

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

CARLOS ALBERTO JIMENEZ VAZQUEZ

**ENTRE MUNDOS: IDENTIDADES HÍBRIDAS EN LA INTERPRETACIÓN DE LA
CANCIÓN LÍRICA ESPAÑOLA**

SÃO PAULO

2023

CARLOS ALBERTO JIMENEZ VAZQUEZ

**ENTRE MUNDOS: IDENTIDADES HÍBRIDAS EN LA INTERPRETACIÓN DE LA
CANCIÓN LÍRICA ESPAÑOLA**

Dissertação apresentada à Faculdade de Escola
de Comunicações e Artes da Universidade de
São Paulo para a obtenção do título de Mestre
em Música.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Ricardo Basso
Ballestero

SÃO PAULO

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Vázquez, Carlos Alberto Jiménez
ENTRE MUNDOS: IDENTIDADES HÍBRIDAS EN LA
INTERPRETACIÓN DE LA CANCIÓN LÍRICA ESPAÑOLA / Carlos
Alberto Jiménez Vázquez; orientador, LUIZ RICARDO BASSO
BALLESTERO. - São Paulo, 2024.
111 p. : il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Performance vocal. 2. Autoetnografia. 3. Música
flamenca. I. BASSO BALLESTERO, LUIZ RICARDO. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

SUMARIO

1. Agradecimientos
2. Carta de un inmigrante
3. Prólogo
4. Esbozo I:
 - 4.1. Mi contexto personal: el cante del que provenía.
 - 4.2. Mi instrumento de investigación artística
5. Esbozo II:
 - 5.1. Mis identidades.
 - 5.2. El bilingüismo como factor determinante de mi identidad multicultural.
 - 5.3. El ser flamenco ¿se nace o se hace?
6. Esbozo III:
 - 6.1. Repertorio seleccionado.
 - 6.2. Mi interpretación musical de la canción española: mis rasgos formales e interpretativos.
7. Epílogo
8. Referencias

AGRADECIMIENTOS

*Y el sentido de las palabras
ya solo produce desazón¹*
(Gonzalo Suárez)

A mi padre y a mi madre por la música y los valores que me transmitieron desde pequeño.

A mi hermano Javier por ser testigo de esa educación desde nuestra infancia.

A mi marido Diogo por su apoyo incondicional y a nuestro hijo Eduardo por su amor y las nanas por llegar.

A mis mentores de la infancia y adolescencia: Suso Peteiro, Tatiana Sarajova, Carmen Bachmeier, Vitiña Iglesias y Manolita Rodríguez.

A mis abuelos por su ancestralidad y su amor. Y a mis tíos, tías, primos y primas de Andalucía por acompañar mi andadura.

A mi tutor Ricardo Ballesterero por su confianza.

A los profesores Marília Velardi y Paulo Maron por sus consejos.

A Evandro Nicolau por su arte y su palabra.

A la pianista Camila Brioli y al guitarrista Jeferson de Lima por haber aceptado los retos de las grabaciones.

A mi terapeuta João Fuentes por sus contribuciones filosóficas.

A los autores que leí, cité y escuché durante el proceso por su contribución al campo intelectual y por ayudarme en la elaboración del estudio. Especialmente a Norman Denzin y a García Lorca, *in memoriam*.

A la cantante española Victoria de los Ángeles por su elegancia y por haber internacionalizado la canción española.

Y a Laura de Souza por su generosidad, *in memoriam*.

Y para ti, que estás leyéndome.

¹ De su poema *IV-19-06-2015-Canto III*. De **Cantos de zozobra**, 2015. Fuente: Colección del poeta, no publicado.

RESUMEN

El presente trabajo tenía como objetivo inicial estudiar los fenómenos culturales que contribuyen a un tipo de interpretación de la canción lírica española que se relaciona con la música popular flamenca. Sin embargo, a lo largo del estudio, este objetivo se fue reconfigurando y modificando a través de diferentes caminos y perspectivas, generando así un trabajo que navegó por diferentes mundos transculturales, problematizando una serie de premisas y adoptando un posicionamiento crítico y social. A través de la metodología de la autoetnografía la monografía aborda en primera persona una serie de circunstancias familiares y personales que influyeron directamente con mi identidad multidisciplinar, manifestando una serie de rasgos musicales presentes en mi interpretación artística. Durante el transcurso académico introduzco una serie de elementos poéticos, fotos, dibujos y grabaciones que complementan, ilustran y contextualizan las reflexiones teóricas del texto. Como consecuencia del estudio, destaco el poder de la oralidad flamenca de mi padre en la interpretación de la canción lírica, resignificando la dicotomía entre la música clásica y la popular.

Palabras claves: performance vocal, música flamenca, autoetnografía

ABSTRACT

The present work initially aimed to study the cultural phenomena contributing to a particular interpretation of Spanish lyrical songs related to popular flamenco music. However, throughout the study, this objective was reconfigured and modified through different paths and perspectives, generating a work that navigated through diverse transcultural worlds, problematizing a series of assumptions, and adopting a critical and social stance. Using autoethnography as the methodology, the monograph addresses, in the first person, a series of family and personal circumstances that directly influenced my multidisciplinary identity, expressing musical traits present in my artistic interpretation. Throughout the academic journey, I introduce a series of poetic elements, photos, drawings, and recordings that complement, illustrate, and contextualize the theoretical reflections in the text. As a consequence of the study, I

highlight the power of my father's flamenco orality in the interpretation of lyrical songs, redefining the dichotomy between classical and popular music.

Key words: vocal performance, flamenco music, autoethnography.

CARTA DE UN INMIGRANTE

Yo creo que nací inmigrante. Dicen que nací en Galicia, pero después de haber vivido en diferentes países siento que nací inmigrante. Nací en un país que siempre estuvo en medio de todo: Europa, África, América y Asia. Al igual que les pasa a países como España, tener muchas raíces puede ser una ventaja, y no encajar en ningún contexto, puede ser otra. Es por ello que no confío en la patria, ni en los pasaportes, ni en los nacionalismos y menos en las banderas de los países. Me dan miedo. Creo que la patria es el origen de muchos conflictos, guerras y desigualdades. Todos esos conceptos me acobardan.

Asimismo, me da miedo pertenecer a un determinado colectivo. ¿No podemos ser de todos? ¿Es la vida igual que un grupo hincha de fútbol? El ser humano no puede escoger donde nacer por eso no creo justo juzgar a alguien por su origen social o nacionalidad. Hace unos 4 años una médium espírita me comentó que había una vida pasada que me influye fuertemente en la actualidad: en otra vida parece que había sido esclavo, y que me habían obligado a salir de mi país africano. Parece que en el barco negrero yo pintaba, denunciaba las injusticias. Yo me siento que así estoy ahora, denunciándolas. Porque esa es desde mi nueva reencarnación mi misión u objetivo: yo considero que el arte nos cambia, nos mejora y nos enseña a amar.

Por último, comentar que todos somos inmigrantes, y todos inmigramos de algo o/y de alguien, y, además, nadie es más forastero que en su propia tierra. En mayor o menor medida, lo que me pasa a mí es la realidad de todo inmigrante que reside fuera, nos sentimos desplazados.

¡Viva la diversidad! Porque en el arte cabemos todos/as.

PRÓLOGO

Haberme muerto ya.

Pero volver.

(Pedro Sevilla²)

Lo primero de todo es agradecer que estás ahí. Sin ti, este trabajo no sería posible. Te invito a leer este trabajo de investigación realizado durante estos últimos años, pero he de decirte que esto es solo el comienzo. Quizás lo mejor esté por llegar.

Durante estas últimas semanas he podido completar con mi marido el proceso de adopción de nuestro hijo. En la fase de aproximación pudimos percibir que a Eduardo le gusta apreciar de manera especial la canción *Nana* del compositor español Manuel de Falla. Él, quien no entiende español, se deja sorprender por la belleza de esa sencilla canción de cuna, e inmediatamente me recuerda a la semilla de este estudio académico que se corresponde con mi origen personal: yo cuando era bebé solo me dormía con la canción de cuna que mi padre me cantaba. Esa canción de cuna de mi padre era flamenca, popular. Y así aprendí a hablar, cantando.

Estas dos historias, aparentemente distantes, se entrelazan para componer ya el título de la presente monografía: *Entre mundos*. Esos mundos remeten a los recurrentes contrastes que he vivido desde bebé: música clásica versus popular flamenca, Europa versus América, canto lírico versus canto popular. Esos dos mundos cohabitan en los orígenes del estudio porque abordando mis redes culturales haré un estudio autoetnográfico del fenómeno del flamenco en mi interpretación de la canción lírica española. Lo que en origen podría ser un análisis musical, ha conllevado a que la monografía se asemeje más a un ensayo cultural en el cual me aproximaré a aspectos identitarios porque mi interpretación artística tiene una relación directa con experiencias culturales y personales. Es decir, sin haber pasado por lo que pasé, mi performance sin duda sería diferente.

² SEVILLA, P.: **En un mundo anterior**. Editorial Renacimiento, Sevilla, 2022.

Sobre el flamenco había escrito muchos trabajos en la Universidad y mi tesis de final de Máster sobre Gestión Cultural comentando siempre sobre la falta de apoyo institucional y académico a ese género tan rico y diverso. Pero actualmente investigar el flamenco en primera persona, desde dentro, ha supuesto escarbar en mi pasado personal y artístico.

El otro origen de este estudio se remonta también a las clases de mi antigua profesora de canto Laura de Souza quien constantemente me comentaba que mi técnica cambiaba radicalmente cuando interpretaba la canción española. Tuvo que ser una profesora no española la que se diese cuenta de estas especificidades. Ella y mi actual profesor de canto, el profesor Marcelo Ferreira, me cuestionaban sobre ese estilo diferente de técnica que guardaba de manera evidente una conexión con mis vivencias personales con mi padre. El cante flamenco de mi padre se convertiría así en el protagonista de fondo y en el germen del estudio. Para ello y gracias al apoyo de mi orientador, Ricardo Ballester, el estudio fue aprobado en la Universidad de São Paulo, y ahí empezó esta caminata que conllevó importantes reflexiones en relación con el tema flamenco, mis contextos culturales e identitarios y también a conectarme con diferentes cantantes líricos que presentan un impacto interpretativo y sensitivo con el flamenco o con la música popular.

Para comenzar el estudio y como sugerencia de mi tutor, accedí a la metodología autoetnográfica porque, como detallaré posteriormente, a mi modo de ver es la que mejor se encaja para abordar el fenómeno. La autoetnografía comprende tres elementos que son la base mi monografía: por un lado, el *auto* en el que analizaré mi contexto personal, *etno* porque estudiaré elementos de la música popular y oral y la *grafía* porque será a modo de texto escrito como trabajaré el tema propuesto. A pesar de que mi voz ha sido el instrumento de estudio, la metodología autoetnográfica me permitió abrir horizontes con otros campos del conocimiento, y básicamente la identidad se convirtió en otro de los ejes temáticos. Durante el trabajo he podido comprobar cuanto relevante el concepto de hibridación cultural en el proceso de estudio de mi identidad. Para mí estaba siempre ha estado claro que no es necesario ser andaluz ni gitano para interpretar e investigar el flamenco, porque prevalece el sentimiento y la emoción.³

³ Sobre la emoción de la interpretación flamenca y su identidad subrayo los estudios cualitativos de la investigadora de la Universidad de Granada Amber Judith Driks. En su artículo *La identidad flamenca*

Es sin lugar a dudas ese hibridismo la causa directa de esos contrastes entre mundos. Mis interpretaciones de la canción española representan un nuevo tipo de fusión, donde el papel del cantante lírico tradicional fusiona las dos fuentes: la clásica y la popular flamenca. A diferencia del llamado estilo Nuevo Flamenco o Flamenco fusión, mi tipo de interpretación no tiene como objetivo hacer un nuevo flamenco, sino experimentar y resignificar a la interpretación de la canción lírica española. El peso de la tradición lírica va a ser mayor que el peso flamenco, pero los rasgos flamencos pueden y deben complementar a la canción lírica española. La fuerza de lo popular es tan importante en la canción española que de alguna manera todos hemos crecido dentro de esa inmersión social y cultural.

Ese concepto de mezcla se corresponde en sí con mi trayectoria profesional y personal y como especificaré se refleja bien en las raíces de un manglar. Mi origen gallego/andaluz, mi gusto por diferentes tipos de áreas del conocimiento, el haber vivido en diferentes países y el haber crecido en una región bilingüe contribuyó a forjar una identidad múltiple. El concepto de multidisciplinariedad se alza así como identidad base de mi personalidad. Asimismo, como consecuencia de mi identidad múltiple se presenta una integración o hibridismo entre los aspectos formales y populares, generando así un tipo de relación inter/transdisciplinar. El contraste de entre mundos ya referido generó así un tipo de interpretación híbrida, multi y por consiguiente inter/transdisciplinar⁴. Ese hibridismo, que en ocasiones es y era totalmente intencional, en el caso musical dejó de serlo, porque la mezcla musical era inherente, involuntaria a mi formación. Mi hibridismo cultural es el resultado de haberme formado en un contexto híbrido y en haber nacido en un país (especialmente de Andalucía, región donde nacería el flamenco, género híbrido por antonomasia) cuya historia se constituyó a través de la red de diferentes pueblos, culturas y religiones a dos lados del Atlántico.

Con el objetivo de organizar la pesquisa autoetnográfica he decidido intercalar fragmentos de poesía, dibujos, obras de arte de autores consagrados y grabaciones musicales. Todo material no es un mero elemento ilustrativo, ya que considero que todos esos elementos soy yo. Todo se complementa y se retroalimenta para crear una

de 2021 la autora destaca el papel relevante que juegan el sentimiento y la emoción flamenca y que repercuten de manera sustancial en la identidad del flamenco como valor de una determinada sociedad.

⁴ En el apartado del Hibridismo abordaré la diferencia que me ataña en relación con el concepto de inter/transdisciplinariedad.

atmósfera enmarañada y con un sentimiento de libertad. Por consiguiente, he dividido los ejes temáticos en esbozos como si fueran los dibujos de un artista plástico. Los esbozos o dibujos para mí son una buena metáfora de la esencia de la vida, ya que siento que los dibujos son el alma del artista. Los dibujos, o bocetos en español, representan un tipo de obra más íntima, más recogida y sencilla, pero no menos bella, profunda e inspiradora, y se relacionan con ese proceso de continuidad y de obra inconclusa que comentaremos al final en el epílogo.

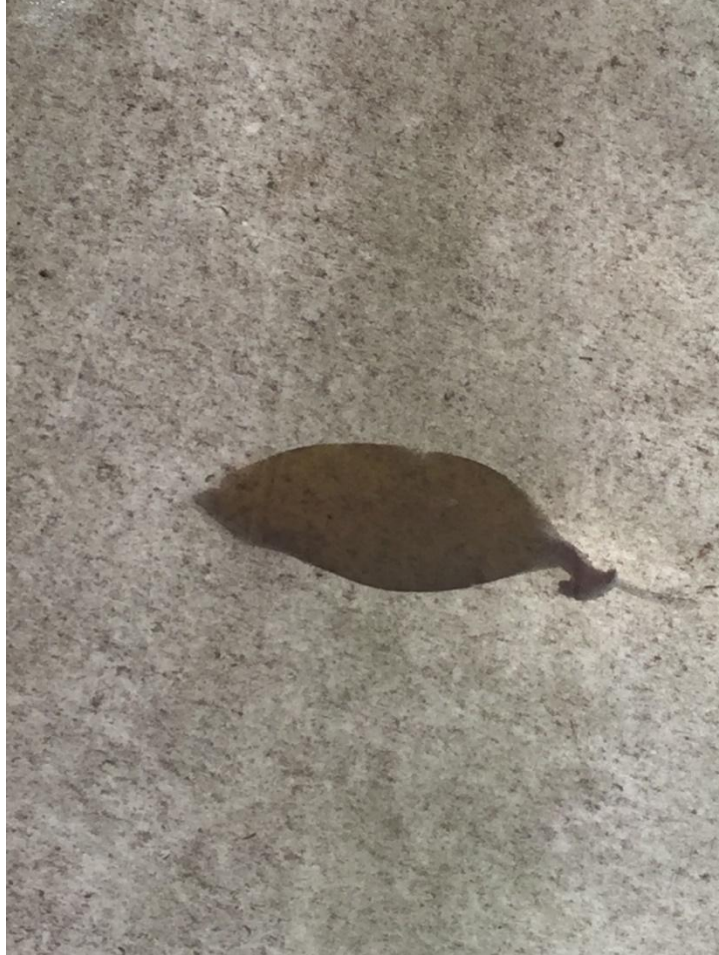
Por último, quisiera también recomendar que a medida que vas leyendo el texto, descargues las grabaciones a través de los códigos QR para acompañar la parte escrita. (Algunas canciones están insertadas en más de una ocasión por motivos de contextualización y las he incluido a través de un enlace web). El trabajo no solo se remite al texto, sino que las grabaciones son imprescindibles para asimilar y comprender la narrativa del trabajo. Todo elemento, sea texto, pintura, foto o música, genera una serie de discursos que va más allá de lo obvio.

Bienvenido/a de nuevo.



ESBOZO I

Imagen 1- Dibujo de Evandro Nicolau, 2023.



Fuente: Colección del artista.

*La sillita y el mapa de la escuela,
Y el olor a alhucema de tu infancia.
(Pedro Sevilla⁵)*

MI CONTEXTO PERSONAL: EL CANTE DEL QUE PROVENÍA

En primer lugar, de manera escueta, me gustaría comentar los antecedentes de este estudio: por qué estoy aquí y cuáles son las raíces de mi investigación.

Cualquier persona es hijo/a de sus padres, pero en mi caso musicalmente hablando es innegable que todo se lo debo a esa ascendencia. El tema de mi investigación es en realidad el tema de mi vida porque aún, como un embrión, la herencia de mi padre y de mi madre. Yo crecí en Vigo, ciudad costera del norte de España, en la región de Galicia que destaca por tener un importante puerto pesquero de donde salieron muchos inmigrantes a América. En realidad, yo había nacido en una ciudad de Galicia que se llama Ourense y cuando era bebé había residido en la ciudad de mi padre, Arcos de la Frontera (provincia de Cádiz), situada en el sur de España. Ya con 2 años nos mudamos a Galicia y mi hermano nacería en Vigo cuando yo tenía 5 años. Ya fui forastero siendo solo un bebé.

⁵ *Idem*

Imagen 2 - En el presente mapa se especifican las ciudades en las que residí: Nací en la ciudad de Ourense, y los dos primeros años de vida viví en Arcos de la Frontera (provincia de Cádiz). Después me trasladé a Vigo, ciudad gallega en la que me establecí con mi familia hasta los 18 años. Posteriormente fui a estudiar a Salamanca, y antes de vivir en América Latina residí en Madrid.



Fuente: Acervo personal.

Imagen 3 - Vista de la ciudad de Arcos de la Frontera, ciudad natal de mi padre y en la que residí cuando era un bebé.



Fuente: <https://www.spanish-fiestas.com/white-villages-of-andalucia/> accedido el 2 de agosto de 2023.

Imagen 4-Vigo, ciudad portuaria gallega en la que crecí hasta los 18 años.



Fuente: acervo personal (2023)

Imagen 5 -Mi hermano (el de la derecha) y yo ataviados como penitentes de la procesión de Semana Santa en el bello patio andaluz de mi abuela en su casa de Arcos de la Frontera.



Fuente: acervo personal (1989).

Imagen 6 - Yo bebé con mis abuelos maternos. Mi abuela era de un pueblo de la provincia de Madrid y mi abuelo era gallego, de un pueblo del interior de la provincia de Ourense. Fui el primer nieto, y ellos eran mis padrinos. Mi madre era hija única, nació y se creció en Ourense antes de estudiar en Santiago de Compostela.



Fuente: Acervo personal.

Imagen 7- Mi padre, mi hermano y yo en Vigo



Fuente: Acervo personal

Imagen 8 - Mi madre, mi abuela paterna que vivía en Arcos de la Frontera, mi hermano Javier y yo en Vigo.



Fuente: Acervo personal

De mi madre heredé el gusto por la música clásica, los museos, el arte y de mi padre musicalmente creo que casi todo lo demás. En mi etapa escolar, desde muy niño cantaba en el coro, y destacaba por tener una bella voz blanca. Recuerdo el gran esfuerzo que realizaba mi madre para trasladarse de su colegio al mío y poder apreciar mis presentaciones. No tuve cambio de voz en la adolescencia, y ello me llevó a ir a varios médicos para investigar dicho fenómeno (en algún momento volveremos a retomar dicha particularidad). Mi voz hablada era muy aguda y así es hasta ahora, pero no padecí después la típica fase de cambio de voz de los adolescentes masculinos. Esta característica conllevó a que mi voz fuese mal clasificada y a ciertos prejuicios sociales. Sin duda, fueron ese tipo de experiencias las que me llevaron a estudiar piano y a interesarme por la música desde muy niño.

Imagen 9 - Yo cantando con 11 años como solista en el colegio durante una presentación navideña. Es interesante observar ese contraste entre la canción popular que yo interpretaba desde niño y el Colegio en el que estudié hasta los 13 años. Subrayo el atuendo de mis profesoras.



Fuente: Acervo personal

Pues bien, con 12 años específicamente empecé a estudiar teoría musical y rápidamente me adentré en el mundo del piano con uno que me había regalado mi abuelo materno. Mis padres siempre me apoyaron a que estudiara piano y música, pero a nivel universitario yo quería estudiar Medicina. Nunca olvidaré que con 10 años vi mi primera ópera, y fue a través de una gran pantalla en la plaza del Ayuntamiento de Viena. Nada más y nada menos era la mítica grabación de Kiri Te Kanawa, Mirella Freni y Fischer-Diskau de los setenta representando “Las Bodas de Fígaro”, Mozart se convertiría así en el autor fetiche de mi infancia y adolescencia. Fue con mis padres también cuando con 13 años fui por primera vez a la casa natal de Mozart en Salzburgo, y desde dicha edad empecé también a frecuentar los conciertos sinfónicos en mi ciudad. Recuerdo posteriormente también haber comprado yo solo una entrada para ir a ver “Turandot” en el teatro de mi ciudad en directo con 12 años, y ausentarme durante horas de casa sin que mis padres supieran nada. Ya en el conservatorio, aprendí de mi primera profesora, de origen ruso, la disciplina y el rigor en el estudio del piano. Después tuve una profesora checa y un cubano, ambos talentosos también. También en el colegio había estudiado guitarra cuando era más niño, pero fue el piano que me presentó la música española clásica y mi padre la música popular. En la fase de la adolescencia, mi profesora de música del instituto (lo que hoy se correspondería

con la Secundaria) me solía dar entradas para los conciertos sinfónicos en mi ciudad, ella fue alguien importante en esos inicios porque también participaba del coro que ella regentaba. Desde entonces comencé a ir solo a conciertos de música clásica y frecuentaba también tertulias y conciertos de cámara en mi ciudad. En aquella época también empezaba a contar con amigos músicos como Diego Ares quien es hoy uno de los grandes clavecinistas españoles de la actualidad. Él destacaba por su amor al barroco y yo al canto.

Ya con 18 años cambié de parecer en relación a mis estudios universitarios, ya que en un primer momento había querido estudiar medicina, pero finalmente encaminé mi carrera hacia el mundo de la Historia del Arte y de la música. Como la carrera Historia y Ciencias de la Música en España es un grado de segundo ciclo, estudié Historia del Arte primero, ampliando mis estudios en las Universidades de Siena y Heidelberg. Ambos países, Italia y Alemania, me enseñaron nuevas culturas, lenguas y conocimiento. En Siena aproveché para estudiar música contemporánea con la esposa de Luciano Berio (Talia Pecker Berio) y frecuentaba la ópera en Florencia con una asignatura optativa de teatro musical italiano que había escogido. Yo que había salido de una ciudad provinciana gallega, tenía la oportunidad de acceder a grandes espectáculos, montajes operísticos y museos. Beber la fuente del arte y de la ópera en Italia fue para mí algo excepcional, tenía por aquel entonces solo 20 años recién cumplidos y me sentía un privilegiado. Posteriormente, gracias al apoyo de mi madre, comencé a estudiar la lengua alemana para estudiar en Heidelberg a través de una Beca Erasmus (cursos de intercambios académicos entre universidades europeas). En Alemania, me empapé de la cultura del *lied* y no tanto de la ópera. Frecuenté museos de arte contemporáneo y aproveché para estudiar canto en el conservatorio y en el coro de la Universidad de Heidelberg. Cantaba como tenor y exclusivamente me dediqué al *lied* alemán y al oratorio con el coro. Ese proceso de escolaridad y formación académica fue enfocado desde una perspectiva unidireccional, sin embargo, siempre de alguna manera mostraba signos de resistencia, de insurrección ante lo establecido.

Pero, por otro lado, estaba mi padre y la cultura popular andaluza. En aquel entonces, con veinte pocos años, yo no era consciente de la marca que mi padre me había dejado. Él me había enseñado la música popular, el amor al sur de España y al flamenco. Mi padre, andaluz, vivió en Galicia durante más de 20 años y solíamos visitar a mi familia una vez al año en Andalucía, especialmente en la Semana Santa que es tan tradicional en Andalucía. Mi padre es de un pueblo relativamente conocido

que se llama Arcos de la Frontera, siendo la puerta de entrada de los llamados Pueblos Blancos, en la sierra de la provincia de Cádiz. Arcos, además de estar repleta de poetas, pintores y cantaores, es una ciudad que cuenta con importantes vestigios árabes, ya que ellos se habían asentado en la península Ibérica allá por el siglo VIII. De igual manera, no es casualidad que en Arcos se hayan rodado películas con matiz flamenco y con música de Falla como “El Sombrero de tres picos” interpretada por el famoso bailar Antonio el Bailarín en 1973.

Imagen 10 - Foto de la película El sombrero de tres picos, basado en la obra homónima de Manuel de Falla. Dirigida por Valeria Lazarov fue rodada en Arcos en 1972 y estrenada un año después en el canal de TVE.



Fuente: Archivo de TVE (1972).

Todo ello siempre me ha llenado de orgullo porque siempre me sentí atraído por su música, su color y su diversidad, y en Arcos también contaba con mi abuela, tíos y primos con los que guardaba un fuerte vínculo, por lo que siempre me sentí unido a su cultura. Pues esa bella y pintoresca ciudad de Arcos había sido la cuna de mi padre, y en donde empezaría a aficionarse desde niño a cantar flamenco, pese a que no provenía de una familia musical. Cuando era un joven, en los 70 fundaría en su ciudad natal la primera Peña flamenca que existe hasta ahora, y desde entonces es un gran aficionado al flamenco, estudiando los cantes y frecuentando festivales de flamenco.

Al trasladarse a Galicia, cambió radicalmente su proximidad con su cultura, haciéndole sentir falta su Andalucía, su madre y sus hermanos. Es decir, en Galicia él no escuchaba tanto flamenco para protegerse de esa *saudade* de la tierra, algo muy común con los que salimos de nuestra región de origen. A mi padre siempre le encantó

Galicia, su comida, su lengua, su gente y sus paisajes, pero como es lógico el flamenco y Andalucía le tiraba, le enganchaba porque era su origen. Él era profesor de primaria y siempre transmitía su conocimiento de flamenco a sus alumnos a través de la música. Los alumnos de mi padre siempre cantaban villancicos flamencos en el concierto de Navidad, festividad muy celebrada en los colegios españoles. Por su influencia también mi madre que era profesora ensayaba villancicos flamencos con sus alumnos, y claro, yo que era alumno de los dos mucho más. Mis navidades eran momentos de cantar esos villancicos andaluces y mi padre solía sacar la pandereta que había traído de su tierra para cantar en el colegio y conmigo en casa. Era tener un sentimiento andaluz en plena Galicia. Ya en el caso de mi hermano Javier, por el contrario, a pesar de haber crecido en ese ambiente musical, heredó otro tipo de gustos diferentes a la música.

Imagen 12 - Mi padre en un recital en 2010



Fuente: Acervo personal

Volviendo a mi historia, con 18 años saldría definitivamente de Galicia, y me trasladé a Salamanca. Cuando empecé la Universidad y estudiaba musicología, abordé el tema del flamenco desde varias perspectivas: la etnomusicología, la música popular, el folklore, y la sociología. La Universidad me había dado una base académica y teórica importante, pero una vez más sentía que esa musicología tradicional no dialogaba conmigo profundamente. Fue en esa época cuándo inicié a indagar sobre el flamenco y pensaba que teniendo en casa ese arte, debería aprovechar esa oportunidad para estudiarlo y honrar el cante del que provenía. En el momento en el que mis padres se separaron y mi padre volvió a su tierra natal cambió todo: él pasó a residir a Andalucía y en consecuencia yo comencé a ir con frecuencia a Arcos de la Frontera a visitarlo y a visitar a mi abuela con la que siempre había tenido una gran relación. Frecuentaba peñas flamencas con mi padre, iba a conciertos de cantaores

en Cádiz y el flamenco fue un nexo importante de unión con mi padre. Él había regresado a Arcos y retomó activamente el cante. Todo ello, sin duda marcaron mi identidad musical y personal actual ya que ella siempre estuvo entre dos mundos, el norte y el sur de España.

Imagen 13.- Mi padre en su recital de 70 años en octubre de 2019 en la Peña Camarón de la Isla de San Fernando, Cádiz.



Fuente: Acervo personal.

MI INSTRUMENTO DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

“El tema de mi obra soy yo”.
(Emmanuel Nassar⁶.)

Como consecuencia de mi biografía y mis experiencias con la interpretación vocal, a la hora de estudiar una maestría, no podía escoger otro tema mejor que analizase mi condición de ser un cantante español lírico residente en Brasil, con una herencia que había emanado directamente de la música popular flamenca. Esa combinación de elementos (inmigración, educación formal clásica y herencia flamenca) me ha proporcionado así escoger un tema de investigación en el que el objeto de estudio es analizar la cultura flamenca a través de mi identidad y de mi interpretación de la canción lírica española. En relación con este análisis, se me

⁶ Conferencia de presentación de su exposición en la Galeria Millan de São Paulo, 13 de julio de 2023.

planteaba en un primer momento ¿Cómo podía escribir sobre la relación con el flamenco si nunca había cantado flamenco?

Como comenté en el apartado biográfico, el flamenco siempre había sido objeto de pesquisa en mis estudios académicos, especialmente ligado a la sociología de la música y a la música popular, pero a su vez, siempre había oído a algunos cantaores que comentaban que el flamenco no se estudia, se siente (profundizaré en este tema hablando de la identidad flamenca existente en la gran parte de Andalucía). Discrepo parcialmente de esta afirmación porque también podemos estudiar lo que sentimos, podemos realizar profundizarnos en el flamenco, sin estar obligados a perder el sentimiento o espíritu flamenco. Pareciera como si investigación y sentimiento trabajasen por separado. Leyendo sobre las referencias que citaré a continuación me di cuenta de que realmente a través de este método podría abarcar pesquisa analítica y sentimiento, lo que tanto había anhelado. El hecho de escribir en primera persona (algo nuevo para mí) me posibilita homenajear al flamenco de mi padre y a mis raíces. Mi siguiente paso fue colocar el objeto de mi estudio dentro de la autoetnografía. Ahí me pregunté: ¿De qué podría servir mi experiencia familiar a la pesquisa artística? ¿Cómo mi vivencia personal podría contribuir al campo de la performance?

Para responder, lo primero que realicé fue acceder a diferentes teóricos y autores que recientemente han recalado la investigación cualitativa y la autoetnografía como metodologías verídicas para la investigación artística.

Como resultado de esas lecturas, realizaré una selección de las ideas más importantes que pueden resumir la acción autoetnográfica y su relación con mi proyecto:

En primer lugar, bajo la recomendación de mi tutor Ricardo Ballester, la primera vez que leí algo sobre la autoetnografía fue un capítulo de una referencia bibliográfica de los pesquisadores mexicanos Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo⁷ (2014). Para ellos la autoetnografía es hoy en día uno de los mejores caminos para la investigación en música. A través de su libro descubrí al antropólogo David Hayano quien había referido que la autoetnografía estudia un campo cultural desde el punto de vista de un habitante de ese ámbito social/cultural (1979). Es decir,

⁷ Del libro: **Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos**. ESMUC, CONACULTA. Barcelona, 2014

el estudio de un determinado tema a través de las experiencias de un sujeto que pertenece a dicho tema podría servir como método o camino para el objeto. En mi caso, mi propia experiencia de vida podría ser abordada para estudiar el flamenco como campo social y cultural porque yo era y soy agente activo de esa manifestación artística que es la música flamenca. Como testigo y pesquisador me vi obligado a continuar leyendo sobre la metodología para realmente corroborar su veracidad y efectividad ante mi estudio. De Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal destaco su artículo *La investigación artística en Música: cuatro escenas y un modelo para la investigación formativa*, escrito en 2020, en el cual los autores presentan diferentes abordajes de la investigación basada en las artes (IBA), destacando la “escena artístico-académica”, que a su vez se desglosa en la investigación artística profesional, artistas que investigan, artistas universitarios o docentes e investigación artística formativa. En mi caso, mi pesquisa artística se encaja tanto en una investigación formativa como en un artista que investiga: por un lado, mi estudio forma parte de un curso académico de tercer ciclo, pero por otro lado yo me identifico como un cantante que investigo para complementar mi estudio práctico. Mi investigación artística es el resultado de mi práctica artística, siendo la pesquisa un complemento de mi día a día.

Otro punto por destacar es que la autoetnografía pertenece a un tipo de investigación cualitativa. Por ello subrayo el posicionamiento de la profesora Marília Velardi a favor de un tipo de investigación que va en paralelo con la ciencia y es la investigación artística ⁸(2018). Es por todos sabido que tradicionalmente instituciones académicas han menospreciado este tipo de investigación, pero sin embargo yo en Salamanca estudié un tipo de grado denominado hasta hoy Ciencias e Historia de la Música. A pesar del título de la graduación, poco aprendimos sobre investigación artística y performance porque en aquellos tiempos este tipo de graduación se centraba más en la teoría y menos en la praxis, campo trabajado más en los Conservatorios de Música españoles. Como complemento a las investigaciones de Velardi, diferentes pesquisadores han destacado la labor de la investigación artística basada en las artes (IBA) como eje de sus investigaciones cualitativas. Según el profesor de la Universidad de Barcelona Fernando Hernández y basándose a su vez

⁸ VELARDI, M.: *Questionamentos e propostas sobre corpos de emergência: reflexões sobre investigação artística radicalmente qualitativa*. **Moringa**, João Pessoa, UFPB, v.9, n1, jan/jun, p. 43-54, 2018.

en las aportaciones de Barone y Eisner (2006), una investigación IBA debe cumplir estos tres requisitos o propósitos:

1. Utilizar elementos artísticos y estéticos. La IBA debe emplear lo que el investigador australiano Brad Haseman comentaba en su texto *A Manifesto for Performative Research* en 2006 sobre la investigación performativa. Es decir, necesitamos utilizar otra serie de fuentes (que no sean numéricos, datos, estadísticas o lingüísticos) como elementos de base. En mi caso, las grabaciones con mi padre, mi propia interpretación de la canción española y grabaciones podrán servir como punto de partida artístico para justificar y argumentar la investigación cualitativa.
2. Buscar otras maneras de mirar y representar la experiencia. Desde otro punto de vista, la IBA tiene como objetivo estudiar un fenómeno desde otra perspectiva. De ahí que la autoetnografía juegue un papel relevante en el proceso de mi estudio. Voy a emplear la metodología autoetnográfica como medio para alcanzar un conocimiento en un determinado campo cultural y artístico, utilizando mi experiencia como herramienta para estudiar un determinado caso.
3. Desvelar aquello de lo que no se habla. La IBA también tiene como objetivo mostrar un tipo de investigación que revele narrativas, experiencias y presente nuevos temas a la investigación artística. En este caso, conviene subrayar que dicha metodología cuestiona también un tipo de investigación académica tradicional.

Así mismo, para Hernández (2008), de la IBA pueden surgir diferentes perspectivas: la literaria, la artística y la performativa. Considero que a través de la autoetnografía yo utilizaré las tres: la literaria porque la narrativa, la inserción de relatos será en gran medida importante para mostrar una autenticidad en mi investigación. La artística porque la música española y su relación con el flamenco será el objeto del estudio. Y por último la performativa porque comentaré mi propia interpretación como acción artística dentro de la narrativa autoetnográfica. El análisis performativo va a ser fundamental para estudiar la influencia del flamenco en mi interpretación, estudiando así una serie de factores técnicos, identitarios y emocionales en la performance.

Además de las ideas aportadas por Hernández (2008) y como complemento a estas, me gustaría destacar una serie de provocaciones de tres teóricos sobre la autoetnografía que dialogan y se enlazan con mi propia línea de investigación:

1. Cuando empecé a profundizarme sobre la autoetnografía me vino a la cabeza el concepto de veracidad que antes ya mencioné. Me pregunté si mi investigación autoetnográfica podía aportar paradigmas veraces para una investigación artística, siendo que yo no canto flamenco. Para responder a esta pregunta, me sumergí en algunos textos de la norteamericana Carolyn Ellis. Dicha autora en su texto *Creating Criteria: An ethnographic short story: Qualitative Inquiry* (2000) hace un análisis introspectivo acerca de la narrativa autoetnográfica y resalta el poder terapéutico de la escrita. Ellis también cita la autenticidad de la experiencia y de contar historias: si la experiencia es real podrá ser objeto de estudio (ELLIS, 2010). La verosimilitud que comenta Ellis tiene que ver con una vivencia realista y coherente y para ella debe ayudar a conectarse con un determinado grupo. Para Ellis la autoetnografía es una metodología psicoanalítica, defiriendo de mi perspectiva que es totalmente social, performática y especialmente crítica. La autoetnografía pretende realmente recolectar datos de nuestra experiencia real y contextualizar mi interpretación de la canción lírica española en relación a un determinado colectivo. Por eso considero que la autoetnografía y la investigación performativa son acciones sociales, por consiguiente, humanas.
2. Por otro lado, destaco el artículo de Norman Denzin *Re-leyendo Performance, Praxis y Política* (2017) en donde especifica los principios de la etnografía performativa. Para Denzin la performance es un ejemplo claro de investigación y exaltaría dicho texto para parafrasear una serie de ideas:

La Autoetnografía performativa se define por el compromiso con una política de resistencia, un compromiso con el cambio, no solo con interpretar el mundo. Autoetnografía interpretativa enfrenta las estructuras y creencias del neoliberalismo como una pedagogía pública, entendiendo que lo cultural es siempre político. La política es siempre performativa (Denzin, 2017, página 60).

Para mí, siempre que he investigado sobre el flamenco ha sido un tipo de resistencia, manifestación política. Por un lado, el flamenco estaba totalmente fuera de los contenidos pedagógicos universitarios y casi no había estudios académicos al respecto. Cuando Denzin comenta que la

autoetnografía es también una acción política se me viene a la cabeza la falta de políticas públicas para apoyar la educación del flamenco, así como el menosprecio que ha sufrido dicha manifestación cultural, sin duda, una de las más ricas y complejas de España. La autoetnografía nos aporta una herramienta única de resistencia a las investigaciones académicas más tradicionales. Entiendo que esta metodología valora los procesos colaborativos, lo colectivo y lo social frente a lo individual, promoviendo así una sociedad más justa e igualitaria. Colocar mi narrativa con el flamenco dentro de la academia es reconocer el folklore español y el flamenco como lenguajes culturales y artísticos, legitimando así su valor etnomusicológico fundamental para la música española.

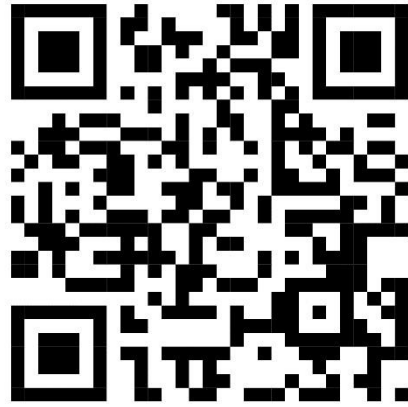
3. Por último, me gustaría señalar algunos conceptos que considero importantes en el texto del profesor de la Universidad de Aveiro Alfonso Benetti. En el artículo *A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística* (2017) destacaría las ideas que comenta Benetti sobre las ventajas de la autoetnografía analítica (ANDERSON, 2006) y la evocativa/emocional (ELLIS, 2008). Mi tipo de perspectiva es totalmente diferente de los dos porque considero que mi estudio representa un trabajo artístico-performático con un claro objetivo crítico y social donde la introspección puede ayudarme a entender el contexto social y cultural del objeto de la investigación (de dentro para fuera). Estudiar mi “yo” puede servir para entender las acciones del colectivo y de la identidad social, porque el flamenco en mi vida está enlazado profundamente a través de la música, la literatura y la lingüística, y comprende también mi origen familiar y mi ancestralidad. Pero cualquier idea que encaro tiene como objetivo narrar y especialmente controvertir o polemizar un tipo de investigación o narrativas tradicionales desde mi experiencia personal.

Por último, y más recientemente he descubierto los textos de la investigadora Nara Hiroko Takaki de la Universidad de Mato Grosso Sul quien de manera clara y objetiva defiende esta metodología porque el observador (etnógrafo) es un agente activo de la investigación y su perspectiva es híbrida, es decir, atraviesa diferentes campos culturales (HIROKO, 2020). En mi caso, tal y como veremos en el apartado sobre los valores identitarios, mi pesquisa me ha conllevado a investigar distintas áreas y no exclusivamente sobre la música: mi interpretación musical tiene relación con mis experiencias culturales y personales. Y ese estudio híbrido solo podría

desembocar en un trabajo híbrido como es el presente. De igual manera Hiroko nos acentúa que el estudio autoetnográfico muestra no exclusivamente una historia personal, sino que se enlaza con la de otros sujetos, generando una narrativa que abarca todo un determinado colectivo, siempre con un matiz poscolonial y posnacionalista. En mi caso, mi voz puede reverberar a cualquier inmigrante que reside fuera de su tierra y también por los intérpretes de flamenco que, hasta hace muy poco, no eran objeto de estudios académicos. Quisiera que mis narrativas sean reconocidas de alguna manera por el colectivo que como yo se identifican con una diversidad estilística y multicultural, ya que opino que la autoetnografía puede y debe abarcar cualquier manifestación cultural o sociopolítica. Es esa memoria viva la que debe dignificar a una música, la flamenca, que ha estado históricamente menospreciada por algunos sectores del conocimiento. Por eso, podemos afirmar que en mi caso esta metodología ha ejercido un papel de redes culturales en donde la justicia social del flamenco, de los inmigrantes y del dialecto andaluz ha sido prioritario para encajarme en una determinada comunidad. Para Hiroko el autoconocimiento y la autocrítica deben ser la base de nuestra investigación artística. Teniendo estas premisas básicas como base, y con todo el respeto que mis orígenes y ancestrales merecen, la investigación del YO/NOSOTROS me ha servido para verificar que este tipo de investigaciones son necesarias para generar nuevos campos de conocimientos en las investigaciones cualitativas.

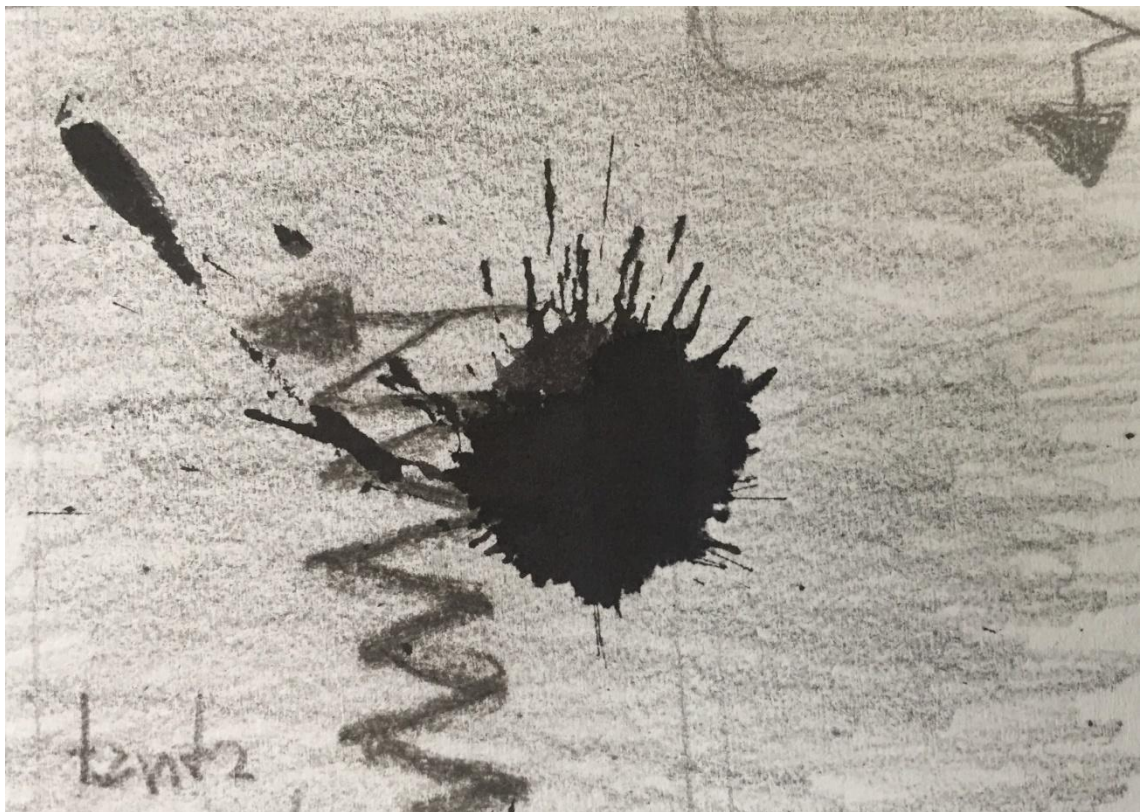
Asimismo, y como complemento a lo anterior, estoy convencido de que la autoetnografía en mi caso es la mejor metodología para aproximarme al mundo del flamenco desde una perspectiva externa/interna. Por un lado, voy a tratar el flamenco desde dentro (como hijo de un cantaor) y desde fuera (como cantante lírico que no interpreta flamenco). En relación a esto, hay varias pesquisas autoetnográficas que han utilizado el contexto familiar para estudiar su propio “yo”, tal es el caso de la profesora y psicóloga Eliane Pedreira de la Universidad Católica de Salvador de Bahía, quien ha investigado el poder de la autoetnografía para el estudio de la ancestralidad familiar (PEDREIRA; MASSIMI; OLIVEIRA, 2018). El estudio de dichas autoras refleja la importancia que tiene la metodología autoetnográfica para estudiar relaciones familiares. De hecho, mi padre realmente es esencial para estudiar mi práctica musical de la canción española. El contacto con el flamenco viene dado por mi familia, y los estudios que realicé en la facultad sobre el flamenco son una respuesta a esa narrativa familiar. De igual manera, la investigadora argentina Malvina Silba ha investigado también las relaciones familiares y la autoetnografía como objeto

de estudio en su artículo *Vínculos familiares, auto-etnografía y construcción de conocimiento en un contexto de apropiación musical: de Dyango a la cumbia villera*. (2015). Dicha metodología le ha servido a Silba para analizar la cumbia, a través del estudio de su propio origen familiar y su relación con el objeto de estudio. Para ella, estudiar su pasado familiar fue fundamental para estudiar la cumbia desde dentro. El ejemplo de Silba dialoga muy bien con mi trabajo porque aborda el tema desde dentro, analizando el ritmo popular musical de la cumbia desde el punto de vista sociológico, estudiando el consumo y las prácticas musicales de su propia familia. Ese estudio de la memoria musical de su familia reflejaba un tipo de tradición familiar existente en la sociedad argentina. Mi investigación se basa en la memoria representando a mi padre como referencia del flamenco que escuché en casa desde niño. Estudiar el cante flamenco como una vivencia personal sin cantar flamenco me coloca en un punto de vista en el que el objeto y el sujeto se confunden, siendo ya precedente de un tipo de identidad que será abordada en el siguiente capítulo. Con relación a esto, y para finalizar, comentar que considero a la autoetnografía una herramienta que me proporcionó estudiar mi origen en relación a mi identidad como español inmigrante que soy. La investigación performativa y autoetnográfica me permitió salir de la zona de confort y analizar detalladamente diferentes particularidades que había percibido y sentido en mi interpretación de la música española. En paralelo a este tipo de posicionamiento, la profesora de educación artística de la Universidad de A Coruña, Tiffany López-Ganet ha utilizado en su artículo *Microrrelatos autoetnográficos: Historia de vida interculturales para la transformación social* (2017), la autoetnografía para estudiar su origen africano y como eso impacta en su labor como profesional pedagógica. López-Ganet utiliza una introspección personal a través de un acto performativo generando así discusiones en donde trata tópicos como la identidad, la migración, la alteridad y la xenofobia. En conexión con mi trabajo destaco el breve relato en el que detalla las diferencias entre multi/trans/a/interculturalidad. Una vez más la metodología autoetnográfica nos proporciona una serie de recursos para acceder a un tipo de escenario en la se cuestiona nuestro origen e identidad dentro de la sociedad, afectando así a nuestras relaciones sociales y culturales.



ESBOZO II

Imagen 14: Dibujo de Evandro Nicolau



Fuente: Acervo del artista.

MIS IDENTIDADES

*De no parar de crecer,
Las raíces,
Hasta donde llegarían⁹*

(Julio Serrano)

Preliminares

Como ya reconocí con anterioridad, el gran tema de mi pesquisa es mi identidad. El hecho de provenir de una mezcla de identidades familiares y de ser de un país plural no te hace poseer una identidad múltiple ni interdisciplinar. Por eso, sin duda es mi identidad el tema que más me ha suscitado incertezas y paradojas. A esta altura de la lectura, el lector o lectora sabe que nací en un entorno familiar andaluz/flamenco, y que residía en Galicia, y que mis antecedentes familiares también provenían de Madrid. ¿Qué soy? Gallego, andaluz, ¿o simplemente español? ¿Es acaso necesario saber lo que somos?

Quizás al chico de 18 años que iba a estudiar a la Universidad de Salamanca, le preocupase saber quién era. Pero en la actualidad, realizando esta investigación autoetnográfica lo que destaco básicamente es lo que resumí en *Carta de un Inmigrante* que el lector habrá leído al principio de este trabajo. Por un lado, nunca me ha gustado escoger de dónde soy ni de dónde me siento, porque no tengo una respuesta única. Sé que puede sonar una utopía, pero estoy realmente en contra de las fronteras, de los pasaportes y de los nacionalismos en general. Y es por ello que apoyo una identidad plural, diversa y horizontal. Por otro lado, nunca he conseguido centrarme en un ámbito profesional o académico. Siempre he transitado por diferentes áreas, todas ellas se interconectan, pero pertenecen a ámbitos diferentes. Siempre me he sentido atraído por temas diferentes, diferentes lenguas, culturas y esa variedad marca hasta hoy mi identidad y personalidad. Este último aspecto más profesional ha sido hasta ahora origen de críticas: ¿Por qué debemos centrarnos solo en un ámbito profesional? ¿Por qué el ser interdisciplinar no puede ser el *modus operandi* de tu vida? Si hasta era difícil clasificar mi voz, y lo que hasta ahora era algo

⁹ De su libro **Tierra (2020)**, publicado por la Editorial Sophos. Ciudad de Guatemala.

perjudicial, ¿por qué no pensar que mi identidad híbrida no sea una ventaja? Es por lo que me denomino que soy un forastero, o como dirían hoy en día, un *outsider* en cualquier tipo de conocimiento, porque estoy en continua transición y no soy un experto en nada concreto.

No tengo respuestas a los cuestionamientos anteriores, pero leyendo sobre el tema he podido comprobar que mi identidad sí puede ser una ventaja ante un mundo globalizado, inmigrante, forastero y hostil. Te invito a reflexionar conmigo acerca de diferentes intelectuales que han tratado el tema de la identidad y del hibridismo cultural que dialogan con mi identidad y por consiguiente, con mi interpretación musical.

Algunos fundamentos teóricos

Pues bien, después de leer al respecto, dentro de esos conflictos hay una serie de teorías con las que me identifiqué especialmente, intentado así resolver de alguna manera dichas paradojas. Dichas fuentes las he clasificado según el origen, pero, como no podría de ser otra manera, las tres tienen nexos entre sí.

1. Desde la óptica filosófica:

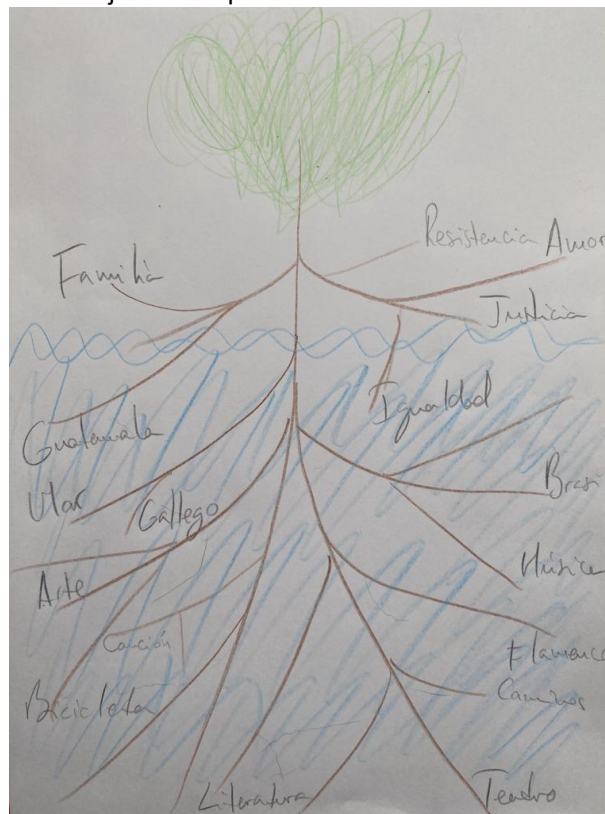
La principal con la que me aproximé fue sin duda la teoría del rizoma del filósofo francés Gilles Deleuze. En el libro **Rizoma** (1980), Deleuze (junto a su colega Félix Guattari) plantea su principio de la multiplicidad y de la heterogeneidad, basándose en la botánica y en las raíces. Considero que mi identidad cultural y personal se relaciona estrechamente con el visual de una especie, que en mi caso ya que residí en Brasil, podría ser un manglar. Recuerdo los manglares en Centroamérica donde residí y también en Bahía y en Pará, lugares con los que guardo una estrecha relación:

El llamado Principio de la multiplicidad desarrollado por Deleuze colocó a la marioneta como referencia. Los hilos de la marioneta no remiten a la voluntad del sujeto, sino a las fibras nerviosas de nuevas marionetas. Esas fibras nerviosas son realmente la trama y están formadas por líneas de fuga. Dichas líneas de fuga proporcionan una relación con el afuera, y eso es fundamental para mí, ya que son como anillos abiertos y conlleva a una serie de encadenamiento ininterrumpido de afectos (DELEUZE, 1980). Considero que mis experiencias de vida me han llevado a

construir una serie de fibras nerviosas: arte, música, literatura, teatro, mar, deporte, norte de España, Sur, Latinoamérica etc. Todas esas fibras constituyen un entramado o trama que da sentido a mi vida, generando así un manglar tropical. Cada una de esas fibras son vitales y tiene una misma importancia. Ellas se complementan, ya que yo nunca podría escoger entre arte, música, teatro, mar... todos esos elementos están en el mismo nivel y todos aparecen reflejados en mi interpretación.

Por otro lado, destacaría también otro concepto que es el Principio de conexión y heterogeneidad: para Deleuze y Gattari, cualquier punto del rizoma puede contactarse con otro punto. Las cadenas semióticas son la base para entender esta teoría filosófica que en cierta manera se enfrentan a la teoría lingüística de Chomsky. A diferencia del árbol, el rizoma responde a una heterogeneidad, no a una lógica binaria.

Imagen 20 - Dibujo que representa mi identidad a través de un rizoma de un manglar. Fue un ejercicio importante de autoconocimiento.



Fuente: Acervo personal

Para mí ambos principios resuelven de cierta manera mi personalidad que siempre fue interdisciplinar y que al igual que mi identidad, se caracteriza por ser ambigua, incierta. Esa ambigüedad e incerteza son el efecto directo de mi educación, de mi familia y de mi estilo de vida. Además, como casi todo cualquier inmigrante, paso por circunstancias como el no pertenecer a un determinado grupo sociocultural.

Siguiendo la teoría de Deleuze, mis fibras nerviosas son extensas y a veces padezco de un eclecticismo exacerbado.

Otro de los fundamentos teóricos que me sirvieron de base para estudiar mi propia identidad es el caso de Stuart Hall. Considero que las ideas de este sociólogo son claves para entender la importancia de mi situación inter/transdisciplinar. Para dicho autor de origen jamaicano y radicado en Inglaterra, la formación de la identidad tiene que ver con cuestiones de la lengua, la historia y la cultura. En su famoso texto *¿Quién necesita identidad?* Hall afirma que la objetividad no existe, ya que todo es fruto de un elemento subjetivo construido previamente (HALL, 1996). De igual manera, destacamos la idea de identidad fragmentada y fracturada, destacando así el valor de la multiplicidad y del cambio o transformación por las migraciones de la sociedad. Para Hall, el concepto de identidad está íntimamente ligado a los procesos de la globalización, y es así también como podemos llegar a tener una identidad migratoria. Las identidades para Hall se constituyen a través de la diferencia, al margen de los otros, pero relacionándose con ese otro. La homogeneidad no es algo que se pueda atribuir a la identidad, y realmente en mi casa siempre he querido huir de ese tipo de unidad. En lo que a mí respecta, la diferencia ha sido constante en mi vida. Mis padres sabían desde pequeño que yo era diferente, no encajaba desde niño, pero fue su inteligencia la que me ayudó ya desde entonces a pensar que mi diferencia podía ser positiva.

Por último, me gustaría citar a un tercer teórico de origen argentino, Pablo Vila. Este autor ha sido tradicionalmente una referencia para el estudio de la identidad musical por estudiosos latinos y españoles (sus teorías han sido subrayadas por autoras como Sara Revilla Gútiérrez que en su artículo *Música e identidad: adaptación de un modelo teórico*, 2011, defiende las teorías del académico argentino para analizar cómo la música juega un papel en la identidad de cada individuo). Vila hace una alusión clara a los procesos narrativos que a su vez proceden de las interpelaciones, elaborando nuestra identidad. Para ordenar las narrativas recurrimos entonces a la trama argumental. Para él las experiencias personales son la base para construir dichas narrativas, creando así lo que él denomina "identidades narrativizadas" (VILA, 1996). Está claro que las teorías de Vila hacen total sentido para explicar lo importante que es mi experiencia personal con el flamenco en lo que concierne a mi interpretación musical. Mi performance es el resultado de las narrativas a las que se refiere Pablo Vila, y sus ideas son la base de una investigación cualitativa basada en las artes con las que yo me vinculo.

2. Desde la perspectiva de la identidad musical

Dentro de este apartado quisiera señalar algunas ideas recogidas en el libro **Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España**, editado en 2018 por la Sociedad Española de Musicología. A modo de recopilación el libro recoge diferentes abordajes académicos de la identidad centrados en temas específicos dentro de la musicología actual. Algunos de ellos tratan temas como la semiótica musical que sin duda se relaciona con la identidad y mi manera de enfocar el estudio de la canción española se puede estudiar a través de la semiótica musical que quedará pendiente para otro trabajo. Tal es el caso del texto del profesor Julio Ogás *Signo musical, intertextualidad e identidad en la música latinoamericana del siglo XX*, donde Ogás traza una serie de relaciones de signos, analizando la semiótica y la intertextualidad de la música latinoamericana. Su estudio profundiza la construcción de rasgos de identidad o tópicos en el contexto latinoamericano, y se relacionan también con la identidad caribeña de las *Canciones negras* de Montsalvatge que escogí para analizar en el presente estudio.

Del mismo libro, es el texto de Marta Rodríguez Cuervo, profesora de la Universidad Complutense de Madrid, quien en su artículo *La memoria añorada de un canto* analiza la relación identitaria de tres canciones en lengua asturiana del compositor contemporáneo Eduardo Morales-Caso. En el análisis la autora resalta los elementos del folklore popular de la región de Asturias como rasgos identitarios del estilo del compositor. El hecho de analizar la canción popular regional desde un punto de vista musicológico se relaciona con ese eclecticismo presente también en mi identidad interpretativa: lo popular y lo clásico se dan la mano para abrazar un tipo de identidad particular en donde a la hora de interpretar la canción española nunca dejo atrás mi pasado y presente flamenco.

3. Desde el enfoque de la identidad del inmigrante gallego en Brasil.

Fuera del ámbito musical, he investigado también la visión del inmigrante gallego en Brasil. Galicia ha sido a lo largo de su historia marcada por el fenómeno de la inmigración. Una de las pocas autoras en estudiar este tema en Brasil es la investigadora Elena Pájaro Peres. En su libro **A inexistência da terra firme. A emigração galega em São Paulo 1946-1964**, publicado en 2002, Pájaro especifica

los motivos por los que los gallegos tenían que emigrar de la Galicia de la posguerra civil. Las circunstancias de aquellos gallegos difieren totalmente con las mías, porque realmente yo vine a Brasil por una empatía con la cultura y la sociedad brasileña. El pueblo gallego es intrínsecamente inmigrante, y después de Argentina y Venezuela, Brasil fue el destino preferido de los gallegos durante la dictadura española (PÁJARO PERES, 2002). El inmigrante gallego antes se sentía desterrado de su tierra, expulsado, exiliado. No me puedo identificar con ese tipo de inmigrante, porque Galicia y la sociedad española en general no se parecen, afortunadamente, a la que era en aquellos años de la dictadura franquista.

Relacionado con este aspecto migratorio, me remonto a un proyecto de 2019 cuyo tema era investigar la inmigración gallega en Brasil, especialmente en Santos y en São Paulo (el origen real del proyecto era indagar sobre el significado del vocablo *galego* en Brasil como sinónimo de persona rubia). El proyecto¹⁰ cuenta con el apoyo artístico e intelectual del fotógrafo y periodista Fernando Banzi quien presenta un tipo de obra en la que pinta digitalmente fotos o registros fotográficos en blanco y negro de los inmigrantes que llegaban al puerto de Santos (la mayoría de los gallegos arribaban a Santos partiendo del puerto de Vigo). Bajo las recomendaciones de la profesora de Historia Social de la USP Marília Cánovas Klauman leí su último libro **Santos e Imigração na Belle Epoque**, editado en 2017, en él la profesora da un detallado panorama de los inmigrantes (la mayoría gallegos) españoles que se asentaron en la ciudad de Santos. Actualmente, estoy ejecutando el proyecto artístico en São Paulo (*Galegos, historias de inmigración*), contactando con aquellos inmigrantes que llegaron hace al menos 50 años a la capital paulista y analizando las circunstancias sociales y personales de aquella población gallega que necesitó salir de la Galicia rural de antaño.

¹⁰ En Brasil tuve durante varios años una galería de arte online, Godê, y realicé diferentes proyectos expositivos en diferentes espacios artísticos, promocionando artistas fundamentalmente locales. El arte contemporáneo fue en un primer momento la puerta de entrada para conocer Brasil y su cultura.

Imagen 21- Ejemplo de fofopintura de Fernando Banzi.¹¹

3/

REPÚBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL
FICHA CONSULAR DE QUALIFICAÇÃO
MODELO S.C. 130
159120

Esta ficha, expedida em duas vias, será entregue à Polícia Marítima e à Imigração no pórtico de destino

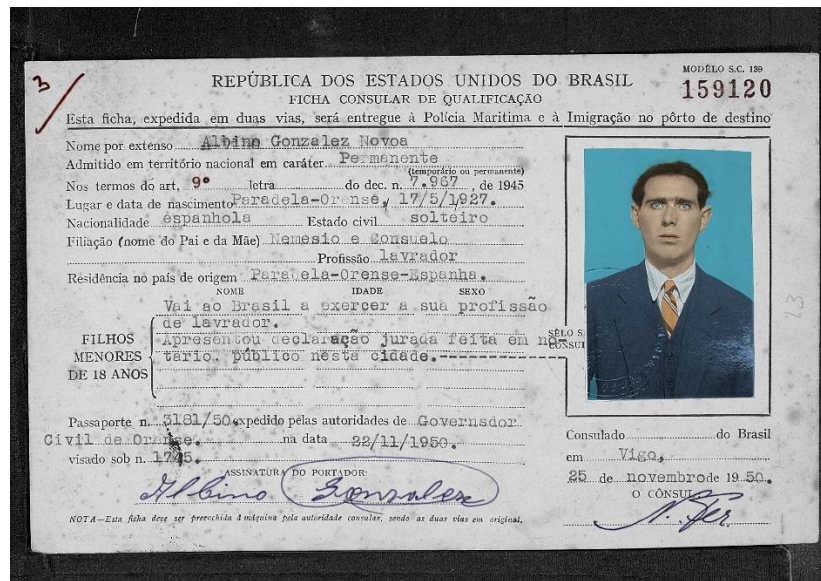
Nome por extenso Albino Gonzalez Novoa
Admitido em território nacional em caráter Permanente
Nos termos do art. 9º letra 9ª do dec. n. 7.967, de 1945
Lugar e data de nascimento Paradela-Orense, 17/5/1927.
Nacionalidade espanhola Estado civil solteiro
Filiação (nome do Pai e da Mãe) Manesio e Consuelo
Profissão Lavrador
Residência no país de origem Paradela-Orense-Espanha.
NOME IDADE SEXO
Vai ao Brasil a exercer a sua profissão de lavrador.

FILHOS MENORES DE 18 ANOS Apresentou declaração jurada feita em notário público nesta cidade.

Passaporte n. 3181/50 expedido pelas autoridades de Governador Civil de Orense na data 22/11/1950. visado sob n. 1745.
Assinatura do portador:
Albino Gonzalez

Consulado Vigo do Brasil em Vigo de 25 de novembro de 1950.
O CONSULADO
F. J. P.

NOTA—Esta ficha deve ser apresentada à autoridade consular, sendo as duas vias em original.



Fuente: Colección del artista

Mi hibridismo cultural

A medida que profundizaba y reflexionaba sobre identidad, me venía a la mente un tipo de concepto más contemporáneo que era el origen de mi propia identidad. Considero entonces que las premisas sobre el hibridismo cultural son, en gran parte, las que mejor legitiman mi inter/transdisciplinariedad.

¿Pero qué es el ser híbrido?

Quisiera iniciar este capítulo citando al destacado sociólogo Néstor García Canclini, en el prólogo de su libro **Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad** (México, 2001). Para él, la hibridación “responde a los procesos socioculturales en lo que las estructuras o prácticas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (CANCLINI, 2001). Para dicho autor lo relevante es estudiar los procesos de hibridación, es decir, cómo se fusionan los elementos para crear nuevas formas o interpretaciones. Es así el

¹¹ . Reproduce la ficha de entrada en la inmigración del Puerto de Santos de un inmigrante gallego que había salido del Puerto de Vigo. El artista pinta digitalmente la foto que fue descargada de la web <http://www.familysearch.org>. Obra que forma parte del proyecto *Galegos, historias de inmigración* subvencionado por el gobierno local de la Xunta de Galicia.

resultado de un resignificado, o de una reinterpretación basada en identidades cruzadas conforman base de mi interpretación musical

¿Es así como la herencia flamenca y la herencia clásica pueden generar una nueva identidad? Canclini aclara que durante ese proceso se producen lo que él llama de reconversiones culturales: un pintor puede convertirse en diseñador, por ejemplo. Estos procesos de hibridación van a generar un determinado tipo de identidad y de políticas de hibridación, porque el mestizaje sirve para que la sociedad desarrolle políticas culturales democráticas de inclusión, originando sociedades más justas. Este concepto es sin duda una de las bases de mi identidad, porque considero que el haber crecido en diferentes ambientes (Galicia versus Andalucía, la música clásica versus la música flamenca, Europa versus América Latina) ha supuesto un mayor y mejor tránsito entre las diferentes disciplinas, y haciéndolo de una manera tolerante, inclusiva.

Es decir, el hibridismo cultural me ha conllevado a, por un lado, tener una tolerancia y resiliencia mayor con los otros, y por otro, a resignificar la interpretación de la canción española con matiz flamenco.

Asimismo, y complementando lo anterior, el historiador británico especializado en historia cultural Peter Burke, en los últimos años ha venido desarrollando una serie de estudios sobre el hibridismo cultural. Profesor de la Universidad de Oxford y casado con la también profesora e historiadora de la USP Maria Lucia Pallares-Burke, el profesor ha sido traducido al portugués y en relación a su investigación destaco dos monografías que dialogan con mi propia identidad híbrida: **O Polímata**, 2020 e **Hibridismo Cultural** de 2003. En este último, Buker plantea diferentes perspectivas sobre el fenómeno híbrido. He aquí dos ideas fundamentales que saqué en conclusión de su lectura y que enlazan con el fenómeno del hibridismo.

Por un lado, Burke considera que el mejor término para expresar una manifestación cultural de mestizaje es la palabra hibridismo, porque el resto de los vocablos refieren a conceptos como raza (criollización) o religión (sincretismo). De igual manera, él ofrece un panorama acerca de los diferentes términos que expresan hibridismo cultural: intercambios o préstamos culturales, apropiación cultural, transferencia, acomodación, mixtura y mestizaje. Para Burke la palabra hibridismo es la que mejor expresa el concepto en la actualidad porque hace alusión a las políticas poscoloniales y con la globalización, momento histórico en el que nos encontramos en la actualidad. Personalmente, siempre he intentado adoptar narrativas a favor del colonizado, especialmente cuando llegué a vivir a Guatemala, pudiendo entender la

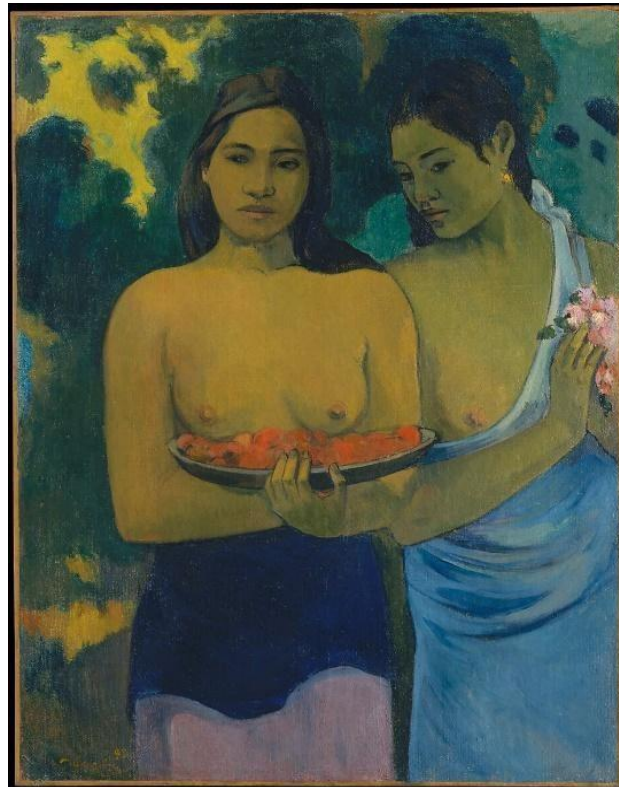
cultura local escrita por guatemaltecos y latinoamericanos. Algo parecido me pasa en la actualidad, no concibo vivir en un país sin leer sobre su historia y culturas escrita por autores autóctonos y sin estudiar su lengua.

La idea de adaptación cultural: se produce realmente cuando descontextualizamos un determinado comportamiento. Cuando estudiaba historia del arte uno de mis artistas favoritos era Paul Gauguin, y sin duda era porque él simbolizaba un artista que se había adaptado a una nueva cultura exiliándose de su Francia natal. Me identificaba con él porque nunca he estado a favor de la segregación cultural (es importante aclarar también que ese hibridismo aparente del pintor francés está siendo cuestionado hoy en día por teorías que afirman que en el fondo Gauguin actuaba con un cierto matiz colonizador y machista, pero cuando yo estudiaba Historia del Arte no lo veía con esa perspectiva actual, sino solo veía al Gauguin romántico).

Bajo la óptica de Burke, la segregación es el resultado del rechazo a lo diferente, a lo extranjero ¹², y es típico de personas que tienen dobles comportamientos: se comportan totalmente diferente dentro y fuera de casa. Esta segregación cultural es muy común entre los inmigrantes, pero yo no simpatizo con ese tipo de actitudes. Yo siempre que he llegado a un país extranjero he experimentado un fenómeno híbrido, de fusión, por lo menos eso ha sido mi intención.

¹² De igual manera, se relaciona con esto no solo conceptos como la xenofobia sino lo que la filósofa e intelectual española Adela Cortina denomina aporofobia o rechazo al pobre (**Aporofobia, el rechazo al pobre. Un desafío para la democracia**, 2017. Editorial Paidós). En América Latina existe un fenómeno por parte de algunos europeos en rechazar a personas que no son de su mismo nivel social. Para Cortina, esa segregación se basa más en relaciones aporóforas.

Imagen 22 - Dos mujeres tahitianas, 1899. Obra de Gauguin que está presente en la colección del Museo Metropolitano de Nueva York.



Fuente: Acervo del Museo Metropolitano de Nueva York.

Uno de los conceptos del autor británico con los cuales mejor me identifiqué es el de la circularidad. Este concepto de circularidad es lo que siento que de alguna manera en persona estoy experimentando actualmente elaborando y estudiando el fenómeno del flamenco en mi interpretación: es en Brasil donde he descubierto mi matiz flamenco en mi performance, respondiendo así a un proceso cíclico, de vuelta a mi origen, ya que Brasil me está ayudando a reevaluar y redescubrir mi propio origen, mi propia identidad. Este concepto es realmente sustancial porque muchas veces necesitamos salir de nuestro país para volver a nuestro país, a nuestra procedencia. Necesitamos volver atrás en el tiempo y en el espacio para poder progresar. Ese concepto de circularidad que Burke trabaja muestra como las identidades tienden a ser transitables, cíclicas ya que pienso que las experiencias personas son las que dan forma cíclica u oval a ese concepto de identidad híbrida.

Por otro lado, **O Polímata** es el último libro publicado por Peter Burke en Brasil y su lectura me ha ayudado a adentrarme en la vida de intelectuales que a lo largo de la historia se dedicaron a diferentes campos del conocimiento. Sin pretender jamás compararme con ellos, esta referencia hace hincapié en lo que mucho de estos científicos e intelectuales sufrieron a lo largo de la historia, porque casi siempre se ha valorado más los estudios centrados en un determinado tema. ¿Cómo nos comportamos cuando no podemos separar las disciplinas? ¿Cómo podemos separar esos campos de actuación? ¿Es necesario actuar de esa manera? Burke afirma insistentemente en que estamos en el auge de la era de la interdisciplinaridad (BURKE, 2020) y que este criterio ya se había planteado en los años 50. Para él, la especialización está en desuso debido a que hoy en día necesitamos emprendimientos interdisciplinarios como están demostrando las instituciones y las políticas actuales. Como ejemplo de esto último, el propio Burke cita una serie de Universidades donde se ofrecen estudios interdisciplinarios o estudios culturales. Tal es el caso de la Universidad de Birmingham cuyo Centro de Estudios Culturales Contemporáneos fue dirigida por Stuart Hall, o la propia USP que cuenta con el Instituto de Estudios Interdisciplinarios¹³. ¿Pero este concepto de interdisciplinaridad es el que más se ajusta a mi identidad híbrida?

Mi respuesta es negativa porque para mí no hay fronteras entre las disciplinas, es decir, esas disciplinas se disuelven, por ello confío más en una filosofía o identidad transdisciplinar. Pesquisas como la presente pueden ser un ejemplo de que se debe y se puede plantear investigaciones no insertadas en un determinado campo del conocimiento, sino la integración de varios campos es realmente una realidad académica hoy en día en donde se tiene como objetivo estudiar lo macro, aproximándose así a un tipo de conocimiento más humanista y menos positivista. Ese tránsito continuo ha conllevado un tipo de identidad transcultural y transdisciplinar.

¹³ Más información en <http://www.iea.usp.br/interdisciplinaridade>

Aquí o non-tempo (para a non-vida)
Egresados da infancia,
Sen relatos¹⁴.

(Pilar Pallarés)

EL BILINGÜISMO COMO FACTOR DETERMINANTE DE MI IDENTIDAD MULTICULTURAL

Tal y como comenté en la introducción autobiográfica, yo nací en una región donde se hablan dos idiomas diferentes: el gallego y el español o castellano, por lo que podríamos decir que mi origen es bilingüe. En mi caso, como mi padre es andaluz no solíamos hablar gallego en casa. Mi abuela materna era de Madrid y tampoco hablaba gallego, pero lo entendía ya que se había casado con un gallego y había residido en Galicia durante más de 40 años. En relación con mi padre, él tuvo que aprender el gallego para poder ser profesor de colegio público, por lo que hablaba un gallego con un entrañable acento andaluz.

El gallego es un idioma muy parecido al portugués debido a su origen, y Galicia hasta hoy (especialmente la zona de Vigo, sur de Galicia en donde crecí) guarda mucha relación lingüística, cultural y social con el norte de Portugal. Yo siempre me sentí orgulloso por la lengua gallega, por su historia y su cultura, y hasta hoy me llena de orgullo y de admiración el haber nacido en una tierra con un idioma propio, prácticamente exclusivo de aquella zona del mundo denominada por los romanos como Finisterre o fin de la tierra.

¹⁴ PALLARÉS, P.: **Tempo fósil**. Editora Chán da Pólvora. Santiago de Compostela, 2018

Imagen 23: Mapa donde se desarrolló la lengua galaicoportuguesa (Galicia y Portugal) durante el periodo medieval.



Fuente: <https://ncultura.pt/porque-e-que-o-galego-e-tao-identico-ao-portugues/>. Accedido el 19 de agosto de 2023.

Pues bien, con relación a mi vivencia con el bilingüismo, lo primero es afirmar que no es algo excepcional. España es un país plurilingüe, porque además de que se hablan cinco lenguas diferentes, el aumento de los inmigrantes de diferentes países ha contribuido para que se hablen diferentes lenguas africanas y asiáticas. La escuela hasta hoy ha ejercido un importante papel social y pedagógico ya que es obligatorio aprender las lenguas cooficiales (catalán, gallego, vasco y valenciano) y el inglés en el colegio¹⁵. Durante los 80, yo estudié en un colegio donde se fomentaba el inglés. Además, tenía que estudiar el gallego y el español, por lo que el cambio de registro era constante.

¹⁵ Destaco las leyes de normalización lingüística que conllevaron a la enseñanza de las cuatro lenguas cooficiales del Estado español (vasco, catalán, gallego y valenciano) en sus respectivos territorios geográficos. En el artículo 3 de la Constitución Española de 1978 se presenta la legitimidad del uso de las lenguas cooficiales (<https://boe.es/legislacion/documentos/ConstitucionCASTELLANO.pdf>)

Pero en Galicia ya por aquel entonces estábamos acostumbrados a utilizar las dos lenguas, dependiendo del registro o de la situación. Existía un fenómeno que aún sigue en pie y es lo que el profesor de Sociolingüística de la Universidad de A Coruña Mauro Fernández especifica de bilingüismo social. El profesor Fernández se pregunta cómo es que los ciudadanos de Vigo se sienten al cambiar de lengua continuamente. ¿Es acaso más gallego el que solo habla gallego? Y, es más, ¿la identidad cultural no tiene que relacionarse con la identidad lingüística específica? (Fernández, 2000). El profesor afirma que las diferencias lingüísticas intergrupales suelen ser portadoras de diferencias culturales o étnicas, y con frecuencia son también el vehículo de identidades nacionales (y aquí sí hay que insistir en que no lo son necesariamente) (Fernández, 2000, página 52).

En mi caso, ya desde pequeño y a pesar de crecer en una región bilingüe, yo no tenía una identidad nacional concreta, pero sí lingüística. Es decir, yo me dividía entre el sur de España y el norte, pero mi identidad lingüística estaba clara: yo era gallego no solo porque había nacido en Galicia, sino porque hablaba la lengua. Nunca me sentí más gallego o más español por utilizar una determinada lengua, considerando así que ese sentimiento solo incentiva la exclusión, la discriminación y la segregación. También el hecho de haber nacido en una región bilingüe me ha ayudado a adaptarme a diferentes países, por lo que siempre que he vivido en un país he aprendido su lengua: italiano, inglés, alemán y portugués. Tal es el caso de Brasil, donde el dominio del gallego fue crucial para aprender el portugués y adaptarme a la cultura brasileña, porque ambos contamos con el mismo origen.

Está claro entonces que la lengua tiene un poder identitario, y que tal poder se enfatiza cuando eres inmigrante, pero me gustaría dejar algo claro, y que dicha identidad es lingüística, no tanto étnica: podemos realmente identificarnos con el idioma, pero no con el estado-nación, y al contrario. Yo personalmente nunca me he identificado con el estado-nación, porque nunca he sido nacionalista y me considero una persona del mundo. El hecho de ser inmigrante en mi caso no ha enfatizado mi nacionalismo, quizás, al contrario, porque yo como inmigrante me siento parte del país en el que resido. Sobre este matiz nacionalista, destaco el comentario del filósofo andaluz Emilio Lledó quien en su último libro **Amistad e identidad** afirma que “el nacionalismo se nutre de alimentos corruptos” (Lledo, 2022), algo con lo que yo concuerdo totalmente, porque mi identidad lingüística es plural al igual que mi identidad en general, pero nunca con connotaciones nacionalistas, debido a que para mí el nacionalismo nunca es plural. Y ese sentimiento nacionalista tampoco afloró residiendo fuera de mi país. Por ejemplo, en Brasil, el dominio del gallego pudo ayudarme para

aprender el portugués y mejorar mi comunicación en el país, pero nunca relacioné mi identidad con conceptos como el de la patria.

Desde pequeño, por mi educación familiar y mis viajes, entendí que yo como gallego había adoptado ambas lenguas como parte de mi identidad social, y a mi parecer es la manera más democrática e incluyente de identificarse con una determinada lengua. En países como EEUU o Australia se les está negando la ciudadanía a inmigrantes que no consigan expresarse bien en inglés como es el caso de algunos extranjeros. Por tanto, las lenguas y la identidad lingüística juegan un papel importante en la discriminación social de tales inmigrantes (Fernández, 2000).

Como segunda opinión, y para complementar el fenómeno del inmigrante bilingüe, el sociolingüista David Lasagabaster en su artículo sobre el multilingüismo y las lenguas cooficiales españolas plantea que para el inmigrante lo que prima es la lengua de comunicación social muchas veces más que la lengua familiar (Lasagabaster, 2014). Además, según el análisis de dicho autor, los inmigrantes asimilamos mejor la lengua cuando estamos satisfechos con la sociedad receptora, poniendo como ejemplo a los inmigrantes de habla no española que llegan a Cataluña aprendiendo mejor el catalán que los inmigrantes latinoamericanos que hablan ya español. Es interesante pensar que lo que prevalece es el contexto social, no el escolar o académico. Y una vez nos encontramos con el problema de que lenguas como el gallego, no son lenguas sociales y por ello sufren de prestigio social. Es decir, el gallego, a pesar de enseñarse en los colegios obligatoriamente, no se utiliza tanto en el día a día en determinados ambientes urbanos, sufriendo así una discriminación social. A diferencia del catalán, el uso de la lengua gallega se limita especialmente al ámbito rural, y este fenómeno es ya es histórico, aconteciéndome a mí ya en los años 80.

Como consecuencia de este fenómeno, tanto el acento gallego como el andaluz sufren hasta hoy una serie de prejuicios sociales que yo he percibido desde mi infancia, porque ambos se relacionan con lo rural y lo popular. No llega con tener una Real Academia de Lengua Galega ni tener escritores gallegos o andaluces de importancia internacional, las lenguas minoritarias como el gallego deben ser asimiladas en su contexto más amplio, llegando a cualquier tipo de usuario.

No obstante, y como consecuencia, también me planteo cuál es la relación entre mi multiculturalismo y mi multilingüismo, especialmente en mi caso como inmigrante en Brasil. La relación es realmente evidente, y recientemente mucho se ha

escrito en el país brasileño sobre las actitudes lingüísticas de la población inmigrante¹⁶. Los inmigrantes cuando vivimos fuera de nuestro país de origen (quizás resulte paradójico pensar que para ser inmigrante debes estar fuera de tu país, pero también nos podemos sentir inmigrantes dentro de nuestro país) nos apropiamos de la lengua que nos acoge, adoptando un bilingüismo evidente y así una identidad bilingüe también.

También como fundamentación teórica a mi proceso de bilingüismo, quisiera citar también los estudios del lingüista brasileño Rafael Jefferson Fernandes quien en 2022 defendía en su tesis de doctorado el uso de las *práticas translíngues* combinada con los principios de la metodología autoetnográfica (Fernandes, 2022). Para dicho profesor de la Universidad Federal de Juiz de Fora, las llamadas *práticas translíngues*, son la mejor manera de incentivar una pedagogía que promueve la justicia social, ya que significa reconocer lo heterogéneo, lo diferente, a través del aprendizaje de los idiomas: es decir, el bilingüismo puede/debe promover ideas de inclusión social, porque dichas prácticas confían en la heterogeneidad y en las identidades múltiples. Una vez, me reafirmo al opinar que el crecer en ambientes plurilingüísticos, no solo ayuda en el proceso de aprendizaje cognitivo (Signoret 2003), sino que fomenta identidades múltiples e interdisciplinarias, porque la lengua, como vimos, es uno de los pilares de la identidad.

Por último, y en relación a mi identidad lingüística y Brasil, considero oportuno comentar la importancia del profesor de la Universidad de Brasilia, Marcos Bagno, quien en su libro **Gramática Pedagógica do Português Brasileiro**, escrito en 2011, afirma que según él, el origen del portugués no es el latín, sino el gallego-portugués.

Es por ello que fruto de ese hibridismo lingüístico con el cual nací cuando me casé en la playa de Ubatuba en septiembre de 2015 escogí una canción en gallego-portugués para homenajear nuestros orígenes ancestrales, nuestra lengua mater. La canción es realmente una antigua cantiga medieval del siglo XIII titulada “Ondas do mar de Vigo”, y pertenece a las Cantigas de Amigo del trovador vigués Martín Códax. Dicha Cantiga forma parte de las siete cantigas de amigo de Códax recopiladas en el manuscrito o pergamino Vindel, llamado así porque fueron descubiertas por Pedro Vindel en 1914. En el manuscrito encontramos las notaciones musicales acompañado texto medieval. Martín Códax había sido un trovador medieval

¹⁶ Destaco la tesis de sociolingüística y etnolingüística de Quézia Cavalheiro Mingorance Ramos: *Espanhol como língua de herança: um estudo das crenças e atitudes linguísticas*. Unioeste, Cascavel, 2020.

de Vigo y sus textos representan una de las cumbres de la literatura en gallego-portugués.

Imagen 24 - Pergamino Vindel, siglo XIII



Fuente: Pierpont Morgan Library, Nueva York, Vindel MS M979.

EL SER FLAMENCO ¿SE NACE O SE HACE?

Al hablar de mi identidad y la relación con el flamenco a través de mis antecedentes familiares, me planteo cuanto de flamenco o andaluz soy en realidad. ¿El oriundo de Andalucía se identifica con la identidad flamenca? ¿Un gallego puede sentirse flamenco y andaluz? En definitiva, el ser flamenco ¿se nace o se hace? En mi caso tengo un poco de ambas circunstancias. Considero oportuno comenzar analizando las especificidades excepcionales de Andalucía y su historia, su vínculo con el pueblo gitano, señalando también los posibles orígenes del género musical flamenco.

Andalucía y el pueblo gitano

Es de todos sabido que el sur de España es sin duda unas de las regiones europeas con más diversidad cultural y social, y una de las que cuenta con una historia

más longeva. Ciudades como Cádiz tienen más de 3000 años de historia, y tal y como comenta un famoso cante, Cádiz (la llamada por los fenicios de Gadir) es la abuela de Occidente. Andalucía abarca el sur de España y se sitúa en frente al continente africano, en frontera también con Portugal. Desde sus orígenes, dicha región ha experimentado la presencia de una miscelánea de pueblos que de algún modo han contribuido después para formar el concepto de identidad flamenca y andaluza. Tartessos, fenicios y griegos arribaron a las costas andaluzas antes de la llegada de los romanos. El Imperio Romano tuvo como fundó en el sur de la península ciudades como Sevilla (Hispalis) y Córdoba, y fue foco de importantes pensadores como Séneca.

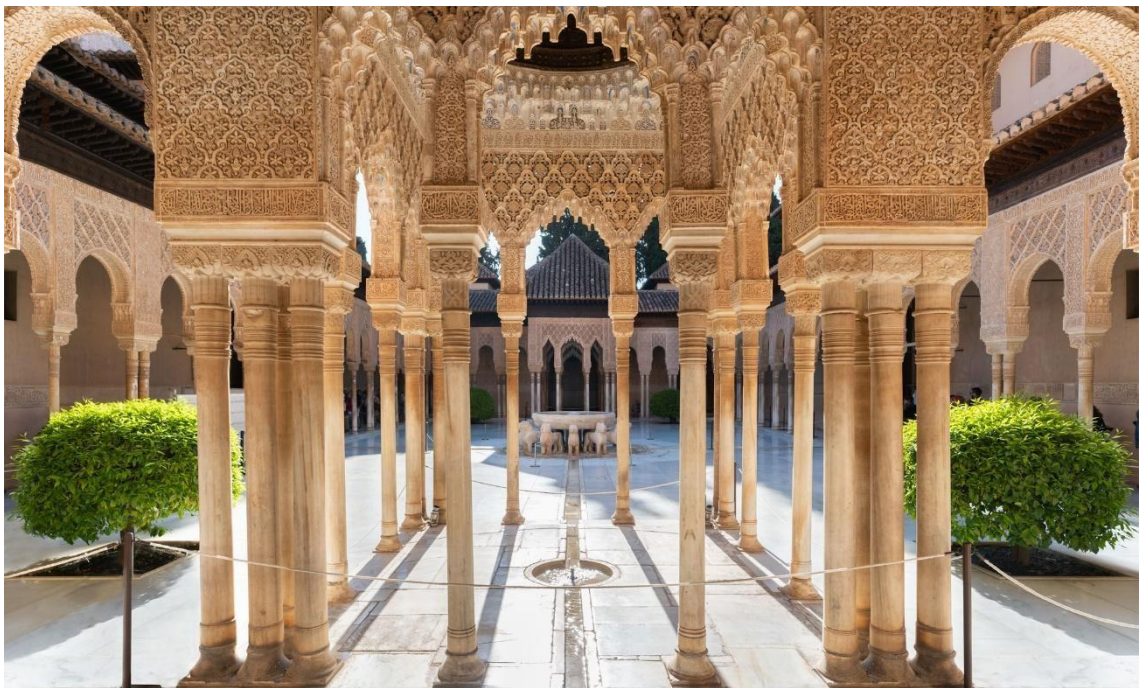
Con todo, la palabra Andalucía proviene del pueblo que más ha dejado huella en esta región sureña que es el pueblo musulmán. Al-Ándalus era el nombre que denominaba los territorios dominados por los pueblos árabes desde el 711, con la dinastía Omeya y capital en la ciudad de Córdoba, hasta su expulsión en 1492 bajo la dinastía Nazarí asentados en la ciudad de Granada. (Es curioso citar que los árabes se asentaron en el sur de la península en la famosa batalla de Guadalete, río que pasa por la ciudad natal de mi padre, Arcos de la Frontera. Esta ciudad es sin duda uno de los mejores ejemplos para estudiar las marcas árabes y cristianas en Andalucía). Al-Ándalus posteriormente estuvo dividido en subreinos llamados de Taifas, y ello conllevó a una subdivisión geográfica del dominio musulmán.

A lo largo de los siglos, gradualmente los árabes fueron poco a poco expulsados del territorio casi desde su entrada en la península comenzando así el proceso de Reconquista de los cristianos que empezaron por el norte hasta llegar al sur de la península. Los musulmanes fueron definitivamente expulsados en 1492 al mando de las tropas de los Reyes Católicos del Reino Nazarí de Granada. A raíz del fuerte legado de los árabes en España, surgieron dos grupos sociales que se diferenciaban, entre otros motivos, por ejercer diferentes prácticas religiosas y tuvieron un importante peso en la cultura flamenca: los mudéjares (los musulmanes que habitaban el territorio reconquistado por los cristianos) y los mozárabes (los cristianos que residían en dominio musulmán).

Especialmente estos últimos, simbolizaron una de las grandes influencias de la música flamenca, porque los mozárabes representaban a los cristianos que residían en la dominación árabe y muchos de ellos mantuvieron los ritos cristianos llevando al sur esa ascendencia musical que provenía de la Alta Edad Media. La música de la liturgia mozárabe fue muy practicada en ciudades dominadas por los árabes como

Sevilla y Córdoba. Como consecuencia de todo lo anterior, es de vital importancia tener en consideración el gran legado que hasta hoy tiene España con los árabes: gastronomía, paisajismo, arquitectura, vocabulario, urbanismo, medicina, cerámica y música. Especialmente el sur de España posee una deuda con el mundo árabe por sus vestigios y su patrimonio histórico-artístico. De igual manera, debemos destacar el paso del pueblo judío en la península cuyas músicas de sus ritos dejaron una enorme huella en los Cancioneros populares españoles. Tanto los árabes, y sus condescendientes mudéjares y mozárabes, como los judíos influenciaron efusivamente en las manifestaciones artísticas y en la música (García de Cortázar, 2005). Además de estos pueblos, a continuación, sucintamente abordaremos el legado histórico y cultural del pueblo gitano.

Imagen 25 - Granada fue el último territorio dominado por el pueblo musulmán. En 1492 los Reyes Católicos expulsaron a los árabes de la Península Ibérica. La Alhambra de Granada es sin duda el vestigio árabe más representativo de España. Sus jardines, arquitectura y perfumes inspiraron a importantes músicos como Manuel de Falla y Francisco Tárrega.



Fuente: <https://www.espanaguide.com/es/granada/alhambra/> Accedido el 2 de agosto de 2023.

Sobre el pueblo gitano, cabe destacar que emigraron de la India en el siglo XI y que se expandieron por Europa en la Edad Media. Llegarían a España aproximadamente en el siglo XV. El documento más antiguo que registra la existencia de gitanos en España data de 1425, cuando el rey Alfonso V había autorizado a los

gitanos a entrar en el país por Cataluña y Aragón para llegar a ciudades como Santiago de Compostela a través de las rutas de peregrinación.

A pesar de que en un primer momento fueron bienvenidos, no tardarían en llegar una serie de decretos o leyes de índole anti gitana. Los Reyes Católicos no tardaron en sentir los conflictos sociales y los choques de identidad y promulgaron en 1499 la primera ley anti gitana. Los gitanos sufrieron una dura persecución especialmente bajo el reinado de Felipe III en el siglo XVII, y fue solo en 1783 cuando el rey Carlos III aceptó que los gitanos fuesen reconocidos como ciudadanos legales. Los gitanos, sin duda por el clima y por su variedad cultural, se adaptaron muy bien a las ciudades del sur de España, relacionándose muy bien con los moriscos y con las clases campesinas andaluzas, generando así una serie de intercambios culturales y sociales, produciendo así una serie de nexos simbióticos. Al comienzo de la colonización en América, los gitanos viajaron poco a las colonias, pero se asentaron muy bien en la cultura española hasta que en el siglo XVIII el rey Fernando VI decretó la prisión y separación por sexos y edades de los gitanos. Dicho decreto real fue resultado de una serie de dogmas y prejuicios sociales que incluso hasta hoy sigue dictando la sociedad española (García de Cortázar, 2005).

Fruto de estos procesos históricos, surgió un género musical, el flamenco, que revolucionaría el escenario musical y cultural de España, e incluso influenciaría el panorama europeo, especialmente la música francesa del XIX.

Imagen 26 - Una gitana de Raimundo de Madrazo y Garreta, 1872.



Fuente: Colección del Museo del Prado, Madrid.

Los posibles orígenes del flamenco

Antes de analizar la identidad flamenca, abordaremos el origen o posibles orígenes del flamenco. Hasta el día de hoy es uno de los temas de discusión entre los especialistas ya que no hay realmente un consenso real sobre cuál es el origen de la música flamenca y por qué se le denomina flamenco. La flamencología tradicional ha quedado obsoleta, ya que hoy en la actualidad el flamenco es objeto de estudio en la universidad y en congresos internacionales y no han dejado de surgir nuevas teorías de etnomusicólogos, sociólogos y flamencólogos quienes estudiaron con rigor la historia del flamenco, así como sus manifestaciones artísticas y su etimología.

Tradicionalmente, siempre se había dicho que el cante flamenco había nacido alrededor de 1780 entre los gitanos de la Baja Andalucía, correspondiente a las regiones de Sevilla, Jerez y Cádiz (Molina, 1967). Hoy en día, los investigadores consideran que el flamenco es un género mixto, es decir, no es solo el resultado de la cultura gitana (Berlanga, 2011). Pues bien, etimológicamente, el flamenco suscita una serie de problemas que tienen que ver con su origen, por tanto, también con su identidad. Generalmente al cante se le aplican calificativos como andaluz, gitano, flamenco y jondo, pero todas esas connotaciones están poco definidas.

Etimológicamente hablando entendemos como flamenco cualquier manifestación humana, cultural, artística y lingüística fruto de las relaciones entre el pueblo andaluz y el gitano (Ropero Núñez, 2004). Es decir, ser flamenco no es sinónimo a ser gitano. Debemos dejar muy claro que se puede ser flamenco sin ser gitano. En la estrecha relación entre gitano-andaluces se originó lo que hoy denominamos flamenco. Tal y como afirma Félix Grande: “Lo decisivo fue la mezcla: y esa mezcla solo ocurrió en Andalucía”. (**Memorias del Flamenco**, 1999).

El cante flamenco desde el punto de vista filológico presenta un lenguaje híbrido, resultado de una mezcla: por un lado existe un léxico gitano (la lengua *romaní*) y por otro existe el *andaluz*, del que proviene la mayoría del léxico del cante. De igual manera, cabe destacar que el lenguaje flamenco abarca una serie de expresiones y palabras de uso exclusivo en el ámbito flamenco. Prueba de ello es la palabra *cantaor*, intérprete vocal exclusivamente de música flamenca. Ropero Núñez justifica así que

el flamenco presente una “lengua especial” (Ropero Núñez, 2004), y es sin duda una marca indiscutible de identidad flamenca que analizaremos en el apartado posterior.

En relación a ese proceso híbrido musical y cultural el flamenco muestra diferentes fuentes musicales: mozárabe, bizantina, árabe, hindú e incluso recientemente las últimas teorías presentan que hay indicios de que el proceso fuese mucho más complejo, presentando un hibridismo musical con las expresiones musicales de las colonias latinoamericanas (NÚÑEZ, 2021).

Podemos afirmar que el origen del flamenco hasta hoy sigue siendo una incógnita para los estudiosos. Considero que esa incertidumbre es una de las riquezas también de la flamencología y claro que se relaciona con la propia idea de la identidad andaluza.

En general los flamencólogos hasta ahora han coincidido en que la música flamenca bebe de diferentes fuentes y cada una de ellas de manera oral ha nutrido la diversidad y riqueza que presenta el flamenco. La flamencología tradicional sin duda ha caído en diferentes errores como el mitificar la cultura gitana y eso ha llevado a una visión historicista del origen del flamenco. Los estudiosos del siglo XIX e incluso algunos de las primeras décadas del XX utilizaron así un tipo de subjetivismo metodológico, mitificando así el cante y utilizando un método idealista, no científico. (Steingress, 1998).

Los flamencólogos coinciden en que el cante flamenco, tal y como lo entendemos hoy, nació en el siglo XIX. A pesar de que escritores como Cervantes y Lope de Vega habían observado un tipo de *baile a lo andaluz* como manifestación popular de los gitanos, fue en la segunda mitad del XIX cuando la prensa de Jerez mencionó por primera vez la palabra “flamenco” refiriéndose a la música. Podríamos afirmar que lo flamenco derivó del género gitano por un lado y por otro de lo popular. Las fuentes de las que emana el flamenco son una herencia directa de esos dos pilares:

1. La herencia gitana bebió de fuentes como la mozárabe, la árabe, la judía y la bizantina. Los cantos litúrgicos ya venían de la etapa medieval son una consecuencia histórica de los procesos migratorios del pueblo gitano. Las persecuciones y la mezcla con otros pueblos del sur de la Península Ibérica. No obstante, es importante resaltar también teorías como las de García Matos quien considera que el mundo flamenco tiene como origen un pueblo que por motivos socioeconómicos tuvo que ser pícaro para poder sobrevivir (García

Matos, 1987). El mundo de la picaresca y su música fue siempre relacionado con el pueblo gitano. Cantes y ritmos como la zarabanda, la mojiganga o la chacona han sido la base de los cantes posteriores. La marginación y la exclusión social han perseguido hasta hace muy poco al pueblo gitano, confundiéndolo así con una figura del hampón (Salillas, 1898), o figura que se relaciona más con la delincuencia. De ahí viene gran parte del prejuicio que ha sufrido siempre el pueblo gitano.

2. La cultura popular: el Cancionero y los bailes populares son las otras semillas de las que surgieron los primeros cantes flamencos allá por el siglo XVIII.
3. La música de las colonias latinoamericanas: hace escasos dos años salió a la luz un monólogo sobre la relación entre América Latina y el flamenco. Siempre que pensamos en la influencia de España en sus colonias, pero pocas veces hacemos el camino contrario. Estas premisas fueron presentadas por el flamencólogo gallego Faustino Núñez quien en su libro afirma que no es casualidad que el flamenco haya surgido especialmente en ciudades geográficas con relación directa con los barcos que llegaban de las colonias: Cádiz, Jerez y Sevilla. En su libro **América en el Flamenco** de 2021, Núñez nos relata como existe un sinfín de palos flamencos cuyo origen están en los ritmos musicales caribeños, en la cultura popular colombiana, argentina y mexicana. Núñez detalla el origen y hace un análisis minucioso sobre la armonía musical y el contexto histórico. Considero que los argumentos de Núñez son ciertamente verídicos y rigurosos, respondiendo así a una serie de estudios decoloniales abordados por la etnomusicología y la flamencología actual.

Sobre la identidad flamenca y andaluza

Hablar de identidad flamenca es realmente hablar de la identidad colectiva del pueblo andaluz. En los últimos 25 años ha habido un significativo número de estudios académicos sobre el flamenco, en gran parte, gracias al papel sustancial que juega el flamenco en la cultura andaluza como valor cultural y como manifestación estética.

Entendemos que la identidad cultural refleja los caracteres o rasgos culturales y sociales que identifican a un determinado pueblo o grupo social. El concepto de identidad tal y tradicionalmente lo entendemos abarca desde las manifestaciones artísticas hasta los hábitos cotidianos, la lengua y demás marcas que diferencian a ese pueblo. Estos conceptos básicos son esenciales para entender el discurso de diferentes flamencólogos al respecto de la identidad flamenca y su relación con la cultura andaluza y gitana.

Bajo mi opinión, las aportaciones del flamencólogo y sociólogo Gerhard Steingress, alemán radicado en Sevilla desde hace más de treinta años son la base para un análisis serio sobre la identidad flamenca. A Steingress ya lo había leído hace unos 20 años cuando en la carrera había empezado a profundizar sobre la sociología del flamenco. Sus libros son sin duda pilares de la flamencología moderna donde el autor alemán cuestiona autores de la investigación flamencológica tradicional y aporta metodología científica y objetiva a la hora de estudiar el flamenco. Uno de los temas más polémicos y más abordados es el de la identidad. Es por ello que critica a la flamencología tradicional porque según él hay una falta de rigor evidente. En su libro **Sobre el flamenco y la flamencología** él recoge una serie de artículos escogidos elaborados entre 1988 y 1998. Según él, pocos autores habían analizado la relación del flamenco con el proceso de construcción de la identidad colectiva andaluza (escasos autores como Blas Infante quien ya citamos anteriormente por sus contribuciones al estudio de la etimología flamenca y quien estudió el llamado “regionalismo andaluz”). Además, Steingress en su artículo “Ideología y mentalidad en la construcción de la identidad cultural” (1988-1998), analiza como el cante flamenco es un elemento clave de la identidad colectiva andaluza: “el cante tiene un papel que representa a la sociedad como un todo, porque además el cante flamenco proviene de la oralidad de la música popular” (Steingress, 1988, p. 89).

Opino, sin embargo, que el flamenco hoy en día es un fenómeno de masas, y es una herramienta política clave a la hora de representar al pueblo andaluz. Me explico de la siguiente forma: el pueblo andaluz adoptó al flamenco como elemento característico de su cultura, pero existe una falta de educación sobre el flamenco, es decir, es una identidad emocional, social, pero predomina una desinformación total con relación al género musical.

A través de sus textos llegamos a la conclusión una serie de ideas que bajo mi concepto son el esqueleto de la identidad flamenca y andaluza:

Para Steingress, la construcción de una identidad colectiva andaluza tiene como base el estudio de la cultura popular andaluza investigada por primera vez por Demófilo, quien fue el primer intelectual que estudió el fenómeno en el siglo XIX. Lo que cuestiona Steingress es que Demófilo estudió el flamenco con una visión patriótica, y dicho concepto era el utilizado incluso en otros autores a principios del siglo XX como García Lorca. Es decir, el flamenco a finales del XIX y comienzo del XX tenían dos caras de la misma moneda: el patriotismo refinado de muchos intelectuales como Lorca o Falla que valoraron el cante flamenco a través del famoso Concurso de Cante Jondo en 1922 en Granada, y por otro los aficionados, el pueblo.

Por otro lado, el sociólogo alemán destaca la idea de que Andalucía es sin duda una de las regiones de España donde predomina más un folklore autóctono y ello ha generado nuevas identidades:

A pesar de la precaria situación socioeconómica de Andalucía, comprendida por algunos como neocolonialismo interno, se suele entender esta fuerte vitalidad folclórica de Andalucía como importante fuente de su identidad cultural nacional (Steingress, 1988-1998).

La idea es que el flamenco ha contribuido para construir una etnicidad andaluza. Es decir, la música flamenca es y ha sido esencial para entender el pueblo andaluz como colectivo étnico, y ya desde el XIX algunos antropólogos e intelectuales percibieron que el flamenco era ya una manifestación estética básica de los distintos pueblos que habitaban Andalucía. Sin embargo, opino que debemos de tener cuidado a la hora de politizar al flamenco. La cultura flamenca responde a una serie de manifestaciones artísticas y culturales, pero no tendrían nada que ver directamente con la política. Esa connotación política se ha desarrollado mucho en los últimos 40 años cuando en España se instauró la democracia y como veremos también como base del patrimonio cultural andaluz (Steingress, 2002). Creo también que ese elemento político en el flamenco se ha agudizado en los últimos 12 años, al reconocerse en 2010 el flamenco como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO¹⁷. Desde 2010, venimos observando como los agentes culturales andaluces se han aprovechado del flamenco para otorgarle un sentido político, olvidando a veces la esencia cultural y artística que representa para el pueblo. Dicho de otra manera, teniendo como base al flamenco, existe desde el movimiento romántico decimonónico hasta hoy un nacionalismo étnico andaluz. Por lo que la cultura y el pueblo son utilizados como factores políticos y como objeto de manipulación sociológica. Sin

¹⁷ Más información en: <https://ich.unesco.org/es/RL/el-flamenco-00363>

duda esta valoración del folclore andaluz ya venía de comienzos del XIX cuando la cultura andaluza era vista como algo exótico y romántico. Estos clichés han alimentado sin duda un etnonacionalismo andaluz que perdura hasta los días de hoy. Aun viviendo en la era tecnológica y globalizada, especialmente fuera de España, la idea de cultura andaluza arrastra hasta hoy un cierto componente exótico y diría yo que hasta poscolonial dentro la cultura española. Destaquemos la influencia de la música española decimonónica en el repertorio musical francés. Ejemplo de este concepto es mi interpretación de la canción *Chanson a Dulcinée* de Ibert: al cantar esta canción en francés el sentimiento que siento es andaluz/flamenco.



Steingress estudia el flamenco como estructura base para la construcción de identidad musical nacional, algo que sin duda ya había sido estudiado por Felipe Pedrell y Manuel de Falla décadas atrás. Steingress aquí aporta una serie de ideas sobre la búsqueda de esa música nacional ya desde finales del XIX y el surgimiento así del movimiento nacionalista musical. Particularmente, creo que hay una relación directa de la idea de música nacional con el movimiento castizo español que predomina incluso en la zarzuela. Este casticismo ha conllevado a que la música flamenca sufra una deformación que a veces toca con la cultura *kitsch*. Esta deformación o distorsión citada es el resultado de un movimiento comercial, capitalista y urbano (Calinescu, 1987). Considero que la música popular exaltada por Pedrell creo que también fue un arma de la cultura intelectual que generó el movimiento regeneracionista de Blas Infante, Falla y Lorca en los años veinte y treinta, pero hoy el día el hibridismo musical es evidente y fenómenos como la fusión es constante en los ritmos flamencos.

Por último, y enlazando con la fusión del flamenco, Steingress en su libro *Flamenco Postmoderno: Entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico* (Escritos 1989-2006), propone reflexionar sobre el valor del flamenco en la sociedad del siglo XXI, criticando a autores más constructivistas como Howard Becker quien pensaba que el arte era resultado exclusivo de lo individuo. El arte flamenco va a tener que salir de ese purismo de la vieja escuela para así adaptarse a un entorno cultural y social nuevo. Podemos interpretar así que la música flamenca, como cualquier manifestación cultural, es algo dinámico, y surge de una serie de factores sociales, artísticos y estéticos.

Debemos huir de esa visión romántica, exótica del flamenco del XIX y evolucionar a un nuevo tipo de identidad y de sociedad. El denominado Nuevo Flamenco que los flamencólogos y los especialistas actualmente comentan es el resultado de la capacidad del flamenco en adaptarse a los nuevos medios de expresión y a los nuevos procesos de globalización. Es sin duda evidente como la interpretación flamenca ha cambiado en el transcurso de los años. Considerando que el flamenco tiene unos 170 años de existencia, el cante flamenco ha evolucionado de manera sustancial.

A finales del XX ya se presentaba una hibridación musical transcultural, es decir, la fusión con estilos como el jazz, el rock o el rap, existiendo así una evolución con respecto al flamenco de los 60 de autores como Antonio Mairena, quien vivió en una España franquista (el llamado *flamenco neoclásico*) y quien defendía una pureza de la cultura andaluza. Allá por los años 70 surgió un movimiento de renovar el flamenco, pero sin perder las raíces del mismo. Ello coincidió con la decadencia de la dictadura, y predijo el carácter híbrido que comentamos.

Actualmente estilos como el flamenco-fusión han venido predominando en prácticas de experimentación musical. Este flamenco de fusión es el resultado de diferentes estilos musicales que influyen de manera sobresaliente en el flamenco actual: el jazz, el rock, la música salsa y la música clásica que ya se dio en el XIX y en el XX a través de compositores clásicos. El Nuevo Flamenco, tal y como también comenta Ernesto Canclini en su famosa monografía **Culturas Híbridas**, es el resultado de una mezcla de elementos étnicos o culturales con elementos tecnológicos en un marco de globalización musical.

Este proceso de hibridación intercultural ha generado un cambio radical en el concepto de identidad. Ejemplo de ello es la identificación de muchos japoneses con el flamenco y su proceso de interpretación artística. No es necesario ser andaluz ni

gitano para interpretar e investigar el flamenco, porque prevalece el sentimiento y la emoción.¹⁸ Es sin lugar alguno en este hibridismo flamenco donde yo me puedo insertar. Mis interpretaciones de la canción española representan un nuevo tipo de fusión, donde el cantante lírico tradicional fusiona las dos fuentes: la clásica y la popular flamenca. A diferencia del llamado estilo Nuevo Flamenco o Flamenco fusión, mi tipo de interpretación no tiene como objetivo hacer un nuevo flamenco, sino experimentar y resignificar a la interpretación de la canción lírica española. El peso de la tradición lírica va a ser mayor que el peso flamenco, pero los rasgos flamencos pueden y deben complementar a la canción lírica española. La fuerza de lo popular es tan importante en la canción española que de alguna manera todos hemos crecido dentro de esa inmersión social y cultural.

Mi identidad flamenca

En el libro **De la noche a la mañana** del crítico y periodista musical José María Velázquez-Gaztelu, publicado en 2021, se recoge la admiración de la cantaora Marina Heredia a la hora de interpretar Falla¹⁹ a raíz de una gira de Heredia en EEUU:

Algunas cantaoras nos sentimos bastante próximas a la composición de Falla, porque es realmente flamenca, y además, supone una experiencia enriquecedora. Tener el privilegio de actuar acompañada por grandes orquestas y directores te llena, te ofrece la oportunidad de aprender y de ampliar tu campo interpretativo (Velázquez- Gaztelu, 2021, página 219).

Si accedemos al vídeo detallado, observamos de manera evidente dominio de la técnica vocal flamenca, en la que la orquesta debe por momentos adaptarse a su libre interpretación. No obstante, si una cantaora flamenca se identifica con Falla, ¿por qué yo no puedo identificarme con una fusión entre lo lírico y lo flamenco a semejanza de la interpretación flamenca de Marina Heredia? ¿Cómo podemos separar la emoción de la interpretación y de qué manera la identidad flamenca/andaluza puede

¹⁸ Sobre la emoción de la interpretación flamenca y su identidad subrayo los estudios cualitativos de la investigadora de la Universidad de Granada Amber Judith Driks. En su artículo *La identidad flamenca* de 2021 la autora destaca el papel relevante que juegan el sentimiento y la emoción flamenca y que repercuten de manera sustancial en la identidad del flamenco como valor de una determinada sociedad.

¹⁹ Ejemplo de interpretación de Falla por parte de la cantaora Mariana Heredia: <https://www.youtube.com/watch?v=EkTqdmh2V7M> Acceso el 6 de agosto de 2023.

estar presente en la interpretación del cantante lírico tradicional de una persona que no es andaluz? 4

Este tipo de preguntas fueron establecidas a un cantaor flamenco de Arcos de la Frontera, Marcelo Amaya Flores, durante una entrevista que le realicé en 2021 en una peña flamenca que curiosamente había sido fundada por mi padre en los setenta.



Tal y como escuchamos, para Marcelo cuando un cantaor o cantaora canta el repertorio clásico como Manuel de Falla no puede dejar de darle un sentimiento o toque flamenco, y dada la tradición oral del flamenco, la libertad forma parte de la interpretación flamenca. Acerca de la performance y la existencia de la partitura, Marcelo no está de acuerdo en que debamos respetar esa partitura. Y para él no hace falta tener una partitura para interpretar el cante flamenco, porque cada uno lo hace a su modo. El flamenco no se puede ajustar a una partitura tradicional, según el cantaor, porque sería algo rígido, no libre.

¿Es posible entonces que yo no pueda interpretar una canción española sin la libertad y el registro del flamenco? Posiblemente sea así, de alguna manera, mi dificultad interpretativa a la hora de cantar la canción española radica en respetar la partitura y el ritmo establecido por el compositor, algo que no me acontece con otro tipo de repertorio. Es ahí donde creo que emerge mi identidad andaluza/flamenca: es tan fuerte el legado de los ritmos y rasgos vocales flamencos que no percibo de manera consciente esa identidad familiar flamenca.

Al respecto de la partitura, la etnomusicología y actualmente la flamencología²⁰ vienen transcribiendo diferentes músicas flamencas a la partitura porque todos sabemos que es la manera más efectiva de no perder diferentes ritmos e interpretaciones. Sé que los intérpretes flamencos más puristas²¹ o tradicionales como Marcelo Amaya no están a favor de la fusión del flamenco con otras músicas, pero considero que es algo inevitable y forma parte del proceso de actualización del género. Ya sobre la libertad interpretativa, creo que tradicionalmente al ser una música popular y no ser transcrita, el cante flamenco conlleva esa libertad vocal que tiene que ver con la transmisión oral popular.

Efectivamente, al cantar las canciones de Falla con el guitarrista me vi en esa paradoja: por un lado, tenemos la partitura de Falla, pero por otro es tal el nivel de marca flamenca que la canción *Polo* presenta, que especialmente al cantarla con guitarra nos hace olvidar la partitura porque se nos viene a la cabeza y al corazón la música popular y la oralidad ancestral flamenca. Es ese fuego flamenco que germina lo que domina mi interpretación, algo semejante a lo que los flamencos llaman el duende²².

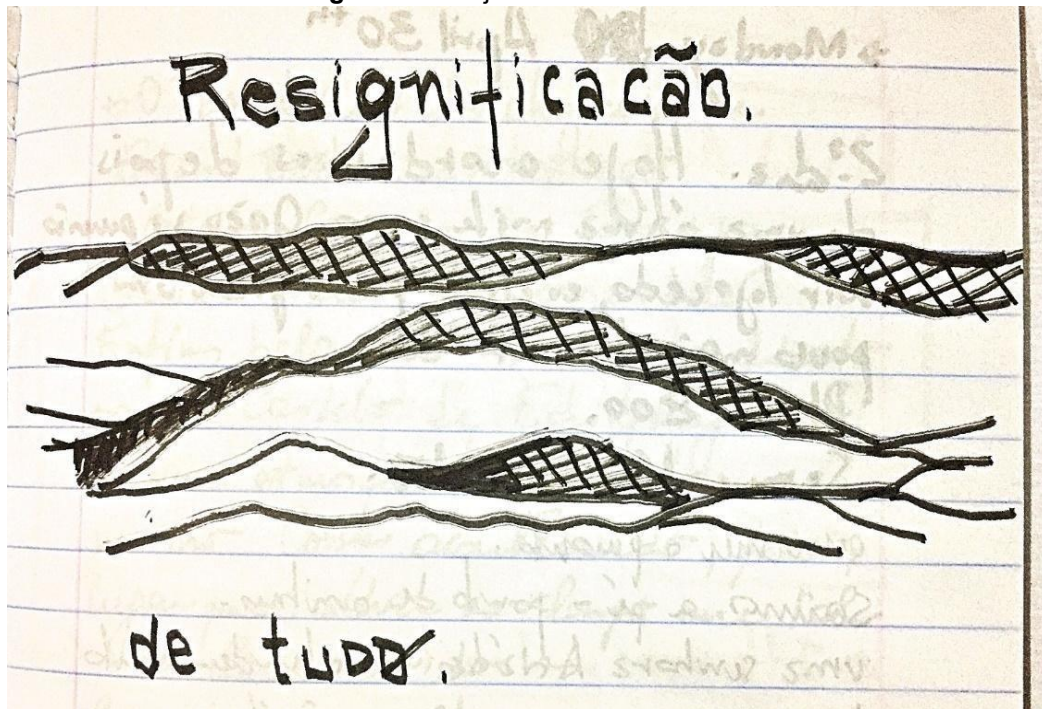
²⁰ Destaco las palabras del famoso especialista Enrique Baltanás, profesor de la Universidad de Sevilla, quien llegó a declarar en un artículo: “el flamenco no solo se escucha, también se puede leer” (Baltanás, 2001, p. 120).

²¹ Esa visión más purista del flamenco sigue en pie en una generación de cantaores que en su mayoría tienen más de 60 años y son herederos de lo que denominamos antes, el flamenco neoclásico, una generación de intérpretes que deben su legado a la teoría flamenca de Antonio Mairena.

²² Según el diccionario de la Real Academia Española el duende es el encanto misterioso e inefable del género flamenco.

ESBOZO III

Imagen 27- Dibujo de Evandro Nicolau.



Fuente: Colección del artista.

REPERTORIO SELECCIONADO

Consideraciones generales

Durante mi formación como cantante lírico en España pude vivenciar una serie de acciones pedagógicas que se relacionan con el proceso de estudio de la voz vocal. En el Conservatorio Profesional de Salamanca²³ se nos enseñaba a estudiar la

²³ En el siguiente enlace se detallan el contenido del Plan de Estudios de Canto del Conservatorio Profesional de Salamanca, página 3 del siguiente PDF:

tonalidad, el texto, la traducción de este, la dicción y lenguas (italiano, alemán y francés), historia de la música general, el ritmo y el acompañamiento, realizando así una inmersión cultural y musical. Las materias estaban impartidas conforme a tu nivel y a tu evolución vocal. Pero yo antes de estudiar canto, había estudiado piano.

Mi primera profesora de piano fue una pianista y cantante de ópera rusa y en principio recuerdo que todo lo que tocaba era sugerido con ella. La falta de internet también era evidente porque no teníamos un acceso a una discografía tan extensa. Pero es significativo comentar que cuando estudié con una profesora checa, ella me pidió estudiar un repertorio español: Albéniz, Granados, Turina y Falla. Ya desde aquella época le comentaba a la profesora que era ese el repertorio que quería interpretar. El repertorio español para piano era el que más escuchaba en casa y sentía como mío la armonía de esos compositores. Realmente fue en ese momento donde el flamenco ya se manifestaba por primera vez a la hora de escoger un repertorio musical.

Como consecuencia, en mi caso el proceso de selección de repertorio vocal fue muy diferente al pianístico porque, tal y como ya he comentado en un primer momento yo había cambiado la voz muy tarde y de manera muy gradual, es decir, con 18 años poseía una blanca y una voz hablada que casi no había sufrido el proceso de muda vocal. Por consiguiente, también vocalmente me vi transitando por diferentes registros vocales, dificultando así el proceso de repertorio vocal.

En la actualidad, después de más de 20 años, me doy cuenta de que la inmadurez vocal, personal, y psicológica eran el motivo de esa desorientación ya que en aquella época yo no estaba preocupado en autoanalizarme, observar mi intuición, mi lengua, mi cultura y mi identidad. ¿Dónde aprendemos a analizar nuestro tipo de repertorio que mejor encaja con nuestra voz y con nuestra personalidad y *Aisthesis* o sensibilidad? ¿De qué manera nuestra identidad se refleja no solo en la interpretación sino en el tipo de repertorio que abordamos? Ese proceso de estudio o análisis para mí es fundamental para escoger el tipo de repertorio idóneo, porque ahora empiezo a entender que cuando canto una canción en español la siento como mía, tal y como acontecía con la interpretación pianística. Es decir, el sentimiento de identidad era el mismo con el piano y con la voz, pero diferían las circunstancias.

Cuando hablamos de música vocal española, podemos referirnos a la canción, a la ópera en español (o en otras lenguas ibéricas) y a la zarzuela. A pesar de que la

canción española haya estado tradicionalmente menospreciada comparada con la canción en alemán o en francés, actualmente los nuevos planes de estudio de la legislación vigente (LOE²⁴) en España orientan que el alumno hoy en día estudie el repertorio español en el mismo nivel que el alemán o el italiano. ¿Y cuál es mi preferencia dentro del vasto universo vocal español?

Haciendo un inciso sobre esto, me gustaría diferenciar mi preferencia hacia la música de cámara en contraposición a la ópera o zarzuela (puede ser en español o en otra lengua). Como espectador, soy un asiduo de la ópera, pero como artista me complace más un repertorio camerístico. Es realmente significativo comentar que casi todos los cantantes de ópera se forman para actuar en un gran escenario, es decir, todo cantante anhela llegar a cantar una ópera. A pesar de que es importante para la técnica y para la evolución vocal, mi objetivo real no es cantar una gran producción como una ópera porque conllevaría representar un determinado personaje. Me es complicado casi siempre representar un determinado rol, ya que salir de mi “yo” me genera una gran ansiedad y desgaste psicológico. Representar a alguien que realmente no soy me confunde, me hace perder la esencia que soy. Ante la multidisciplinariedad que vivo me resulta a veces difícil encontrarme a mí mismo, por eso me cuesta más encontrar al otro personaje. ¿Es admisible ese tipo de personalidad en un cantante?

Opino que es realmente una circunstancia identitaria la que me hace escoger un tipo de repertorio camerístico, porque para mí el recital es un campo de exploraciones identitarias ya que en la canción podemos asumir diferentes personajes. Es decir, por un lado, destaco que crecí escuchando canción popular española (a veces no tan popular), cantando entre amigos, siendo algo más informal y a la vez más profundo, personal e íntimo. Por otro lado, destacaría que me gusta que el público participe, dialogue conmigo, converse de alguna manera con la obra, con el pianista y con el compositor. Para mí un concierto debe ser un acto pedagógico, de intercambio con el público, es por ello, que me inclino por un tipo de espectáculo más escueto, con menos cantantes en el palco, algo más parecido a una tertulia o a una velada musical.

El público es *co/intérprete*, porque deseo que participe, comente, actúe. Ya he experimentado muchas veces este tipo de presentación, y para mí es un goce que las personas lean lo que canto, aprendan, y sientan. Por ello, pido que lean los textos

²⁴ Más información en: <https://escm.es/loe/>

traducidos y entiendan el contenido de las canciones y que se manifiesten ya sea para matizar o incluso para criticar al final de la presentación. Este tipo de recitales me han proporcionado una satisfacción personal y profesional de manera notoria. No necesito de la ópera para sentirme pleno, simplemente necesito que el público (o yo mismo) experimente algo diferente, volviendo a su/mi casa como si hubiese buceado con el repertorio, habiendo apreciado una inmersión en el repertorio sugerido. No creo que yo sea solo el intérprete, en realidad, somos todos. Para mí, el canto es por ello un acto colectivo.

Esa preferencia por la música de cámara la comparto con otros cantantes líricos que han destacado más por sus recitales que por su participación en óperas. Destaco de manera relevante la carrera lírica del barítono alemán Hermann Prey como intérprete del lied alemán, de Gerard Souzay por desarrollar una escuela interpretativa en relación a la canción francesa y en especial el caso de Conchita Badía, soprano y profesora de canto quien fue amiga personal de compositores como Granados, Falla, Ginastera y Villa-Lobos y quien elevó la canción española a su máximo esplendor en sus años del exilio, primero en París, y después en Brasil, Uruguay y Argentina.

El caso de esta cantante lírica fue realmente peculiar porque ella casi exclusivamente interpretó repertorio de compositores españoles, brasileños y latinoamericanos. Me une con Conchita el hecho de ser inmigrante y de traer a este lado del Atlántico un repertorio mucho menos conocido como es el español. Fue en Argentina donde ella conoció a Falla y donde popularizó en Sudamérica sus famosas *Siete Canciones Españolas* (Alavedra, 1975).

Pues al igual que Conchita Badía viajando por diferentes países, a lo largo de mi carrera como cantante, he presenciado diferentes receptividades en relación con el repertorio español. En una época que no existía la tecnología actual, los inmigrantes éramos un agente importante de promoción de la cultura y música española. Durante el curso académico 2003-04 estudiando Musicología en la Universidad de Heidelberg, Alemania, empecé a estudiar canto en el conservatorio de la ciudad. Hasta hoy recuerdo el perfume de Frau Landmann y sus correcciones en alemán. En Alemania exclusivamente como tenor interpreté Lied alemán. Agradezco enormemente haber vivido el Lied en su propio ambiente cultural, pero en ningún momento se tuvo en consideración premisas como mi identidad o lengua. En aquella época parecía que no importaba tu origen a la hora de interpretar un determinado tipo de obra.

Además, a pesar de haber tenido grandes cantantes de canción española como Victoria de los Ángeles (quien también destacó en el Lied) o Teresa Berganza,

pude comprobar que fuera de España, en Europa no se interpreta la música española, habiendo una preferencia por el repertorio en alemán, italiano y francés (he ahí un cierto grado de inferioridad de la canción española que solo actualmente está siendo superado). Y efectivamente los estudiantes de canto españoles éramos los que llevábamos nuestra cultura, nuestra canción y nuestra zarzuela a un público que tradicionalmente había educado su oído con un tipo de repertorio más operístico y con preferencia al Lied y a la canción francesa. Ya cuando llegué a América Latina, la situación dio un giro radical ya que está claro que factores como la lengua y el pasado histórico colonial han sido determinantes para sentirme en casa, ya que de alguna manera cantar en español en Latinoamérica no deja de ser cantar en casa. Además, la relación del flamenco con los ritmos latinos es algo innegable, habiendo sufrido procesos de mestizaje musical entre ambas partes del Atlántico²⁵.

Y, por último, llegamos a Brasil. A pesar de poseer diferentes identidades, el predominio de la inmigración española en Brasil (la tercera en número de inmigrantes, tras Italia y Portugal) ha conllevado a que tanto los ritmos flamencos como los de otras regiones de España, estén presentes en diferentes espectáculos. Y aunque somos los inmigrantes los que traemos ese bagaje cultural y musical, el sentimiento es muy diferente comparado con mi experiencia en Alemania. La proximidad identitaria, lingüística y cultural es evidente en el caso de España y Brasil, de ahí la gran aceptación del repertorio español en Brasil. Como ejemplo de éxito es el caso de las escuelas de baile flamenco y el gran número de festivales sobre danza flamenca en Brasil²⁶. La proliferación de estudios académicos ²⁷sobre la relación entre la danza flamenca y la cultura autóctona brasileña ha contribuido a que también en Brasil en repertorio español sea bien acogido por el público en general, aunque siento que la canción en español sea mucho menos trabajada, probablemente por razones lingüísticas.

Para finalizar, especifico que a la hora de escoger un repertorio en español lo he seleccionado atendiendo a los siguientes criterios o premisas que se interrelacionan:

²⁵ Destacan los estudios del musicólogo y flamencólogo gallego Faustino Núñez que como ya comentamos en su último libro, **América en el Flamenco**, 2021, en donde estudió la influencia de la música latinoamericana en el flamenco y no al revés como tradicionalmente ha sido abordado.

²⁶ Sobre este asunto destaco los eventos publicados en la web <https://flamencobrasil.com/>

²⁷ Destaco de manera relevante el estudio del investigador brasileño Micael Gustavo Pancrácio dos Santos en su monografía académica presentada en la UNICAMP en 2020: *Marcajes y Rasgueos: elementos de interação entre música e dança no flamenco no Brasil*.

- Canciones que presentan rasgos de índole andaluz: como podremos observar es en especial en este tipo de obras donde presento un tipo de rasgos cuyo origen se remonta al flamenco de mi padre que vengo oyendo en casa desde mi infancia. Como ejemplo de ello puedo citar las Canciones populares musicalizadas por García Lorca que grabé.
- Canciones interpretadas que se relacionan con mi identidad personal y migratoria, es decir, un tipo de repertorio más afectivo y popular que me recuerda a mis orígenes gallegos y al sentimiento de morriña o nostalgia que padezco al residir lejos de mi Galicia natal.
- Repertorio vocal que se relacione con mi vida personal, especialmente con mi padre, como es el ejemplo de la nana interpretada en la ciudad natal de mi padre, Arcos de la Frontera. Con especial énfasis destaco las cuatro canciones de cuna, que son destaques en las grabaciones.

A continuación, analizaré cada una de las canciones del repertorio seleccionado a través de los títulos de las mismas:

1. *Nana de Nochebuena, Los Panderetos.*

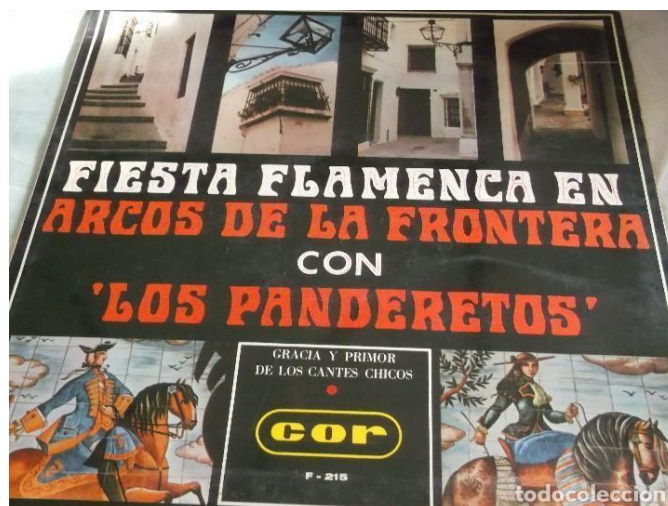
En algún casete antiguo de mi casa existía una grabación mía cantando con mi padre esta nana cuando yo contaba con menos de 3 años. Esta canción fue la primera canción que canté, aprendiendo a hablar y cantar al mismo tiempo. Parece que desde niño para mí no existía una frontera entre el habla y el canto. Ese registro de esta interpretación desafortunadamente no lo he encontrado hasta los días de hoy. Dicha nana o canción de cuna fue escrita como un villancico típico de Navidad, y refiere a una canción para dormir al Niño Jesús. Yo, que presentaba una personalidad hiperactiva ya desde bebé, solo conseguía calmarme con esta canción de cuna y mi padre me la cantaba diariamente durante mis primeros años de vida. Solo me dormía cuando escuchaba ese villancico. Nací y crecí escuchando esta canción y la grabé a finales de 2021 en la ciudad de mi padre, Arcos de la Frontera.

En mi casa era común cantar este tipo de repertorio de villancicos flamencos en Navidad, porque en España en el periodo escolar los niños deben cantar villancicos antes de comenzar las vacaciones de navidad (este tipo de prácticas tienen su origen en las doctrinas de la Iglesia Católica durante la colonización y hasta hoy han perdurado en las prácticas escolares a través de una retórica cultural. Especialmente

en la provincia de Cádiz, sur de España, debido a la transmisión oral, la interpretación de villancicos flamencos es algo que está enraizado en la cultura local, independientes de las creencias religiosas).²⁸

El autor de este villancico es el grupo musical Los Panderetos, grupo musical flamenco cuyos componentes eran originarios de la ciudad de Arcos de la Frontera, y que recopilaban músicas populares flamencas locales. Esta canción fue publicada por primera vez en una grabación en el año 1970 y se ha extendido a otras zonas de Andalucía. El principal componente del grupo es un famoso cantaor de Arcos de la Frontera, Manolo Cantarrana, quien ha publicado diferentes grabaciones de flamenco.

Imagen 28 - Portada del disco de vinilo grabado en 1971 por el grupo Los Panderetos.



Fuente: Colección personal.

El texto de la *Nana de Nochebuena* de Los Panderetos, pertenece a uno de los intelectuales más importantes de la ciudad de Arcos, Antonio Murciano. Hermano del también destacado escritor Carlos Murciano, Antonio ha sido un célebre poeta de coplas y de textos para canciones flamencas. Además, siempre ha ejercido un gran apoyo al flamenco en Arcos de la Frontera. Esta nana particularmente, debido a que es un villancico, hace alusión al Niño Jesús y del tal modo me interesa destacar el

²⁸ Acerca de la interpretación de villancicos en la provincia de Cádiz destaca el estudio de Belén Moreno Gil y su análisis de las fiestas tradicionales de Navidad características de Jerez de la Frontera y Arcos de la Frontera: *Transformación y recuperación de una Fiesta tradicional: La Fiesta de la Zambomba en Jerez y Arcos de la Frontera (Cádiz)*. Tesis de Máster de la Universidad Internacional de Andalucía datada en 2021.

texto casi onomatopéyico reproduce los sonidos y movimientos del vaivén de la cuna para apaciguar al bebé. De igual manera es importante destacar algunos rasgos lingüísticos característicos de la región andaluza como los participios de los verbos: *dormío, quedao, marchao*. Es sin duda esta relación íntima que guardo con esta nana el motivo de que siempre quiera cantar una nana, puede ser en español o en otro idioma. Las nanas forman parte del imaginario popular español y como sabemos están presentes en los Cancioneros españoles más tradicionales.

Sobre este asunto he podido investigar la opinión del musicólogo español Guillermo Salinas Ayllón quien estudió en su doctorado las formas interpretativas de la nana flamenca como género literario-musical. Una de las ideas centrales de Salinas Ayllón es que la nana en Andalucía posee una identidad propia, ya que además de ser un cante para adormecer al niño, la nana flamenca presenta una serie de singularidades que se relacionan con el flamenco de una manera directa (Salinas, 2015). Tal ha sido la importancia de las nanas en el flamenco que famosos cantaores y cantaoras de flamenco las han introducido con baile en su repertorio habitual. Con todo esto quiero enfatizar la fuerte personalidad e importancia que ha adquirido este género en el transcurso de la historia de la música hispánica.



Transcribo el texto del villancico:

“Vamos a cantarle la Nana al Niño *pa*’ que
se duerma

Vamos a cantarle la Nana al Niño pa' que
se duerma,
cantaremos Villancicos, cantaremos Villancicos y
coplas de Nochebuena.

A la Nana Nanita
Nanita ea.....
Que se duerma mi Niño
Bendito sea, bendito sea, bendito sea....
A la Nana, Nanita, Nanita ea....
Ah.....

Los angelitos del cielo
Al Niño Dios están
cantando Los angelitos del
cielo al Niño Dios están
cantando Y divino en su
cunita y divino en su cunita
Dormio se está quedando.

A la Nana Nanita
Nanita ea.....
Que se duerma mi Niño
Bendito sea, bendito sea, bendito sea....
A la Nana, Nanita, Nanita ea.... Ah.....

El Niño Dios se ha *dormio*
Y los Ángeles han *marchao*
El Niño Dios se ha *dormio*
Y los Ángeles han *marchao*
Para cantarle a otro niño
Para cantarle a otro niño,
Que llorando se ha *quedao*

A la Nana Nanita
Nanita ea.....
Que se duerma mi Niño
Bendito sea, bendito sea, bendito sea....
A la Nana, Nanita, Nanita ea.... Ah.....”

2. Manuel de Falla y las *Siete Canciones Populares españolas*: la Nana y Polo.

A Falla lo interpreto desde mi adolescencia, cantando aun con una voz blanca y posteriormente como tenor. Pero lo que me une con Falla es su origen, su ciudad y

su casa natal, ubicada en la bella Plaza de Mina en el centro histórico de la capital gaditana, en la que se muestran especies de la vegetación tropical, recordando el pasado histórico de la urbe y su relación con las colonias.

A pesar de que la ciudad de mi padre está unos 60 km de la capital de la provincia, Cádiz, para mí desde pequeño ir al centro de Cádiz era un ritual, una visita obligada. La Plaza natal de Falla era un escenario frecuente en mis paseos con mis padres, y lo mismo era frecuentar la librería que hasta hoy lleva su nombre. Cádiz fue la ciudad en donde se casaron mis abuelos, donde estudió mi padre, y casualmente una de las principales entradas de los barcos durante la colonización y su relación histórica es muy estrecha con Latinoamérica, especialmente con La Habana por su puerto marítimo y su clima amable.

Es curioso resaltar que mi identidad se resume muy bien en dos ciudades portuarias: Vigo, ciudad de salida de los inmigrantes a América en el siglo XX, y Cádiz, ciudad de salida y entrada durante la colonización. Además, el compositor gaditano había nacido en una ciudad que era una de las más antiguas de Europa, fundada por los fenicios, con miras a África y a América, y siendo además una de las capitales del flamenco. ¡Como no sentirme identificado con una ciudad con ese aroma mestizo, tropical y llena de elegancia!

Imagen 29 - Vista frontal de la Plaza Mina



Fuente: <http://www.tudestino.es> Accedido el 3 de julio de 2023.

Imagen 30 – Vista frontal de la Casa Natal de Manuel de Falla en la ciudad de Cádiz.



Fuente: <http://www.tu destino.es> Accedido el 3 de julio de 2023.

Una de las obras más famosas del repertorio tradicional español son las *Siete Canciones Populares españolas*, serie de canciones populares compuestas entre 1914 y 1915 por Manuel de Falla representan un ciclo de canciones que podrían resumir el espíritu español. Para la historia de la música española Falla fue el compositor que mejor rescató lo popular, fusionando la esencia de la música popular andaluza con la música clásica. El proceso de grabación de las dos canciones de Falla fue realmente complejo por esa fusión.

A pesar de que el compositor había escrito las canciones para voz y piano, escogí el arreglo de guitarra para acentuar el sincretismo estilístico, música flamenca versus música clásica y para experimentar algo diferente que me estimulase ciertos conflictos entre los dos repertorios. Al escoger un guitarrista, llevé en consideración que el guitarrista debería estar familiarizado con esos dos quehaceres o repertorios porque, especialmente con *Polo*, es evidente que el peso flamenco es predominante. A la hora de ensayar con el guitarrista, que es más especialista en música flamenca, él me propuso dejarme llevar más por el ritmo y sentirme más libre, cuestionándome si ¿debemos estar preso a la partitura? Como comentaré en el apartado de los rasgos

interpretativos, esta libertad interpretativa es la que impera cuanto más popular es el origen de la pieza.

El resultado ha sido un tipo de interpretación más flamenca y menos tradicional (especialmente *Polo*), pero considero que ello no merma la calidad interpretativa. Surgen así diferentes intimidaciones: ¿Hasta qué punto debemos cumplir con rigor la partitura? ¿Existe la barrera entre la interpretación popular y la erudita? ¿A caso Falla no se había inspirado de primera mano de la música popular andaluza? Más adelante volveremos a esta experimentación interpretativa que fue transcendental en el proceso práctico de este trabajo.

Nana

La *Nana de Las Siete Canciones Populares españolas* de Falla recapitula realmente lo que el propio Falla había escrito en 1917 en el prólogo de la *Enciclopedia abreviada de música* de su amigo y compositor Joaquín Turina: “Error funesto es decir que hay que comprender la música para gozar de ella. La Música no se hace, ni debe jamás hacerse, para que se comprenda, sino para que se sienta”. En ella, Falla introduce una escala andaluza (se denomina escala andaluza a la cromatización del tercer grado del modo dórico, modo sobre mi) y utiliza una simetría que hace que podamos dividir la canción en dos partes (A, A’).

La canción emana de dos fuentes musicales: por un lado, la del compositor Felipe Pedrell, gran amigo de Falla y uno de los padres del nacionalismo musical español, y por otro la versión de Ocón. (González Casado, 2002). Musicólogos destacados como Manuel García Matos y Crivillé i Bargalló²⁹ han estudiado de manera profunda las fuentes folklóricas de las Canciones de Falla, investigando también el origen popular de los textos. En lo que se refiere específicamente a esta nana, puede ser que tenga origen en la región de Murcia.

²⁹ De su libro **Historia de la Música española: El folklore**. Alianza Musical, Madrid, 2003.



A continuación, el texto de la *Nana*:

“Duérmete, niño, duerme,
duerme, mi alma,
duérmete, lucerito, de la
mañana.
Nanita, nana. duérmete,
lucerito
de la mañana”

Polo

Por otro lado, la otra canción escogida es la última del ciclo: *Polo* representa sin duda la canción más flamenca del ciclo de las siete canciones del compositor gaditano. Cantar con la guitarra una canción tan flamenca como está es aproximarse al cantaor flamenco que nunca he llegado a ser. De alguna manera, siento que estoy invadiendo el terreno del flamenco, porque tanto estilísticamente como rítmicamente, la canción lírica del autor gaditano reproduce un fenómeno de cierta manera decolonial, ya que siento que su canción clásica ha sido “colonizada” por el flamenco, rompiendo una vez más los muros. De igual manera, no se me olvida que tanto Falla como su amigo Lorca organizaron por primera vez en la historia el que sería el primer Concurso de Cante Jondo en 1922 en la ciudad de Granada. ¿Es su *Polo* un homenaje al flamenco que tanto admiraba?

La última canción del ciclo retrata un palo o ritmo flamenco cuyo origen se remonta a un tipo de cante antiguo poco interpretado en la actualidad, pero sí más

conocido en el siglo XIX. El origen del polo procede de una danza del siglo XVIII y tiene semejanzas con el ritmo de la caña, siendo recogido también por el músico y teórico vocal Manuel García en algunas de sus tonadillas (Núñez, F. <https://flamenco.plus/flamencopolis/palo/polos> 2022). Manuel García ya había recogido dicho ritmo en *El Poeta calculista* (1805) y *El Criado fingido* (³⁰1804).

Centrándonos en el *Polo* de Falla, destaca el ritmo del acompañamiento de la canción que bebe de la fuente del folklore popular andaluz, apreciándose especialmente en el prelude de la canción. La característica principal de esta pieza es el ritmo, dejando de un lado la parte melódica y armónica. Falla al utilizar el modo frigio otorga un matiz popular flamenco que hace que introduzca recursos vocales y estilísticos del canto flamenco que comentaremos en el apartado de las interrelaciones de mis rasgos interpretativos del flamenco con el canto lírico. Tanto el texto como la música, al igual que la *Nana*, aparecen en la *Colección de aires nacionales y populares*, obra del músico español Eduardo Ocón quien había publicado la serie en 1874 en Alemania. (Urchueguía, 1996)

Como se puede apreciar a continuación, en el texto se presenta algún término como *malhaya* que es una interjección sinónimo de maldito, cuyo origen es latinoamericano y que se utiliza a día de hoy en el idioma caló gitano.



Texto:

“Ay!

³⁰ He aquí una grabación de este polo de Manuel García en su ópera *El criado fringido*, 1804. https://www.ivoox.com/polocriadofingido-audios-mp3_rf_86113799_1.html

Guardo una pena en mi pecho que
a nadie se la diré.

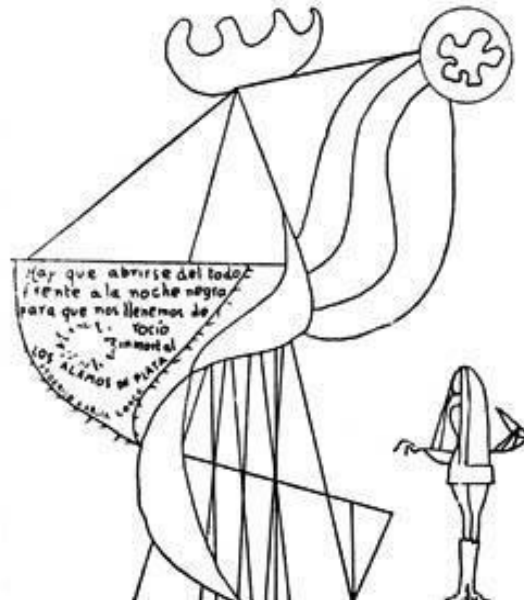
¡Malhaya el amor, malhaya y
quien me lo dió a entender!
¡Ay!”

3. CANCIONES POPULARES DE FEDERICO GARCÍA LORCA.

Para mí hablar de Lorca es sin duda hablar de un alma gemela. En primer lugar, comentar que todos conocen al Lorca literario, poeta y dramaturgo, principalmente, pero casi nadie recuerda que Lorca antes de ser poeta era músico. Su personalidad polifacética hace de Lorca una figura que se entabla directamente con mi identidad. Además de músico y poeta, no debemos olvidar que él también dibujaba, ilustraba sus poemas y diseñaba el vestuario de sus obras teatrales. Su personalidad curiosa, inquieta, agitada hace que Lorca sea uno de los intelectuales españoles con los mejor me identifico y es por eso que el intelectual Lorca estuvo presente en mi vida personal desde muy niño. ¿Pero qué es lo que tiene Lorca que me marcó tanto desde aquel entonces?

En segundo lugar, y además de recurrir a la versatilidad y multidisciplinariedad del autor granadino compartimos rasgos de nuestra vida personal (específicamente la homosexualidad que le valió la vida al comienzo de la Guerra Civil española, en agosto de 1936) que es también un mero reflejo de mi identidad. Desde este punto de vista más personal e íntimo, citar que mi padre y yo decidimos escoger una canción de Lorca para cantar en mi boda acontecida en 2015, y la interpretamos acompañada de la guitarra como símbolo de unión entre la canción lírica y la flamenca en el marco de este importante evento familiar. Escoger esta canción fue mi más sencillo y humilde homenaje al Lorca músico y al Lorca humano. De cierta manera cantar a Lorca es un activismo político, porque él hasta la actualidad simboliza la libertad artística y sexual.

Imagen 31- Dibujo preparatorio de Flávio de Carvalho con la escultura.



Fuente: Prefeitura de São Paulo (2010)

Imagen 32 - Vista de la Praça das Guianas en São Paulo con la escultura en homenaje a Lorca



Fuente: Prefeitura de São Paulo (2010)

Por último, hay de destacar un dato que no es tan conocido y que se relaciona directamente con mi origen: Lorca escribió seis poemas en gallego porque él apreciaba la lengua gallega como valor de identidad y era amigo en Madrid de ilustres escritores gallegos. Dichos poemas fueron publicados en 1935, unos meses antes de fallecer. Es una característica más de la personalidad lorquiana con la que me identifico, su curiosidad por las diversas lenguas

En relación con Lorca, he de comentar que con motivo del 80 aniversario del fallecimiento del autor granadino, en 2016 interpreté algunas de sus canciones populares en la bella Praça das Guianas, en São Paulo, donde existe una escultura homenajeando al escritor. La escultura es del artista brasileño Flávio de Carvalho y fue encargada por los inmigrantes republicanos españoles en São Paulo en 1968 para homenajear al poeta junto con otras actividades culturales en la biblioteca Mario de Andrade y en el Theatro Municipal. Posteriormente sufrió importantes daños por el abandono de las instituciones brasileñas durante la dictadura y el propio Flávio de Carvalho la restauró para presentarla en 1971 en la Bienal de São Paulo. La escultura también fue descartada de la Bienal al homenajear a un intelectual que era considerado enemigo del régimen franquista que aún dominaba España³¹.

Pues esa referencia intelectual que siempre me ha acompañado fue realmente un precursor de la etnomusicología en España, escuchando y recogiendo músicas de tradición oral de diferentes puntos de la geografía española, especialmente de su Andalucía natal. Tal y como afirmaba Ramón Sender, Lorca representaba una referencia para el folklore español, denominando al fenómeno como *folklorquismo* (De la Ossa, 2014), ya que además Lorca en todo momento quería recoger los materiales musicales con el gramófono. Es por ello por lo que investigó diferentes cancioneros, musicalizando así muchas canciones populares que él mismo registraba. A partir de 1920 su amistad con Falla fue muy estrecha y fruto de esa relación, tal y como cité anteriormente, fue la producción del primer Concurso de Cante Flamenco, algo realmente importante para el reconocimiento del flamenco como género musical. El musicólogo español Federico de Onís destacaba que Lorca buscaba descubrir en la música lo popular, y el placer de las canciones, y a pesar de no ser un músico

³¹ :

Fuente: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/ladeira_memoria/index.php?p=8266> .Accedido el 10 de agosto de 2023.

profesional su interpretación tenía un mínimo de técnica y un máximo de genialidad artística y de comprensión de la música popular que interpretaba (DE ONÍS, 1986).

Y dentro del amplio mundo del folklore español las canciones eran su género predilecto. De manera original, Lorca escenificaba e introducía estas canciones en su producción teatral, generando un tipo de canción dramatizada que eran acompañadas de un decorado, vestuario, y como él dejó escrito, jugando un papel parecido a la tragedia griega (Lorca, 455-456). Es ahí donde observamos al Lorca más polifacético y ecléctico, transitando por varias expresiones artísticas.

He escuchado las *Canciones Populares* de Lorca innumerables veces, algunas de ellas interpretadas por mi padre, y casi siempre ejecutadas por cantaores flamencos. *Las Canciones Populares* fueron una recopilación de canciones que él armonizó para canto y piano en 1931, y que presentó en recitales junto con la famosa La Argentinita, nombre artístico de Encarnación López, múltiples veces como cita Marco Antonio de la Ossa Martínez en su artículo *García Lorca, la música y las canciones populares españolas*, 2018. El mismo Lorca realizó una famosa grabación con La Argentinita en 1931, referencia en la que él aparece tocando el piano y ella cantando, zapateando y tocando las castañuelas (dicha grabación y registro histórico ha sido lanzada en 1989, editado por Sonyfolk). Posteriormente, las canciones han sido interpretadas tanto por cantantes líricos como por cantaores flamencos, cabe señalar la grabación de la cantaora flamenca Carmen Linares en su CD en 1995 como sin duda una referencia en la interpretación flamenca. Para mí estas canciones son el reflejo del sentimiento andaluz como esencia más profunda de un estilo de música, el flamenco, que se venía cuajando ya desde el siglo XIX en el sur de España.

Imagen 33- El intelectual Federico García Lorca (izquierda) acompañado de La Argentinita y el poeta Rafael Alberti en 1931



Fuente: Fundación Federico García Lorca.

Anda jaleo

Esta canción es una de las más interpretadas por los cantaores flamencos quienes suelen cantarla a ritmo de bulerías o tango. Mi padre siempre la ha cantado por bulerías, basándose en la versión de la ya citada Carmen Linares, y fue la canción escogida para cantar con mi padre en mi boda acompañada de guitarra flamenca.

La canción remite a un momento de caza, y a un momento festivo, de jaleo, de fiesta, de alboroto, de folía.



La transcripción:

“Yo me subí a un pino verde
por ver si la divisaba, y sólo
divisé el polvo del coche
que la llevaba.

Anda jaleo, jaleo; ya se
acabó el alboroto y ahora
empieza el tiroteo.

En la calle de los Muros han
matado una paloma. Yo
cortaré con mis manos las
flores de su corona.

Anda jaleo, jaleo:
ya se acabó el alboroto y
ahora empieza el tiroteo. No

salgas, paloma, al campo,
 mira que soy cazador, y si te
 tiro y te mato para mí será el
 dolor, para mí será el
 quebranto.

Anda, jaleo, jaleo: ya
 se acabó el alboroto y
 empieza el tiroteo.”

Zorongo gitano

Es la canción que más interpreto porque es mi predilecta. En ella se manifiestan una serie de vocablos un tanto obsoletos y en desuso en el español actual, destacando palabras que nos remiten a un tipo de atuendo antiguo. El zorongo era originalmente un canto o música que acompañaba a un baile popular andaluz. Dicho baile era muy típico durante los siglos XVII, XVIII y XIX, junto con la tonadilla. El origen de la palabra zorongo es posible que tenga origen africano, al igual que algunos ritmos flamencos, enfatizando ese mestizaje cultural tan típico de la Península Ibérica.³²

Este poema trata de una gitana que está esperando a su amado y en el texto observamos símbolos poéticos del imaginario de Lorca como la luna, la plata, los sollozos, pozo y el color blanco, por lo que intuyo que es muy posible que el propio Lorca haya añadido algún texto de su producción. De igual manera, cabe señalar que, hasta nuestros días, debido a la transmisión oral de esta canción popular, nos han llegado diferentes textos de esta canción popular³³.

A continuación, el texto que suele ser el más ejecutado y el que el propio Lorca escribió en su recopilación, pero es diferente a la versión grabada en 1931. La canción la había interpretado siendo adolescente en el colegio o instituto, pero recuerdo que en aquella ocasión la profesora me había sugerido cambiar novio por novia.

Estábamos lejos de la realidad de Lorca y la mía.

³² NÚÑEZ, Faustino: <https://flamenco.plus/flamencopolis/antecedente/zorongo> Accedido el 10 de agosto de 2023.

³³ Sugiero escuchar la versión de La Argentinita para apreciar el zapateado y las castañuelas que el propio Lorca anotó en la partitura: <https://www.youtube.com/watch?v=t7xjq6aX938>



“Las manos de mi cariño
Te están bordando la capa
Con un agremán de alhelfes Y
con esclavina de agua.

Cuando fuiste novio mío,
por la primavera blanca, los
cascos de tu caballo cuatro
sollozos de plata.

La luna es un pozo chico,
Las flores no valen nada, Lo
que valen son tus brazos
cuando de noche me abrazan.”

Nana de Sevilla

Es sin duda la canción que presenta un lenguaje más regionalista y popular. Lorca la transcribió en acorde con la fonética andaluza (como ejemplo la palabra “mare” que proviene de madre, rasgo típico de la pronunciación de algunas regiones del sur de España), introduciendo también palabras de origen latinoamericano como “galapaguito” que significa pequeño galápagos o tortuga, haciendo así referencia a los movimientos de las piernas y de los brazos del bebé.



“Este galapaguito
no tiene *mare*; Lo
parió una gitana
Lo echó a la calle.

No tiene *mare*, sí;
no tiene *mare*,
no; no tiene
mare, lo echó a la
calle.

Este niño chiquito
No tiene cuna; Su
padre es carpintero y
le hará una”.

4. ***Las Cinco canciones negras* de Xavier Montsalvage**

Interpretar estas bellas canciones de Montsalvage significan reconocer la fusión de América Latina y España. Considero que en los duros años 40 el hecho de componer e interpretar unas canciones con dicho matiz suponía reconocer y valorar la música originaria latinoamericana, presentando así un tipo de reconocimiento decolonial. Esa identidad latinoamericana de fusión estilística, con textos de diferentes

poetas, ese sabor tropical, caribeño es lo que más me llena, especialmente desde que llegué a América Latina, a comienzos de 2012. En el conservatorio de Salamanca había escuchado innumerables veces sus canciones porque es una partitura muy conocida en España para cualquier soprano o mezzosoprano, especialmente tras las grabaciones de referencia como la de Victoria de los Ángeles.

Cuando citamos a Montsalvatge (1912-2002) se nos viene a la cabeza este conjunto de canciones que fue la partitura más famosa del compositor catalán y que hasta hoy en día es repertorio casi obligatorio para los alumnos de canto en España (especialmente para las cantantes). Escrita en 1945, la serie de *Cinco canciones negras* se encajan dentro del llamado antillanismo del compositor, etapa de posguerra (años 40) en la que el músico quiso enfrentar el nacionalismo ideológico que impregnaba el panorama de la España franquista. Fundamentalmente el antillanismo consistía en recopilar los ritmos caribeños como habaneras, armonías y temas musicales de las Antillas (CURESES, 2002).

Las *Cinco canciones negras* fue la obra que inauguró esta fase musical que se caracterizó también por representar un tipo de movimiento precursor del antiimperialismo latinoamericano, fenómeno predominante en el sector intelectual de la época. El antillanismo fue en origen un movimiento libertador que se generó en el Caribe en el siglo XIX contra el colonialismo español. El Caribe es uno de los polos geopolíticos donde más predomina una gran diversidad de nacionalidades por su historia colonial: España, Inglaterra, Holanda y Francia. Además, fue una región donde se explotó el trabajo esclavo.

Como ejemplo anticolonial destacaría con énfasis la primera revolución anticolonialista del subcontinente latinoamericano que fue en Haití entre 1791 y 1804. La música antillanista de Montsalvatge fue estudiada por la musicóloga Marta Cureses quien participó en el Congreso internacional celebrado en Oviedo en 1999 sobre la Música y la identidad transcultural de España (*Musics in and from Spain. Identities and Transcultural processes*).

Para la investigadora, Montsalvatge se adentra en el mundo de las Antillas gracias a la poesía. El compositor sin haber pisado Cuba había compuesto una serie de obras que se basan en la región caribeña. Dicho estudio del antillanismo guarda una relación directa con el exotismo estético, muy en boga en aquellos años fuera de España. Curiosamente es importante destacar que las obras de Montsalvatge que han triunfado han sido sin duda sus obras antillanistas (especialmente las *Cinco canciones negras*, su llamado *Cuarteto indiano* de 1951 y su *Concierto para Piano y Orquesta*

de 1953). La poesía antillana será el punto de partida para que el compositor se indagase por la música y el folklore caribeño. Es así que Montsalvage se decante por textos de tres poetas diferentes: el español Rafael Alberti, el uruguayo Ildelfonso Pereda Valdés y el poeta cubano Nicolás Guillén. Considero que el músico quiso investigar la identidad del Caribe, optando así a un proceso creativo transcultural.

Cuba dentro de un piano.

Es una canción cuyo texto proviene de uno de los más grandes poetas de España del siglo XX: Rafael Alberti (1902-1999). Alberti fue uno de los escritores de la llamada Generación del 27, y se exilió fuera de España durante la dictadura. Era de un pueblo costero de la provincia de Cádiz, del Puerto de Santa María, y residió en América Latina y en Roma. Al igual que Lorca, era un intelectual polifacético que empezó su carrera profesional como pintor (Lorca había comenzado su trayectoria artística a través de la música) y se llegó a casar con la famosa pintora gallega Maruja Mallo.

Alberti en 1992 escribió un artículo en el periódico El País, donde explicaba el significado del poema que forma parte del libro *13 bandas y 48 estrellas*. La composición poética, por un lado, presenta un origen antimperialista yanqui, y por otro, el poema fue escrito en 1935, durante un viaje de Alberti y su esposa a Cuba, antes del inicio de la Guerra Civil española que comenzaría en 1936.

A Alberti La Habana le recordaba Cádiz, y en La Habana se acordó del piano que tocaba su madre cuando era niño y de su tierra gaditana natal. Esos recuerdos de infancia, esa Cádiz histórica y la música los siento yo cuando voy a Cádiz, ciudad que tiene mucho vínculo con centros urbanos caribeños por la historia, la situación geográfica del mar y por su clima amable.

Nunca podemos olvidar que de Cádiz partían y llegan los navíos de las colonias y es por ello que, para mí, Cádiz es hasta hoy la ciudad más latinoamericana de Europa: su arquitectura, su sabor y su olor respiran al mar caribeño. En definitiva, una vez más nos localizamos en la ciudad de Cádiz, y nos relacionamos con dos perfiles polivalentes presentes tanto en la figura de Rafael Alberti como en la de Xavier Montsalvage. Todo este mestizaje cultural se enhebra directamente con mi identidad gaditana/latina que hasta hoy revelo.

Musicalmente la composición presenta una gran variedad de ritmos y armonías caribeñas, destacando la guajira como género musical regional basado en el ritmo punto cubano o punto de La Habana del siglo XVIII (Núñez; Linares, 1998). El ritmo típico de la guajira es la alternancia de los sistemas métricos ternario y binario, y está presente en la canción en las partes más veloces (compases 51 y 52).



He aquí la transcripción del texto:

“Cuando mi madre llevaba un sorbete de fresa por sombrero y
el humo de los barcos aún era humo de habanero.

Mulata *vueltabajera* ...

Cádiz se adormecía entre fandangos y habaneras y
un lorito al piano quería hacer de tenor.

... dime dónde está la flor que el hombre tanto venera. Mi
tío Antonio volvía con su aire de insurrecto.

La Cabaña y el Príncipe sonaban por los patios del Puerto.

(Ya no brilla la Perla azul del mar de las Antillas. Ya
se apagó, se nos ha muerto.)

Me encontré con la bella Trinidad ...

Cuba se había perdido y ahora era verdad.

Era verdad, no era mentira.

Un cañonero huido llegó cantándolo en guajira.
La Habana ya se perdió.

Tuvo la culpa el dinero ...
 Calló, cayó el cañonero.
 Pero después, pero ¡ah! después
 fue cuando al Sí lo hicieron
 YES”.

Canción para dormir a un niño negrito.

Como ya comenté con anterioridad, tengo una personal predilección por las canciones de cuna (sería importante investigar el prejuicio que sufrimos algunos hombres cuando cantamos canciones de cuna, como si los hombres no pudiésemos apaciguar a nuestros hijos).

Esta canción de cuna presenta una serie de rasgos armónicos que recuerdan al jazz o al blues y el autor musical escogió un poema de un autor que ni es español ni cubano. A las manos de Montsalvagte les llega un libro del escritor uruguayo Ildelfonso Pereda Valdés. Pereda Valdés fue un escritor negrista de carácter nacionalista uruguayo. El poema escogido por el compositor catalán forma parte del libro *La guitarra de los negros* (1926). El autor poético fue uno de los padres del movimiento afrouruguayo, habiendo actuado como profesor y diplomático en diferentes países latinoamericanos. El libro es un clásico de la literatura negra latinoamericana, introduciendo una serie de términos que provienen del periodo colonial y dando voz a un tipo de español autóctono que intercala palabras de origen africano por la esclavitud colonial en la región.

El poema comienza ya con una palabra cuyo origen se remonta a las lenguas africanas: *ningue*, negro. Por otro lado, Pereda Valdés presenta a un bebé que fue esclavizado y que en un futuro puede convertirse en un *groom*, palabra inglesa que remite al novio de una boda. El lirismo del poema y los versos del mismo se encajan de manera poética con la música de Montsalvagte, viajando también a una canción de cuna tropical.



El texto de la canción de cuna:

“Ninghe, ninghe, ninghe,
tan chiquitito, el negrito
que no quiere dormir.

Cabeza de coco,
grano de café, con
lindas motitas, con
ojos grandotes
como dos ventanas
que miran al mar.

Cierra los ojitos,
negrito asustado; el
mandinga blanco te
puede comer. ¡Ya
no eres esclavo!

Y si duermes mucho,
el señor de casa
promete comprar traje
con botones para ser
un ‘groom’.

Ninghe, ninghe, ninghe,
duérmete, negrito,

cabeza de coco, grano
de café”.

5. *Chanson à Dulcinée*, de las *Chanson de Don Quichotte* de Jacques Ibert.

Me parece por lo menos desafiante comentar mi experiencia con este ciclo de cuatro canciones para la película *Don Quichotte* de 1933, dirigida por el cineasta austríaco Georg Wilhelm Pabst (1885-1967) que escribió el compositor francés Jacques Ibert. A lo largo de mis años de estudio del repertorio francés, una de las obras con las que más me identifiqué fue esta canción dedicada a Dulcinea. En 2021 escribí un artículo como final de un posgrado en Canto y abordé un análisis semiótico sobre esta canción y su estilo de marcante matiz español (*Uma possível análise da Chanson à Dulcinée de Jacques Ibert*).

Esta canción para mí resume de manera evidente dos estilos que se fusionan y con los cuales me identifico de manera palpable. Por un lado, observamos la armonía del piano que presenta una serie de cadencias de origen andaluz o flamenco y la voz que con un simple *Ay* imita el lamento flamenco a través de los adornos característicos de la estética flamenca, y, por consiguiente, española.

Por otro lado, Ibert introdujo dos partes que beben más de una fuente más romántica y que se intercalan con el tema central español. La primera vez que mi padre escuchó la canción alegó que efectivamente existe la fuente del flamenco, pero le falta la lengua, era como cantar flamenco en francés. Importante observación, porque para un cantaor flamenco quizás exista una cierta apropiación cultural. Yo no lo veo como apropiación sino como una inspiración flamenca, tal y como realiza el pintor cuando se inspira de un tema que está fuera de su realidad. Escritas originariamente para una película protagonizada por el actor y cantante lírico ruso Fédor Chaliapin, Pabst había invitado a diferentes compositores a participar de la propuesta. Finalmente, solo participaron Maurice Ravel con sus *Chanson Romanesque* e Ibert con sus *Quatre Chansons de Don Quichotte*, siendo finalmente este último el escogido para musicalizar diferentes escenas del trabajo audiovisual. Tenemos constancia que el director de la película había invitado a Falla a participar, pero finalmente el músico español no respondió a la solicitud de Pabst (Rosu, 2019).

El texto de *a Chanson à Dulcinée* o *Canción a Dulcinea* fue escrito por el dramaturgo francés y amigo de Ibert, Alexandre Arnoux, quien también había sido el autor de los textos de las dos últimas canciones. La *Canción a Dulcinea* presenta un preludio pianístico con un fuerte matiz español, introduciendo un tema que se repite en dos ocasiones. La canción manifiesta una estructura formal: ABCA'BA, y una alternancia de ritmos, generando una serie de contrastes entre dos melodías más románticas (B, C) y otra con armonía flamenca. El uso de los cromatismos en el piano nos recuerda a la escala andaluza, ya utilizada en múltiples compositores franceses del siglo XIX. Hemos de enfatizar que en el periodo romántico en Francia hubo un especial interés por el exotismo cultural y musical andaluz (Nagore Ferrer, 2011).



A continuación, el texto en francés y su traducción al español:

"Un an me dure la journée Si
je ne vois ma Dulcinée.

Mais, amour a peint son visage,
Afin d'adoucir ma langueur,
Dans la fontaine et le nuage, Dans
chaque aurore et chaque fleur.

Un an me dure la journée Si
je ne vois ma Dulcinée.

Toujours proche et toujours lointaine,
Étoile de mes longs chemins.
Le vent m'apporte son haleine Quand
il passe sur les jasmins.

Un an me dure la journée

Si je ne vois ma Dulcinée".

Traducción

“Un año me dura el día si
no veo a mi Dulcinea.

Pero el amor ha pintado su rostro
Para suavizar mi languidez, En
fuente y nube,
En cada amanecer y flor.

Un año me dura el día Si
no veo a mi Dulcinea.

Siempre cerca y siempre lejos,
Estrella de mis largos caminos. El
viento me trae su aliento Cuando
pasa sobre los jazmines.

Un año me dura el día Si
no veo a mi Dulcinea”.

6. *Negra sombra*.

Para cualquier gallego, y para mí no es menos, *Negra sombra* simboliza una oda a la cultura gallega, casi un himno gallego. Mi identidad gallega se refleja en su integridad en ese poema que Rosalía había escrito en sus últimos años de vida cuando sufría la reciente pérdida de uno de sus hijos y padecía un cáncer uterino. Para mí, cantar en gallego fuera de Galicia es sinónimo de orgullo y resistencia. Adicionalmente, destacaría que en Brasil hablar o interpretar en gallego representa una curiosidad añadida dada la semejanza del gallego con el portugués, generando así una incerteza en el público brasileño que no sabe exactamente si el poema está en español o en portugués. Gran parte de la sociedad brasileña desconoce que existe una lengua hermana al portugués que es el gallego por lo que cantar en gallego nunca pasa desapercibido en Brasil.

La grabación de esta canción formó parte de un espectáculo de la compañía de ópera experimental NUO denominado *Cántico de los inmigrantes*, producido por la

compañía NUO en donde se utilizaba el teatro *verbatim*. El teatro *verbatim* consiste en dar voz a diferentes declaraciones, en este caso inmigrantes que residen en Brasil, a través de grabaciones que el actor o actriz escucha en directo a través de auriculares. Fue la primera obra que canté en la compañía NUO y en realidad yo di voz al Carlos que había llegado a São Paulo en 2013.

Parte de mi testimonio se relaciona con la *Carta de un Inmigrante* que forma parte del presente trabajo, y para mí significó abrirme de manera clara a mi propia identidad. La participación en dicho espectáculo de la compañía NUO me permitió un encuentro con mi origen, mi pasado, llevándome a plantear cuál es el papel en el que nos inserimos los inmigrantes, y cuál es la marca identitaria de los inmigrantes en la sociedad actual brasileña. Musicalmente, cuando interpreto la canción el sentimiento más común es anhelar mi Galicia natal, encarándome así al sentimiento de lo que llamamos de morriña o saudade de la tierra (sentimiento melancólico que expresa un discurso poético y musical determinado, y semejante de manera melódico y musical al fado portugués). Pero también cantar en gallego me produce ciertos sentimientos de orgullo de mi origen (lejos de cualquier ideario nacionalista), ya que, previamente abordado, la lengua gallega representa una herramienta potente de identidad y es exclusiva de aquella región, y recordando con afecto a la autora del texto, Rosalía de Castro.

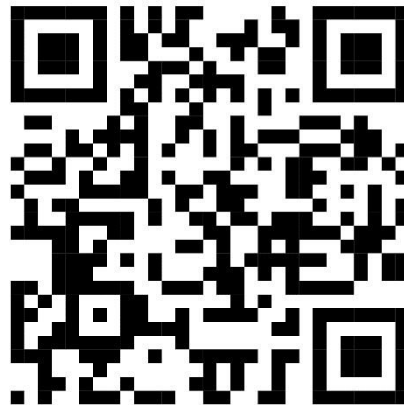
Imagen 34 - Fotografía de Rosalía de Castro



Fuente: Colección Casa Natal de Rosalía de Castro (1885)

La canción *Negra sombra* recoge un bello poema que forma parte del libro *Follas novas* publicado en 1880 por la poetisa gallega Rosalía de Castro (1837-1885). Rosalía es para todos los gallegos una madre identitaria porque fue la pionera en rescatar el uso del gallego en la literatura, y supo mejor que nadie utilizar temas que son sensibles para cualquier gallego hasta el día de hoy: la morriña o melancolía de la tierra, la inmigración, o los sentimientos más profundos e intimistas que albergan el alma humana. Sobre este último concepto, Rosalía escribió *Negra sombra*, la sombra como símbolo del mal augurio que nos persigue, que nos acecha, que nos amenaza.

El poema de la autora gallega fue musicalizado ocho años después del fallecimiento de Rosalía por el compositor gallego Juan Montes Capón en 1892 y fue estrenada por primera vez en La Habana debido al flujo de inmigrantes gallegos que arribaban a Cuba. Posteriormente ha sido lanzadas diferentes versiones de la canción, incluso interpretada por cantantes de fado portuguesas.



Texto en gallego:

“Cando penso que te fuches,
 Negra sombra que m'asombras,
 Ó pe d'os meus cabezales Tornas
 facéndome mofa.

Cando maxino qu'es ida

N'o mesmo sol te m'amostras,
Y eres a estrela que brila, Y
eres o vento que zóa.

Si cantan, ês tí que cantas,
Si choran, ês tí que choras, Y-és
o marmurio d'o río
Y-és a noite y ês a aurora.

En todo estás e ti ês todo,
Pra min y en min mesma moras, Nin
m'abandonarás nunca,
Sombra que sempre m'asombras”.

Y su traducción al español:

Cuando pienso que te fuiste,
negra sombra que me asombras,
al pie de mis cabezales, vuelves
haciéndome mofa.

Cuando imagino que te has ido,
en el mismo sol te me muestras,
y eres la estrella que brilla y
eres el viento que sopla.

Si cantan, eres tú que cantas; si
lloran, eres tú que lloras; y eres
el murmullo del río y eres la
noche y eres la aurora.

En todo estás y eres todo para mí y
en mí misma moras, ni me
abandonarás nunca, sombra que
siempre me asombras.

MI INTERPRETACIÓN DE LA CANCIÓN ESPAÑOLA: MIS RASGOS FORMALES E INTERPRETATIVOS

Como ya comenté anteriormente sobre el origen de la presente investigación, durante las clases de canto, mi profesora por aquel entonces, Laura de Souza, observó una serie de particularidades en relación a mi interpretación de la canción española. Para la profesora, ello defería de la ejecución de otro tipo de canción de cámara como el *Lied* o la *Chanson* francesa. ¿Qué es lo me pasaba cuando interpretaba el repertorio español? ¿Qué rasgos presentaba diferentes y por qué cambiaba la técnica de una manera radical? Para mi profesora había realmente una diferencia clara de interpretación, de estilo.

Anteriormente nunca me habían comentado algo parecido, posiblemente porque en España la música española se percibe de manera sustancialmente diferente. Para Laura, cantante brasileña que había realizado una carrera de éxito en Alemania, la técnica y el estilo presentaba una influencia del flamenco clara, evidente. Yo no sentía nada diferente y nunca había sido consciente de ese cambio estilístico, porque es algo con lo que conviví desde niño por mi situación familiar, y creo que había normalizado esa interpretación.

Realmente, analizando mi propia performance, considero que cuando canto cualquier tipo de música popular/erudita española presento esa serie de aspectos o distintivos típicos del flamenco, pero hasta ahora no era consciente de tales particularidades. Tradicionalmente, la canción española siempre ha tenido como base la música popular, siendo algo que emana del pueblo y se trasmite de manera oral (esto también acontece con otros géneros como el *Lied* alemán) Estas características se presentaban también a la hora de cantar la zarzuela, género también con una herencia fuerte en la música popular y tradicional española, y como comentaremos, por consiguiente, con raíces andaluzas.

Como resultado de la autocrítica interpretativa y después de haber comentario y escuchado el repertorio, me gustaría destacar los siguientes elementos que realmente denotan un claro vínculo con el flamenco en mi propia interpretación:

1. La pronunciación del texto y su relación con el dialecto andaluz.

De manera sustancial, matizo que cuando canto música con rasgos andaluces cambio radicalmente la pronunciación. Puede ser que un determinado cantante lo adopte para enfatizar el carácter andaluz, pero yo lo hago sin ser consciente y de manera natural. El adoptar una variante lingüística del sur de España para enfatizar el espíritu andaluz/española de la pieza no es una novedad. Esta particularidad no es algo exclusiva de la canción española, siendo algo común en otro tipo de repertorios para caracterizar el estilo. Es lo que los especialistas llaman de “fonoestilo”: el uso de la fonética para enfatizar un determinado estilo musical y artístico, ya que sin duda las características lingüísticas serán tan determinantes en la interpretación como las musicales (Ballester, 2019).

Este fenómeno, del que hablaremos posteriormente, es un recurso habitual para cualquier tipo de cantante, incluso para los extranjeros, pero en mi caso la fonética andaluza que apporto hace parte de mi círculo familiar directo, siendo, además, potencializado cuando residí en América Latina. Diferentes cantantes de ópera han utilizado la fonética andaluza para dar un estilo más “español” a la interpretación. Pongamos como ejemplo a la actuación de la famosa mezzosoprano Cecilia Bartoli³⁴ en el Palau de la Música de Barcelona cuando interpretó una tonadilla española de la ópera de Manuel García *El Poeta calculista*, la gran cantante italiana de manera evidente reproduce un tipo de fonética heredada del sur de la Península Ibérica.

El rasgo más característico en relación con la fonética es el uso de la variante lingüística del sur de España, el andaluz que está considerado como dialecto. En mi caso particular, adoptar tal variante es algo relativamente normalizado porque gran parte de mi familia es andaluza y desde niño crecí escuchando a mi padre que presentaba un claro acento andaluz.

Tal acento en mi caso se acentúa cuando interpreto el repertorio español y también cuando tengo contacto con personas de América Latina, porque gran parte de estos rasgos lingüísticos hacen parte de las variantes lingüísticas latinoamericanas, donde residí antes de llegar a Brasil. Pero curiosamente a la hora de hablar la fonética andaluza se presenta de una manera más tenue. Cuando estudiaba en Salamanca y fui a visitar a mi familia a Cádiz, una de mis primas más pequeñas se extrañó de mi acento y me llegó a preguntar si realmente era español. Con este detalle observamos

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=4Btzgxc0RbM> Accedido el 23 de julio de 2023.

la intensidad del acento andaluz a nivel social y cultural. ¿Pero realmente qué es exactamente la variante andaluza?

Para hablar de la variante lingüística andaluza es importante comentar que España presenta, y siempre presentó por sus circunstancias históricas, una pluralidad lingüística, y por consiguiente también cultural. En la Constitución española de 1978 se afirma que en el Estado español hay una lengua oficial, el español o castellano, y cuatro lenguas cooficiales: el gallego, el vasco o euskera, el catalán y el valenciano. El latín había sido la lengua del Imperio Romano y en la Península Ibérica hubo una fusión con las lenguas prerrománicas y posteriormente con las influencias de la invasión árabe. La historia de España está presente claramente en la diversidad de términos, acentos y dialectos. Entre los dialectos con más fuerza está la variante andaluza.

El llamado dialecto andaluz es sin duda la más conocida del territorio español por su difusión popular, por su influencia en América Latina y otras regiones de España como las Islas Canarias o Extremadura y Murcia, y por su carisma. Como dialecto, habría que destacar que el andaluz es realmente un distintivo clave en la cultura andaluza. Sin embargo, es importante aclarar que la lengua, o en nuestro caso el dialecto, evolucionan dentro de una determinada jerarquía social, están sometidos a esta (Trigo Cutiño, 1993), y específicamente el dialecto se relaciona más con un contexto subcultural. Los antropólogos destacan que este término no destaca inferioridad con respecto a la cultura o a la lengua, y que es fundamental para entender el concepto de identidad que hemos comentamos varias veces en esta investigación. Además, el dialecto andaluz abarca una serie de especificaciones fonéticas, expresiones y términos que denotan una originalidad, creatividad y humorismo innato. Por último, destacar la presencia de expertos en dialectología española como el sociolingüista Manuel Alvar quien en múltiples referencias bibliográficas ha destacado la importancia del andaluz como dialecto que ha creado una autoafirmación de identidad y orgullo cultural. En su artículo *¿Existe un dialecto andaluz?*³⁵ Alvar declara:

Que el andaluz así, en bloque, no existe como lengua es evidente, porque si existiera sería algo distinto del español, y eso es una falsedad que no merece la pena discutir. Sí hay una conciencia regional -hasta donde llega lo de conciencia regional, que no son las fronteras administrativas de Andalucía- de tipo diferenciador: de Despeñaperros para abajo es una cosa, a la que los andaluces llaman

³⁵ ALVAR, M.: *¿Existe un dialecto andaluz?* Antología conmemorativa nueva revista de filología hispánica: cincuenta tomos: volumen II. 2003 (pp.555-568).

España, y de Despeñaperros arriba, otra, a la que despectivamente dicen el Norte. Pero no nos dejemos ganar por los exabruptos: aquí acaban las cosas y la lingüística tiene muy otras exigencias (Alvar, 1988).

No obstante, a pesar de ser un importante factor de identidad cultural, fuera de Andalucía y América Latina, este tipo de rasgos fonéticos hasta hoy sufren de discriminación social.³⁶ En todo el siglo XX surgieron movimientos e intelectuales que argumentaron a favor de la unidad lingüística nacional una visión totalmente *antiandalucista*, ya que hubo autores que relacionaban la unidad del país con la unidad lingüística (Del Valle, 2014).

Superado este tipo de ideologías, autoras como la sociolingüista Carmen Silva Corvalán han destacado la heterogeneidad de la lengua a través de sus variantes lingüísticas y dialectales³⁷. Y esto, es el resultado de una diversidad social, cultural e intelectual. Y sí está claro de que existe una heterogeneidad fonética, también ha de haber una heterogeneidad interpretativa en la canción española. La coexistencia de diferentes variaciones dialectales en la parte meridional de España y en América Latina nos hacen justificar así de que no hay realmente una única manera correcta a la hora de cantar este repertorio, al igual de que hay múltiples maneras de hablar un idioma.

A continuación, citaré rasgos fonéticos concretos típicos del sur de España (y algunos de ellos existentes en el continente americano) y que yo presento con mucha naturalidad y espontaneidad, cuando interpreto cualquier repertorio en español, ya sea zarzuela o canción española clásica:

- Uso del seseo: fenómeno fonético en el que se caracteriza cuando las grafías /s/, /c/ y /z/ se pronuncian de igual manera con el fonema [s]. Al haber residido en América Latina, yo habitualmente presente un seseo que es presente en algunas ocasiones, especialmente cuando hablo con latinoamericanos y cuando canto música española. Mi padre no ha presentado esa característica porque no es tan típico de Cádiz. Por consiguiente, cuando yo habitaba en España yo no poseía seseo al hablar, solo al cantar. Dentro de España es una característica que se relaciona con América Latina y con algunas regiones de del sur. Destaco esta grabación en donde presento el seseo en palabras como azules, pozo, sollozo. <https://www.youtube.com/watch?v=WhkKvXFQqvo>

³⁶ Sobre este tema en general destacaría la referencia bibliográfica **El preconceito lingüístico** del intelectual brasileño Macos Bagno.

³⁷ De su monografía *Sociolingüística y pragmática del español*. Georgetown University Press, Washington, 2001.

- Aspiración de la /s/ en mitad de palabra y pérdida del sonido al final de las palabras. Este rasgo generalizado es exclusivo del sur peninsular (no solo en Andalucía, sino en regiones como Murcia y Extremadura) y no suele presentarse en Latinoamérica. A veces esa aspiración o pérdida de la /s/ lo enfatizo más en repertorio más popular porque en general es una característica de la expresión oral popular. Es decir, en ámbitos más formales o académicos lo normal es pronunciar la /s/ especialmente en mitad de palabra. Al final de cada término, y al hablar de manera más acelerada, es muy común suprimir la letra /s/ final. De manera totalmente natural yo ejecuto mi repertorio español con esta característica y al hablar a veces al final de palabra también, por ser algo más común en la expresión oral en general de la población.

Se aprecia este rasgo en muchas canciones españoles, pero resaltaría la misma grabación del ítem anterior:

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

- Pronunciación del sonido de la combinación de <ch> como si fuera una fricativa, parecida al portugués. Palabras como pecho en la canción Polo de Falla es un ejemplo. En mi día a día nunca pronuncio así ese sonido, pero sí al cantar. Es algo muy característico de la provincia de Cádiz, origen de mi familia. Particularmente, esta pronunciación particular la presento de manera tenue, porque originalmente en el habla la pronunciación es mucho más fuerte. De una manera evidente aparece reflejado en la palabra “echo” de la Nana de Lorca: <https://youtu.be/R3-VR01I5W4>
- Pérdida de algunas consonantes finales y de la /d/ intervocálica: Al igual que pasaba con la /s/, especialmente al final de palabra hay consonantes como la /d/ que prácticamente desaparecen. Este es un recurso fonético que sin duda al cantar imita la expresión hablada, y se utiliza en muchas regiones de España. Ya la supresión de la consonante /d/ intervocálica es algo muy común en el sur de España y de manera innata lo ejecuto al cantar y muchas veces al hablar porque se ha extendido en el ámbito coloquial oral. Como ejemplo, subrayo la “Nana de Nochebuena” del grupo Los Panderetos en la que se presentan verbos como *dormio* y *marchao*, refiriéndose a dormido y marchado respectivamente.

Enlace de la grabación: https://youtu.be/hRhu_sJ3USE

2. Los adornos como recurso estilístico de la canción española.

Como ya hemos comentado han introducir al flamenco, este género musical emana de un sinfín de estilos musicales, ritmos y melodías. Fruto de este mestizaje es el recurso de los melismas. En el flamenco se le denomina melisma a una melodía cantada que tiene más de una nota y que se produce en una misma sílaba. Como consecuencia de los melismas existen frases en donde el intérprete ejecuta melismas de manera continua, a esto se le llaman pasajes o frases melismáticas y cambian según el ritmo flamenco o *palo*. Pues bien, yo desde siempre tuve una facilidad innata para ejecutar este tipo de melismas o adornos tal y como los denominamos en la canción clásica.

Si partimos del ejemplo de la *Nana* de Manuel de Falla en la partitura el autor coloca adornos en los compases 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16 y 18. Sin estar realmente en la partitura, yo de manera inconsciente (o consciente también) aumento el número de adornos, algo ya existente en el flamenco. (Siempre coloco un adorno extra en el compás 10, parecido al del compás 18). Es significativo pensar que está tan intrínseco en mi cabeza y en mi imaginario que ni me fijo en la partitura para interpretar esta *Nana* de la manera que Falla lo escribió en la partitura.

A diferencia de la *Nana* que Lorca rescató del imaginario popular andaluz, Falla compuso esta canción, y tradicionalmente hemos de respetar la escrita musical, pero de manera innata y estilística yo añado una serie de adornos que no están contemplado en la partitura del compositor gaditano. Este tipo de recurso que, es meramente estilístico, genera un tipo de técnica vocal particular que será analizado en el apartado posterior en el que abordaremos la técnica vocal.

3. Técnica vocal flamenca versus la técnica vocal lírica.

Llegamos sin duda al tema más complejo sobre el análisis de mi técnica interpretativa porque requiere una fuerte autocrítica y una investigación que va más de la técnica, retrocediendo a mis orígenes con el canto. Antes de nada, me gustaría comentar que en relación a la clasificación de mi voz siempre tuve algunas dudas. En primer lugar, tal y como comenté anteriormente cuando era adolescente no tuve muda de voz, por lo que el cambio de voz se produjo de manera gradual, por consiguiente, pasé de ser una voz blanca a adquirir una voz adulta de una manera lenta y tardía,

alrededor de los 17 años. Antes de esa edad podía cantar como soprano o mezzosoprano. Algún fonoaudiólogo me había comentado que ese proceso pudo conllevar a subir de manera excesiva la laringe y a cantar lo que diríamos de garganta, sin hacer uso de una técnica basada en la respiración y sin forzar la laringe. Es decir, yo con 18-19 años tenía una gran facilidad para cantar los agudos pero era algo parecido al falsete. Fue incluso cuando tenía 18 años que recibí alguna clase de canto como contratenor, pero tampoco me sentía bien cantando como contratenor y había pocos profesores en aquella época que pudiesen enseñarme en Salamanca ese tipo de técnica.

En segundo lugar, y después de descartar ser contratenor, lo que era evidente dada mi voz hablada era que podría ser un tenor. No obstante, nunca me sentí bien cantando como tenor, me dolía la garganta especialmente cantando los agudos de las arias de ópera, y solo me sentí bien cantando canción de cámara en alemán porque el registro era medio. En Alemania solo canté Lied y para mí era muy cómodo porque incluso como tenor sus notas no eran muy agudas.

Es verdad que tenía una facilidad para cantar los agudos, pero sonaba de una manera estridente, casi de falsete y no me sentía cómodo. Paré de cantar durante años hasta que en São Paulo la cantante y profesora Celine Imbert me clasificó en la primera clase como barítono. Celine fue muy firme con esa clasificación y empecé una nueva vida como barítono. Desde el punto de vista fisiológico, era posible que tuviera la laringe muy subida y por ello realicé sesiones con una fonoiatra para bajar la laringe, produciendo un registro de sonidos más graves especialmente en la voz hablada. Hoy en día, después de años de estudio vocal, me percaté de que forzaba mucho al cantar esos agudos, cantando siempre con mucho volumen, utilizando el falsete como recurso ordinario.

Además, en mi caso, es evidente que a la hora de interpretar la canción lírica española introduzco una serie de particularidades que analizaremos a continuación y que se relacionan directamente con el cante flamenco. Este tipo de particularidades se relacionan con el estilo, muy parecido a los recursos fonéticos, pero a diferencia de estos, tienden a modificar la técnica vocal. A pesar de que el uso de estos recursos fortalece el estilo flamenco de la canción española, su uso ha conllevado distintos contratiempos con la técnica del canto lírico tradicional. Basándome en las premisas

de la profesora de técnica vocal flamenca Alba Guerrero³⁸, me gustaría destacar las siguientes especificidades técnicas de mi interpretación:

1. Los recursos vocales o las inflexiones de la voz que son utilizados por el flamenco incluyen una serie de herramientas estilísticas y técnicas que yo mismo muestro cuando interpreto la canción española. He aquí una lista de esos recursos:

- Aspiraciones: como resultado de la fonética y del habla de Andalucía, se produce un tipo de ataque al cantar utilizando un soplo sonoro en el momento de la espiración. Este tipo de recurso difiere de la técnica vocal del canto lírico, donde debemos inspirar de manera silenciosa, que mejorará así el *apoggio* o apoyo respiratorio. El hecho de atacar una nota aspirando produce una mayor dramática en la interpretación.
- Jipíos: Es el resultado o efecto de ejecutar un *quiebro* acentuado con energía. El *jipío* dentro del argot flamenco refiere al uso del mordente superior que comentamos anteriormente combinado con ataque de aire soplado, por eso hace que se rompa la voz y parezca a un gemido. Dentro de las Dentro de las audiciones de mi repertorio este efecto es muy semejante a los mordentes de la canción *Polo* que son interpretados con más fuerza. Para mí es difícil interpretar la canción sin presentar un efecto parecido al jipío. Es muy claro que presento este recurso en la canción *Polo* de Falla. Como ya comenté, en dicha canción, al ser la más flamenca y también por influencia de la libertad de la guitarra, se presenta este *jipío*, que tiene que ver con ese lamento. https://youtu.be/hg06Kr_ZcPI
- Adornos, ornamentación vocal: básicamente es el uso de mordentes en el cante. En mi caso, suelo, sin percibirlo, utilizar los mordentes superiores (a este tipo de fenómeno en el cante flamenco se le denomina *quiebro*) e inferiores para enfatizar el estilo flamenco en algunas canciones españolas, improvisando algo que no está escrito en la partitura y que es algo típico del canto popular. Este tipo de recurso genera un vibrato de una sola oscilación. En relación a este tipo de ornamento, destaco el uso del *quejío* o sucesión de *ayes*, a modo de lamento, muy típico del flamenco e insertado en múltiples canciones líricas. En mis clases de canto lírico, los profesores siempre han percibido un tipo de

³⁸ GUERRERO, A.: *La técnica vocal flamenca*. II Congreso Interdisciplinar Investigación Flamenca (INFLA). Universidad de Sevilla, 2011.

vibrato diferente y a veces exagerado, que se relaciona con la respiración, pero que para mí es algo natural. Este es uno de los choques entre los dos tipos de cantos que debemos mencionar, y hasta el día de hoy debo estar atento para corregirlo en mi ejecución del repertorio lírico. En relación a esta característica, destaco la *Nana* de Falla, sin estar realmente consciente añadido constantemente adornos a modo de mordentes en los finales de frase, y nunca fueron escritos por el compositor gaditano. <https://youtu.be/HQI20eTqL3c>

- **Vibrato:** Es una característica y herramienta muy utilizado en el cante flamenco, y los especialistas suelen denominarlo de vibrato marcado cuando se le da una potencia especial. La frecuencia es baja pero la intensidad es alta (Guerreiro, 2011), y es algo característico de cualquier cantaor o cantaora porque su interpretación es totalmente libre. Este es otro recurso que yo presento de una manera inconsciente en algunos momentos, y este uso del vibrato intenso lo he tenido que controlar a través de la técnica lírica. En el canto lírico el vibrato lento no debe ser ejecutado como en el flamenco, y además el vibrato marcado tiene el peligro de caer en un *tremolo* que puedes desconfigurar la voz cantada. El mal uso del flujo respiratorio y del *apoggio* puede ser la causa de este vibrato descontrolado que presento constantemente en el repertorio incluso clásico, y al estudiar esta característica me ha ayudado a indagar sobre el siguiente tópico:

2.Timbre: El timbre de la técnica flamenca (o *metal* como se denomina en el flamenco) es lo que caracteriza a cada tipo de voz y a diferentes de colores vocales. Es realmente significativo que el cante flamenco presente un tipo de timbre que nunca es con voz impostada (GUERRERO, 2011). Esto es realmente contrario a la técnica tradicional lírica, generando así un choque de estilos y técnicas que también aparecen en la interpretación de la música popular. En este sentido, el cante flamenco entabla relación con la técnica *belting*, utilizada en géneros como el teatro musical. Cualquier cantante lírico sabe que la voz debe ser impostada al cantar. La *impostazione della voce* es la manera como el cantante coloca la voz, desarrollando así sus timbres y resonancias vocales. Este concepto, básico en el canto lírico, no existe en el flamenco. Por eso el flamenco tiene en cuenta categorías vocales como el uso del falsete y del grito (o *belt*) y la velocidad de los melismas o proliferación de notas cortas. El cante flamenco no exige un *apoggio* respiratorio y por consiguiente no potencializa el uso de los resonadores vocales, fundamentales en la técnica de la *impostazione*. El uso del

falsete, el uso en exceso de la fuerza de las cuerdas vocales es algo generalizado cuando interpreto un registro agudo canción española, especialmente aquella con más matiz flamenco y popular. Ejemplo de esto podría ser de nuevo *Polo* de Falla, sin duda mi técnica y mi timbre es otro por ese matiza tan flamenco y popular que presenta la canción.

Actualmente considero que este tipo de particularidades no son un problema, sino que una vez más determinan mi marca de identidad interpretativa. Es decir, el flamenco está tan dentro de mi personalidad musical (de mi oído musical, de mi sentimiento, de mi inspiración) que cuando canto cualquier repertorio con un matiz flamenco/andaluz introduzco de manera innata este tipo de procedimientos o recursos que para son impensables en un cantante sin el origen flamenco.

Además, considero que hay un tipo de repertorio clásico que se engendró tanto en las fuentes de la oralidad popular, que de alguna manera promueve una cierta libertad interpretativa. Lo complejo para mí es descubrir si verdaderamente existe un límite entre los dos tipos de registro español: el popular y el erudito. De manera práctica, al grabar el repertorio de Falla con guitarra, pude comprobar como cuanto Manuel de Falla valoraba la música flamenca de su región. Mi libertad y mis rasgos interpretativos reproducen un tipo de identidad y de personalidad que trascienden al rigor de la partitura, generando un modelo diferente de performance donde se exalta más el sentir y la psicología del intérprete.

EPÍLOGO

Pero el amor
 Acaba en los espacios vacíos,
 Desaparecerá
 Lentamente, desgranándose;
 No serán esquirlas de arena empujadas por el viento,
 Serán granos gigantes de maíz,
 como piedras,
 Moliéndose en las alturas
 desorbitadas, cayendo³⁹.

(Julio Serrano)

Considero que un trabajo como este no se concluye porque este tipo de trabajo es un *work in progress*, no hay un final. De hecho, espero que esto sea solo el inicio. Es también por ello que los títulos de los ejes temáticos denominados esbozos, porque no hay un resultado o una conclusión definitiva.

Nunca había valorado suficientemente mis pericias, y siempre había sido algo reacio a hablar de mi vida pasada, porque he llegado a normalizar las circunstancias en las que me eduqué. También, debido a mi formación académica, vengo de un tipo de investigación mucho más tradicional y convencional, y estudiar un fenómeno social y cultural a través de mis experiencias familiares era para mí algo transgresor y fuera de lo establecido. También estudiar el tema de la identidad desde el otro lado del Atlántico ha puesto en evidencia mi evolución humana y un intento de deseuropeizarme.

En general, este estudio autoetnográfico en primer lugar ha cuestionado mi identidad como inmigrante y profesional, dando voz a un tipo de personalidad que se identifica con lo inquieto y heterogéneo. A lo largo de estos años mis lecturas y escritos son el reflejo de encontrar la incógnita de mi identidad que está todavía en proceso, en continua evolución. El no pertenecer a un determinado campo específico antaño lo veía como algo negativo, casi perjudicial, pero actualmente percibí que es simplemente el resultado de una personalidad que transita, algo parecido al caminante del poema de Antonio Machado con el que cierro el trabajo o al caminante de Mahler y sus *Lieder eines Fahrenden Gesellen* (*Canciones de un caminante*). El transitar por

³⁹ De su libro *Tierra*. Editorial Sophos. Ciudad de Guatemala, 2020.

varios mundos solo me ha conllevado madurar de manera diferente, incluso como cantante, y ha forjado así una personalidad transcultural.

Como segunda observación, la metodología me ha hecho reflexionar sobre mi incursión en el mundo de la música. La vida me ha ido llevando por diferentes caminos porque nunca he conseguido transitar por uno solo. Es como si las raíces del rizoma estuviesen interconectadas. Mi incursión en el canto, a pesar de haber comenzado desde una temprana edad, está siendo tardía y una vez más ha desafiado mi camino profesional. El haber descubierto mi voz de barítono con 35 años ha supuesto un proceso de escucha y de modestia, y tal como me decía Imbert, he pasado de ser el galán a ser el villano en los papeles de ópera. Esa demora ha representado un proceso de autoconocimiento constante y ha acarreado estudios como el presente. Además, es ahora cuando me doy cuenta lo relativo que es cualquier tipo de identidad, incluso la vocal.

Por último, he de añadir que los ensayos y grabaciones con la pianista y con el guitarrista han arrojado luz a una nueva perspectiva en relación a mi interpretación de la canción española, en la que la libertad, cuyo origen está en la oralidad, puede ser aplicada de manera rigurosa. Ese concepto de la oralidad es el punto clave de mi interpretación de Falla con la guitarra. De cierta manera hemos deconstruido un autor “clásico” a través de su propia fuente musical que era la oralidad popular española. Este tema, que bien daría un guion para una nueva investigación académica, es esencialmente circular, porque en la performance y en casi cualquier ámbito de nuestra cotidianidad regresamos a nuestros orígenes a través de nuestras experiencias. Nada es lineal.

Asimismo, finalizando, me gustaría reconocer que la metodología autoetnográfica me ha hecho superar una serie de dificultades psicológicas por las que siempre he pasado: no soy alguien al que le gusta ser el protagonista. He aprendido a cómo analizar mis propias narrativas identitarias, estudiando así el proceso de experiencia personal con el flamenco y el impacto del mismo en mi interpretación musical. El estudio cualitativo ha engendrado así un nuevo tipo de investigador que, ahora más que nunca, huye de los cánones impuestos por una sociedad estática, vertical y homogénea, apoyando a un nuevo tipo de musicología que prioriza la investigación de dentro para fuera y no al contrario. Espero que la presente tesis sea solo el comienzo de una nueva fase de experimentación académica y artística, primando siempre la insatisfacción y una cierta angustia que nos ocasiona progresar hacia una nueva entraña.

Y como decía el gran poeta Antonio Machado “*Proverbios y Cantares*”:

Todo pasa y todo queda,
pero lo nuestro es pasar,
pasar haciendo caminos,
caminos sobre el mar.

Nunca perseguí la gloria, ni
dejar en la memoria de los
hombres mi canción; yo
amo los mundos sutiles,
ingrávidos y gentiles, como
pompas de jabón.

Me gusta verlos pintarse
de sol y grana, volar bajo
el cielo azul, temblar
súbitamente y quebrarse...

Nunca perseguí la gloria.

Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.

Al andar se hace camino
y al volver la vista atrás se
ve la senda que nunca se
ha de volver a pisar.

Caminante no hay camino
sino estelas en la mar...
(Machado, 1917).

Referencias

ALAVEDRA, J. **Conxita Badía**: una vida d’artista. Ed. Pórtic, Barcelona, 1975.

ALBERTI, R. **13 bandas y 48 estrellas. Poemas del mar Caribe**. Editorial Espasa Calpe. Madrid, 1985.

ALVAR, M. *¿Existe un dialecto andaluz?* **Nueva Revista de Filología**

Hispánica. Tomo 36 (1988), núm. 1, pp. 9-22

BAGNO, M. **Gramática Pedagógica do Português Brasileiro**. Editorial Parábola. São Paulo, 2012.

BAGNO, M. **Preconceito linguístico**. Editorial Parábola. São Paulo, 2015.

BALLESTERO, R.; COSTA, G. **As variantes lingüísticas andaluzas: conceptualização e aplicação na performance do repertório vocal espanhol**. 2019.

BATANÁS, E. Oralidad y escritura en el flamenco: Hugo Schuchardt y Antonio Machado Álvarez. **Signo. Revista de Historia de la Cultura Escrita**. Vol 8, pp97- 120. 2001

BENETTI, A. A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. **Opus**, v.23, n 1, p 147-165, abr.2017.

BURKE, P. **Hibridismo Cultural**. Editorial Aldus. São Paulo, 2003.

BURKE, P. **O Polímata: Uma história cultural de Leonardo da Vinci a Susan Sontag**. Editorial UNESP, São Paulo, 2020.

CANCLINI, N. **Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad**. Editorial Grijalbo, México, 1990.

CORTINA, A. **Aporofobia, el rechazo al pobre**. Un desafío para la democracia, 2017. Editorial Paidós

CRIVILLÉ I BARGALLÓ, J. **Historia de la Música española**. Volumen 7. El folklore musical. Alianza Editorial, Madrid, 2004.

CURESES, M. *Diálogos con otras culturas: músicas mediterráneas*. **Revista Internacional**, volumen 5, 2002. (pp. 67-80).

DE CASTRO, R. **Follas Novas**. Editorial Xerais. Vigo, 2020.

DE LA OSSA MARTÍNEZ, M. **Federico García Lorca, la música popular y las 'Canciones Españolas'**. 2018, Universidad de Castilla la Mancha. Descargado de <https://www.researchgate.net/> Accedido el 5 de mayo, 2023.

DEL VALLE, J. *La política del lenguaje y los límites de la política lingüística panhispanica*. **Boletín de Filología**. Tomo XLIX. N2, 2014. Páginas 87-112.

DELEUZE, G.; GATTARI, F. **Rizoma**. Valencia. Pre-Textos. 1997

DENZIN, N. Autoetnografía analítica o nuevo déjà vu. **Astrolabio**, n.11, dic. 2013.

DENZIN, N. Re-leyendo Performance, Praxis y Política. **Investigación Cualitativa**, 2016.

DIRKX, A. La identidad Flamenca. **Revista REIDOCREA**, volumen 10, artículo 21. Páginas 1-9. 2021

- ELLIS, C. Creating Criteria: An ethnographic short story. **Qualitative Inquiry**, 6 (2), p.273-277, 2000.
- ELLIS, C.; ADAMS, T.; BOCHNER, A. **Autoetnografía: un panorama**. Forum Qualitative Social Research, 2010.
- FERNANDES, R. **“HAY TODA UNA HISTORIA POR DETRÁS”**: A AUTOETNOGRAFIA DE UM PROFESSOR DE ESPANHOL NO BRASIL. Tesis de doctorado, Universidad Federal de Juiz de Fora. Defendida el 23 de agosto de 2023.
- FERNÁNDEZ, M. Cuando los hablantes se niegan a elegir: multilingüismo e identidad múltiple en la modernidad reflexiva. **Estudios de Sociolingüística: Línguas, Sociedades e Culturas**. Vol. 1, N1, 2000. Páginas 47-58
- GARCÍA DE CORTÁZAR, F. **Breve historia de España**. Alianza Editorial. Madrid, 2005.
- GÓMEZ AMAT, C. **Historia de la música española**. Volumen 5. Siglo XIX. Alianza Musical. Madrid, 2004
- GONZÁLEZ CASADO, P.: La nana y las siete canciones populares españolas de Falla: un doble paradigma. **Revista de Musicología**. Vol.25. N.2, 2002. (pp477-512).
- GUERRERO, A. La técnica vocal en el cante flamenco. **II Congreso Interdisciplinar de Investigación Flamenca (INFLA)**. Universidad de Sevilla, 2011.
- GRANDE, F. **Memoria del flamenco**. Madrid. Alianza Editorial. 1999
- HALL, S.; DUGAY, P. **Cuestiones de identidad cultural**. Buenos Aires. Ediciones Amorrortu. 2003.
- HASEMAN, B. A Manifesto for Performative Research. **Practice-led research**. n. 118, p.98-106, 2006
- HAYANO, D. Auto-ethnography: Paradigms, Problems, and Prospects. **Human Organization** 38 (1), P.99-104, 1979.
- HERNÁNDEZ, F.: La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. **Educatio Siglo XXI**. n.26, p.85-118, 2008
- INFANTE, B.: **Orígenes de lo flamenco y el secreto del cante jondo**. Sevilla Instituto Andaluz de las Artes y las Letras. Edición de 2010.
- KLAUMAN CÁNOVAS, M.: **Santos e a imigração na Belle Époque**. Editorial EDUSP, São Paulo, 2017.
- LABAJO, J. Flamenco del siglo XXI. Políticas de identidad y juego de contradicciones. **Revista de Musicología**. Vol. 40, N2, pp631-638.2017
- LÓPEZ CANO, R.; SAN CRISTÓBAL, U. **Investigación artística en música:**

- Problemas, métodos, experiencias y modelos.** ESMUC, CONACULTA. Barcelona, 2014
- LÓPEZ CANO, R.; SAN CRISTÓBAL, U. La investigación artística en Música: cuatro escenas y un modelo para la investigación formativa. **Quodlibet** 74, 2, pp.87-116. Año 2020.
- LÓPEZ CANO, R. La investigación artística en Música en Latinoamérica. **Quodlibet** 74, 2, pp.139-167. Año 2020.
- LÓPEZ-GANET, T. Microrrelatos autoetnográficos: historia de vida interculturales para la transformación social. **Revista de Estudios e Investigación en Psicología y Educación.** Vol. Extra, N4, 2017.
- MACHADO, A. **Proverbios y Cantares.** Editorial El País. Madrid, 2003.
- MORENO GIL, B.: Transformación y recuperación de una Fiesta tradicional: la Fiesta de la Zambomba en Jerez y Arcos de la Frontera. **Tesis de Máster de la Universidad Internacional de Andalucía,** 2021.
- MARCO, T.: **Historia de la música española.** Volumen 6. El siglo XX. Alianza Editorial. Madrid, 2004.
- NAGORE FERRER, M.: Francia como modelo, España como inspiración. Las desiguales relaciones musicales España-Francia en el siglo XIX. **Revista de Musicología,** Vol. 34, N.1, 2011. Págs. 135-166.
- NÚÑEZ, F.: **América en el Flamenco.** Madrid. Ediciones Flamencópolis. 2021.
- NÚÑEZ, F.; LINARES, T.: **La música entre Cuba y España.** Editorial Iberautor Promociones Culturales. Madrid, 1998.
- PANCRÁCIO DOS SANTOS, M.: *Marcajes y Rasgueos: elementos de interação entre música e dança no flamenco no Brasil.* Tesis de maestría de la UNICAMP, defendida el 30.11.2020, Campinas.
- PEREDA VALDÉS, I. **La guitarra de los negros.** Editorial Montevideo-La Cruz del Sur y Martín Fierro. Montevideo, 1926,
- PEREIRA, E.; MASSIMI, M.; DE OLIVEIRA TASSARA, E. A autoetnografia como búsqueda da ancestralidade familiar: um caso de estudo. **Periódico** "Pesquisa qualitativa no contexto da família e comunidade: experiências, desafios e reflexões". Editorial CRV, Curitiba. 2018.
- OGÁS, J.: Signo musical, intertextualidade e identidade musical en la música latinoamericana del siglo XX. **Música y construcción de identidades:** poéticas,

diálogos y utopías en Latinoamérica y España, pp 283-298. Sociedad Española de Musicología. Madrid, 2018.

PALLARÉS, P.: **Tempo fósil**. Chán da Pólvora Editora. Santiago de Compostela, 2018.

PAZ-ANDRADE, V. **A galeguidade na obra de Guimarães Rosa**. Editorial Difel, São Paulo, 1983.

REVILLA GÚTIEZ, S. Música e identidad: adaptación de un modelo teórico.

Cuadernos de Etnomusicología. N1, pp.5-28, 2011.

RODRIGUEZ CUERVO, M. *La memoria añorada de un canto*. **Música y construcción de identidades**: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España, pp.413-426. Sociedad Española de Musicología. Madrid, 2018.

ROPERO NÚÑEZ, M.: *Aproximación a la historia del flamenco: El problema histórico, cultural y etimológico*. **Litoral**. N238, La poesía del Flamenco. pp 6-31. 2004.

ROSU, A. Jacques Ibert. Quatre Chansons de Don Quichotte. **Revista Education, Research**, Creation Symposium, pp 257-266. Editorial Muzacalã, 2019.

SALINAS AYLLÓN, G.: La nana flamenca como género literario-musical. Analogías y divergencias entre sus formas interpretativas. **Tesis de doctorado. Universidad de Sevilla**, 2015.

SERRANO, J.: **Tierra**. Editorial Sophos. Ciudad de Guatemala, 2020.

SILBA, M.: Vínculos familiares, auto-etnografía y construcción de conocimiento en un contexto de apropiación musical: de Dyango a la cumbia villera. **Resonancias**.

Vol.19, N37, pp.150-154. Julio-noviembre 2015

SILVA-CORVALÁN, C.: **Sociolingüística y pragmática del español**. Georgetown University Press, Washington, 2001.

STEINGRESS, G.: **Sociología del cante flamenco**. Sevilla. Signatura Ediciones. 1991

STEINGRESS, G.: **Sobre Flamenco y Flamencología**. Sevilla. Signaturas Ediciones. 1988-1998.

STEINGRESS, G.: **Flamenco Postmoderno: Entre tradición y Heterodoxia (Escritos 1989-2006)**. Sevilla. Signatura, 2007

STEINGRESS, G.: El Flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza. **ANDULI**, Revista Andaluza de Ciencias Sociales. N 1. 2002.

TRIGO CUTIÑO, J.: La modalidad lingüística andaluza, un hecho cultural. **Simposio Didáctica de Lenguas y Culturas**, 1993, páginas 471-483.

URCHUEGUÍA, C.: Aspectos compositivos en las Siete Canciones Populares Españolas de Falla (1914/15). **Anuario Musical**. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Musicología, 1996.

VELARDI, M.: Questionamentos e propostas sobre corpos de emergência: reflexões sobre investigação artística radicalmente qualitativa. **Moringa**, João Pessoa, UFPB, v.9, n1, jan/jun, p. 43-54, 2018.

VELÁZQUEZ-GAZTELU, J.: **De la noche a la mañana, medio siglo en la voz de los flamencos**. Athenaica Editores. Sevilla, 2021

VILA, P.: **Música e identidad: la capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales**. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1996.