplearse indistintamente por los tocadores de guitarras árabes o latinas, la de nuestros días, la adoptada por nuestro pueblo, es bien diferente de aquéllas y de invención más moderna. Tuvo en su principio cuatro cuerdas; el poeta y músico Vicente Espinel le añadió la quinta, y posteriormente se le agregó la sexta que hoy completa el instrumento. La imperfección de la guitarra, juntamente con la ejecución pobre de sus tocadores, aun en el siglo XVII, hicieron exclamar a Covarrubias, por el año 1675, quejándose del abandono del estudio de la vihuela por el del instrumento que historiamos, que este no era más que “un cencerro de fácil tañer, especialmente en los rasgados y que no había mozo de caballo que no lo tocara”. Pero el P. Basilio gran contrapuntista y organista en el convento de la orden del Cister, en Madrid, desmintió completamente la opinión de Covarrubias sobre este

queixa de Covarrubias, fet que evidencia com al segle XVII la viola de mà anava quedant en l'oblit, mentre que la guitarra es convertia en l'instrument predominant per la música popular.



Dibuix de la guitarra llatina extret de les *Cantigas de Santa Maria* n° 140.

Però aquest relleu que pren la guitarra no es produeix únicament per qüestions musicals o estètiques, sinó també degut a elements socials i polítics. Recordarem que el Renaixement apareix a Itàlia i irradia amb especial força als territoris de la Corona d'Aragó. Principalment perquè en temps d'Alfons el Magnànim la cort d'Aragó estava emplaçada a Nàpols, i la cultura dels seus membres es perfila com el centre cultural i musical de primer ordre. Alhora, tot plegat coincideix amb l'època dels pontífex valencians, Calixt III i Alexandre VI, de la família Borja de Gandia. Al segle XV la Corona d'Aragó dominava gran part de la Mediterrània política i culturalment, doncs comptava amb els territoris d'Aragó,

---

*instrumento, siendo el primero que estableció el método de tocar punteado y el que le sacó el uso y empleo de acompañar "seguidillas, canciones y tiranas", que tan en boga estuvieron en el siglo XVIII. Desde esta época data verdaderamente la importancia de la guitarra, dedicándose a ella artistas que, por su buena ejecución, llegaron a conquistar un nombre distinguido. En el siglo actual D. Dionisio Aguado, D. José Huertas y D. Fernando Sors, venciendo enormes dificultades, consiguieron presentar de una manera prodigiosa y admirable todas las buenas cualidades y grandes bellezas de este instrumento de "punteo", de invención árabe española. Tales progresos se propagaron con rapidez, adoptándose no sólo en España sino también en otras naciones y en América y donde quiera que los hijos de esta Península habían llevado en otro tiempo sus glorias, su idioma, sus altares y sus costumbres. Si este instrumento no ha podido formar parte de la orquesta, acaso porque sus sonidos dulces y apagados no pueden producir sensaciones vivas e impresiones fuertes, cual hoy se desean y que tan de moda están, es en cambio tan agradable en ocasiones dadas. Para la inspiración de un buen artista, posee la guitarra condiciones muy apreciables, y bajo la presión de una mano maestra, sabe responder a los efectos del alma como si fuere la verdadera manifestación del sentimiento que hace herir sus cuerdas. La guitarra, desechada por los músicos de sus combinaciones instrumentales, ha sabido desquitarse de este injusto desaire, formando por sí sola una pequeña orquesta que el pueblo ha adoptado como muy suficiente para satisfacer sus necesidades musicales y acompañar los preciosos cantes que forman el género popular español (Crónica de la música / Ortiz Nuevo, José Luis. ¿Se sabe algo? Ediciones El Carro de la nieve, Sevilla, 1990. PG. 183).*

Catalunya, València, Mallorca, Nàpols, Calàbria, Sicília i Sardenya. En aquest context, cal tenir present el text *De inventione et usu musicae* (1484), del teòric flamenc de música renaixentista Johannes Tinctoris (1445 – 1511). Per a aquest autor, resident a la Cort del rei Alfons el Magnànim, la guitarra seria un instrument d'invenció “catalana”, i l'autor la denomina “*guitarra, ab aliis ghiterna vocatur*”. Literalment, segons Tinctoris “*Quinetiam instrumentum illud a Catalanis inventum: quod ab aliis ghiterra: ab aliis ghiterna vocatur: ex lyra prodiisse manifestissimum est. hec enim ut leutum (licet eo longe minor sit) et formam testudineam: et chordarum dispositionem atque contactum suscipit (.). Usus autem ipsius lyrae quam leutum vulgo nuncupari prediximus: festis: choreis: et conviviis: privatisque recreationibus apud nos inservit. In qua plurimi precipue germani eximie sunt eruditi. (.). Ghiterra autem usus: propter tenuem ejus sonum: rarissimus est. Ad eamque multo sepius Catalanarum mulieres carmina quaedam amatoria audivi concinere: quam viros quicquam ea personare*”<sup>1045</sup>. Cal tenir present que en aquella època sovint s'emprava la paraula catalans per referir-se al conjunt dels diversos habitants de la Corona d'Aragó, i no únicament als provinents del Principat. El cas és que segons Tinctoris, la viola de mà es deuria modificar en aquells anys fins arribar a quelcom semblant al que avui coneixem per guitarra. Pel que diu Tinctoris, sembla que la guitarra era el principal instrument musical emprat per les catalanes. Amb el temps la viola de mà va caure en desús, però la guitarra va continuar amb una tradició musical i instrumental aplicada a la música popular. De fet, la guitarra té històricament una relació molt estreta amb els territoris de la Corona d'Aragó, i especialment amb la ciutat de Barcelona, fet que queda àmpliament documentat al llibre *La guitarra en Cataluña, 1769 - 1939* de Josep Maria Mangado. En aquest sentit, l'explicació aportada pel teòric Johannes Tinctoris sobre el possible origen “català” de l'instrument no és en absolut menyspreable, doncs recordarem que el primer tractat de guitarra, datat el 1586, fou obra del català Joan Carles Amat. És possible, doncs, que la guitarra fos una adaptació o una aplicació de la viola de mà, probablement coetània, i habitualment emprada als territoris de la Corona d'Aragó.

Però la clau per a comprendre l'instrument d'acompanyament més important del *flamenc* està en la seva evolució, la qual va fer possible que en un moment donat la guitarra tingués l'aspecte que la caracteritza. Recordarem que segons l'article citat anteriorment i publicat al diari El Porvenir, la inclusió de la cinquena corda a la guitarra durant el segle XVI

<sup>1045</sup> Johannes Tinctoris (1445-1511) und sein unbekannter Traktat "De inventione et usu musicae" (Regensburg: F. Pustet, 1917), 27-46.

seria obra de Vicente Espinel<sup>1046</sup>. Posteriorment, a mitjans del segle XVIII la guitarra fa un pas important, afegint la sisena corda. El constructor d'Orléans, Francois Lupot, va construir el 1773 una guitarra de sis cordes, l'exemplar més antic que es conserva<sup>1047</sup>. A la dècada de 1780 aquesta nova tendència de les sis cordes va ser habitual per tota Europa, amb la notable excepció d'Espanya, indret on va seguir una línia pròpia de disseny amb unes mides diferenciades. Va ser el constructor andalús Antonio de Torres, ja al segle XIX, qui va assentar les mides, la silueta, la definitiva quantitat de sis cordes i les bases actuals de la guitarra clàssica o espanyola.

Antonio de Torres.



Guitarra construïda per Torres.



És un fet comú arreu de la Península Ibèrica que les guitarres s'utilitzin per acompanyar la veu, i a diferència d'altres indrets és habitual veure aquest instrument al carrer, a les tavernes, a les cases... Els romàntics que arribaven a la península l'anomenaven l'instrument “*amb cent mil cops a la tapa i l'etiqueta tacada de brou de cargols*”. És una mostra de que la guitarra havia de ser dissenyada i construïda amb materials de gran resistència. Antonio Machado es referia al seu ús de la següent manera: “*Guitarra del mesón que hoy sueñas jota y mañana petenera según quien llega y tañe las empolvadas cuerdas*”.

Si el *flamenc* tendeix a projectar una visió romàntica de les coses, la guitarra no n'és una excepció. El guitarrista Manolo Cano es refereix a aquest instrument com si tingués vida pròpia<sup>1048</sup>, emfatitzant una especial relació d'aquest amb l'interpret. Inicialment. Com

<sup>1046</sup> Vicente Espinel (1544 – 1634), guitarrista i poeta.

<sup>1047</sup> Aquest exemplar està catalogat al llibre de Christian Seguret titulat *El mundo de la guitarra*.

<sup>1048</sup> “*Coloca la guitarra sobre su pierna derecha, deja que la guitarra se eleve al cielo, y, para que vibre, para que llore, para que sea una continuación espiritual de su sentir, la abraza, fuertemente, apoya su mejilla sobre su caja hasta que de ella desaparece el barniz que de nueva tuvo y, queda sustituido por un sudor impregnado, introducido en la fibra de su aro de madera de ciprés. Su mano derecha un discurrir cuerdas abajo, cuerdas arriba, a veces, con un incontinido frenetismo que en algún momento necesita y produce el éxtasis flamenco. Hay que proteger la parte baja de su tapa, pues todo su impulso queda como frenado por el rudo golpear de sus*

qualsevol altre instrument musical, la seva construcció es feia artesanalment, i encara avui alguns constructors continuen aquest tradicional mètode<sup>1049</sup>. En l'actualitat la major part de les guitarres es fabriquen seguint un procés industrial, fet que per a molts guitarristes impedeix que cada guitarra sigui una peça única i amb una personalitat concreta<sup>1050</sup>. Segons molts artistes i constructors la guitarra fabricada en sèrie sona sempre igual, mentre que la guitarra artesana adquireix un so personal que es va fent juntament amb l'interpret. Evidentment, aquestes percepcions que molts guitarristes i constructors ens han indicat no són fets demostrables científicament, però sí acceptats per bona part dels instrumentistes. Sobre aquestes consideracions que acabem d'esmentar i sobre el procés constructiu, així com pel que fa al concepte mateix de la guitarra, citem **al final d'aquest annex** els comentaris que el constructor granadí José López Bellido i el constructor almerienc Gerundino ens va expressar personalment.

Totes aquestes consideracions ens porten a pensar que la guitarra és avui un dels símbols del *flamenc*. Simbolitza l'esperit popular del *flamenc*, quelcom observable als quadres de Julio Romero de Torres. E el seu timbre de curta durada i de caràcter cru, però al mateix temps fort i personal, sovint transmet a l'oient una sensació de tradició ancestral. És cert que la guitarra també és un instrument habitualment emprat en música clàssica, amb un ric repertori artístic avalat per compositors com Tàrrega... Tanmateix la guitarra no simbolitza la música clàssica. La guitarra, per al *flamenc*, no és únicament el principal instrument d'acompanyament, sinó que és l'instrument necessari per executar la majoria dels pals *flamencs*. És cert que avui també trobem altres instruments habituals en l'acompanyament del

---

*uñas sobre la tapa de la guitarra. Es como el contrapunto, la apoyatura que necesita el ritmo para ser completo, y sólo puede ser marcado por esta forma característica y personal de la guitarra flamenca: "El golpe". Esta guitarra que colgando de sus seis clavijas sobre el brazo del tocaor pende en un continuo deambular por tabernas y colmaos, sin más protección, a veces, que el vuelo de una capa en el invierno y recibiendo en este peregrinar miles de golpes, mil manchas de vino o de caldo de caracoles, pero siempre como almas que se busca, tras el cante, tras el flamenco que en sus albores está en estos lugares..."* (Emilio Jiménez Díaz *Del maestro y amigo Manolo Cano*. Biental de arte flamenco VI. El toque. Área de Cultura. Ayuntamiento de Sevilla. 1990. Pàg. 65).

<sup>1049</sup> Les guitarres que van fer constructors com Santos, Ferrer, Fleta, Contreras, Rodríguez, Torres i d'altres són avui peces de col·leccionista. L'elevat preu d'algunes d'aquestes peces de col·lecció és sorprenent, fet que ha propiciat que moltes d'aquestes peces es trobin avui a col·leccions privades o a museus. L'antiga col·lecció que el Dr. Cubas tenia a Granada es troba en l'actualitat al Japó, i al Museu de la ciutat de Niça es troben moltes de les peces fabricades per Torres i altres luthiers francesos o italians com Pacharel i Tesler.

<sup>1050</sup> El procés de construcció artesanal d'instruments és molt diferent del procés industrial. Mentre un constructor tradicional com Gerundino o López Bellido produeixen 15 o 20 guitarres l'any, una indústria en fabrica milers. Això fa augmentar significativament el cost de l'instrument artesanal. Però d'altra banda, l'alta qualitat de fustes com el xiprer, l'eben, la jacaranda, el palissandre o el pi-avet, i el segell personal de l'artesà converteixen a aquests instruments en peces úniques. El handicap que suposa el preu d'aquest instrument artesà respecte a la guitarra fabricada en sèrie posa en perill la continuïtat d'aquest concepte de construcció.



*flamenc*, com el baix elèctric o el calaix. Aquests dos instruments s'han convertit en acompanyants habituals del *flamenc* actual, malgrat que un sector dels *flamencòlegs* i dels aficionats hi estan en desacord fins el punt de considerar que la música resultant d'aquests instruments no és *flamenc* pròpiament dit, sinó més aviat experimentacions musicals. Altres instruments són encara menys apreciats; Chano Domínguez acompanya a cantants *flamencs* amb el seu piano d'una manera magistral, però té més repercussió en l'àmbit del jazz que no pas en el *flamenc*. Els aficionats i *flamencòlegs* respecten aquestes "experimentacions", però sovint dins els límits de l'experimentació com a fet puntual. Probablement això succeeix perquè els timbres sonors dels instruments ens ajuden a identificar les expressions musicals, de la mateixa manera que altres paràmetres melòdics i rítmics influeixen en el nostre judici estètic. Així la guitarra elèctrica s'identifica amb el rock, el saxofon amb el jazz, el sitar amb la música hindú... I no només s'hi identifiquen, sinó que sovint es converteixen en símbols d'aquests gèneres musicals.

## 1. Comentaris corresponents a l'entrevista realitzada al constructor Gerundino el maig de l'any 1999:

*“Vamos a empezar en el año 1960. Tres años antes del 60, hice guitarras de prueba para mí, no para vivir de ellas. Hice tres guitarras de la caoba que saqué de un tablero de una cama antigua. Eso fue en 1957, cuando yo tendría 26 años. Yo no pensé dedicarme a la guitarra como he hecho luego con los años. A mí me gustaba tocar la guitarra, iba de rondallas. Acompañaba a la bandurria, la música de Quiroga y León, de aquellos tiempos. Entonces ni había televisión ni nada. Por las noches íbamos de baile y de serenata. Conocí los acordes y el diapason, a afinar las guitarras. He tenido guitarras de los guitarreros antiguos, como Don Antonio de Torres, Domingo Esteso, Santo Hernández... que las he tenido yo en aquellos tiempos, 40 años atrás. Las primeras guitarras que hice no eran como las de hoy. Yo me quedé con una, y las otras dos las vendí a unos amigos. No me gané nada con ellas, las vendí muy baratas. Después me dio por hacer guitarras de ciprés, porque suena más bonito que la caoba. Finalmente localicé un tronco de ciprés en una carretería, el hombre me lo vendió y de ahí saqué siete u ocho guitarras de ciprés. Alternaba mi trabajo de carpintero de día y por las noches me ponía a la guitarra. Esa fue mi afición y mi pasatiempo en aquellos tiempos. Así, poco a poco, venía gente y me las compraba. Esos fueron mis principios. Estuve cinco o seis años con esa afición por las noches, después del trabajo. Me tiraba hasta las dos y las tres de la mañana, por afición y por aprender. Ya me animaron varios amigos, como un hermano que estaba en Francia, a que dejara la carpintería y me dedicara de lleno a ella. Efectivamente, eso hice. Desde entonces todas las horas del día y parte de la noche me dediqué exclusivamente a la guitarra. De ahí me salía un promedio de 15 o 20 guitarras al año. Cuando joven, he tenido siempre buenas guitarras. Me he hecho de ellas, de buenos guitarreros, e incluso las he visto como son por dentro. Poco a poco, me fui formando en este divino oficio. Habré hecho unas 700 o 750 guitarras. Mi casa y todo, lo he sacado de ellas, del instrumento. Ya la gente empezó a decir que en Almería hay un guitarrero bueno, Gerundino. Casi todos los guitarristas que han desfilado por Almería me han visitao. Unos me han compraao, otros las han probao... unos me animaron más, en aquellos tiempos. Poco a poco me he forjado en ella, como quien dice toda una vida en la guitarra. También es lógico que he ido empleando buenos materiales. Por suerte he tenido un hermano que también es muy aficionado al instrumento y ha procurado de que a mí no me falte el buen material. Él se ha preocupado de que yo tenga el mejor material que pueda haber para la construcción de las guitarras, como el palosanto de Brasil, de la India, tapas de Alemania, del Canadá, cedros de Honduras, ébano de Sudamérica... Buenas maderas, maderas únicas. Mi hermano se encargó de que a mí no me faltara, ni me falta. También me animó mucho a que siguiera haciendo guitarras y a que fuera superándolas. Mi hermano veía que mis guitarras no tenían nada que envidiar a las guitarras buenas de aquellos grandes guitarreros. Me animó a ello, y gracias a él he podido salir. Para encontrar ese buen material, hay que ir al extranjero a por él. He hecho guitarras de todas clases de maderas. Clásicas, que dicen que son muy buenas... Los más grandes guitarristas han tocado y tocan mis guitarras. Date cuenta que no soy yo solo, el que hace guitarras. En Almería ha habido constructores en otras épocas. Hemos tenido el más grande de todas las épocas, Don Antonio de Torres. También a Moya. Este es un librito que ha hecho un colega mío (nos muestra un libro), guitarrero, Juan Miguel González. Es una recopilación de los grandes guitarreros almerienses. Mira, esta escultura de Torres está a 7 kilómetros de aquí, en la Cañá. Heredero del sonido de Oriente, de los árabes. La guitarra empezó con cuatro cuerdas y Vicente Espinel le sacó la quinta cuerda a la guitarra. Desde entonces se llama la guitarra española.*

*Éste era de Ronda, de Málaga. Torres le añadió la sexta, la bóveda, la silueta, hizo el sistema de abanico y la barra armónica, dio los gruesos más exactos, y la guitarra empezó a sonar como la guitarra española. Julián Arcas era también de Almería, de los tiempos de Tárrega. En el año 92 hizo un siglo de la muerte de Torres, que es cuando se le hizo el monumento. Gonzal Abad también es un guitarrero que hubo en la posguerra. Aquí también salgo yo, en el 60. Juan Miguel se ha puesto ahora, también, a ser guitarrero. Pero pasa lo mismo con todos los hijos. Yo lo comprendo. Es muy difícil y han visto todo lo que yo he padecido. Hay que echarle muchas horas, ser original, etc. Si esto fuera un oficio como ser zapatero o sastre... pero es un arte de los más difíciles. Una guitarra no es un armario ni una mesita de noche, aunque sean las mismas herramientas. Pero no es la misma simetría ni el mismo sentimiento. La guitarra expresa emoción, sentimiento, tiene vida. El armario no. El guitarrista me dice: Gerundino, el sentimiento se lo doy yo ¿Y qué le dices? Pero en realidad, expresa sentimiento. Yo también le puedo decir: Coge la silla, que es de madera, y toca. Ya se entra en una discusión...”*

## 2. Comentaris corresponents a l'entrevista realitzada a José López Bellido el febrer de l'any 1998:

*”Desde que estoy trabajando y me independicé, conmigo ya han aprendido cuatro, contando también a Armando, que ahora se está ya montando el taller. Lo que yo les he ensañado a ellos es el trabajo manual, natural, como a mí me lo enseñaron. A mí, contestándote a eso, vinieron a buscarme dos chicos alemanes. Pensaron en mí porque vieron mi forma de trabajar y quisieron montar un tipo de taller fábrica. Donde termina la guitarra de fábrica y donde empieza la nuestra, hay un gran escalón, porque la fábrica que construyen guitarras en serie, construye con la misma máquina la guitarra más sencilla y la mejor que hacen. Ellos estaban dispuestos a poner dinero para montar un taller grande, donde la guitarra saliese con la mano y crear un sistema de máquinas que ayudara, y de esa forma poder cubrir ese escalón, hacer una guitarra que en el mercado se pudiera vender entre los 2000 o 2500 marcos. Yo les dije que no, porque tuve una experiencia en Granada, de cuando estuvimos tres guitarreros trabajando juntos. Nos llevábamos muy bien, pero una guitarra, no la pueden construir tres personas. Un simple peón, que es un taquito de madera que va por dentro y que sujeta la tapa con el aro, a mí me gusta hacerlo de una forma y a otro constructor le gusta hacerlo de otra. No es mejor ni peor, es una cuestión de gustos. Conozco guitarreros de España que son grandes maestros, como por ejemplo Fleta en Barcelona. Si yo quisiera construir una guitarra de Fleta, mi misión sería comprar una, traerla a mi taller, desmontarla, calibrarla y tratar de hacerla igual. A mí me gusta mi trabajo, y la guitarra como yo la hago forma parte de cómo yo soy, de mi personalidad, de mi estado de ánimo, de todas esas cosas. Por eso a las personas que han trabajado conmigo les he enseñado, pero después cada uno ha cogido su propia personalidad en la interpretación de la guitarra. Por ejemplo, hay un chico aquí que es alemán, fenomenal, otro muchacho cerca de Castellón de la Plana que también construye muy bien, pero ya construye con su propia personalidad. Yo le enseñé el cómo y las herramientas, cómo tocar la madera y esas cosas. Pero después el constructor pone mucho de cómo es él, de su forma de ser. Por eso te digo que si algún constructor de los que yo he enseñado pusiera una fábrica, no me gustaría, la verdad. Que trabajen por su propia cuenta, que lo que tienen que hacer todos es mejorarme a mí. Yo fabrico dos o tres guitarras a la vez. Hay un fenómeno natural, puesto que yo tengo la misma madera para construirlas y busco construirlas de la misma manera, ya que construyo la bóveda o aljibe igual. Por eso, si nos fijamos en varias guitarras, veremos que en la parte de atrás, una parte y la otra son iguales, para tratar de conseguir el mismo balance en las dos partes. En la tapa, sucede igual. Así, las vibraciones van por igual. Cuando hacemos dos guitarras con la misma madera, del mismo árbol, con la misma calibración, ¿por qué se da ese fenómeno de que una suene más y otra suene menos? Yo interpreto que es un fenómeno natural, que no tiene una explicación científica. Pero los instrumentos, cuando se fabrican, tienen un sonido muy peculiar. No obstante, pasado un tiempo, según donde ha estado la guitarra y qué persona la ha tenido, una le ha dado la vuelta a la otra. Eso sucede porque yo creo el instrumento, yo la construyo, pero el sonido lo tiene que hacer el ejecutor. La guitarra se convierte en una cosa tan personal, que se acostumbra hasta a tu forma de tocar. De hecho, y cualquiera puede realizar esta experiencia, tú sacas tu guitarra del estuche, la acaricias, la tocas, y te suena fenomenal. Tú déjasela quince días a un amigo y que te la devuelva. Le preguntarás: ¿Qué le has hecho a la guitarra, que no es la misma? Cuando tú estás tocando la guitarra, la estás abrazando con tu piel. Un constructor de Madrid, basado en esta teoría, hizo una caja porque dijo que la persona le quitaba sonido al instrumento, al abrazarla, le quitaba vibraciones. Entonces se hizo una caja que*

*dejaba al aire la bóveda. Pero eso no dio resultado, los guitarristas decían que no se sentían a gusto. No sentían las vibraciones. Los instrumentos, cuanto más bonitos, más delicados. La tensión de las seis cuerdas es permanente en la madera, por eso se deben compensar. Tiene que estar equilibrada. Debe ser fuerte, aunque sin exagerar, porque sino el tendón se te pone que no puedes ni tocar (...) La tradición de guitarra clásica en Granada es corta, de unos 50 o 60 años, desde Segovia, que nació en Linares e hizo su carrera musical en Granada. A partir de ahí, cuando llega a Madrid, empieza a hablar de la guitarra de concierto de Granada. La guitarra flamenca, en cambio, lleva muchísimos años, desde los hermanos Valle, del 1800, desde Perna; lo que pasa es que era una guitarra simple, de acompañamiento, para tocar en los colmaos y en las tabernas. Cuando empieza a tener fuerza como guitarra de concierto es a partir de Montoya, Niño Ricardo, Sabicas, y después con Paco de Lucía ya totalmente. Pero a partir de Montoya es cuando el guitarrista salía y empezaba a hacer sus cosas antes de que saliera el cantaor, y la gente tomó conciencia de que la guitarra no era un simple instrumento de acompañamiento, sino que tenía mucho más campo. También Manolo de Huelva, Ricardo de Triana, y otros guitarristas. En Granada ha habido guitarristas bastante buenos, pero cuando empezaban a destacar tenían que ir fuera, a Madrid. Ahí tienes la saga de los Habichuelas, Yamarote, y muchos más. Ahora hay un plante de guitarristas en Granada que están a la altura de cualquiera. Hay un chaval que se llama Miguel Ochando, que es un monstruo. No me gusta hacer comparaciones, pero está también Miguel Ángel Cortés, que fue Premio Nacional Paco de Lucía de hace dos años, que también es un pedazo de guitarrista. Toca la guitarra con una técnica perfecta. Los flamencos son más anárquicos, te dicen: me gusta o no me gusta. Los clásicos son más exquisitos. Tocar la guitarra es un acoplamiento, persona e instrumento. Cuando llevan un tiempo, encuentran sus matices. Luego hay problemas, como las cuerdas, que no llegan a la altura del instrumento, no sólo en guitarra, sino también en violines. Yo construyo la guitarra buscando siempre ese equilibrio entre agudos y graves, que sea cómoda de tocar, pero luego con las cuerdas tenemos unos problemas enormes. Todas las cuerdas son de nylon, y todas las fábricas lo compran a USA, a La Bella, que fueron los primeros en hacer este tipo de cuerdas. Cada guitarrista, según su personalidad, busca su tipo de cuerda. En cuanto a mis conocimientos de flamenco, como aficionado, intuyo, porque también yo toco la guitarra, el tipo de guitarra flamenca que suele gustar, especialmente a los guitarristas del sur. Luego, quizás guitarristas de otras regiones, me han dicho que es una guitarra demasiado blanda, lo que pasa que cuando hay alguien que su forma de tocar no está en mi línea, procuro hacerle una guitarra más tensa. Hay también gente en Granada que tienen una mano derecha con mucha fuerza y que tocan con un alza púa tremenda, y hay que hacerle también la guitarra más tensa. En general, a mí me ha servido mucho mi afición al flamenco para entender la guitarra que debo hacer. He conseguido una mano izquierda bastante fácil. Estoy contento con el diapasón de la mano izquierda que he conseguido. Toda la gente me elogia en eso, porque se nota cuando se lleva un buen rato tocando, haciendo arpeggios con la guitarra, se nota si la mano está cómoda”.*

**ÍNDEX**

<b>INTRODUCCIÓ</b> .....	2,-
1. Metodologia.....	11,-
<b>I. MARC TEÒRIC GENERAL</b> .....	21,-
1. IDENTITAT I CULTURA: CONCEPTES GENERALS.....	22,-
1.1. Identitat personal.....	22,-
1.2. Identitat cultural.....	59,-
2. IDENTITAT I EXPRESSIÓ MUSICAL.....	87,-
2.1. Cultura expressiva.....	87,-
2.2. Expressió cultural i música.....	104,-
2.3. La música en la societat i la cultura.....	129,-
<b>II. EL FLAMENC: UN MODEL DE CONSTRUCCIÓ D'IDENTITAT</b> .....	139,-
1. MARC HISTÒRIC.....	139,-
1.1. Naixement del <i>flamenc</i> .....	139,-
1.1.1. Moment històric i context.....	139,-
1.1.2. Etimologia dels mots “ <i>flamenco</i> ” i “ <i>cante jondo</i> ”.....	151,-
1.1.3. Tradicions culturals re-elaborades pel <i>flamenc</i> .....	153,-
<i>Kharja, zàjal i muwassaha</i> .....	153,-
<i>Al-Andalus</i> .....	156,-
<i>La música “andalusí”</i> .....	162,-
<i>La música hebrea</i> .....	169,-
<i>Els balls afro-americans</i> .....	173,-
<i>Organografia musical</i> .....	174,-
1.1.4.- Art d'elit i art popular.....	177,-
<i>Elements històrics</i> .....	177,-
<i>Diferències entre art d'elit i art popular</i> .....	184,-
<i>Elements d'elit i elements populars en el flamenc</i> .....	190,-
1.2. Evolució del <i>flamenc</i> .....	196,-
1.2.1. La primera evolució: Els cafès cantants.....	198,-
1.2.2.- L'època teatral i el concurs del 22.....	205,-

1.2.3.- La postguerra.....	209,-
1.2.4.- El <i>flamenc</i> aristocràtic i d'avantguarda.....	211,-
1.2.5.- El <i>flamenc</i> modern.....	215,-
El <i>jazz-flamenc</i> .....	219,-
El <i>Flamenc-pop</i> , el Rock Andalus i el <i>nou flamenc</i> .....	222,-
1.2.6. El <i>metaflamenc</i> .....	228,-
1.2.7. La identitat de l'expressió musical i els canvis socials.....	233,-
1.2.8.- Reflexions sobre el procés evolutiu.....	236,-
2. EL DEBAT IDENTITARI.....	238,-
2.1. Música folklòrica.....	238,-
2.2. El <i>flamenc</i> i la cultura popular.....	244,-
2.3. La pertinença o no a la tradició transmesa d'una manera anònima.....	245,-
2.4. La possibilitat de delimitació espacial.....	246,-
2.5. La possibilitat d'integració ètnica.....	258,-
2.6. La possessió d'una estructura formal, amb elements constituents relacionats en forma d'un sistema. Univers simbòlic.....	282,-
<i>Anàlisi musical del flamenc</i> .....	285,-
<i>El text</i> .....	288,-
<i>Els malnoms</i> .....	302,-
<i>La guasa</i> .....	304,-
<i>La festa flamenca</i> .....	307,-
<i>Activitat productiva i classe</i> .....	316,-
<i>Gènere</i> .....	323,-
<i>Matrilinealitat</i> .....	324,-
<i>Mites, models o idols</i> .....	326,-
<i>Altres àmbits expressius</i> .....	332,-
2.7. Narratives de la identitat del <i>flamenc</i> .....	334,-
2.7.1. Teoria històrica de Manuel de Falla i Federico García Lorca.....	335,-
2.7.2. La teoria històrica de Blas Infante i el “melting-pot”.....	336,-
2.7.3. Teoria històrica de Medina Azara.....	339,-
2.7.4. Teoria històrica dels germans Caba Landa.....	340,-
2.7.5. Teoria històrica d'Aziz Balouch.....	342,-
2.7.6. Teoria històrica de Ricardo Molina i Antonio Mairena.....	342,-
2.7.7. Teoria històrica d'Hipólito Rossy.....	345,-

2.7.8. Teoria històrica de Bernard Leblon.....	347,-
2.7.9. Teoria històrica d'Antoni Espinós.....	349,-
2.7.10. Interpretació i síntesi de les teories històriques. Memòria col·lectiva en el <i>flamenc</i> .....	353,-
<b>III. CONCLUSIONS</b> .....	355,-
1.- Síntesi dels arguments.....	355,-
2.- Conclusió 1. L'apropiació musical és una qüestió contemporània.....	371,-
3.- Conclusió 2. L'element musical com a símbol definitori d'identitat.....	373,-
4.- Conclusió 3. Questions obertes sobre la continuïtat de l'element musical com a definitori d'identitat després de la societat contemporània.....	377,-
<b>IV. REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES I FONOGRAFÍQUES</b> .....	380,-
Bibliografia.....	380,-
Revistes.....	402,-
Fonografia bàsica.....	403,-
Material Audiovisual.....	407,-
<b>ANNEX 1:</b> Teoria musical del <i>flamenc</i> .....	409,-
<b>ANNEX 2:</b> Organografia musical del <i>flamenc</i> .....	429,-



# LA IDENTITAT DE L'EXPRESSION MUSICAL

Àlex Marçet Espinosa