

ble, comunicarla con eficacia a un espectador habituado a una amplia gama de lenguajes violentos, no es un reto fácil para el teatro contemporáneo. La expresión de la violencia es actualmente un motor de renovación de los lenguajes escénicos, una fuente también –valga la paradoja– de poesía teatral, la belleza inherente a la crueldad. Sin ánimo de simplificar buscando esencialidades teatrales de unas y otras culturas, da la impresión de que el mundo latinoamericano recurre a una expresión más concreta y material de la violencia, más *performativa*, producto quizá de otras condiciones históricas, mientras que en España ésta parece diluirse en algunas ocasiones en reflexiones metafísicas que tienen poco que ver con la historia política y social inmediata, y eso puede ir en detrimento de su credibilidad también y sobre todo artística.

Óscar Cornago Bernal es investigador contratado en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. Se doctoró en la Universidad Autónoma de Madrid. Ha realizado trabajos de investigación en universidades de Alemania, Francia y Estados Unidos. Su campo de especialización es el arte, la estética y el pensamiento del siglo XX, con especial atención al teatro, la literatura y el cine.

Kirsten Bachmann

El Nuevo Flamenco entre posfranquismo y nacionalismo andaluz

1. El flamenco durante el franquismo

Durante las primeras décadas del franquismo, el flamenco sufre un importante

cambio ideológico y cultural: España presenta al mundo una imagen de variedad cultural, que pretende ser a la vez una afirmación nacional. A partir de los años cincuenta, el flamenco aparece como expresión de un pueblo español inocente y campesino, abierto a la visita de los extranjeros ansiosos de sol y exotismo. Esa imagen ‘romántica’ contribuye a la apertura de España al turismo, un factor fundamental en el desarrollo económico a partir de los años sesenta. Por entonces se produce también una revalorización del flamenco por parte de un grupo de intelectuales y aficionados que ve la necesidad de acabar con la confusión entre el flamenco ‘puro’ y el flamenco ‘impuro’ tal como aparece en el teatro y en el cine de ambientación folclórica, promovido por el interés político de presentar una imagen adaptada a las expectativas del exotismo, como sostiene Ríos Ruiz en *Ayer y Hoy del cante flamenco* (1997). Surge así un movimiento que pretende prestigiar el flamenco como arte y cultura del pueblo andaluz, se crea con las peñas flamencas un espacio para profesionales y aficionados, se funda la Cátedra de Flamencología en Jerez de la Frontera, y con la publicación de *Flamencología* (1955) de Anselmo González Climent, el flamenco deviene objeto de investigación científica.

A pesar de la restrictiva política cultural de Franco, hay un espacio de tolerancia hacia lo gitano, cuya finalidad es mostrar ante Europa y los Estados Unidos que el franquismo es un régimen respetuoso de las variedades étnicas. Utilizando este espacio, el cantaor gitano Antonio Mairena publica junto con el escritor Ricardo Molina *Mundo y formas del cante flamenco* (1963), donde se subraya el importante papel de los gitanos en la evolución del flamenco. Este libro sigue teniendo mucha importancia para los ‘mairenistas’, que pretenden conservar el flamenco explíci-

tamente gitano sin alteraciones, lo que ha provocado una fuerte polémica, que todavía continúa, con los partidarios del cambio y la evolución del flamenco.

Durante el franquismo el flamenco no sólo adquiere una doble función ideológica y económica como símbolo de lo español, sino que aparecen ya tendencias de un nacionalismo andaluz, y de un etnocentrismo referente a los gitanos. Mairena y Molina presentan a los gitanos como creadores del género, y buscan promover la afirmación de una identidad cultural propia de los gitanos andaluces. Suponen que hay dos tipos de cante flamenco, uno “auténtico” (“jondo”, “trágico”, “no estético”: “gitano”), y otro “híbrido” (“folclórico”, “alegre”, “estético”: “andaluz”). Sin embargo, la intención de vender el ‘cante flamenco’ como ‘cante gitano’, no tiene sino a construir una imagen del cante gitano como originario, según afirma Steingress en su *Sociología del Cante Flamenco* (1994).

2. El flamenco entre modernidad y postmodernidad

La doble función del flamenco se complica durante la transición debido a los nuevos mecanismos de comercialización y a la incorporación definitiva de España en el mapa político europeo. A nivel cultural, el modernismo de ‘alta cultura’ se ha comercializado y popularizado, y las nuevas expresiones culturales se configuran sobre la estética postmoderna, donde lo marginal, sobre todo en sus dimensiones étnicas o híbridas, adquiere una nueva centralidad. En el ambiente efervescente de la Movida se van a combinar los signos de la España tradicional con los de una cultura *underground*, en un proceso que capta la atención de los intelectuales de Europa, y que convierte a Madrid en la vanguardia cultural de España. El

pop español que surge durante los años ochenta en Madrid, es adaptado por grupos andaluces que encuentran en la mezcla de rock y pop con flamenco la mejor manera para expresar su experiencia de vida entre la droga y el paro. La nueva música flamenca se expande entre los jóvenes que componen la vanguardia de la España de la transición, desarrollándose bajo los mismos presupuestos ideológicos en que se gesta la Movida, careciendo en absoluto de intención política y reivindicando a la vez una imagen de España como último refugio de lo premoderno.¹

A nivel internacional, el mercado discográfico institucionaliza lo marginal como cultura alternativa. La expansión del Nuevo Flamenco en los años noventa abre el camino a un nuevo discurso sobre la hispanidad, que se repite a través de diferentes medios de producción cultural. Aparte del éxito internacional de grupos como Ketama, Radio Tarifa, del fenómeno de “La Macarena” o Navajita Plateá hay que destacar las películas de Carlos Saura, que contribuyen a internacionalizar una imagen del Nuevo Flamenco.

La popularización del Nuevo Flamenco muestra que los diversos grupos han logrado responder a las exigencias de un mercado musical global, pero hay que tener en cuenta que la relación entre música e imagen, con su doble función ideológica y económica, tiene mucho que ver con la imagen romántica de España como país exótico y turístico dentro de Europa. Por otra parte, los debates entre renovadores y tradicionalistas no constituyen sólo

¹ En cuanto al papel del Nuevo Flamenco durante la transición, véanse: Alberca García, María del Mar (1999): “La configuración de una imagen de España para la democracia: Juventud, vanguardia y tradición”. En: *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 3, pp. 178-197.

formas distintas de entender la música, sino que responden a diferentes definiciones de España dentro del Mercado Europeo en la era de la globalización.

El ya mencionado debate entre tradicionalistas y modernistas toma una nueva dirección frente a la evolución y al éxito del Nuevo Flamenco. Dada la necesidad de encontrar y poner de manifiesto las bases histórico-culturales de una 'nación andaluza', se ha generado en torno al flamenco una discusión sobre el significado ideológico de su dimensión cultural para Andalucía. Algunos políticos e intelectuales españoles consideran el flamenco tradicional como una manifestación de identidad cultural andaluza, denotando una tendencia hacia un nacionalismo andaluz. Hay que destacar que esta imagen del flamenco como arte andaluz tiene ya más de cien años, y apoya la tendencia nacionalista de Andalucía desde finales del siglo XIX, cuando, desde una perspectiva romántica, se concebía el arte como manifestación cultural de una nación, una región o de un pueblo determinado. El nacionalismo sigue apelando hoy a las características étnicas inconfundibles de los pueblos y las regiones para inventar unas supuestas bases culturales al servicio de los intereses políticos.² El interés político actual se evidencia en el apoyo que la Junta de Andalucía brinda al flamenco, patrocinando, por ejemplo, la Bienal y diversos festivales flamencos. Este interés político va acompañado, además, por intereses económicos. El flamenco, entonces, es utilizado conjuntamente como modelo de

identidad colectiva de Andalucía y como figura turística, para poder vender una imagen tradicional de esa región.

En la actualidad, el debate sobre las nuevas tendencias estéticas del flamenco abre un nuevo frente centrandolo la polémica en lo aparentemente irreconciliable de los conceptos de 'flamenco puro' y 'Nuevo Flamenco', llegando al extremo de sostener que el nacionalismo determina la propia estética del arte. Así, la idea de Mairena sobre la oposición entre flamenco jondo o gitano y flamenco folclórico o de payos, ha llevado a sus seguidores a defender la denominada 'pureza' o 'autenticidad' del flamenco como sinónimo de alma, raza, tierra, sangre, etc. Frente a estos 'puristas' se va desarrollando una vertiente que integra el nacionalismo histórico a los tiempos actuales y entiende la cultura como manifestación y como principal medio de homogenización de un pueblo.

La difusión del flamenco en el marco de la globalización ha llevado a políticos e intelectuales a replantear su carácter como 'seña de identidad', para conciliar la oposición entre la propia dinámica cultural del flamenco y su uso en función de una producción social de identidad andaluza. Los defensores de la 'pureza' no quieren conservar la supuesta autenticidad del flamenco, sino determinar qué es o no es 'auténtico', o sea, qué puede o no utilizarse como referente para la creación de una identidad cultural andaluza. Sin embargo, esta instrumentalización devalúa el flamenco como forma de arte y excluye su dinámica estética del conjunto de la cultura.

3. El negocio del mito

Es comprensible que en el marco de la globalización, donde desaparecen los valores tradicionales y las diferencias entre músicas étnicas se diluyen, los afi-

² La conexión entre el flamenco y su utilización referente a las tendencias nacionalistas andaluzas está explicada claramente en Steingress, Gerhard/Baltañas, Enrique (eds.) (1998): *Flamenco y Nacionalismo*. Jerez de la Frontera: Centro Andaluz del Flamenco.

cionados andaluces remitan a la pureza del flamenco como manifestación de un objeto local de identificación. Sin embargo, el flamenco está sometido a la globalización como cualquier otra manifestación artística tanto en sus formas tradicionales como innovadoras, como muestra el ejemplo de Jerez de la Frontera, donde coexiste la pureza flamenca junto a la fusión y a la mezcla. Puesto que el arte flamenco es y siempre ha sido un producto de mestizaje, el Nuevo Flamenco influye en nuevas manifestaciones musicales a nivel global y al mismo tiempo se ve influido por otros estilos musicales. El nuevo espacio y las nuevas condiciones de la creación flamenca permiten a los artistas recrear un flamenco capaz de responder a los retos del futuro a través de nuevas coplas vinculadas con la vida y los sentimientos de la sociedad actual.

En cuanto a las exigencias del mercado, el punto de vista de los puristas contribuye a su manera al negocio del flamenco. Así, el mito flamenco, anclado en su origen misterioso, en la romántica idea de la poesía y música popular como expresión del pueblo, en la influencia morisca y sobre todo, en el oscurecido personaje del gitano, hizo aparecer el flamenco como producto significativo de la cultura andaluza en la transición del Antiguo Régimen a la modernidad. El flamenco, entonces, ya no es sólo sus diversas manifestaciones artísticas, sino también esa leyenda que lo convierte en un singular producto artístico y cultural andaluz. Frente a las tendencias de la globalización, la defensa de la pureza aparece como una lucha simbólica por conservar la propia identidad cultural. Los defensores de la pureza caen en un fundamentalismo al defender la tradición con medios tradicionales. La fascinación por el flamenco no sólo ha creado una comunidad internacional de aficionados al flamenco tradicional, sino que ha hecho

posible la diversificación del mismo como base del Nuevo Flamenco.

En la era de la globalización, que convierte a las manifestaciones culturales en mercancías y elementos de una comunicación sin fronteras, el atributo de lo étnico forma parte del negocio del flamenco, aunque en términos de lo posmoderno el elemento étnico sea considerado instrumento de la comunicación intercultural basada en una reinterpretación creativa y contemporánea de las raíces musicales del flamenco. La transgresión de los límites estéticos del flamenco por los intérpretes del Nuevo Flamenco constituye una praxis musical posmoderna, según la cual la hibridación transcultural influye en el proceso creativo de los artistas que usan la fusión como técnica para la realización de músicas nuevas para audiencias nuevas. Sin embargo, la hibridación transcultural no es un invento posmoderno, sino un fenómeno característico de toda la historia del flamenco, en cuya formación intervinieron elementos de muy diversa procedencia étnica.

Para resumir, el flamenco –tanto el puro como el nuevo– tiene un potencial para ser instrumentalizado en el sentido de un nacionalismo andaluz y es definitivamente parte de la construcción de una mentalidad nacionalista, pero en realidad más bien a nivel de una estética compartida, y en menor medida desde un punto de vista ideológico. Pese a esto, actualmente la actitud de políticos e intelectuales españoles ante el flamenco tradicional como seña de identidad puede tener consecuencias negativas para la libre expresión y la creatividad del arte flamenco en caso de que el interés de declarar al flamenco tradicional Patrimonio Cultural de la Humanidad se extienda también a factores económicos (contratos, subvenciones, etc.). La definición del patrimonio flamenco como flamenco tradicional puede llegar a especificar qué tipo de producción artística se reconozca y

acepte públicamente y qué tipo no. No obstante, hay que destacar que son en primer lugar los intérpretes del Nuevo Flamenco quienes están en condiciones de responder a las exigencias del mercado musical mundial, y que el Nuevo Flamenco, basado en el flamenco tradicional, es otro ejemplo de la evolución del género por hibridación.

Aquí hay que tener en cuenta que la configuración de la comunidad internacional de aficionados al flamenco indica que éste –sea tradicional o nuevo– tiende hacia lo universal, hecho que denota una relativización de los valores ‘nacionales’ de una cultura, si se tiene en cuenta que algunos de los aficionados nunca en su vida pisaron tierra española. Por otro lado, se observa en los aficionados no españoles la tendencia de adaptar aquellos aspectos del flamenco que se pueden importar para proyectarlos en su propia cultura. El resultado de recientes estudios demuestra que, por lo menos en lo que respecta al baile –la manifestación más accesible para extranjeros–, no hay intención de innovar, sino que se instrumentaliza el flamenco en un sentido compensatorio, sobre todo en lo que hace a la expresividad de los recursos estilísticos del baile. El flamenco tiende a lo universal, pero sus aficionados internacionales siguen adoptándolo y adaptándolo como parte de la cultura andaluza, tanto en sus formas tradicionales como innovadoras.

Susanne Gratus

La política exterior de Lula: más cambio que continuidad

Mientras su actuación en el ámbito interno se caracteriza por la continuidad

–los críticos ya hablan de un “tercer mandato de Fernando Henrique Cardoso”–, la política exterior del gobierno de Lula es más audaz que la de su antecesor y tiene más elementos de cambio. Tradicionalmente, Brasil ha ejercido en Sudamérica un liderazgo “discreto” y pasivo. Estas pautas están modificándose, puesto que Brasil asume por primera vez un rol más activo en la política internacional y en la propia región. La cooperación sur-sur es el eje principal de la nueva política exterior brasileña, cuyo enfoque principal es América del Sur. Fue el economista argentino Aldo Ferrer¹ quien afirmó que Lula tiene “una visión mucho más latinoamericana que sus antecesores”. Es por ello que el Mercosur y, dentro del bloque, la alianza estratégica con Argentina, constituye la máxima prioridad de la política exterior de Brasil.

Pautas de la política exterior brasileña

La política exterior de Brasil, considerada como la más ambiciosa e institucionalizada de América Latina, se basa en cuatro ejes principales:

- (1) Tendencia hacia la autarquía: Desde la historia de la independencia (no traumática), Brasil se diferencia de los demás países latinoamericanos debido a la lengua portuguesa, a las dimensiones continentales del país, a su identidad “latinoafricana” y a una autopercepción casi isleña. Es por ello que el lugar de Brasil en el mundo y sus relaciones exteriores oscilaban, alternándose fases de aislamiento, regionalismo e internacionalismo.

¹ En una entrevista con la autora, en noviembre de 2002.