

94-3-1

R.5113



Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 4. Año 1999

Actas del Coloquio Internacional «Antropología y Música. Diálogos 2»
Hombres, música y máquinas

JUNTA DE ANDALUCÍA
Consejería de Cultura

Centro de Documentación Musical de Andalucía

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE GRANADA
CENTRO DE INVESTIGACIONES ETNOLÓGICAS
Ángel Ganivet

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Presidente del Consejo de Redacción

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo de Redacción

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO
ÁNGEL MEDINA ÁLVAREZ
LUIS ÁLVAREZ MUNÁRRIZ
MANUEL LORENTE RIVAS
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Secretario del Consejo de Redacción

MANUEL LORENTE RIVAS

Consejo Asesor

CARMELO LISÓN TOLOSANA, MERCEDES VILANOVA,
JEAN CUISENIER, SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA, JOAQUINA LABAJO,
MANUELA CORTÉS, BEATRIZ DE MIGUEL ALBARRACÍN, CALIXTO SÁNCHEZ.

Secretaría Técnica

ÁLVARO MATEO GARCÍA

Diseño

JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión

LA GRÁFICA, S.C.AND. GRANADA

Depósito Legal: GR-830/98

I.S.S.N.: 1138-8579

Edita

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Hombres pájaro

Homeostasis y mecanismos para la domesticación social

(Dedicado a Julia C. H. Donald)

Manuel Lorente Rivas

I. Valparaíso

Valparaíso es el valle ancestro de Granada, situado entre la colina roja de la Alhambra y las cuevas del Sacromonte, está surcado por el río Dauro que riega sus frondosas riberas pobladas de alamedas y vegetación en las que anidan especies de pájaros cantores, el ruiseñor de la Alhambra es famoso por la excelencia de su canto y por ser irreductible, otras especies como el jilguero o el camacho, se pueden enjaular y de esta manera disponer de un uso y consumo doméstico de su cante, pero el ruiseñor no solo no canta en cautividad, se muere. El cante de los ruiseñores tiene lugar en la primavera y tiene que ver con los rituales de cortejo y reproducción de la especie, dicen los nativos, que si el macho deja de cantar durante la noche, la hembra abandona la incubación del nido. Existe una gran afición a los pájaros cantores, para uso doméstico y para participar en concursos que se organizan a tal efecto, pájaros domesticados y sus dueños identificados, rivalizan por premios y honores. La metáfora y apodo de los pájaros cantores en el ámbito nativo es frecuente, hace referencia a la habilidad que algunos humanos poseen, relaciones de contigüidad y similitud la hacen posible para clasificar y otorgar diferencia e identidad a los humanos respecto a que su habilidad es altamente estimada, llegando a alcanzar reconocimiento y status especial en su realización social.

La corriente del agua del río es otro significativo local, me contaron los viejos del lugar que antiguamente para curarse de la «tiricia» solían bajar por las tardes a dar un paseo por la orilla del río, la tristeza que acompaña a la enfermedad, al entrar en contacto con la alegría que les producía el sonido del agua de río, les curaba de su aflicción. La creencia demuestra una falta total de conocimiento científico sobre las causas y remedios de la enfermedad, pero nos descubre otra lógica «la contigüidad es contagiosa», al entrar en contacto la metonímica ecuación: tristeza (enfermedad), alegría (agua) y alegría (salud) a través del terapéutico paseo por el río, se restablecía la salud; «el agua de río, en movimiento rápido, unidireccional e irreversible, el agua que no cesa de correr ha estado asociada, desde tiempo inmemorial, a la fuerza creadora de la naturaleza, a la vida» (Carmelo Lisón, 1986). Por otro lado, la fractura entre deseo y realidad produce creencias, que aunque desfasadas no están del todo descaminadas, baste recordar la importancia actual de la musicoterapia en el uso y tratamiento de enfermedades psicosomáticas en las sociedades avanzadas.

Las fraguas en las que se trabajaban los metales eran algo familiar al paisaje del siglo pasado, el martilleo continuo sobre el yunque y el cante de fragua llamado «martinete», le llevan a

Ángel Ganivet (1897), en la descripción que hiciera del Sacromonte en su artículo «los trogloditas», a hablar del «piano prehistórico» y de la canción del «amor y la guerra», amor para procrear y guerra para destruir.

Como etnógrafo tengo que añadir antes de continuar, que no es mi intención la realización de una glosografía idílica que oculte la realidad. En los diez años que habité en este paraje pude constatar los estragos y deterioro del entorno ecológico que se está produciendo en la actualidad; el embovedamiento de la acequia de san Juan, que corre paralela al camino durante varios kilómetros, la tala de su arboleda, el cercado y apropiación de este margen de terreno comunal; los vertederos ilegales de sustancias tóxicas en el río; la caza furtiva de pájaros en el período de la incubación y otros comportamientos, son prácticas **habituales** en este valle, el deterioro es irreversible, campesinos del lugar aliados a «señores» instalados en este vergel, ponen en evidencia su desmedida ansia acaparadora y depredadora. Pero nadie ha hecho nada para impedirlo, incluso se ha subvencionado por las instituciones, indolencia, impotencia y lamentación han sido las respuestas.

Cuando nos hicieron el encargo de componer la música para la exposición de «El agua en la agricultura de al-Andalus» (Lorente, 1996), pude observar sobre el terreno el retroceso y deterioro que había tenido el mundo de los sonidos naturales, como compositor de música electroacústica tenía que recrear el ambiente sonoro que acompañaría al visitante a la exposición, en su itinerario por un recinto en el que se exponían maquetas de norias, molinos de la época, fotografías, etc. El material sonoro de partida era el agua del río, el canto del ruiseñor, una célula rítmica de bulerías percutida en cacerolas, una maraca y una falseta de guitarra. Para evitar ruidos de motores y otras interferencias, los sonidos naturales hubo que grabarlos de noche y en parajes alejados del trasiego humano. Para nosotros, el estudio de grabación y su equipamiento –micrófonos, grabadora digital, sampler, sintetizador, magnetófono de varias pistas y ecualizador– no sería un mero reproductor, sino un instrumento para la composición. Una vez realizadas las grabaciones básicas, selección y sampleo, experimentaciones con cambios de registro y sintetizador, nueva selección, mezclas y ecualización, llegamos a un resultado sonoro inédito, nuevos sonidos y nuevas evocaciones. De las cacerolas por bulerías se pudo obtener un tema que titulé «caldereros de agua y metal» y evocaba la construcción artesanal de calderos en la ciudad de Fez, obteniendo de esta manera profundidad histórica a la par que la referencia artesanal de la época, en la alquimia resultante el timbre metálico se transformaba en acuoso; de la maraca pude reconstruir el mundo de las semillas y molinos de agua, el ruiseñor dio lugar a un nocturno animal. El resultado tuvo buena acogida y fue celebrado por los que lo escucharon y patrocinaron, la música resultante evidentemente no es comercial, está ajustada a su contexto como un guante, su audición doméstica tendrá que tener esto en cuenta. El proceso, al pensarlo retrospectivamente parece sencillo, pero aquello nos llevó cerca de un año, la grabación sobre el terreno no estuvo falta de obstáculos y dudas, el proceso se podía detener en la mera grabación de los sonidos naturales y su reproducción en el local de la exposición, la cosa hubiese quedado en un trabajo de grabación y reproducción técnica, lo difícil fue encontrar la metáfora sonora capaz de despertar y desencadenar el dispositivo simbólico del visitante, accediendo de esta manera al mundo del arte.

De los sonidos naturales y significados locales atribuidos, composiciones musicales y reflexividad etnográfica del autor, continuaremos nuestro paseo por valparaiso prestando atención a los sonidos culturales. Con relación al folklore observado en las famosas cuevas del sacromonte, podemos señalar dos modalidades, las juergas y las zambras.

Las zambras son un espectáculo de danzas y cantes de origen folklórico y ritual, que adaptadas para el consumo de los viajeros y turistas ávidos de gitanismo y exotismo orientalista, estuvieron funcionando hasta los años setenta, época en la que los *tour operator* desvían el turismo-mercancía hacia los nuevos locales construidos en la ciudad. Las zambras están compuestas generalmente de mujeres, tienen como recursos expresivos, la danza, el embromao y la risa, su carácter y orientación es diferente al de las juergas flamencas. Durante los años veinte participaron en las verbenas andaluzas que se organizaban en la ciudad, lo que le dio un valor castizo, no obstante, hoy día han desaparecido prácticamente. Los intentos de dignificación y revalorización realizados por las instituciones y autoridades de la postguerra estarán motivados por el desarrollo turístico.

Las juergas flamencas se realizan para consumo nativo, generalmente de noche y fuera de la vista de extraños, su práctica se oculta, pues no en vano en el discurso erudito local están estigmatizadas, la juerga se considera causa de los «males que nos afligen» (Orellana, 1844). Esta costumbre consiste en una reunión de amigos que, a puerta cerrada, pasan toda la noche bebiendo, comiendo y escuchando cante. Los juerguistas se relajan de esta manera de la tensión que supone el peso de las obligaciones diarias, los cantaores locales ejercieron este oficio a diario, «durante veinte años tuve mi cueva «la bulería» a la que venían los señores a escucharme» (Niño Osuna, 1995). El cante flamenco es triste, plagado de quejíos y lamentos, se podría decir que su expresividad consiste en un tema y variación del sufrimiento humano. Por estos lares existe el dicho de que «cantando la pena se alivia».

Bajando por el río y a la altura del ensanche llamado Paseo de los Tristes, tiene lugar en el año 1922, en el patio de los Aljibes, dentro del recinto de la Alhambra, el célebre concurso de cante jondo. Más tarde, en el año 1961 las autoridades locales inauguran los festivales flamencos del Paseo de los Tristes, que han durado hasta los noventa. El año 1972 se celebrará con solemnidad el cincuentenario que rememora y conmemora el evento fundador. Estas ceremonias urbanas tienen como objetivo dignificar y elevar el estigmatizado cante flamenco, que de esta forma va a quedar institucionalizado. El discurso erudito local configura el imaginario de forma ambivalente, polarizada e hiperbólica, la estigmatización y la mitopoética serán las dos voces principales en esta polifónica representación de significados locales entorno a nuestro arte (Lorente, 1999).

El cante flamenco es un conjunto de «palos» y «estilos» melódico-rítmicos de corta duración, factibles por tanto, de retener en la memoria y que se recrean en cada interpretación que de ellos se hace. Desde el punto de vista de su estructura musical encontramos la melodía profusamente adornada de melismas, en su fragmentación encontramos, quejíos o lamentos (interjecciones emocionales), tercios (que se suelen corresponder con un verso generalmente octosílabo), ligado de tercio (modulación melódica de dos versos) y cante completo (generalmente una estrofa de cuatro versos octosílabos). El acompañamiento guitarrístico se efectúa en el sistema tonal, las series armónicas suelen ser sencillas (Mi

mayor y La mayor), la guitarra flamenca es de ciprés y su colorido brillante se debe al ataque con uña y otros recursos como la alzapúa, el bordón, trémolo, arpegio, rasgueo, etc. la unidad mínima en el acompañamiento guitarrístico es la falseta, el encadenamiento de las falsetas, frases mínimas de cuatro compases (en el modelo de la soleá) es improvisado y *ad libitum*. Los ritmos son binarios, ternarios, de amalgama y libres, aunque la organización es de pequeñas células repetitivas. Existe por tanto, en el flamenco una fijación y fragmentación de pequeñas unidades y una improvisación sintagmática en sus combinaciones (opciones para continuar). El cante flamenco es una música ágrafa, se aprende de oído, como los pájaros, ningún cantaor ha necesitado de solfeo. No existen escuelas ni enseñanza reglada de ningún tipo. La economía del modelo es sencilla, un cantaor y un guitarrista es suficiente para un recital, con varios cantaores se puede organizar un festival. Lo que se dice en el cante también tiene su importancia, las letras constituyen todo un acervo de sentencias de la sabiduría popular, por regla general hacen referencia a desgracias y pérdidas irreparables, y como dijo un crítico, las letras flamencas tienen como escenario temático, «la puñalá, el hospital y el cementerio». La forma como se canta también contribuye, se realza y enfatiza el aspecto trágico con las interjecciones emocionales y la nasalización o efecto de romper la voz. El cante flamenco constituye un sistema musical que condensa y expresa valores morales, emociones, y comportamientos que expresan el *ethos* y *pathos* de nuestra región, según Carmelo Lisón (1998) no podemos comprender Andalucía sin entender el flamenco.

En los años veinte se anuncian a toda página las grabaciones que los divos de la española ópera flamenca habían efectuado en la casa odeón, pronto se organizan tertulias locales en torno a los gramófonos disponibles en la ciudad, la grabación discográfica del flamenco se realiza de manera temprana y en la actualidad este género dispone de un magnífico archivo referencial, si algunos cantaores tuvieron miedo para grabar su voz, en la actualidad algunos de ellos disponen de estudios domésticos. La grabación supuso no solo la fijación de la memoria y la ventaja para la transmisión, también la ubicuidad y la comercialización, en el actual momento el desarrollo de los equipos de alta fidelidad ha posibilitado y desarrollado un tipo de escucha y consumo doméstico e individual que antes no existían, aunque el modelo del uso doméstico del cante lo teníamos en los pájaros enjaulados, práctica que quizás se corresponda con los albores de la humanidad.

El desarrollo de la espectacularización de los eventos musicales necesitará de mejoras técnicas, la megafonía y su adecuación a los recintos se hará manifiesta incluso en la publicidad de los espectáculos de ópera flamenca. Por último, la luminotecnia que permitirá iluminar y oscurecer los espacios y momentos por los que transcurre el espectáculo.

Los avances tecnológicos y la institucionalización del flamenco han dado lugar a la creación de un gran acervo cultural, la grabación temprana ha generado un archivo documental de primera magnitud; la economía moral, la manipulación y control institucional de los eventos se han impuesto sobre la práctica juerguística y empresarial; en la serie de transformaciones diacrónicas del arte flamenco hemos encontrado esta tendencia, aunque también la permanencia de la estigmatización como mecanismo de exclusión de los intentos de innovación.

En el conjunto etnográfico seleccionado encontramos al sonido como un poderoso significante: en el cante de los pájaros, el agua del río, las fraguas y el folklore (juergas y festivales flamencos), el significado proyectado está binarizado y podemos observar la siguiente ecuación: desamor, tristeza, guerra, enfermedad y estigmatización-exclusión, frente al amor, alegría, salud y reconocimiento-integración. Esta polaridad expresiva nos lleva a constatar la existencia de una homeostasis afectiva.

II. Homeostasis social

El ser humano y las sociedades están sometidas a transformaciones, flujos y reflujos, la cultura expresiva da cuenta de ello y dispone mecanismos reguladores que contrarresten las pulsiones y tendencias entrópico disipativas.

El arte flamenco emerge en el siglo XIX, durante estos dos siglos la sociedad andaluza opera una serie de transformaciones que fundamentalmente podemos resumir como el tránsito de una sociedad agraria y tradicional hasta una sociedad urbana y moderna, durante el proceso han tenido lugar grandes movimientos de población y por tanto desarraigados y sufrimiento de amplias capas de población condenadas a la emigración, analfabetismo, hambrunas, etc. (Domínguez Ortiz, 1984 y 1992). Las «transferencias de propiedad» del siglo pasado (González de Molina, 1998) hacia la burguesía local no tienen como resultado las previsibles expectativas históricas, el tejido industrial y financiero desarrollado no es suficiente, en los últimos veinte años hemos visto crecer desmesuradamente a las instituciones que invaden todos los aspectos de la vida social, se habla incluso de estado del «bienestar», pero datos como el que ofrece la prensa local el día 23 de octubre de este mismo año, hablan por sí solas, «Granada es una ciudad pobre. Esta es la conclusión a la que se llega después de interpretar los datos que se desprenden del informe FOESA en el que se reflejan los niveles de pobreza de la capital granadina.

El 41,5% de las personas que habitan en la ciudad de la Alhambra son pobres, ... ciertas cifras las trasladamos a los núcleos familiares, el 30'7% de las familias granadinas están por debajo del umbral de la pobreza. De ellas, el 3'5% se consideran en situación extrema, el 8'4% en grave, el 6'2% en moderada y el 12'6% se encuentra dentro de la precariedad social». «En la actualidad, se está produciendo una dualización social, es decir, cada vez hay más ricos y más pobres, pero las clases intermedias están desapareciendo». Otro fenómeno que se está detectando en las ciudades de los países desarrollados es la creación de bolsas de pobreza, de barrios marginados que constituyen lo que se ha venido a llamar el cuarto mundo». «La figura del nuevo pobre: aquellas personas que se encontraban en los límites de la pobreza y que han caído. Se quedan en casa porque les da vergüenza pedir» (*Ideal*, 23-X-98). La proliferación de instituciones en los últimos años supone la acaparación y disponibilidad de recursos, que se podrían orientar de alguna forma positiva, pero lo que estamos viendo es una nueva forma de reproducción en el privilegio con relación al acceso y disponibilidad de los recursos, el crónico caciquil familismo y el moderno clientelismo político (Alcantud, 1997) hace estragos, las instituciones en la mayoría de las ocasiones funcionan como agencias de colocación para las clientelas, Andalucía aparece como una

región subvencionada y pobre, con una tasa de paro entre *el quince y el veinte por ciento* de la población activa. La exclusión social es una realidad flagrante, las ideologías de izquierda se han revelado insuficientes, solo han avanzado en la institucionalización de la sociedad y han caído en los vicios políticos señalados. La exclusión y marginación social da lugar a la anomia, el sufrimiento, la vergüenza, la ocultación y el suicidio, desequilibrios y crisis sociales e individuales justificados y provocados socialmente por el mecanismo de la estigmatización-exclusión. Según E. Gooffman (1995), podemos mencionar tres clases de estigmas. «En primer lugar, las abominaciones del cuerpo –las distintas deformidades físicas–. Luego, los defectos del carácter del individuo que se perciben como falta de voluntad, pasiones tiránicas o antinaturales, creencias rígidas y falsas, deshonestidad. Todos ellos se infieren de conocidos informes sobre, por ejemplo, perturbaciones mentales, reclusiones, adiciones a las drogas, alcoholismo, homosexualidad, desempleo, intentos de suicidio y conductas políticas extremistas. Por último existen los estigmas tribales de la raza, la nación y la religión, susceptibles de ser transmitidos por herencia y contaminar por igual a todos los miembros de una familia» ... en todos estos diversos ejemplos de estigma, ... se encuentra los mismos rasgos sociológicos: un individuo que podía haber sido fácilmente aceptado en un intercambio social corriente posee un rasgo que puede imponerse por la fuerza a nuestra atención y que nos lleva a alejarnos de él cuando lo encontramos, anulando el llamado que nos hacen sus restantes atributos. ... Creemos, por definición que, desde luego, la persona que tiene un estigma no es totalmente humana. Valiéndonos de este supuesto practicamos diversos tipos de discriminación, mediante la cual reducimos en la práctica, aunque a menudo sin pensarlo, sus posibilidades de vida. Construimos una teoría del estigma, una ideología para explicar su inferioridad y dar cuenta del peligro que representa esa persona, racionalizando a veces una animosidad que se basa en otras diferencias, como por ejemplo, la clase social.

La estigmatización es un mecanismo de exclusión social, la institucionalización y justificación de la diferencia en la ordenación de posiciones jerárquicas con relación al acceso a los recursos reconoce la sumisión e integración en redes sociales para la realización social conforme a las expectativas de reproducción de los privilegiados que justifican y racionalizan su posición. Por otro, la marginación y exclusión social de las expectativas normales de realización de amplias capas de población tiene como justificación ideológica el estigma. Tenemos por tanto, dos polaridades sociales que podemos definir como jerarquía y sumisión frente a marginación y anomia, que expresan la situación social de la persona y sus expectativas de realización, la primera supone sumisión e integración en redes sociales e instituciones que facilitan la lucha por los recursos y la segunda, marginación e imposibilidad de acceder a la realización social según las expectativas normales de integración, si la primera genera sentimientos positivos de realización, orgullo y bienestar, la segunda genera vergüenza, sufrimiento y ocultación.

Es en esta polaridad en la que podemos entender el cante flamenco, la estigmatización acecha a toda persona, nadie está libre de la condición humana. El ser humano es disipativo, sometido a la enfermedad, la violencia y la muerte, está sumido en la ansiedad, sus posibilidades de realización e identidad social están en función del reconocimiento y posibilidad

de acceder a los recursos. La sociedad desigual y jerarquizada es excluyente, la acaparación desmedida implica la fabricación de mecanismos ideológicos que justifiquen la exclusión del otro, la permanencia en posiciones de privilegio y la reproducción social de las jerarquías necesita no solo del poder coercitivo, también de la persuasión que los legitime. Las diferencias flagrantes pueden provocar graves crisis sociales, los rituales pueden actuar como reguladores que alivien estas tensiones.

III. Mecanismos para la domesticación social

El flamenco y los flamencos han estado y están estigmatizados en el imaginario y en la realidad social granadina, quizás sea esta la causa por la que en esta ciudad no tuviesen apenas desarrollo los cafés cantantes, sin embargo, sí florecieron las juergas en las cuevas y ventas, la temprana categorización estigmatizada como «causa de los males que nos afligen» y «cantes de borrachos y gente perdida», expresión del «sentimiento de la fatalidad y atraso», hace que el flamenco permanezca oculto. La estigmatización, marginación y anomia se expresan sobradamente en el flamenco que es la expresión virtuosa del sufrimiento andaluz. El gesto heroico de Lorca, Falla y otros, lo redimen y lo sitúan en el centro de la ceremonia urbana, el célebre concurso de 1922 es un acto fundacional de lo que hoy día conocemos por flamenco, en la mitopoética lorquiana, el significado del flamenco se transforma por completo, se sacraliza. Las metáforas que se predicán sobre nuestro arte provienen de ámbitos sagrados que acaban transformándolo en un misterio inefable. Esta idealización mitopoética responde a la fractura entre lo que es y lo que debiera ser. En el orden de la realización encontramos otros parámetros que son quizás más explícitos, por primera vez en Granada, en un evento flamenco encontramos normas de organización, un público honorable que acepta estas normas, silencio, un jurado con autoridad que otorga premios y honores a los «redimidos» cantaores, solemnidad, inclusión en el calendario festivo ritual, espacio mítico en el interior de la Alhambra, presencia y subvención de las instituciones locales, etc. El invento no cuajó hasta los años sesenta, por estas fechas se culmina el tránsito andaluz del campo a la ciudad, han pasado veinte años desde la guerra civil, la espiral de violencia desatada entonces todavía no acaba de cesar, hay gente en las cárceles y la época del hambre no ha amainado. Las nuevas perspectivas de desarrollo y progreso urbano hacen arribar a la ciudad la última oleada campesina, surgen nuevos barrios periféricos que junto a la población de los barrios tradicionales darán lugar al elemento popular, se generan nuevas redes sociales de integración social, las penas flamencas son permitidas y promocionadas. A comienzos de los sesenta son las autoridades políticas de un orden autoritario las que idean y organizan los festivales flamencos y concursos que rememoran y conmemoran el acto fundador que lideraran Falla y Lorca. ¿Qué sentido tienen estas ceremonias urbanas?, ¿qué es lo que sucede en estos actos de «magia social»? como dice Bourdieu (1993).

En el discurso erudito local sobre la dignificación del flamenco encontramos de manera reiterada la categorización como ritual, culto, liturgia y misterio, concedámosle crédito y procedamos a su análisis. Según el antropólogo Victor Turner (1980), un ritual es «una

conducta formal prescrita en ocasiones no dominadas por la rutina tecnológica, y relacionada con la creencia en seres o fuerzas místicas. El símbolo es la más pequeña unidad del ritual, ... un símbolo es una cosa de la que, por general consenso, se piensa que tipifica naturalmente, o representa, o recuerda algo, ya sea por la posesión de cualidades análogas, ya por asociación de hecho o de pensamiento, es la unidad última de estructura específica en un contexto ritual, un signo es una expresión análoga o abreviada de una cosa conocida. Mientras que un símbolo es siempre la mejor expresión posible de un hecho relativamente desconocido, pero que a pesar de ello se postula como existente».

Apliquemos la secuencia tripartita que señala V. Gennep (1986), para los ritos de paso: separación, liminalidad o margen y agregación. Los individuos que asisten al evento están sometidos a la tensión y posiciones de la estructura social, cuando concurren al espectáculo flamenco se ven inmersos en una nueva categoría denominada público, son oscurecidos, tienen que guardar silencio y las normas que impone la organización, aceptan pacientes el «gozar sufriendo» del duende o clímax provocado por la catarsis, mecanismo de abreación y descarga emocional, que provoca la representación de la fatalidad, haciendo público lo que nos aflige se descargan las tensiones. El cantaor flamenco es elevado e iluminado en el escenario, reconocido profesionalmente y remunerado, aunque casi siempre la mayoría de los artistas serán de fuera y existirá una gran presión de los artistas locales que no serán reconocidos en su ciudad. La espectacularización del estigmatizado flamenco supone un mecanismo de inversión, que favorece la aparición de la *communitas* Turneriana (Turner, 1988) y la aceptación del sufrimiento. La fenomenología del duende: «las lágrimas saltás, el vello de punta y la garganta anudada», suponen una abreación y descarga de energías que los críticos de prensa especializados expresan a través de la metáfora térmica «frío-caliente». La representación de la fatalidad hace «desear lo obligatorio, por mucho que nos cueste» (Carmelo Lisón, 1986). La descarga energética que supone la «abreación» reanima los valores y las normas. Como podemos observar el mecanismo de inversión que se produce en los festivales flamencos, pone en relación a los individuos en una especie de *communitas* social en la que se descargan tensiones y liberan afectos que posibilitan la reactivación de las relaciones sociales entre seres humanos totales y no jerarquizados, la descarga de afectos contagia a la autoridad presente y la carga de legitimidad.

Pero, para el artista flamenco, lejos de encontrar el reconocimiento social de la profesionalización, la solución es emigrar, su eficacia para la representación dramática estará garantizada en la medida en que pueda representar el simbolismo de lo anómico y connotar por tanto al chivo expiatorio, «que hace desear el orden» y frene las espirales de violencia y desorden. La mayoría de los artistas flamencos locales viven en condiciones precarias, son muy pocos los que han triunfado y esto lo han logrado fuera de la ciudad, pero como dice Goffman (1995), las personas estigmatizadas que triunfan representan a su grupo social ante los demás, pero continúan estando estigmatizadas. Por tanto, la persona estigmatizada ocupa una posición marginal y privilegiada para la crítica social, los hombres pájaro son una especie rara e irreductible, necesaria para la denuncia social, renunciar a esta situación es caer en la ilusión de los pájaros enjaulados con los que sus dueños se identifican y a través de los cuales obtienen sus triunfos.

Referencias bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre, «Los ritos como acto de institución», *Honor y gracia*, eds. Julian Pitt-Rivers y J. C. Peristiany, Ed. Alianza, (Madrid, 1993).
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, «La cultura de Andalucía», *Boletín Informativo*, nº 140, Fundación Juan March, (septiembre 1984).
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *La identidad de Andalucía*. Discurso de investidura. Universidad de Granada, 1992.
- FERNÁNDEZ, J., «The mission of metaphor in expressive culture», *Current Anthropology*, vol. 15, nº 2, (1974).
- GANIVET, Ángel, «Los trogloditas», diario *El Defensor de Granada*, (1897).
- GOFFMAN, Erving, *Estigma*. Ed. Amorrortu, 1995.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José A., *El clientelismo político*. Barcelona, Ed. Anthropos, 1997.
- GONZÁLEZ DE MOLINA, Manuel, «Ganivet y el proyecto restauracionista de España», *Fundamentos de Antropología*, nºs. 8-9, (1998).
- «Informe FOESA», diario *Ideal*, (Granada, 23-X-98).
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo, *Antropología social: reflexiones incidentales*. Madrid, Ed. Siglo XXI, 1986.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo, *Antropología cultural de Galicia*. Madrid, Ed. Akal, 1990.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo, «Musicalia antropológica en tono menor», *Música Oral del Sur*, nº 3, (1998).
- LORENTE RIVAS, Manuel, «Los sonidos del valle», en el CD titulado: *El agua en la agricultura de al-Andalus*, música para exposición, Ed. Legado Andalusi, (Granada, 1996).
- LORENTE RIVAS, Manuel, *Estructura, sistema y metaestructura del flamenco en Granada*. Tesis doctoral (inérita), 1999.
- ORELLANA, Francisco, «El día de mañana», *Semanario El Abencerraje*, (Granada, 4-VIII-1844).
- TORRES, Manuel, Entrevista 1-1-1995.
- TURNER, Victor, *La selva de los símbolos*. Madrid, Ed. Siglo XXI, 1980.
- TURNER, Victor, *El proceso ritual*. Madrid, Ed. Taurus, 1988.
- VAN GENNEP, Arnold, *Los ritos de paso*. Madrid, Ed. Taurus, 1986.